

MONIKA GÓRSKA-OLESIŃSKA

 <https://orcid.org/0000-0001-5742-1736>

Uniwersytet Łódzki

monika.gorska-olesinska@uni.lodz.pl

MARIUSZ PISARSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-7038-0166>

Washington State University Vancouver

mpisarski@wsiz.edu.pl

WRÓŻENIE Z TEKSTONÓW. PRZEKŁAD DYSTRYBUTYWNY NA PRZYKŁADZIE GENERATORA *SEA AND SPAR BETWEEN* (2010) STEPHANIE STRICKLAND I NICKA MONTFORTA

Abstract

Texton Telling. Distributed Translation Based on Stephanie Strickland and Nick Montfort's *Sea and Spar Between* Generator (2010)

The article presents challenges of translating poetry generators in multi-authorial, creative collaboration and within the context of understanding text as process. Stephanie Strickland and Nick Montfort's *Sea and Spar Between* is in many respects a translational challenge that in some languages might seem an impossible task. Polish, our target language, imposes some serious constraints: one-syllable words become disyllabic or multisyllabic; kennings have different morphological, lexical, and grammatical arrangement, and most of the generative rhetoric of the original (like anaphors) must take into consideration the grammatical gender of Polish words. As a result, the JavaScript code, instructions that accompany the JavaScript file, and arrays of words that this poetry generator draws from, needed to be expanded and rewritten. Moreover, in several crucial points of this rule-driven work, natural language forced us to modify the code.

In translating *Sea and Spar Between*, the process of negotiation between the source language and the target language involves more factors than in the case of traditional translation. Strickland and Montfort read Dickinson and Melville and parse their readings into a computer program (in itself a translation, or port, from Python to JavaScript) which combines them in almost countless ways. This collision of cultures, languages, and tools

becomes amplified if one wants to transpose it into a different language. This transposition involves the original authors of *Sea and Spar Between*, the four original translators of Dickinson and Melville into Polish, and us, turning into a multilayered translational challenge, something we propose to call a distributed translation. While testing the language and the potential of poetry translation in the digital age, the experiment – we hope – has produced some fascinating and thought-provoking poetry.

Słowa kluczowe: przekład dystrybutywny, literatura elektroniczna, generatory poetyckie, przekład kodu źródłowego

Keywords: distributive translation, electronic literature translation, poetry generators, source code translation

Wprowadzenie

Choć niniejsza refleksja dotyczy szczególnego dzieła, generatora poezji, którego tłumaczenie stało się dla nas przyczynkiem do namysłu nad szczególnym rodzajem translacji – przekładem dystrybutywnym – to wpisuje się ona nie tyle w kontekst praktyk eksperymentalnych, marginesowych, ile w ogólne procesy kulturowe dotyczące każdego dzisiejszego czytelnika, autora i tłumacza. Jeden z tych procesów dotyczy postępującej przemiany w ontycznym statusie tekstu w świecie cyfrowym. Nawet w ramach szerokiej, semiotyczno-narratologicznej definicji przestaje on być rozumiany jako skończona, ustrukturyzowana całość (Bal, Van Boheemen, 2009: 5), trudno go też uznać jedynie za kompozyt materii, koncepcji i działania (Shillingsburg 1999: 58–60). W dobie, w której technologie cyfrowe przenikają codzienność na wskroś, Katherine Hayles proponuje patrzeć na tekst jak na proces. Na proces ten składają się pakiety danych, programy, które pakiety te przywołują, oraz sprzęt, na którym programy te są uruchamiane (Hayles 2003: 267). Jednocześnie, jak zastrzega Hayles, w skład tekstu jako procesu wchodzi też kable optyczne, algorytmy sieciowe i wszelkie inne elementy (urządzenia), które pozwalają tekstowi egzystować w przestrzeni między jednym a drugim podłączonym do sieci komputerem. Coraz częstsze są sytuacje, kiedy przy analizie pojedynczego tekstu na ekranie komputera świadomość jego usieciowionej, dystrybutywnej ontologii okazuje się niezbędna. Pliki odpowiedzialne za układ typograficzny mogą znajdować się na serwerze oddalonym tysiące kilometrów od plików ilustracji, czcionki mogą znajdować się w innym jeszcze miejscu, a działanie utworu może być uzależnione od obecności określonej przeglądarki na ekranie komputera. W naszym przypadku dystrybutywny

charakter przekładu zdeterminowany został przez podstawowe rozróżnienie na kod i tekst, wpisane w strukturę dystrybutywnego tekstu i jednocześnie stanowiące jego artystyczny manifest. Innymi słowy, w przypadku *Między Reją a Morzem* dystrybutywną naturę posiada zarówno widoczna na ekranie całość, na którą składają się pliki JavaScript, elementy HTML5 Canvas, jak i pojedyncza linijka wiersza, którą tworzą algorytmy losujące z różnych zasobów wyrazowych. Dystrybutywne są zarówno autorstwo zwrotki (Dickinson, Melville), jak i artystyczny namysł całości (Montfort, Strickland); zarówno tłumaczenie tekstu (Górska-Olesińska, Pisarski) jak i tworzenie kodu w oryginale i w tłumaczeniu (Montfort, Argasiński)¹. Przekład tego rodzaju dzieła, posiadający nieuchronnie charakter wieloautorski i wieloczynnikowy, jednocześnie potwierdza ogólne przemiany, jakim podlegają dziś kategorie autorstwa, całości i skończoności tekstu oraz – wciąż ulegający przemianom – sam zakres pracy tłumacza.

Charakterystyka generatora

Sea and Spar Between (2010) to generator poetycki wytwarzający 225 kwintylionów (!) strof, która to liczba odpowiada w przybliżeniu – co podkreślają autorzy generatora – liczbie ryb zamieszkujących oceany. Generowane przez program strofy powstają w wyniku algorytmicznej kompilacji języka poezji Emily Dickinson (1830–1886) i słownictwa powieści *Moby Dick* (1851) Hermana Melville’a. Po otwarciu strony internetowej z dziełem na ekranie pojawia się wybrany losowo wycinek „błękitnego oceanu tekstu”, obejmujący – w zależności od wielkości ekranu czytelnika – od dziesięciu do pięćdziesięciu czterowersowych strof. Strofy rozłożone są na regularnej macy, a ich położenie określały dwie koordynaty o zakresie od 0:0 do 14992383:14992383, pełniące funkcję analogiczne do tych, jakie w układzie współrzędnych geograficznych pełnią długość i szerokość. Odświeżenie strony skutkuje automatyczną zmianą współrzędnych, przenosząc czytelnika w nowe rejony wirtualnego „płótna” (*canvas*)², na którym „rozrysowano” tekst poematu. Lektura generowanego tekstu nie jest łatwym procesem.

¹ Zob. Górska-Olesińska, Pisarski 2018.

² „Widziany zaledwie przez chwilę fragment tekstu (układ kilku strof na ekranie – dop. M.G.-O., M.P.) reprezentuje jedynie ułamek macy poematu, ta zaś nie istnieje inaczej, niż jedynie potencjalnie, jako logiczna możliwość. Maca tekstu nie jest przechowywana w pamięci przeglądarki. Nie ma też zapisanego w całości i przechowywanego na serwerze

Wystarczy, że czytelnik lekko poruszy komputerową myszką, a każda z wyświetlonych strof zacznie drgać i fluktuować, „mieniać się” dziesiątkami własnych wersji. Ruch myszki sprzężono bowiem – z matematyczną dokładnością – z jednostką miary odpowiadającą wielkości ekranu w taki sposób, by nawet nieznaczna zmiana pozycji urządzenia wskazującego powodowała zastąpienie aktualnie wyświetlanej strofy strofą umiejscowioną „ekran dalej” na wirtualnej siatce współrzędnych. Istnieje także bardziej precyzyjny sposób nawigowania po „oceanie tekstu”, polegający na wpisywaniu par koordynat w okienku nawigacyjnym w dole ekranu, co jednakowoż możliwe jest o tyle, o ile – jak to ujął Stuart Moulthrop – czytelnikowi uda się zmusić do współpracy „nadpobudliwy” (*notoriously twitchy*) interfejs generatora (Moulthrop 2017: 5; por. Montfort, Strickland 2014: 228).

Mimo że kod źródłowy generatora wraz z wplecionymi weń komentarzami autorów nie przekracza 1000 linijek, to liczba możliwych do wygenerowania przy jego pomocy strof jest niewyobrażalna. Moulthrop, który uznał *Sea and Spar Between* za jeden z najważniejszych utworów literatury elektronicznej, zestawił go z poetycką maszyną Raymonda Queneau – *Stoma tysiącami miliardów wierszy* (Moulthrop 2017: 35–38; Moulthrop, Schumaker 2016: 131–139), podkreślając przy tym, że doświadczenie odbiorcze dzieła Strickland i Montforta ufundowane jest na paradoksie: mimo że w wymiarze conceptualnym i w warstwie kodu wszystkie strofy poematu zostały schwyte w precyzyjną kartezjańską siatkę współrzędnych (niczym Melville’owskie ryby – *fast-fish* – pochwycone w sieć), to w praktyce przytłaczająca ich wielkość wymknie się – *loose-fish* – jednostkowemu poznaniu odbiorcy, który na lekturę wszystkich strof potrzebowałby ponad 213 milionów lat.

W istocie generator poetycki *Sea and Spar Between* zaprojektowano w taki sposób, by w równym stopniu służył do czytania, co sprzyjał procesowi odwrotnemu, który – „pożyczając” pojęcie Tanyi Clement [choć stosowane przez nią w innym nieco kontekście – dop. M.G.-O, M.P.] – moglibyśmy nazwać nieczytaniem/(bez)czytaniem (*unread*). Ogniskowanie uwagi wokół pojedynczej strofy jest zadaniem trudnym i nawet jeśli czytelnikowi uda się skupić na fragmencie tekstu, ćwiczenie takie uświadomi mu jedynie, że na każdą strofę lub grupę strof, które może on objąć swoim poznaniem, przypadają setki trylionów strof pozostających poza jego zasięgiem. Projekt, o którym tu mowa, został celowo przeskalowany, niczym eksplodujący samopodobny fraktal, po-

tekstu poematu, który czytelnik mógłby przeszukiwać w sposób automatyczny” (Moulthrop 2013: 7).

wielający własną strukturę w sposób, który rozsądza nie tylko każdy jednostkowy, ale jakikolwiek ludzki układ odniesienia (Moulthrop 2013: 6).

Elektronicznego tekstu *Sea and Spar Between*, ze względu na jego potencjalną objętość, „nie da się przeczytać przy pomocy żadnej ze znanych i stosowanych w XIX oraz XX wieku metod” (Moulthrop 2013: 7). Dlatego też, wobec niemożności uchwycenia *in toto* skryptonów tego imponującego cyfrowego dzieła, pracując nad tłumaczeniem, rozwiązywaliśmy problemy, poruszając się w warstwie tekstonecznej – w zewnętrznym pliku z kodem źródłowym *sea_spar.js*, opatrzonym komentarzami Strickland i Montforta³. Te „cyber-literackie glossa” (Montfort, Strickland 2014: 227), wchodzące w dialog z długą tradycją poetycką, którą zapoczątkował Samuel Taylor Coleridge w *Rymach o sędziwym marynarzu* (1817), miały pierwotnie ułatwiać zrozumienie tego, jak działa generator, wyjaśniać, za co odpowiedzialne są poszczególne funkcje programu, wszystkim tym, którzy – podobnie jak Mark Sample⁴ – chcieliby wykorzystać lub przetworzyć jego kod. Ostatecznie jednak przybrały formę nie tylko adnotacji odnoszących się do kwestii technicznych/programistycznych, ale i uwag o charakterze metarefleksyjnym, kreujących przestrzeń dyskursu krytycznego cyfrowej humanistyki. Tłumacząc generator, nie tylko czytaliśmy uważnie uwagi autorów wplecione w kod źródłowy, ale także dopisaliśmy w nim komentarze nowe, informując czytelnika, który odważył się zajrzeć pod powierzchnię „oceanu tekstu”, o zmianach, które zaimplementowaliśmy w programie.

Tłumaczenie kontekstowe a podejście modułarne

Jeśli w tradycyjnym przekładzie widzi się wymianę zachodzącą pomiędzy trzema poziomami, na których ulokowana jest sprawczość (Buzelin 2011: 6-8) – pierwszym, będącym domeną aktywności autora oryginału, drugim,

³ Najnowsza wersja opatrzona komentarzami autorów kodu źródłowego generatora *Sea and Spar Between* pochodzi z 2020 roku. Zob. Montfort, Strickland 2020.

⁴ *House of Leaves of Grass* (2013) Marka Sampla to generator poetycki oparty na kodzie *Sea and Spar Between*, kompilujący materiał leksykalny powieści Marka Danielewskiego *House of Leaves* (2000) i zbioru wierszy *Leaves of Grass* Walta Whitmana (1891–1892), <https://fugitive texts.net/houseleavesgrass/reading.html> (20.03.2021) . <https://samplereality.com/2013/05/08/no-life-no-life-no-life-no-life-the-10000000000000-stanzas-of-house-of-leaves-of-grass/>, [dostęp: 20.03.2021].

związanym z artefaktami powstającymi w procesach wydawniczych (np. kolejne wydania dzieła, wydawnicze parateksty, krytyczne komentarze) i trzecim, tj. domeną języka docelowego, w której działa tłumacz, to w tłumaczeniu poliwokalnego utworu cyfrowego, jakim jest *Sea and Spar Between*, widzieć należy wymianę w układzie dalece bardziej uwarstwionym i skomplikowanym. Częścią tego układu są chociażby autorzy polskich przekładów wierszy Dickinson i powieści Melville’a. Pula Melville’owskich słów, którymi zdecydowaliśmy się zasilić program generatora Strickland i Montfort, jest mniejsza niż ta zawierająca słowa z leksykonu Dickinson i obejmuje przede wszystkim rzeczowniki należące do morskiego słownika specjalistycznego. Poszukując ich polskich ekwiwalentów, sięgnęliśmy po kanoniczny przekład powieści *Moby Dick* na język polski autorstwa Bogusława Zielińskiego. Pomimo krytycznych głosów kierowanych pod adresem tego projektu translatorskiego przy okazji kolejnych wznowień przekładu (Kieżun 2018), przyjęliśmy zaproponowane przez Zielińskiego odpowiedniki Melville’owskich słów i fraz – m.in. zawarte w cytacie umieszczonym na stronie głównej *Między Reją a Morzem* sformułowanie „ryba wolna” i „ryba przytrzymała” (*loose-fish* i *fast-fish*)⁵. W przeciwieństwie do *Moby Dicka* wiersze Emily Dickinson przekładano na język polski wielokrotnie – zadania tego podejmowali się między innymi Kazimiera Iłakowiczówna (*Poezje*, 1965), Ludmiła Marjańska (*Jestem różą*, 1998; *Przeżycie. Ostatnie przekłady Ludmiły Marjańskiej*, 2005), Stanisław Barańczak (*100 wierszy*, 1990; *Drugie sto wierszy*, 1995) i inni (zob. Salska 2018). Dokonując wyborów translatorskich dotyczących leksykonu Emily Dickinson, zdecydowaliśmy się posiłkować – gdzie to możliwe – przekładami Stanisława Barańczaka, ze względu na ich kongenialny charakter.

Barańczak sprzeciwiał się interpretowaniu dorobku Dickinson w kategoriach poezji wiktoriańskiej: „[B]yła wielką nowatorką, odnowicielką mowy poetyckiej, obdarzoną przy tym umysłem o filozoficznej głębi i nie cofającą się przed niczym w swojej pogoni za wymykającą się prawdą świata czy własnej świadomości” (Barańczak 1990: 5–22) – pisał o niej. W autokomentarzu towarzyszącym przekładowi wiersza *Because I Could Not Stop for Death* podkreślał: „Postrzegam Dickinson jako poetkę nowoczesną (...), której idiosynkratycznego stylu nie powinno się wygładzać” (Barańczak 1997:

⁵ „Czym są Prawa Człowieka i Wolności Świata, jeśli nie Rybami Wolnymi? . . . Czym jest sama ta wielka kula ziemska, jeżeli nie Rybą Wolną? A czymże ty jesteś, Czytelniku, jeśli nie Rybą Wolną i Rybą Przytrzymałą zarazem?” (Melville 1985: 134).

122). Wskazywał na nowatorstwo językowe, na oryginalną metaforę, „rzekę słownictwa otwartą na wszelkie możliwe dopływy, od egzotycznego nazewnictwa (...) poprzez fachowe terminy (...) aż po potoczne wyrażenia i idiomy” (Barańczak 1990: 5–22), na nasycenie konkretem, na charakterystyczny mechanizm ocalania okrucich materialnej rzeczywistości przez ich precyzyjne opisywanie, na interpunkcję rozrywającą poetycką mowę, jako na te cechy, które należy uchwycić i zachować w tłumaczeniu. Wybrane elementy metody translatorskiej Barańczaka, nade wszystko jednak sposób odczytania przez niego dorobku poetki z Amherst, miały stać się dla nas punktem odniesienia. W pierwszej kolejności przystąpiliśmy do tłumaczenia słów należących do zbioru *CommonDickinsonSyllable*, wykorzystywanych podczas generowania *oneNounLine*, pojawiającej się w pierwszej linii każdej zwrotki *Sea and Spar Between*. Odnajdywanie w przekładach Barańczaka polskiego ekwiwalentu (a nawet kilku ekwiwalentów) słów oryginału wydawało się zadaniem prostym. Przykładowo zidentyfikowaliśmy aż trzy różne ekwiwalenty słowa *hand* (w zredagowanym przez Thomasa H. Johnsona *The Complete Poems of Emily Dickinson* słowo *hand* pojawia się aż 115 razy). Barańczak tłumaczył je na kilka sposobów: najczęściej jako „dłoń” [J470], także jako „garść” [J322] oraz „rękę” [J321]. W polskiej wersji *Między Reją a Morzem* użyliśmy słowa „dłoń” jako monosylabicznego odpowiednika słowa angielskiego (również jednosylabowca) w trosce o zachowanie nie tylko struktury sylabicznej wiersza, ale także formy graficznej generowanych strof. Na podobnej zasadzie woleliśmy z puli polskich odpowiedników Dickinsonowskich słów wykorzystywanych przez generator wybrać jednosylabowy „kunszt”⁶, a nie dwusylabową „sztukę”.

Szybko okazało się jednak, że nie możemy polegać wyłącznie i w sposób metodyczny na spuściźnie genialnego tłumacza, poety i krytyka literackiego. Barańczak przetłumaczył zaledwie 200 spośród ponad 1700 wierszy napisanych przez poetkę, a o kształcie dokonywanych przezeń przekładów, w stopniu większym nawet niż cechy oryginału, decydowały założenia estetyczne, mające swe źródło w twórczej indywidualności tłumacza. Liczne konkretyzacje, zabiegi polegające na dookreślaniu oryginału bardziej „soczystym” słownictwem (przekład hipertoniczny), często stosowane

⁶ „Nor any know I know the Art/ I mention – easy – Here – / Nor any Placard boast me – / It’s full as Opera –” Barańczak przetłumaczył: „Bez wielkich liter na Afiszu – / Bez Znacwców, którzy pojną / ile się w Kunszcie mieści Trudu – / stoję przed pełną Widownią (Dickinson 2000: 84–85).

synekdoch (,,stół” stający się w tłumaczeniu „obruszem” [J1173], „ogród” wyrastający w miejscu pojedynczego „kwiatu” [J1624]) oraz inne przekształcenia semantyczne, jak te polegające na rozbijaniu jednego słowa na dwa lub więcej w celu zachowania rytmu przekładu („Wild Nights should be / Our luxury” II „Wiodłyby takie Noce / W Rozkosz i Spokój” [J249]), skutkują tym, że leksyka tłumaczeń Barańczaka niejednokrotnie znacząco różni się od leksyki tekstów źródłowych. Próżno szukać w jego przekładach prostego ekwiwalentu pojawiającego się w poezji Dickinson rzeczownika *buzz*, który zastąpiony został obrazowym „tłuczeniem się o okna”⁷. Próżno szukać literalnego tłumaczenia przymiotnika *footless*, zyskującego w przekładzie formę złożenia „stóp pozbawiony”. Jednocześnie staraliśmy się dochować wierności metodzie, o której tak pisała Ewa Rajewska: „Niedającą się przecenić wartością przekładu Barańczaka jest bogactwo i „soczystość” leksyki (...). Dla wielu powszednich, dość wytartych, nienacechowanych angielskich słów tłumacz znajduje «nieprzezrocyste», czasem trochę zapomniane, jednak zawsze «jędrne» odpowiedniki” (Rajewska 2007, 115). Dlatego też w przypadku rzeczownika *doll*, który – jak informuje Emily Dickinson Lexicon⁸ – oznacza w słowniku poetki z Amherst „maleństwo”, „delikatną istotę” albo też „obiekt w swoim kształcie przypominający człowieka, wykorzystywany w dziecięcych zabawach”, zdecydowaliśmy się odrzucić wybór najbardziej oczywisty, czyli „lalkę”. Zamiast tego wybraliśmy „kukłę” – słowo nieprzezrocyste, nieoczywiste i ekspresyjne, ewokujące obraz istoty pozbawionej sprawczości, której zachowanie determinuje wola innych (lub która ulega siłom natury). Uznaliśmy bowiem, że jego semantyka lepiej współgra z obrazem rozbitka, kurczowo trzymającego się kawałka rei, miotanego w kolejne rejony oceanu tekstu – obrazem-metaforą wyrażającym kondycję czytelnika *Sea and Spar Between* (Montfort, Strickland 2013).

⁷ „*Buzz the dull flies – on the chamber window*” [J187] Barańczak przetłumaczył: „Mucha tłucze się – bez przeszkód – o okna –” (Dickinson 2000: 44–45).

⁸ Emily Dickinson Lexicon, <https://edl.byu.edu/lexicon/term/604984> [dostęp: 20.03.2021]. EDL nie tylko był przez nas wykorzystywany w celu dookreślenia sensu tych słów z „grupy Dickinson” umieszczonych w skrypcie SSB, których tłumaczeniem nie dysponowaliśmy, ale też okazał się niezwykle użytecznym narzędziem „nawigacyjnym”, które pozwalało nam na poruszanie się po przekładach Barańczaka (Barańczak stosował numerację wierszy zgodną z numeracją *The Complete Poems of Emily Dickinson*, zaproponowaną przez redaktora wydawnictwa Thomasa H. Johnsona, uwzględnioną także w EDL).

Od gramatyki do kodu i z powrotem

Fundamentem polskiego tłumaczenia utworu, źródłem jego założeń i wytycznych był nie tyle tekst widoczny na ekranie komputera, ile reguły stojące za jego wyświetlaniem się na nim. Reguły te określone zostały w kodzie Javascript, gdzie znajdują się także zbiory słów, z których generator czerpie swoje zasoby. Zasadnicze różnice między językiem źródłowym i docelowym: odmienna składnia i szyk, obecność rodzajów i końcówek rodzajowych oraz inne mechanizmy słotwórcze skutkujące tym, że polskie odpowiedniki angielskich słów są dłuższe średnio o dwie sylaby⁹, wymusiły wprowadzenie zmian w kodzie oraz modyfikację stworzonych na potrzeby języka angielskiego algorytmów generujących. Najprostszym rodzajem modyfikacji był podział zbiorów wyrazowych „dickinsonLess” i „dickinsonSyllable” i „melvilleSyllable” na trzy podzbiory tak, by generator po wybraniu ze zbioru „dickinsonLessLess” na przykład przymiotnika „niepomne” zestawił je z rzeczownikiem ze zbioru „melvilleSyllable” dopasowanym doń pod względem rodzaju gramatycznego (a więc np. „niepomne” łączy się ze słowem „słońce”, a nie „raj”). Uzgodnienie rodzaju gramatycznego oznaczało konieczność powielenia zmiennych (ang. *variable*) w kodzie Javascript odpowiadających za mechanizm losujący, co jest procedurą nieodłącznie towarzyszącą procesowi tłumaczenia generatorów poezji z języka angielskiego (Małecka, Marecki 2014: 93–94). Na przykład zmienna „var dickinsonFlatButLessLess” w wersji polskiej musi zostać zastąpiona trzema wariantami: „var dickinsonFlatButFLessLess,” „var dickinsonFlatButNLessLess” i „var dickinsonFlatButMLessLess” (gdzie F, M i N i określają działania na zbiorze żeńskim, męskim i nijakim).

Względy gramatyczne spowodowały jeszcze więcej komplikacji w zmiennej „butLine ()”. W oryginale jej przykładowe efekty na ekranie to „then worthless is the sky”, „but guiltless is the earth”. Ostatni z elementów składowych tego algorytmu, „butEnding”, może mieć tylko cztery wartości: „niebo”, „morze”, „ziemia” lub „słońce”. Fraza poprzedzająca, „but worthless is the...”, „but guiltless is the...” pobiera swój podmiot z puli „dickinsonLessLess” (słowa takie jak *worth*, *guilt*). Po podzieleniu tej puli

⁹ Stosowną ilustracją dramatycznych różnic między liczbą sylab w polszczyźnie i angielszczyźnie jest tłumaczenie dwóch melville’owskich zbitek *fast-fish* and *loose-fish*, które u Bogusława Zielińskiego przybrały postać „ryba wolna” (cztery sylaby) i „ryba przytrzymaana” (sześć sylab).

w wersji polskiej na trzy podgrupy losowanie tej części wersu nie powinno być stanowić problemu. Wystarczyło jednak, by jedno z czterech słów w zbiorze określonym przez zmienną „butEnding” miało inny rodzaj (żeńską „ziemia” w zestawieniu z nijakim „morzem”, „niebem”, „słońcem”), by „butEnding” nie tylko przybrał dwie formy, żeńską i nijaką, ale by powstać musiała dodatkowa partia kodu, żeby ów wyjątek dopasować do mechanizmu losującego. Nasz programista napisać musiał nową zmienną i nową funkcję (il.1):

```
578
579
580 // w wersji pl dodatkowa linijka do zgodności z r.ż "ziemia" z nowego zbioru
dickinsonButFlessLess gdzie F to końcówki żeńskie: //
581
582 function butFLine(n)
583 {
584     var a, b, c = n % butEnding.length //n % dickinsonButFlessLess.length;
585
586     n = Math.floor(n / dickinsonButFlessLess.length);
587     b = n % dickinsonFlatButFlessLess.length;
588
589     n = Math.floor(n / butBeginning.length);
590     a = n % butBeginning.length;
591
592     return butBeginning[a] + ' ' + dickinsonFlatButFlessLess[b] + ' jest ' +
butFLine[c];
593 }
594
```

Il. 1. Fragment kodu dopisany specjalnie dla polskiej wersji dla pojedynczego słowa „ziemia”.

Źródło: https://techsty.art.pl/m9/kod_miedzy_reja_a_morzem.html

Wprowadzanie dopisków w kodzie, wymuszonych przez językowe kategorie formalne, takie jak rodzaj gramatyczny, czyni proces przekładu dzieła cyfrowego aktem z jednej strony unaoczniającym klasyczne rozpoznania teorii przekładu, a z drugiej wspartym na doświadczeniu przekładu rozwinięcie owych klasycznych założeń. Na przykład konieczność dopisania dodatkowego algorytmu odpowiedzialnego za dopasowywanie przymiotników ze zbioru „DickinsonLessLess” do rzeczownika „ziemia” ilustruje nietrywialną rolę, jaką aspekty rodzajowe odgrywają w przekładzie poetyckim, zwłaszcza z języków zachodnich na słowiańskie: fenomen dobitnie zilustrowany przez Romana Jakobsona w jego klasycznym wystąpieniu *O językoznawczych aspektach przekładu*. Jakobson zauważa w nim, że fakt, iż w języku rosyjskim wyraz w rodzaju żeńskim nie może być stosowany do męczyzny, nie jest jedynie kwestią formalną, lecz jako językowa zasada

zakorzeniona w „mitologicznych zachowaniach społeczności mówiących” przesuwa się na centralne pozycje w procesie translatorskim. W charakterze egzemplifikacji badacz przywołuje *Evangelarium* z X wieku, w którego przedmowie Konstantyn Filozof problematyzuje trudności wynikłe ze zderzenia symboliki rodzajów w języku prasłowiańskim z – jak to ujmuje językoznawca – „nieistotnością tej trudności w sferze pojęciowej” (Jakobson 2009: 47–48). Otóż w przypadku przekładu dzieła kodowego różnice rodzajowe obecne są już nie tylko na poziomie translatorskiej refleksji, ale muszą także zostać uobecnione na poziomie kodu po to, by poetycka wypowiedź w języku docelowym mogła zaistnieć w sposób gramatycznie poprawny we wszelkich możliwych wariantach. Eksponując rodzajową różnicę w postaci nowych, nieistniejących w oryginale fragmentów kodu JavaScript, tłumacz – chcąc nie chcąc – wprowadza do tekstu ślad symboliki rodzajów i wydziela w kodzie przekładu nieobecną w oryginale, w tak dosłowny sposób, przestrzeń mityczną, która dla Jakobsona stanowi istotną część translatorskiego dyskursu w przypadku tłumaczeń między językami zachodnimi i słowiańskimi.

Kenningi

Jednym z największych wyzwań na poziomie zarówno gramatyki, jak i kodu było tłumaczenie charakterystycznych dla *Między Reją a Morzem* słów złożonych (kenningów) przy jednoczesnym utrzymywaniu wszystkich możliwych ich wystąpień w ograniczonej przestrzeni pojedynczej linii z jej pre-definiowaną strukturą¹⁰. Za wprowadzeniem kenningów, poetyckiej struktury wywodzącej się z morskiego słownika wikingów, a tutaj inspirowanej Melville’em, stał w tekście oryginalnym zamysł zderzenia ze sobą w ramach pojedynczego obiektu językowego wyrazów pochodzących od dwóch różnych autorów i z dwóch kontrastujących ze sobą słowników artystycznych. Generowane z dwóch zbiorów jednosylabowych rzeczowników kenningi stanowią językowy i poetycki trzon *Sea nad Spar Between*. Niestety w języku polskim liczba jednosylabowych rzeczowników jest stosunkowo niewielka, natomiast jeśli chodzi o czasowniki, to zdecydowanie przeważają

¹⁰ Przykłady `compoundCourseLine()` z kenningami: „fix upon the **dollplot** course,” „cut to fit the **blurhood** course,” „how to withstand the **discfolk** course” (kenningi pogrubione przez M.G.-O., M.P.).

konstrukcje dwu- i trój sylabowe. Werset z kenningiem może rozciągnąć się w polskim przekładzie do dodatkowych czterech, a nawet pięciu sylab i zakłócić proces wyświetlania się zwrotek na ekranie. Na dodatek tradycyjna struktura kenningu w poezji polskiej przyjmuje postać dwóch oddzielnych rzeczowników pozostających w stałej relacji dopełniaczowej, z wymuszonym gramatyką przekształceniem pierwszego elementu dzierżawczego. Na przykład „kot” i „kołyska” („kot” i „kołyska”) mogą tworzyć kenning „kocia kołyska” (odpowiednik angielskiego *cat's cradle*, a nie *cat cradle*), jednak tworzenie końcówki dopełniaczowej „cia” podlega w polszczyźnie dużo mniej określonymu prawu, niż proste dodanie dzierżawczego *s* w języku angielskim, które w przypadku *Spar and Spar Between* i tak jest poza dyskusją, gdyż poetycko eksploruje się tutaj siłę czystego zestawienia jednosylabowych rzeczowników, a nie stosunki dzierżawcze między członami¹¹. Polski tłumacz musi zatem unikać nadmiernego przekroczenia liczby sylab w wersie przy jednoczesnej implementacji zupełnie odmiennej struktury kenningu na poziomie kodu oraz w obrębie kompozycji wersu. Rozwiązaniem, na które się zdecydowaliśmy, była zmiana w budowie kluczowego wersetu oraz kolejne dodatki do kodu JavaScript. Najbardziej drastycznym posunięciem była ingerencja syntaktyczna, jednak dzięki szczęśliwemu zbiegowi gramatycznych okoliczności okazała się ona najmniej szkodliwa i w rezultacie wręcz naturalna. Otóż na definiowaną w kodzie przez funkcję „compoundCourseLine()” strukturę wersu kenningowego składają się trzy człony: *set upon the* + kenning + *course*, w tym dwa brzegowe są ustalone na trwałe. Tego rodzaju szyk w polszczyźnie, gdzie zwrot „ustawmy ster” jest podzielony złożoną konstrukcją dzierżawczą (kenningiem), nie jest z reguły dozwolony, chyba że „kurs” wróci na stałe do „ustawmy”. Czyniąc tak, a zatem związując „ster” z czasownikiem „ustawmy”, zredukowaliśmy liczbę syntaktycznych jednostek do dwóch przy zachowaniu semantyki oryginału. Szczęśliwie się złożyło, że „ustawmy kurs”, mając o jedną sylabę mniej w polszczyźnie niż *set the course upon* zrekompensował nieuniknio-

¹¹ Nadmienić trzeba dodatkowe komplikacje wynikłe z dużej losowości doboru dwóch elementów kenningu w języku angielskim. Generator dopuszcza struktury w postaci zarówno *catcradle*, *cradlecat*, *cradlecradle*, jak i *catcat* (tutaj podane jako przykład, niewystępujące w utworze). W języku polskim takie swobodne, losowe rozdania nie są łatwe, a ponadto wymuszają zmianę określonych w kodzie reguł, by wytworzyć, oprócz kenningu „kocia kołyska” dość niezgrabne zestawienia typu „kołyskowy kot”, „koci kot” i „kołyskowa kołyska”.

ny przyrost sylab w polskiej wersji kenningu. Porównanie obu konstrukcji przedstawiono się na ilustracjach 2 i 3.

fix upon the blisskick course [7 sylab]

courseStart + syllable[b] + syllable[c] + 'course'

Il. 2. Budowa wersu „CompoundCourseLine” w oryginale

Źródło: opracowanie własne.

Niebezpieczeństwo nieproporcjonalnego – w stosunku do innych linijek – przyrostu sylab w wersji kenningowym zostało zażegnane kosztem akceptowalnego przyrostu sylab o zakres od jednej do trzech oraz kosztem zmniejszenia modularności generowanej linijki z czterech („courseStart” + syllable + syllable + „course”) do trzech elementów („courseStart” + „syllableNominative” + „syllableGenitive”). Polska wersja generatora sporo zawdzięcza też szczęśliwemu trafowi. *Course* to w języku polskim także jednosylabowy „ster”, a *set upon the* jest nawet o sylabę dłuższe niż „ustawmy”, dzięki czemu *course start* mogło mieć w wersji polskiej taką samą długość metryczną co połączone *course start* + *course* w oryginale. Ostatecznie – gdy polski generator już działał – mogliśmy sobie pozwolić nawet na rezygnację z pierwotnie przyjętego jednosylabowego „ustaw”, bezosobowego, chłodnego i łamiącego tonikę wersu, na rzecz bardziej wpasowanego w prozodię polszczyzny „ustawmy”, bez zbytniego przeciążenia wersu nadsylabowością kenningu.

ustawmy ster na kopniak zachwytu [9 sylab]

courseStart + course + syllable[g] + syllable[n]

Il. 3. Polski odpowiednik wersu „CompoundCourseLine”

Źródło: opracowanie własne.

Dickinsonowskie *-less* i neologizmy

Nieadekwatność istniejących polskich tłumaczeń poezji Dickinson i prozy Melville'a do potrzeb tłumaczenia *Między Reją a Morzem* stała się oczywista na etapie znajdowania ekwiwalentów dla typowych u Dickinson wyrażen przymiotnikowych z użyciem przedrostka „bez”¹². Dla Montforta i Strickland stanowią one drugą kluczową cechę generatora i wykorzystywane są w aż dwóch z siedmiu reguł budowania strof. Znalezienie polskich odpowiedników dla tych konstrukcji nie było łatwe. Kod generatora w oryginale dodaje przyrostki *-less* do jedno-, dwu- lub trzysylabowych rdzeni wyrazowych. Implementacja identycznie skonstruowanej reguły na gruncie języka polskiego nie zadziałała. Przyczyn jest kilka, od klas rodzajowych, które należy dodać do przymiotników, po częste i dość swobodne w polszczyźnie alternacje rdzeniowe zależne od etymologicznych właściwości danego słowa i stopnia jego łączliwości (ciało-bezcielesny [a:e; ł:l]). Na dodatek formacje typu *-less* w języku polskim posiadają dwa warianty sufiksowe: „nie” i „bez”. Dlatego zdecydowaliśmy się na symulowanie raczej niż odtwarzanie zawartej w oryginale procedury generującej i w zbiorach wyrazowych przymiotników typu *-less* zamieściliśmy gotowe, złączone już formacje wyrazowe. Decyzje co do tego, czy w polskich ekwiwalentach Dickinsonowskich formacji przymiotnikowych z *-less* powinniśmy użyć polskich „nie” czy „bez” (np. czy użyć „niezmierzony” czy raczej „bezkresny”), opieraliśmy na kryteriach gramatycznych, słowotwórczych (ekonomia sylabiczna), oraz – co najważniejsze – na podstawie semantycznego zakresu dzieła Montforta i Strickland. Efektem była tablica wyrazowa złożona z 60 słów, która została następnie podzielona na trzy podgrupy: przymiotników rodzaju żeńskiego, męskiego i nijakiego. Wśród nich są 23 Dickinsonowskie neologizmy. Choć teoretycznie w polskim słowniku dość łatwo byłoby odszukać ich mniej lub bardziej precyzyjne parafrazy bądź kalki, woleliśmy otworzyć nasze tłumaczenie się na słowotwórczą kreatywność, ponieważ idiosynkratyczny charakter nowych formacji słownych (nasuający analogię z leśmianowską poetycką ontologią [niedo]wcielenia) stanowi ważną część poetyckiego stylu amerykańskiej poetki. I tak na przykład zamiast

¹² Formuła ta została szczegółowo omówiona przez Strickland i Montforta w kodzie ostatniej, krytycznej edycji oryginału *Sea and Spar Between*. Zob. https://nickm.com/montfort_strickland/sea_and_spar_between/sea_spar.js [dostęp: 20.03.2021].

przetłumaczyć *droughtless* jako „niewysychający” woleliśmy zastosować neologizm „niedoschły”, który znacząc coś wiecznie zielonego, jednocześnie wskazuje na pewien niezrealizowany, choć mogący się w każdej chwili zrealizować potencjał. Celem takiego zabiegu, gry słownej i słowotwórczej było zarówno zwielokrotnienie potencjału znaczeniowego słowa, jak i zagęszczenie semantyczne w obrębie sformalizowanej struktury językowej, zabieg zapożyczony częściowo z metodologii translatorskiej Stanisława Barańczaka. Równocześnie zauważyć należy, że mierząc się w procesie tłumaczenia z neologizmami Dickinson, Barańczak najczęściej decydował się na ich parafrazę¹³. W naszym przypadku, z uwagi na wymóg sylabicznej ekonomii, na komfort parafrazy nie mogliśmy sobie pozwolić.

Wnioski

Przedstawione powyżej przypadki, kiedy to język docelowy wymusza zmiany nie tylko w strukturze kodu, lecz w filozofii i wizji artystycznej oryginału, to tylko niektóre z egzemplifikacji translatorskich potyczek, w których uczestniczyć przychodzi tłumaczowi generatorów poetyckich, zwłaszcza tak złożonych i szczególnych jak *Między Reją a Morzem*. Wiele z sygnalizowanych w niniejszym tekście translatorskich wyzwań, jeśli sprostać im w sposób niezadowalający, mogło stać się zarzewiem braku równowagi w relacjach pomiędzy charakterystycznymi cechami oryginału. Na przykład tradycyjny, logocentrycznie zorientowany tłumacz mógłby skupić się zbyt mocno na widocznym na ekranie rezultacie pracy generatora, spychając kod na plan dalszy bądź – w najlepszym przypadku – traktując go jako środek do celu, narzędzie do produkcji gramatycznie i stylistycznie poprawnego przekładu. Podejście takie poskutkowałoby zaśmieceniem kodu oryginału wieloma wyjątkami, dodatkowymi funkcjami i dopiskami mającymi na celu ugięcie kodu do tego stopnia, by w pełni dopasował się do mniej modularnej gramatyki języków słowiańskich. Rezultat końcowy wyzbyty byłby wtedy odczuwalnej generatywnej, informatycznej aury, jaka unosi się nad niewyobrażalnie rozległym morzem strof. Innymi słowy, nadmiernie przeładowanie

¹³ Czasami Barańczak pomijał neologizmy w swoich tłumaczeniach. Przykładem może być choćby *listless* (J187) w linijce „Lift – if you care – the listless hair”, które przyjmuje formę „Baw się włosów obwisłym pasmem – ” (Dickinson 2000: 44-45). Inne przykłady: (J327) – „stintless stars” / „gwiazdy **bez ograniczeń**”, (J328) – „leap plashless as they swim” / „co spada **bez plusku**”.

kodu wyjątkami językowymi doprowadziłoby do deinformatyżacji wyświetlanego wyniku oraz do nieuwzględnienia kluczowego aspektu *Między Reją a Morzem* jako ramy do kreowania niespodziewanych, w tym także zgrzytliwych i nieeleganckich, zderzeń między słowami. Można też sobie wyobrazić odwrotną sytuację, w której tłumacz jest zbyt skupiony na kodzie, i którego celem jest jak najwierniejsze oddanie ducha minimalizmu i modularności w wersji polskiej. Takie podejście oznaczałoby ingerencję w kod tylko, gdzie to konieczne, np. przy modyfikacji pliku sterującego elementem HTML5 Canvas tak, by wspierał polskie „ogonki”, ale już na przykład rezygnację z rozróżnienia na rodzaje gramatyczne, dopisywanie w kodzie podzbiorów i reguł doboru fleksyjnego. Rezultatem byłaby mniejsza liczba wyświetlanych strof. Odjęcie jednego tylko słowa – omawianej „ziemi” – z czterech losowanych przy tworzeniu linijki „butLine()” zmniejszyłoby liczbę możliwych do wygenerowania strof o co najmniej milion, jeśli nie więcej, w utworze, który kreować może kwintyliony wariantów.

Dwie powyższe sytuacje pasują się na biegunach różnych możliwych strategii translatorskich wobec tego wielopoziomowego cyfrowego dzieła, angażującego wielu aktorów w proces powstawania i w proces przekładu. Znalezienie balansu pomiędzy podejściem modularnym i niemodularnym (manualnym lub określonym algorytmem) a także między wypełnieniem i niedopełnieniem (kodu bądź ekranu [płótna]) musi być brane pod uwagę na wielu etapach. Warto wspomnieć, że decyzje polskich tłumaczy częstokroć kierowały się w stronę tego pierwszego, konserwatywnego bieguna, kiedy to – odruchowo – skłanialiśmy się ku wygładzaniu pracy generatora. Na szczęście Stephanie Strickland i Nick Montfort w takich momentach sugerowali, abyśmy nasz translatorski kurs ustawili z powrotem na biegun modularny. Ostatecznie pozwoliliśmy przemówić generatywnej naturze dzieła zamiast ją ukrywać. Dotyczy to zarówno kenningów (podobny „brak oszlifowania” o proveniencji generatywnej występuje i w oryginale, i w tłumaczeniu), jak i słowotwórczych wariacji z uwzględnieniem podziału na rodzaje gramatyczne (jedynie w wersji polskiej). Lekcja, którą zdołaliśmy odrobić, po kilku próbach wygładzania, humanizowania czy też utradycjoniania efektów pracy generatora, pozwoliła nam zbliżyć się jeszcze bardziej do ducha oryginału przy jednoczesnym docenieniu nowych horyzontów, jakie – stanowiąc kamień milowy w polu literatury elektronicznej – otwiera ono przed studiami przykładowymi.

Bibliografia

- Bal, Mieke, Van Boheemen, Christine. 2009. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press.
- Barańczak, Stanisław. 1990. *Wstęp. Skoro nie można mieć wszystkiego*, w: Dickinson Emily, *100 wierszy*, przeł. S. Barańczak. Kraków: Arka.
- 1997. *Emily Dickinson's „Because I could not stop for Death” – Remarks of a Polish Translator*, „The Emily Dickinson Journal” 2, s. 120–126.
- Buzelin, Hélène. 2011. *Agents of Translation*, w: L. Doorslaer vab, Y. Gambier (red.), „Handbook of Translation Studies” 2, John Benjamins Amsterdam, s. 6–12.
- Dickson, Emily. 2000. *Wiersze wybrane*, przeł. S. Barańczak, Kraków: Wydawnictwo ZNAK.
- 1990. *Sto wierszy*, przeł. S. Barańczak, Kraków: Wydawnictwo ARKA.
- Górska-Olesińska, Monika, Pisarski, Mariusz. 2018. *On Polish Translation of Sea and Spar Between*, w: J. Tabbi, G. Tremblay-Gaudette, D. Grigar (red.), *Cherchez le texte The Proceedings for the ELO 2013 Conference*, <https://scalar.usc.edu/works/cherchez-le-texte-proceedings-of-the-elo-2013-conference-1/on-polish-translation-of-sea-and-spar-between.4> [dost ep: 20.03.2021].
- Hayles, Katherine N. 2003. *Translating Media: Why We Should Rethink Textuality*. „The Yale Journal of Criticism” 16(2), s. 263–90.
- Jakobson, Roman. 2009. *O j ęzykoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne Teorie Przekładu. Antologia*, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 41–49.
- Johnson, Tomas H. (red.). 1960. *The Complete Poems of Emily Dickinson*, Boston: Little, Brown and Company.
- Kaczorowska, Monika. 2011. *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Kraków: Universitas.
- Kieżun, Piotr. 2018. *Stary nowy Moby Dick’’. O reedycji najslynniejszej powieści Hermana Melville’a*, „Kultura Liberalna” 511(43), <https://kulturaliberalna.pl/2018/10/23/piotr-kiezun-recenzja-moby-dick-melville/> [dostęp: 20.03.2021].
- Mał ecka, Aleksandra, Marecki Piotr. 2014. *Hyper-constrained: Translating Nick Montfort’s Textual Generators*, „A Journal of Literary Studies and Linguistics” IV(1), s. 83–91.
- Melville, Herman. 1985. *Moby Dick czyli Biały Wieloryb*, przeł. B. Zieliński, Warszawa: Czytelnik.
- Montfort, Nick, Stephanie Strickland. 2014. *Spars of Language Lost at Sea*, „Formules” 18, s. 223–235.
- Montfort, Nick, Strickland, Stephanie. 2010. *Sea and Spar Between*, https://nickm.com/montfort_strickland/sea_and_spar_between/reading.html [dost ep: 20.03.2021].
- 2020. *Cut to Fit the Toolspun Course: Discussing Creative Code in Comments*, version 1.0.2, 2020.02.02, https://nickm.com/montfort_strickland/sea_and_spar_between/sea_spar.js [dost ep: 20.03.2021].

- Moulthrop, Stuart. 2013. *Failure to Contain: Electronic Literature and the State (Machine) of Reading*, wykład wygłoszony 5 kwietnia 2013 w Bibliotece Kongresu, Washington, D.C. [manuskrypt wykładu udostępniony przez autora].
- 2017. *Entity and Event: Electronic Literature in Context*, w: D. Grigar, S. Moulthrop (red.), *Traversals: The Use of Preservation for Early Electronic Writing*, MIT Press.
- Moulthrop, Stuart, Schumaker, Justin. 2016. *Along the Folds. Sea and Spar and Portals Between*, „CounterText” 2(2), s. 130–139.
- Rajewska, Ewa. 2007. *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Salska, Agnieszka. 2018. *Emily Dickinson po polsku*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 33, s. 271–290, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.33.16>.
- Sample, Mark. 2013. *House of Leaves of Grass*, <https://fugitivetexts.net/houseleaves-grass/reading.html> [dostęp: 20.03.2021].
- Shillingsburg, Peter L. 1991. *Text as Matter; Concept, and Action*, „Studies in Bibliography” 44, 31–82.