

Dirce Waltrick do Amarante  <https://orcid.org/0000-0002-5246-6844>
Uniwersytet Federalny w Santa Catarina
waltrickdoamarantedirce@gmail.com

Tłumacz jako aktor i magik¹

The Translator as Actor and Magician

Pierwszy raz oglądałam sztukę *Umarła klasa* (1975) polskiego dramaturga i reżysera Tadeusza Kantora (1915–1990) nie w teatrze, ale z płyty DVD. Było to nagranie występu w Théâtre National de Chaillot we Francji w maju 1989 roku². W niektórych momentach pojawiały się napisy po francusku tłumaczące to, co zostało powiedziane po polsku; w innych – takich napisów nie było. Chociaż czytam po francusku, zdałam sobie sprawę, że kiedy nie było napisów, to ten brak nie przekreślał całkowicie możliwości zrozumienia scen, które zostały przetłumaczone poprzez gesty i ekspresję aktorów.

Powiedziałabym, że oglądałam tę sztukę, jakbym była narratorem *Martwego sezonu* polskiego pisarza Brunona Schulza. W opowiadaniu tym narrator opisuje rozmowę swego ojca z cudzoziemcem, który posługiwał się niezrozumiałym obcym językiem, i stwierdza:

Nie rozumiejąc cudzoziemskiej mowy, słuchaliśmy z respektem tej ceremonialnej konwersacji pełnej uśmiechów, przymykania oczu, delikatnego i pełnego czułości klepania się po plecach. Po wymianie tych wstępnych grzeczności panowie przeszli do rzeczy właściwej (...). Korzenne cygara w kątach ust, z twarzą ściągniętą w grymas opryskliwego ukontentowania wymieniali panowie krótkie parole, jednozgłoskowe znaki porozumiewawcze, palcem przytrzymując kurczowo właściwą pozycję książki, z filuternym błyskiem augurów w spojrzeniu. Z wolna dyskusja stawała

¹ Tekst jest poszerzoną wersją odczytu wygłoszonego w języku portugalskim na I Międzynarodowym Spotkaniu Polonistycznym – Dziesięciolecie Polonistyki UFPR: Doświadczenia i wyzwania (UFPR, Kurytyba, 30.11–4.12.2019).

² Film dostępny także pod linkiem: <https://www.youtube.com/watch?v=-p870MeyJuw>, dostęp: 14.02.2020.

się gorętsza, znać było z trudem hamowane wzburzenie (...). Sytuacja zaogniała się. Była chwila, iż obaj panowie zerwali się ze swych miejsc i stali nieprzytomni³.

Później, po interwencji matki narratora, zauważył on, że miny jego ojca i gościa „były nader obiecujące. Mrugając do subiektów porozumiewawczo, dawali do poznania, że pełni są przedsiębiorczości”⁴.

Podobnie jak narrator opowiadania Schulza oglądałam sztukę Kantora, próbując rozszyfrować ekspresje aktorów, co pozwoliło mi do pewnego stopnia „zrozumieć” to, co działo się na scenie: aktorzy/aktorki przetłumaczyli dla mnie tę sztukę. Podobny fakt nastąpił, powiedziałbym, kiedy czytałam wyżej cytowane opowiadanie Schulza w języku portugalskim. Ktoś „wystawił” to dla mnie, ktoś wystawił je w moim języku, nie gestami, lecz słowami. W tym wypadku reżyserem był Henryk Siewierski, odpowiedzialny za tłumaczenie na brazylijski portugalski książki Schulza *Fição completa* (Cosac Naify, 2012).

Dlatego porównuję tłumacza z reżyserem lub, jeszcze dokładniej rzecz ujmując, z aktorem, posługując się definicją Kantora, dla którego:

aktor jest „graczem”, który bawi się tekstem, oddala się od niego i przybliża, porzuca go i do niego powraca, odbiera mu cały charakter anegdotyczny, aby objawić go w jego konkretnej abstrakcji. Jest graczem, który nie podkreśla konwencji gry, ale zdecydowanie potwierdza swoją rzeczywistość gracza, tak jak skoczek lub klaun na arenie cyrkowej⁵.

Mówiąc o aktorze, Kantor przypomina, że jeśli „naśladuje jakąś akcję, siłą rzeczy stawia się ponad nią. Aktor, który ją naprawdę wykonuje, stawia się w pozycji równoprawnej. Tak oto zmienia się podstawowa hierarchia: przedmiot-aktor, akcja-aktor”⁶.

Idea polskiego dramaturga wydaje się współbrzmieć z koncepcją tłumaczenia czy też transkrecji Haroldo de Camosa, która częściowo opiera się na ideach niemieckiego myśliciela Wolfganga Isera. Według Camosa konieczne jest zdemaskowanie „»ideologii wierności«, służalczej idei tłumaczenia-kopii”⁷. Trzeba rozumieć „tłumaczenie samo w sobie jako fikcję”. Campos używa eseju Isera *Udawanie albo co jest fikcyjnym w tekście fikcji?* do opisanie i pełnego ukazania „»triadycznego związku«, który ustanawia się pomiędzy tym, co rzeczywiste, fikcyjne i wyobrażone w tłumaczeniu”⁸.

³ B. Schulz, *Fição completa: Bruno Schulz*, tłum., posłowie H. Siewierski, São Paulo 2012, s. 243.

⁴ Tamże, s. 244.

⁵ T. Kantor, *O teatro da morte*, kilku tłum., São Paulo 2008, s. 37. Tłum. wybranego fragmentu J. Guinsburg.

⁶ Tamże.

⁷ M. Tápia, Th.M. Nóbrega, *Haroldo de Campos: transcrição*, São Paulo 2013, s. 120.

⁸ Tamże, s. 121.

Korzystając z tego obrazu gry pomiędzy rzeczywistością, fikcją i wyobraźnią, zaproponowanej przez Camposa za pośrednictwem Isera i obrazu cyrkowego stworzonego przez Kantora, powiedziałabym, że tłumacz jest również magikiem, który bawi się triadą (rzeczywistością, wyobraźnią i fikcją). Magik wyciąga króliki z kapelusza; ćwiartuje kobiety i mężczyzn w skrzyniach, rozdziela części ich ciał, a następnie sprawia, że wynurzają się w całości w innym miejscu. Czyż nie to właśnie robi tłumacz?

To właśnie, powiedziałabym, zrobił Siewierski, tłumacząc Schulza. Na moich oczach czytelniczki włożył do kapelusza tekst pisarza po polsku, wcześniej go ćwiartując, aby ujrzeć jego wnętrzości, po czym wyjął go w całości w zupełnie innym miejscu, w innym języku, portugalskim.

Tomasz Barciński, tłumacz powieści Witolda Gombrowicza *Ferdydurke*, powiedział na przykład, że przetłumaczenie książki było dużym wyzwaniem, ponieważ pisarz ma:

styl, który zgodnie z jego własnymi słowami jest „fantastyczny, ekscentryczny i dziwaczny, omal na skraju manii, szaleństwa, bzdur”. Ponadto autor stworzył nieistniejące w języku polskim słowa i aby jeszcze bardziej skomplikować sprawę, nadał niektórym istniejącym słowom inne znaczenie, często zamieniając rzeczowniki w czasowniki, czasowniki w przymiotniki, a te ostatnie w czasowniki⁹.

W tym wypadku sam pisarz prezentuje mnóstwo sztuczek, które tłumacz musi znać, „aby odcyfrować sens zamierzony przez autora”, jak powiedział Barciński w innym kontekście¹⁰.

Tłumacz, podobnie jak magik, musi znać podręcznik iluzjonisty i umieć zwodzić, oczarowywać czytelnika, tak aby myślał, że czyta na przykład Gombrowicza, kiedy tak naprawdę czyta też Barcińskiego albo obydwóch naraz po portugalsku.

Tłumacz i autor nie są tą samą osobą, ale tłumacz musi się przebrać i podać za autora, a żeby za niego ująć, musi być do niego tak podobnym, jak to tylko możliwe. Barciński wspomina, że przed rozpoczęciem przekładu tekstu polskiego geniusza nabył „najnowsze wydanie dzieła – opublikowane przez Seix Barral w 2004” i kontynuuje:

jakież było moje zdumienie (i rozczarowanie), kiedy to stwierdziłem, że wersja hiszpańska znacznie różniła się od oryginalnej polskiej. Usunięto z niej całe akapity, pojawiły się nowe fragmenty i zdania różniące się znaczeniem od wydania polskiego. Zrozumiałem, że grupa tłumaczy, działająca za zgodą autora, czuła się

⁹ T. Barciński, *Postowie* [w:] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, tłum. T. Barciński, São Paulo 2006, s. 345.

¹⁰ Tamże.

upoważniono do zmiany oryginalnego tekstu. Ja jednak, podpisawszy umowę na tłumaczenie z oryginału polskiego, nie miałem prawa tego robić¹¹.

Jest to zrozumienie jak najbardziej uzasadnione, zwłaszcza jeśli przyjmiemy, że pochodzi od tłumacza, który nie ma zgody autora tekstu na wprowadzenie znaczących zmian w jego dziele. W takim wypadku do tłumacza należy zastosowanie sztuczek, które potrafi wykonać, używając języka, na który przekłada, i tworząc nowy język, który będzie podobny do tekstu źródłowego. To sztuczka, rodzaj złudzenia optycznego, takiego jak te wykorzystywane przez magików, które pozwalają nam wierzyć, że można zmienić kwiat w ptaka, a kwiat i ptak są tym samym.

Jeśli chodzi o tłumacza/magika, posiada on w swoim repertuarze jeszcze jeden trik: może nagle stać się niewidzialny, zniknąć na oczach wszystkich wpatrzonych w scenę. Jakiś czas temu tłumacz Piotr Kilanowski, z którym miałam okazję do bliskiej wymiany myśli i który zapoznał mnie z literaturą polską, przełożył tomik poezji autorstwa polskiej pisarki Anny Świrszczyńskiej (1909–1984) zatytułowany *Eu construía a barricada* (*Budowałam barykadę*). Książka została wydana przez niewielkie wydawnictwo Dybbuk z Kurytyby i stanowi rozdzierający opis powstania warszawskiego, jednego z najbardziej przerażających wydarzeń drugiej wojny światowej, kiedy to w 1944 roku Polacy walczyli przez 63 dni o wyzwolenie stolicy kraju spod kontroli nazistów. Dzięki tłumaczeniu Kilanowskiego brazylijski czytelnik może być świadkiem tego barbarzyńskiego wydarzenia, które nie było częścią historii Brazylii.

Raport wojenny Anny Swir (pod takim nazwiskiem poetka znana jest w krajach anglojęzycznych) jest zatrważający, opowiadany w sposób suchy i bezpośredni, bez sentymentu, tak jakby autorka była „znieczulona” przez wszystko, czego była świadkiem. A przynajmniej tak odbieram przekład tych wierszy na język portugalski: „Mówią na głos litanie za konających,/ urywają/ w pół słowa/ bombowiec pikuje nad dachem./ Przeleciał./ Huk. Śmierć zabiła inny dom, innych ludzi./ Oddychają, wraca im mowa. – To trafiło dalej, proszę pana./ Na szczęście, proszę pani” (*Nalot*)¹².

Należy również zauważyć, jak przypomina Kilanowski w swoim tekście wprowadzającym, wyjaśniającym między innymi, że Świrszczyńska jest feministką, „być może najważniejszą polską poetką feministyczną po wojnie”, i że przedstawia „kobietą seksualność i cielesność w całej jej chwale i cierpieniach”¹³. Autorka opisuje żołnierki z długimi włosami i rozdartymi ciałami; harcerki, które walczą jak żołnierze i marzą o balu – „Gdy umarła,

¹¹ Tamże, s. 346.

¹² A. Świrszczyńska, *Eu construía a barricada*, oprac., tłum. P. Kilanowski, Curitiba 2017, s. 19 (książka dwujęzyczna – podstawą tłumaczenia było wydanie polskie: taż, *Budowałam barykadę*, Warszawa 2014).

¹³ P. Kilanowski, *Wstęp* [w:] A. Świrszczyńska, *Eu construía a barricada*, dz. cyt., s. 8.

ubrały ją w sukienkę/ i stanęły we czwórkę na baczność/ przy jej łóżku i stały godzinę” (*Harcerka*)¹⁴. Opisuje matki, które cierpią się, gdy ich dzieci idą w bój i zapominają o nich (*Zapomniał o matce*)¹⁵.

Budowałam barykadę to raport wojenny napisany z punktu widzenia kobiety, choć autorka wiedziała, że „wojna nie ma w sobie nic z kobiety”. Należy jednak zauważyć, że w eposie wojennej kobieta nie jest bohaterką; jest tylko świadkiem historii: „Córeczko, ja nie byłam bohaterką,/ barykady pod ostrzałem, budowali wszyscy./ Ale widziałam bohaterów/ i o tym muszę powiedzieć” (*Do mojej córki*)¹⁶.

I skoro już mowa o kwestiach kobiecych, niedawno otrzymałam od Kilanowskiego kilka tłumaczeń wierszy Świrszczyńskiej, jak dotąd niepublikowanych, przygotowywanych do nowej książki, której głównym tematem będą wiersze poetki, w których problematyka kobieca pojawia się na pierwszym planie. Są to wiersze feministyczne, w których autorka kwestionuje rolę przypisaną kobietom w społeczeństwie i historii, od wieków opowiadanej z tej samej perspektywy. W wierszu *Odwaga* poetka mówi: „Nie będę niewolnicą żadnej miłości./ Nikomu/ nie oddam celu swego życia,/ swego prawa do nieustającego rośnięcia/ aż po ostatni oddech./ Spletana ciemnym instynktem macierzyństwa,/ spragniona czułości jak astmatyk powietrza,/ z jakim mozołem buduję w sobie/ swój piękny człowieczy egoizm,/ zastrzeżony od wieków/ dla mężczyzny”¹⁷.

Czytam wiersz Świrszczyńskiej, słyszę głos poetki, ale za tym głosem w języku portugalskim stoi głos męski, głos tłumacza, który, jak magik, w pewnym momencie zniknął ze sceny, zwiódł czytelnika, w tym wypadku czytelniczkę, czyli mnie. Zresztą być obecnym i musieć zniknąć stanowi, powiedziałabym, paradoks, w którym żyje tłumacz, będący poniekąd współautorem tekstu, ponieważ to, co czytamy w tłumaczeniu, to odczytanie tłumacza. Ale nawet będąc współautorem, tłumacz musi być niewidoczny, aby jego tekst był przekonujący i aby mógł uchodzić za kogoś, kim nie jest.

W tym temacie warto jednak pamiętać, że, jak powiedziałby Kantor, aktor w porównaniu z tłumaczem jest:

bezwstydnym ekshibicjonistą,/ – symulatorem robiącym pokazy szloch, – śmiechu,/ – funkcjonowania wszystkich organów,/ – szczytów zapału, entuzjazmu,

¹⁴ Tamże, s. 95.

¹⁵ Tamże, s. 57.

¹⁶ Tamże, s. 15.

¹⁷ Tłumaczenie wiersza zostało opublikowane w dwóch miejscach już po napisaniu tekstu: P. Kilanowski, *Vinte e dois poetas poloneses: uma pequena antologia de poesia em tradução*, „Belas infieis” 2020, t. 9, nr 2, s. 49–50, <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/28394/25721>, dostęp: 25.04.2020; tenże, *Coragem – os poemas femininos de Anna Świrszczyńska*, „Qorpus” 2020, t. 10, nr 1, s. 132–133, https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2020/03/TRADU%C3%87%C3%83O3_Piotr-Kilanowski_p%C3%A1ginas_130-136.pdf, dostęp: 25.04.2020.

namiętności,/ – wnętrzości/ – penisa,/ – ciała wystawionego na wszelkie bodźce,/ – wszelakich niebezpieczeństw/ – i wszelakich niespodzianek;/ – iluzjonistą (...)/ – aktor/ – nie żyjący/ – poza wyobraźnią¹⁸.

Wracając do maga, to on również pokazuje to, co było ukryte w zanadrzu, w rękawie jego koszuli lub koszuli widza albo za uchem widza. Tak więc to tłumacz pokazuje inną kulturę, inny sposób patrzenia na świat, inne koncepcje; tłumaczenie wzbogaca język. Bez tłumaczenia bylibyśmy jak istoty w wierszu Zbigniewa Herberta *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, przetłumaczonym przez Kilanowskiego, leżący „pokotem na dnie świątyni absurdu// (...) jak owoce/ upadłe/ z drzewa życia/ gnijące osobno/ każdy na swój sposób”¹⁹.

Tak właśnie poprzez tłumaczenie znam literaturę polską, polską kulturę, która przenika moją kulturę, moje pisanie w języku portugalskim, w moim kraju, tak odległym od Europy, od Polski. Dzięki temu tłumaczeniu niespodziewanie można zauważyć, że Brazylia nie jest tak daleko od Polski, że w pewnym momencie krzyżują się nasze historie, że jest między nami wiele wspólnego. Kiedy Anna Swir pisze o powstaniu warszawskim, czasem myślimy, że równie dobrze mogłaby mówić o życiu młodych ludzi w wielu biednych społecznościach rozrzuconych po całej Brazylii. W wierszu *Jej śmierć ma szesnaście lat* polska poetka pisze: „Konając we krwi na chodniku/ skąd ma wiedzieć, że kona./ Jest tak szczerze wypełniona młodością,/ że nawet jej konanie jest młode/ Nie umie umierać/ Umiera przecież pierwszy raz”²⁰.

Z języka portugalskiego przetłumaczył Piotr Kilanowski

¹⁸ T. Kantor, dz. cyt., s. 138.

¹⁹ Z. Herbert, *A viagem do Senhor Cogito/ Podróż Pana Cogito*, wyb. i oprac. D. Opacka-Walasek, P. Kilanowski, tłum. P. Kilanowski, Katowice 2016, s. 97.

²⁰ A. Świrszczyńska, *Eu construí a barricada*, dz. cyt., s. 166.