

■ MAŁGORZATA JOKIEL

OBCOŚĆ I NIEKONWENCJONALNOŚĆ PROZY A PRZEKŁAD. ARNO SCHMIDT I REINHARD JIRGL

Abstract

Translating Foreignness and Unconventionality in Fiction: Arno Schmidt and Reinhard Jirgl

This article discusses alienation and unconventionality in contemporary prose. It identifies various dimensions of alienation and unconventionality as well as strategies adopted by translators to deal with these two aesthetic aspects. The examples are drawn from two novels in German: *Die Gelehrtenrepublik* by Arno Schmidt and *Die Unvollendeten* by Reinhard Jirgl, as well as from their Polish translations.

Key words: unconventionality, foreignness, translation strategy, Arno Schmidt, Reinhard Jirgl, Jacek St. Buras, Ryszard Wojnakowski

Słowa kluczowe: niekonwencjonalność, obcość, strategia translatorska, Arno Schmidt, Reinhard Jirgl, Jacek St. Buras, Ryszard Wojnakowski

W porównaniu z dramatem i liryką utwory epickie uchodzą z reguły za łatwiejsze do przetłumaczenia, zwłaszcza gdy pisane są w sposób tradycyjny, przewidywalny, zgodny z konwencjami i wymogami formalnymi poszczególnych gatunków, wygładzonym językiem literackim. Czy jednak współcześnie powstają jeszcze w ogóle takie utwory? W poetykach klasycznych obowiązywało założenie, że każdy utwór musi posiadać wszystkie cechy definiujące dany gatunek. Tymczasem, jak twierdzi Jaworski (1999: 12), „obecne podejście do sprawy nacechowania gatunkowego jest bardziej elastyczne, skalarne; mówi się o cechach istotnych i zmiennych”. Odkąd oryginalność stała się zasadą dominującą, trudno mówić o łamaniu

konwencji literackich czy norm językowych. Współcześni odbiorcy literatury (zarówno czytelnicy, krytycy, literaturoznawcy, jak i tłumacze) zainteresowani są przede wszystkim indywidualną estetyką lub poetyką danego autora bądź konkretnego utworu.

Postmodernistyczna wolność twórcza stała się zatem czynnikiem, który zdominował i przyćmił właściwe wcześniejszym epokom przywiązanie do konwencji. Brigitte Schulze (2008: 12) pisze o charakterystycznym dla literatury drugiej połowy XX wieku „przenikaniu wzajemnym prozy, liryki i dramatu, tekstów fikcyjnych i niefikcyjnych, wszelkiego rodzaju gatunków tekstów i mediów”¹. W XXI wieku tendencja ta zdaje się jeszcze bardziej dostrzegalna.

Tymczasem Doris Bachmann-Medick, zajmująca się przełomami we współczesnym kulturoznawstwie (zwanymi z angielska *turns*), idzie jeszcze o krok dalej i wskazuje na „mieszanie tekstów literackich i teorii oraz zacieranie się granic pomiędzy nimi”, jak również na „łączenie poszczególnych rodzajów tekstów” możliwe ze względu na „wyobcowanie pojedynczych dziedzin wiedzy” (Bachmann-Medick 2006: 155–156). I tak literaturoznawstwo może zostać wzbogacone pytaniami badawczymi z zakresu kulturoznawstwa, np. przez badanie powiązań między znaczeniami kulturowymi a tekstualnością – m.in. fikcjonalnością, strategiami z dziedziny estetyki recepcji oraz kreatywnym łamaniem reguł językowo-estetycznych w tekstach literackich (Bachmann-Medick 2004: 156–157).

Wydaje się zatem, że trudno ogólnie różnicować bądź hierarchizować problemy związane z przekładem poszczególnych rodzajów literackich; zamiast tego należałoby raczej potraktować każdy tekst indywidualnie i przed przystąpieniem do tłumaczenia określić specyfikę utworu oraz dostosowaną do niej koncepcję translatorską. Poniższe rozważania, oparte na przykładzie powieści dwóch pod wieloma względami pokrewnych pisarzy niemieckich: Arno Schmidta i Reinharda Jirgla, poświęcone są problematyce identyfikacji oraz strategiom przekładu wybranych aspektów obcości i niekonwencjonalności prozy².

¹ O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty z literatury niemieckojęzycznej przytaczane są w przekładzie autorki artykułu.

² Ponieważ w języku polskim dostępne są jedynie *Die Unvollendeten* (Jirgl 2003) oraz *Die Gelehrtenrepublik* (Schmidt 1993), te właśnie dwie powieści zostaną omówione w dalszej części artykułu. Powieść Schmidta wydano po raz pierwszy w roku 1957; tutaj cytowana jest wydanie z roku 1993.

Źródła inspiracji twórczej

By zrozumieć i móc przełożyć indywidualną poetykę konkretnego pisarza, warto zadać pytanie o źródła jego inspiracji oraz o sens i celowość stosowanych przez niego zabiegów stylistycznych bądź transformacji językowych.

Według literaturoznawców, u podstaw każdego dzieła literackiego leży koncepcja jego twórcy, istniejąca zawsze w określonych kontekstach³, np. w kontekście całokształtu twórczości, kontekście danej epoki, kontekście biograficznym czy też kontekście światopoglądu autora. Jak podkreśla Skwarczyńska (1954: 92), każdy element światopoglądu literackiego pochodzi bądź to z realnego, materialnego świata, bądź to z wewnętrznego świata twórcy. Zgodnie z tym autor nie może stworzyć nic całkowicie nowego, a jedynie z danych elementów skonstruować nowy, nieistniejący w rzeczywistości twór. Stosunek artysty do rzeczywistości kształtuje jego światopogląd, odzwierciedlający się m.in. w wyborze prezentowanych w utworze treści, nie ma bowiem elementu rzeczywistości przedstawionej dzieła, który by nie pochodził albo z rzeczywistości świata otaczającego, uchwytnego dla obserwacji poprzez doznania zmysłowe, albo z rzeczywistości świata duchowego, uchwytnego dzięki introspekcji na podstawie doznań wewnętrznych.

Umberto Eco wskazuje z kolei na zawiłą sieć powiązań, wśród których powstaje dzieło literackie, formujące się pod wpływem zarówno tradycji stylistycznych wcześniejszych twórców, jak i wydarzeń historycznych, będących podłożem ideologii twórcy. Jednak „prawdziwą treścią dzieła staje się sposób widzenia i osądzania świata zawarty w sposobie kształtowania. Tylko na tej płaszczyźnie można rozważać związki sztuki ze światem” (Eco 1973: 284). Wypowiedź w sztuce następuje, zdaniem włoskiego semiotyka, między innymi przez sposób organizacji tekstu, gdyż „pierwszym rodzajem twierdzeń o świecie i o człowieku, do jakich sztuka ma prawo i jakie mają naprawdę znaczenie, są twierdzenia wypowiedziane za pomocą odpowiednich form, a nie kompleksu sądów wartościujących o danym przedmiocie” (Eco 1973: 280). Nie mniej istotnym elementem kształtowania dzieła literackiego może stać się język:

³ Spośród autorów niemieckojęzycznych omówienie tematyki kontekstów literackich, zarówno w odniesieniu do dzieł literackich, jak i do ich przekładów znajdziemy m.in. u Salevsky (2002) oraz Schulze (2004).

dobierając (...) pewien rodzaj języka, typowy według niego [pisarza – M.J.] dla sytuacji, w której stosunki międzyludzkie są powikłane, zakłócone i rozbite, koordynuje go według narracyjnych konwencji, tworząc porządek, który natychmiast maskuje owe cechy rozkładu, i po to właśnie, by dać obraz rozprężenia i bezładu, przekazuje nam wrażenie porządku (Eco 1973: 287).

Uogólniając i upraszczając, można zatem wskazać cztery główne źródła stanowiące inspirację twórcy literackiego: 1) współczesna autorowi rzeczywistość historyczna; 2) przeszłość, rozumiana jako przekazywana z pokolenia na pokolenie tradycja; 3) twórczość poprzedników, w szczególności tych będących wzorem dla danego pisarza, oraz 4) własny wewnętrzny świat (wyobrażenia i osobiste doświadczenia), w którym stykają się wymienione obszary. Aby utwór literacki mógł zaistnieć dla czytelnika, pisarz musi za pomocą języka przetransponować swój świat wyobrażony na tekst pisany. Tym samym język, jako twór z jednej strony ograniczony konwencjami, regułami i normami, a z drugiej poddający się kreatywnej wyobraźni i inwencji autorskiej, staje się głównym instrumentem, narzędziem i medium przekazu literackiego⁴.

Obcość i niekonwencjonalność jako cechy pisarstwa

Arno Schmidta i Reinharda Jirgla

Twórczość Arno Schmidta (1914–1979) uchodzi za „największe wyzwanie rzucone prozie niemieckiej po 1945 roku”⁵. Pisarz urodził się w Hamburgu, a od roku 1928 mieszkał na Śląsku (Lubań, Gryfów Śląski), skąd pochodzili jego rodzice. Do roku 1939 miał się różnych zajęć dorywczych, m.in. jako księgowy w fabryce tekstyliów. Po wybuchu wojny został powołany do wojska niemieckiego, w 1945 roku dostał się do niewoli brytyjskiej. Po wojnie zamieszkał w Dolnej Saksonii, pracując początkowo jako tłumacz w szkole policyjnej, a od 1946 roku poświęcił się wyłącznie twórczości literackiej.

Schmidt upatrywał swoich artystycznych inspiracji w twórczości takich pisarzy niemieckich jak E. T. A. Hoffmann, Klopstock, Stifter i Döblin.

⁴ Głównym, lecz niekoniecznie jedynym; utwory literackie mogą być, jak powszechnie wiadomo, np. uzupełniane obrazem, ilustrowane muzyką, ekraniowane, wystawiane na scenie. Por. Wysłouch (2001).

⁵ Opinię tę sformułował Helmut Heißenbüttel; cytaw w wersji polskiej za: Półroła (2011: 247).

W nie mniejszym stopniu fascynował go Edgar Allan Poe, którego utwory przełożył na język niemiecki⁶. W latach 60. sformułował swoje przemyślenia teoretyczne na temat prozy i języka, mając na celu zapoczątkowanie w Niemczech rewolucyjnych zmian w tym zakresie. W swojej działalności pisarskiej poszukiwał konsekwentnie nowych form wyrazu, które zdołałyby oddać stany świadomości w sposób wierniejszy niż powieść, nowela czy dialog. Za całokształt twórczości Schmidt otrzymał kilka ważnych nagród literackich, w tym frankfurcką nagrodę literacką im. Goethego w 1973 roku. W uzasadnieniu tego ważnego wyróżnienia podkreślono zarówno znaczenie twórczości pisarza jako tego, „który uwolnił język od sztywnych reguł gramatyki” i stworzył prozę, „w której w sposób konsekwentny i estetycznie nowatorski uświadamia złożone problemy życia w erze atomowej”, jak i jego kongenialne przekłady z języka angielskiego oraz „wnikliwie interpretacje”⁷.

Akcja wydanej w 1957 roku powieści dystopijnej *Die Gelehrtenrepublik* (*Republika Uczonych*, przeł. Jacek St. Buras) rozgrywa się w roku 2008. Utwór ukazuje fikcyjną rzeczywistość po trzeciej wojnie światowej, po której napromieniowana w wyniku ataku nuklearnego Europa przekształciła się w pustynię, a intelektualiści z całego świata zostali zgromadzeni na jednej z wysp na Pacyfiku, w tytułowej Republice Uczonych. Czytelnik poznaje ową rzeczywistość na podstawie (również fikcyjnego) przekładu sprawozdania z wyprawy na wyspę na już martwy język niemiecki. Odbiorca polski ma dodatkowo do czynienia z tłumaczeniem owego tekstu na polski. Pogmatwany świat przedstawiony powieści wraz z jej poszatkiwaną na fragmenty narracją dodatkowo komplikują liczne przypisy w tekście, tj. dziewięćdziesiąt cztery numerowane kolejno adnotacje fikcyjnego narratora-tłumacza, w tym pięć, w których znajdują się umieszczone w nawiasach kwadratowych dopiski (rzeczywistego) tłumacza na język polski, oraz osiemnaście oznaczonych gwiazdką uwag dodanych przez autora polskiego przekładu.

W *Republice Uczonych* (podobnie zresztą jak w innych swoich utworach) Schmidt „świadomie rezygnuje z tradycyjnego ciągu narracyjnego jako logicznego kontinuum, posługując się techniką luźnego montowania

⁶ Schmidt tłumaczył ponadto m.in. utwory Williama Faulknera, Williama W. Collinsa, Jamesa F. Coopera oraz Lewisa Carolla.

⁷ Cytaty z aktu nadania frankfurckiej nagrody im. Goethego w brzmieniu ze strony internetowej Towarzystwa Czytelników Arno Schmidta: http://www.gasl.org/wordpress/?page_id=99 (dostęp: 28.03.2013).

wyraźnie od siebie oddzielonych fragmentów tekstu” (Półrola 2011: 256). Zdania często zredukowane są do równoważników. Narrację Schmidta cechuje ponadto skrótowość, zwięźłość, nadużywanie znaków interpunkcyjnych⁸ (zbitki typu : ! ! ! ! : lub – – : ! – bądź : ? : ! :), oddzielanych dodatkowo spacjami, i stosowanie ich w nowych, często niezrozumiałych dla czytelnika funkcjach (liczne ukośniki, znaki równości, dowolnie stawiane nawiasy, wielokropki złożone z pięciu i więcej kropek, ciągi znaków przypominających alfabet Morse’a). Warto wspomnieć również o próbach wywołania u czytelnika konkretnych skojarzeń za pomocą zapisu fonetycznego łączącego całe frazy (*Willstuwohlherkomm’!*, *Undriebeinallesdurcheinanderblattkrautundstengel : ! ! ! ! : Menschsollichdennda. . .*) bądź rozdzielania wyrazów w celu uwypuklenia ich sensu za pomocą znaków równości (*rück=sichts=los, do=pällt*) w miejsce utartych zasad ortograficznych języka niemieckiego. W powieści występuje też wiele neologizmów, zwłaszcza na określenie istot zamieszkujących wyspę (np. *Zenties, Gow=chrómms, Never=Nevers, Voliere, Weltwitschientäler*), zwrotów obcojęzycznych w pisowni oryginalnej (*ventre à terre, toujours en vedette, merci beaucoup, World’s End, to the wise the word is sufficient; leathern jerkin, crystal button, smooth=tongue*) bądź w transkrypcji łacińskiej (*Dóbroje útro! Chotschesch li ty menja prawaditz?*) oraz wyrazów dźwiękonaśladowczych typu *Hüüüür; Ts=ts, neenee, öörr=llll, ja=ä*. Obcość i niekonwencjonalność twórczości Schmidta manifestują się zatem na co najmniej kilku płaszczyznach, poczynszy od wykreowanego przez pisarza, nieistniejącego w rzeczywistości świata przedstawionego, poprzez autorską, trudną w odbiorze narrację i przyjętą konwencję tekstu powieści jako przekładu, po kreatywność językową, wyrażającą się m.in. w neologizmach i przeciwstawianiu się utartym regułom ortograficznym i interpunkcyjnym.

Niemieckojęzyczni krytycy i literaturoznawcy wskazują niemal jedno-myślnie na pokrewieństwo artystyczne między Arno Schmidtem a urodzonym w roku 1953 Reinhardem Jirglem, którego twórczość również wpisuje się w nurt sceptycyzmu językowego, wyrażającego się w poszukiwaniach nowych środków artystycznych. Trudno mówić tu jednak o zwykłym naśladowaniu czy kopiowaniu Schmidta przez Jirgla. Uważna lektura teks-

⁸ Niekonwencjonalna interpunkcja staje się niekiedy przedmiotem krytyki fikcyjnego tłumacza, np. w przypisie 17: „ta kombinacja myślników i kropek ma zapewne symbolizować «pełną zadumy pauzę». – Pragnę stwierdzić, że jestem przeciwny temu kultowi, zwłaszcza średnika!” (Schmidt 2011: 53).

tów obu autorów pozwala bowiem stwierdzić, że Jirgl rozbudował stosowane przez poprzednika znaki, środki i zabiegi, nadając im nowe znaczenia i funkcje oraz poszerzając je o cały arsenał własnych pomysłów.

W przypadku Reinharda Jirgla źródła inspiracji twórczej można w dużej mierze zrekonstruować na podstawie biografii autora, jego esejów oraz opracowań poświęconych temu twórcy, który sam przyznaje otwarcie: „W kwestii postępowania z językiem pisanim nic nie wynalazłem, lecz jedynie odnalazłem pewne rzeczy na nowo (...)” (Jirgl 2004: 303).

Urodzony w Berlinie Wschodnim Jirgl doświadczył osobiście rzeczywistości współistnienia dwóch państw niemieckich po drugiej wojnie światowej i ich późniejszego zjednoczenia. Upadek muru berlińskiego oznaczał dla pisarza wyzwolenie od zagrożenia i skostnienia związanego z NRD-owską rzeczywistością⁹. Już podczas tworzenia swoich pierwszych powieści Jirgl zaczął poszukiwać alternatywnych środków wyrazu, w poczuciu, że znormalizowany ogólny język pisany jest niewystarczający, by oddać indywidualne przeżycia i odczucia, zwłaszcza wobec podejmowanych nieustannie przez pisarza prób rozrachunku z niemiecką historią najnowszą, a w sposób szczególny z drugą wojną światową, ucieczką i wypędzeniami¹⁰. Jeśli chodzi o inspiracje i wpływy kształtujące jego styl pisarski, Jirgl wymienia cały szereg nazwisk, m.in. Michela Foucault, Georges’a Bataille’a, Michaiła Bachtina oraz teorię mimetyczności Waltera Benjamina.

Tworząc własną metodę obrazowania, Jirgl sprzeciwia się sztywnym regułom języka, traktując go jako tworzywo dające się dowolnie formować. Podobnie jak u Arno Schmidta, język Jirgla różni się od standardowej niemieczyny zarówno pod względem ortografii (duża dowolność w zakresie pisowni łącznej i rozdzielnej oraz stosowania małych i wielkich liter), interpunkcji (używanie znaków odbiegających od standardowych, jak: pięciokropkę, ukośnik, znak równości, przeróżne kombinacje dwukropków, myślników i łączników), wariantów pisowni fonetycznej, wstawiania cyfr

⁹ Zob. wywiad z pisarzem *Vom Schreiben kann ich nicht leben*, przeprowadzony przez L. Schrödera, opublikowany 26.08.2010 na stronie internetowej: <http://www.rp-online.de/kultur/kunst/vom-schreiben-kann-ich-nicht-leben-1.2004405>.

¹⁰ Nawiązując do tezy Umberto Eco, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z sytuacją, w której pisarz próbuje „podważyć i przelamać od wewnątrz konwencję językową, by wydobyć się z sytuacji i móc ją ocenić”. Wynika to jednak nie tyle z utraty ostrości języka ze względu na „ciągłe posługiwanie się nim” (Eco 1973: 300), jak widzi to włoski semiotyk, ile z chęci odciążenia się od zawartego w języku niemieckim bagażu negatywnych doświadczeń historycznych.

w miejsce rodzajnika, sylaby *ein-* oraz liczebników, jak i z uwagi na integrowanie innych znaków klawiatury alfanumerycznej (np. &, j, *, +, u:) oraz występowanie w tekście różnych krojów czcionek. Jak przekonuje Jirgl, stosowane przez niego znaki i wszelkie zabiegi formalne mają swoje semantyczne uzasadnienie, które pisarz obszernie wyjaśnia w esejach bądź przypisach do wybranych utworów (zob. Jokiel 2012). W opinii Jirgla zdania są zapisem pewnych rzeczywistych ruchów i gestów, dlatego też ani to, co łączy się w jedną całość, ani to, co jest w rzeczywistości oddzielne, nie powinno być rozdzielane/łączone tylko ze względu na istnienie sztywnych reguł gramatycznych (Jirgl 2010: 327–328).

Do najbardziej ekspresywnych środków wyrazu Jirglowskiej prozy należy z pewnością stosowana dużo częściej niż u Schmidta pisownia fonetyczna (utrzymana w duchu Benjaminowskiej mimetyczności języka), np. *Italjenisch* (zamiast: *Italienisch*), *Mejdchän* (*Mädchen*), *Vielosoffie* (*Philosophie*), *Anschtdändichkeit* (*Anständigkeit*), *Jäätz* (*Jazz*), *Kulltuhr* (*Kultur*), *Entertäner* (*Entertainer*), występująca zwłaszcza w przytaczanej mowie niezależnej, dzięki czemu zapis zbliża się do języka mówionego i potęguje wrażenie autentyczności oraz potoczności niektórych wypowiedzi. Częste użycie łączników w obrębie pojedynczych wyrazów (nierzadko łączone dodatkowo z zapisem fonetycznym) umożliwia pisarzowi precyzyjne obrazowanie i pozwala tworzyć bądź uwypuklać nowe znaczenia, nawiązujące czasami m.in. do języka angielskiego, jak np. *Er-Fahrung* (w miejsce: *Erfahrung*), *Bill-Dung* (*Bildung*), *offi-?Zier* (*Offizier*), *Ant-Wort* (*Antwort*), *Schick-ago* (*Chicago*), *Chemo-Terra-π* (*Chemotherapie*), *der Schar-!Mann-Teste* (*Scharmanteste*), *si-Bierjen* (*Sibirien*). Znane wyrazy odczytywane są tym samym na nowo, ich sens trzeba jednak zawsze rekonstruować z danego kontekstu. Transformacje zapisu poszczególnych wyrazów pojawiają się najczęściej jednorazowo, w konkretnym miejscu, i nie są przejmowane automatycznie przy następnym użyciu tych słów w tekście. Na podkreślenie zasługuje ponadto element gry językowej w powyższych przykładach.

Rozumienie utworu literackiego przez tłumacza a przekład

Podstawą każdego przekładu jest rozumienie tekstu przez tłumacza, będącego jednocześnie odbiorcą i czytelnikiem, który musi podjąć aktywną lekturę i dokonać interpretacji oraz dookreślenia utworu, zwłaszcza

w przypadku dzieł otwartych, wieloznacznych, gdyż (by raz jeszcze przywołać Eco) „struktura narracyjna pełni funkcję propozycjonalną, zawiera w sobie całą serię wariantów, które wypełniamy rozmaicie, zależnie od punktu widzenia, ale które wypełnić trzeba, ponieważ tworzą pole realnych możliwości (...)” (Eco 1973: 289). Każda lektura jest więc subiektywnym aktem interpretacji i dziełem wyobraźni, zależnym od poglądów, wrażliwości, wiedzy i doświadczeń życiowych odbiorcy tekstu. Tłumacz jednak nie jest „zwykłym czytelnikiem” obcującym samotnie z książką; jego lektura i interpretacja utworu ma znaczący wpływ na odbiór dzieła przez przyszłych czytelników, ponieważ narzuca konkretne rozwiązania, wybory, ujednoznacznienia i dookreślenia.

Jak podkreśla Maria Krysztofiak (2011), rozumienie nie oznacza automatycznie, że odbiorca tekstu (tłumacz) zdołał rozpoznać wszystkie walory estetyczne utworu. Balansujący pomiędzy dwiema kulturami autor przekładu musi bowiem wykazać się wyobraźnią zarówno w języku źródłowym, jak i docelowym, by móc najpierw właściwie zidentyfikować zaszyfrowane w oryginale znaczenia, konotacje, nawiązania, a następnie, jak postuluje Katharina Reiß (1993) w odniesieniu do tekstów o charakterze ekspresywnym, przybliżyć je odbiorcom przekładu w sposób wywierający na nich porównywalne wrażenie. Autor przekładu jest też zawsze obecny w tekście, nie tylko w „namacalnej” formie (na stronie tytułowej, gdzie wymienione jest jego nazwisko, lub w przypisach do przekładu), lecz również pośrednio, przez zaznaczenie swojej spójnej strategii i koncepcji translatorskiej¹¹, dającej się zrekonstruować przez porównanie oryginału z tekstem przekładu.

Rozumienie tekstów takich pisarzy jak Schmidt bądź Jirgl może się dokonywać na dwóch płaszczyznach. Z jednej bowiem strony odbiorca tekstu (a więc również tłumacz) obcuje z samym utworem i zdany jest na własną interpretację wytworów wyobraźni pisarza. Z drugiej strony autorzy często dostarczają wskazówek dotyczących znaczenia stosowanych przez nich środków językowych i stylistycznych oraz interpunkcji i ortografii (we wcześniejszych powieściach – w przypadku Jirgla, oraz w esejach). W gestii tłumacza pozostaje ostateczna interpretacja utworu, ustalenie priorytetów przekładu, w tym również sposobu postępowania z eksplicytnymi wskazówkami autora oryginału.

¹¹ Pojęcia „strategia translatorska” i „koncepcja translatorska” oraz istniejące między nimi różnice szerzej opisuje Krysztofiak (2011).

Strategia translatorska Jacka Burasa w *Republice Uczonych*

Autor polskiego przekładu powieści *Die Gelehrtenrepublik* nie dostarcza czytelnikowi żadnych autokomentarzy translatorskich poza wspomnianymi lakonicznymi przypisami o charakterze wyjaśniającym, które identyfikują występujące w tekście cytaty lub przekazują krótkie informacje na temat wymienionych w utworze autentycznych postaci (w szczególności pisarzy, naukowców, malarzy). *Przedmowa tłumacza* na początku powieści jest wbrew pozorom jedynie przedmową fikcyjnego tłumacza do właściwego przekładu sprawozdania z wyprawy. Strategię translatorską Jacka Burasa można więc zrekonstruować tylko na podstawie analizy porównawczej oryginału i przekładu. Ponieważ tłumaczenie powstało trzydzieści dwa lata po śmierci autora i ponad pięćdziesiąt lat od pierwszego wydania powieści, autor polskiego przekładu nie mógł konsultować swoich wyborów ze Schmidtem. Tymczasem zmienił się znacząco układ sił politycznych na świecie, problemy ery atomowej ustąpiły miejsca (przynajmniej po części) innym globalnym zagrożeniom, minął rok 2008 (czas akcji powieści) i nie spełniły się proroctwa Schmidta dotyczące trzeciej wojny światowej i zagłady Europy. *Republika Uczonych* odbierana i interpretowana jest więc dziś w zupełnie inny sposób niż pół wieku temu.

Warstwa formalna (akapity, wcięcia, różne rodzaje czcionek) oraz niestandardowa interpunkcja powieści najwyraźniej nie nastrożają tłumaczowi większych problemów, dają się bowiem na ogół przenieść do polskiego tekstu, wywołując porównywalny do oryginału efekt obcości i niekonwencjonalności. Odstępstwa ortograficzne, polegające na pisowni łącznej całych zdań lub fraz, również dają się łatwo odwzorować w przekładzie (np. *Przyszlamituzaraz! Wtarlatowszystkorazemliścienaciłodygi : ! ! ! ! ! : Ludzieczyjamam . . .* :). Słowa rozdzielane znakami interpunkcyjnymi w celu uwypuklenia ich sensu bądź pochodzenia stanowią natomiast osobny problem translatorski, ponieważ znaczenie poszczególnych sylab wyrazów niemieckich i polskich z reguły nijak nie ma się do siebie (z wyjątkiem internacjonalizmów bądź germanizmów); transformację tę można zatem naśladować w przekładzie jedynie jako ogólną zasadę, niekoniecznie odkrywającą nowe znaczenia (np. *bez=względ=nie, po=dwujnie*; błąd ortograficzny w drugim przykładzie jest konsekwencją uchybienia ortograficznego w wyrazie oryginalnym).

Wtręty obcojęzyczne (angielskie, francuskie – przykłady jak wyżej) pozostawiono bez tłumaczenia, jedynie frazy rosyjskie oddano fonetycznie alfabetem łacińskim, w spolszczonej wersji (*Dobroje utro! Chociesz li ty mienia prowadit?*). Neologizmy utworzone przez Schmidta, zwłaszcza te mające charakter internacjonalizmów, na ogół okazują się niekłopotliwe. Buras przejmuje je bądź w niezmienionej postaci (*gow=chrómms, never=nevers*), bądź w spolszczonej lub choćby fonetycznie zbliżonej wersji (*centy, woliery, doliny weltwiczjowe*). Trudności pojawiają się tam, gdzie Schmidt wykorzystuje możliwe w niemczyźnie wieloczłonowe złożenia, które jednak występują w powieści bardzo rzadko. Na przykład, wyraz *Rauchsumpfheißernebelegestrüppfeuchtehitzekot* tłumacz rozkłada na kilka słów, połączonych – zgodnie z duchem tekstu, jak dzieje się to w innych miejscach – za pomocą znaków równości: *dymiąco=bagienna =gorąco=ścisło=wilgotno=parnych*, zamieniając przy tym rzeczownik na przymiotnik. Wyzwaniem stylistycznym stają się często niedookreślone równoważniki zdań utrzymane w metaforyczno-podniosłej konwencji, wymagające interpretacji i kreatywności ze strony tłumacza, np. *Im sanften schwarzseidenen Gestund* (Schmidt 1993: 47), przełożone jako *W łagodnym czarno=aksamitnym trwaniu czasu* (Schmidt 2011: 55), a także porzekadła – już istniejące (np. „sentencja pralnicza”: *Geblüht im Sommerwinde, gebleicht auf grüner Au’, – ruht still es jetzt im Spinde, / als Stolz der Deutschen Frau !*, która w wersji polskiej otrzymała postać: „Owiana wiatrem świeżym, / bielona na polanie, / w komodzie cicho leży / duma niemieckich panien”) lub wymyślone (*So Uriasuriastucktucktuck?*, pol. „Tak trąftrąfmisiabela?”). Zabarwienie dialektalne tłumacz stara się oddać w analogiczny sposób w języku polskim: „cegóz to ni mo na tom świcie !” (Schmidt 2011: 68).

Polskie wydanie *Republiki Uczonych* uzupełnia posłowie napisane przez Małgorzatę Półrolę, dotyczące jednak twórczości Schmidta, a nie przekładu powieści. Okazuje się ono bardzo pomocne w zrozumieniu zarówno treści, jak i niekonwencjonalnej warstwy formalno-językowej utworu, sytuuje bowiem autora w szerszym kontekście powojennej literatury niemieckiej i przybliża jego poglądy na temat roli języka i prozy. Stąd też, mimo nietypowej formy, oryginalnego języka i skomplikowanej narracji, czytelnik polski ma szansę na odbiór powieści w sposób porównywalny do recepcji oryginału.

Strategia translatorska Ryszarda Wojnakowskiego w *Niedopełnionych*

W autokomentarzu translatorskim (nie opublikowanym razem z przekładem, lecz osobno, w roczniku translatorskim „OderÜbersetzen”) Ryszard Wojnakowski, tłumacz *Die Unvollendeten* Reinharda Jirgla, opisuje dylematy i trudności, jakie musiał pokonać w poszukiwaniu optymalnych rozwiązań. Podkreśla przy tym znaczenie wyobraźni językowej, którą tłumacz musi się wykazać zwłaszcza w wypadku autorskich neologizmów, transformacji językowych oraz gier słownych (Wojnakowski 2010: 56–63), występujących u Jirgla dużo częściej niż u Schmidta. Warto wskazać kilka przykładów udanych rozwiązań translatorskich polskiego tłumacza, jak „filo-Zofii” (*Vielosoffie*), „de-finitywny” (*end-gültig*), „płat-niby-buntowniczy” (*Geld-Scheinrebell*), „!błys-kot-liwy” (*der Gebilldezte*), „doo Londynu i doo Paryża” (*Genengland und Genitalien*), „prominenci ze świata kultury, polityki & gospódarki” (*Prominente aus Kultur aus Politik & Wirtschaft*)¹².

Wojnakowski odnosi się ponadto do swojej współpracy z autorem oryginału. Możliwość dopytania, uszczegółowienia oraz rewizji własnych hipotez i domniemań jest bowiem niewątpliwie atutem przekładu tekstów autorów żyjących współcześnie. Jednak, jak twierdzi polski tłumacz, również i w tej materii należy zachować umiar i wypracować sobie strategię współdziałania. Konkludując, autor przekładu stwierdza: „Tłumacz powinien trzymać autora z dala od swych konkretnych decyzji. Nie powinien go wtajemniczać we własne rozterki, dylematy, nie może mu pozwalać na współdecydowanie o kształcie przekładu” (Wojnakowski 2010: 63).

W odróżnieniu od literackiego aktu twórczego, tłumacz dokonuje przekładu nie dla siebie, lecz dla potencjalnych czytelników, musi więc wykazać się swoistą empatią, a zarazem umiejętnościami komunikacyjnymi. Świadom tego, czuje się niejednokrotnie zobowiązany do dostarczenia dodatkowych informacji i wskazówek w formie wstępu, posłowania lub przypisów, niejako sterując w ten sposób wyobraźnią czytelnika, burząc jednak przy tym iluzję fikcji literackiej. Wojnakowski rozwiązuje kwestię dodatkowych wyjaśnień tłumacza w sposób subtelny i nienaruszający spójności tekstu powieści, pozostawiając czytelnikowi przestrzeń interpretacyj-

¹² Szerzej o strategii i konkretnych rozwiązaniach translatorskich Ryszarda Wojnakowskiego w *Niedopełnionych* zob. Jokiel (2013).

ną. Zaraz za stroną tytułową pojawia się krótka notatka „Od Tłumacza”, przedstawiająca najważniejsze cechy szczególne pisowni i interpunkcji powieści. Przekład uzupełniają umieszczone przed spisem treści na końcu książki „Objaśnienia” oryginalnych niemieckich skrótów i nazw własnych stosowanych w tekście przekładu, np. „BDM (BedeeM, Bund Deutscher Mädel) – Związek Dziewcząt Niemieckich, w III Rzeszy masowa organizacja dziewcząt w wieku 14 do 18 lat” lub „Joop, Wolfgang – znany projektant mody”.

Obcość i niekonwencjonalność a przekładalność

Na koniec warto podjąć refleksję dotyczącą współczesnego statusu obcości i niekonwencjonalności jako cech utworów literackich oraz spróbować wytyczyć granice ich przekładalności. Odkąd poetyki normatywne utraciły swój wiążący charakter, inwencja literacka pisarza nie jest praktycznie niczym ograniczona, z reguły odnosi się jednak w jakiś sposób do współczesnej twórcy rzeczywistości historycznej bądź do wcześniejszych tradycji i konwencji, do twórczości poprzedników lub do własnych, osobistych poglądów i doświadczeń.

W twórczości obu wspomnianych autorów niemieckich jednym z niekonwencjonalnych sposobów oddziaływania na czytelnika jest aspekt graficzny utworu, widoczny w lekturze wzrokowej. O ile zatem same nietypowe bądź nietypowo stosowane znaki graficzne i przestankowe nie stanowią problemu przekładowego, ponieważ można je w większości bez problemu przenieść na grunt języka docelowego, o tyle warstwa wizualna powieści jest nierozzerwalnie związana z tekstem pisanym (drukiem), stanowiącym warunek i jednocześnie granicę przekładalności wspomnianych wyżej środków graficznych i interpunkcyjnych¹³. Można sobie co prawda wyobrazić wydanie omawianych powieści w wersji audio (audiobook), musiałaby ona być jednak z konieczności uboższa o cały arsenał środków graficznych bądź uzupełniona o audiodeskrypcję. W przypadku *Republiki Uczonych* dodatkową trudność stanowiłoby oddanie treści przypisów oraz oddzielenie dopisków odautorskich od uwag tłumacza.

¹³ Warto wskazać tu na kategorię „teksty audiomedialne” (Reiß 1993). Powieści Schmidta i Jirgla, reprezentujące typ ekspresywny, należą jednocześnie do tekstów audiomedialnych, związanych nierozzerwalnie z konkretnym medium (w tym przypadku z drukiem).

Inną granicę przekładalności wyznacza sam język docelowy (albo też „kod leksykalno-semantyczny” w terminologii Krysztofiak 2011: 84–91), ze względu na odmienne reguły, w szczególności zasady słowotwórcze, etymologię słów, a także gry językowe i neologizmy. Tłumacz z reguły nie jest rodzimym użytkownikiem języka źródłowego i odbiera tekst w inny sposób niż typowy *native speaker*, może więc nie dostrzegać pewnych nawiązań, konotacji, aluzji. Jacek Buras, autor polskiego przekładu *Die Gelehrtenrepublik*, jawi się jako niezwykle czujny czytelnik, wychwytyjący i identyfikujący w przypisach licznie występujące w powieści cytaty bądź pośrednie nawiązania oraz nazwiska pisarzy, malarzy, naukowców. Efektem ubocznym tej strategii staje się jednak częściowe zatracenie iluzji fikcji literackiej oraz dodatkowe zagmatwanie tekstu. Jak pokazują obaj tłumacze, w wielu przypadkach granicę tę da się „obejść”, traktując pewne właściwe oryginalnej prozie transformacje jako ogólną zasadę i stosując je w innych miejscach, tam, gdzie pozwala na to język docelowy.

W odniesieniu do przedstawionych w tekście obcych realiów (nazwisk, nazw instytucji, cytatów skrótów) Buras i Wojnakowski stosują odmienne strategie. W *Republice Uczonych* znajdujemy liczne wyjaśnienia w formie adnotacji u dołu strony. Z kolei autor przekładu *Niedopełnionych* przejmuje nazwy własne w oryginalnym brzmieniu, zaś dodatkowe informacje umieszcza w suplemencie, w sposób dyskretny, nieingerujący w odbiór właściwego tekstu powieści.

I wreszcie ostatnia potencjalna granica przekładalności, czyli kwestia tłumaczenia obcości utworu w wymiarze kulturowo-historycznym. W przypadku krajów należących do tego samego kręgu kulturowego, które często łączy wspólna historia, jednym z kluczowych problemów staje się perspektywa oglądu przeszłych wydarzeń (jak np. druga wojna światowa, wypędzenia, czasy komunistyczne) i zachowanie punktu widzenia przyjętego w oryginale (Müller-Ott 2002: 87–93), z czym mamy do czynienia w *Niedopełnionych*. Wprawdzie druga wojna światowa, wypędzenie, socjalizm naznaczały przez długie lata również i polską kulturę, jednak doświadczenia obu narodów związane z tymi zjawiskami oraz ich kultura pamięci są zasadniczo różne. Mimo to można mówić przynajmniej o istnieniu wspólnych podstaw (jak np. nędza powojenna, kartki żywnościowe, reżim socjalistyczny), ułatwiających polskiemu czytelnikowi zrozumienie obcych mu doświadczeń ukazanych w utworach Jirgla. Świat Schmidta jest natomiast rzeczywistością fikcyjną, obiektywnie obcą dla odbiorców utworu pisarza, niezależnie od ich narodowości.

Konkludując: w przypadku wspomnianych przekładów zarówno Jacek Buras, jak i Ryszard Wojnakowski dają się poznać jako tłumacze wrażliwi na walory estetyczne oryginału i problematykę transferu kulturowego, a jednocześnie świadomi faktu, że nie wszystkie aspekty tłumaczonych przez nich powieści można oddać w przekładzie. W *Republice Uczonych* widoczna jest w tym kontekście próba przybliżenia polskiemu odbiorcy aluzji i cytatów w licznych przypisach. Wojnakowski natomiast przyznaje w autokomentarzu translatorskim, że świadomie zrezygnował z pewnych efektów (jako przykład podaje nawiązania do dialektu), nie chcąc piętrzyć trudności przed rodzimym czytelnikiem (Wojnakowski 2010: 59). Przekład bywa bowiem czasami również sztuką rezygnacji.

Warto podkreślić na koniec, że niekonwencjonalność i obiektywna obcość oryginalnego utworu (w odróżnieniu od obcości wynikającej z innych realiów czy odmiennej perspektywy historycznej) to jego immanentne właściwości estetyczne, których nie wolno zatracić czy zniwelować w procesie tłumaczenia. Nie chodzi zatem o osvajanie obcości za wszelką cenę czy konwencjonalizowanie odstępstw od reguł, lecz raczej o ich właściwe oddanie w przekładzie.

Bibliografia

- Bachmann-Medick D. 2004. *Kultur als Text? Literatur- und Kulturwissenschaften jenseits des Textmodells*, w: A. Nünning, R. Sommer (red.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*, Tübingen: Gunter Narr, s. 147–159.
- 2006. *Cultural turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Eco U. 1973. *Dzielo otwarte*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa: Czytelnik.
- Jaworski S. 1999. *Wstęp*, w: M. Biernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko Biala: Wydawnictwo Park.
- Jirgl R. 2003. *Die Unvollendeten*, München: dtv.
- 2004. *Die wilde und die gezähmte Schrift. Eine Arbeitsübersicht*, „Sprache im technischen Zeitalter”, SH-Verlag, Köln, s. 179–198.
- 2009. *Niedopelnieni*, przeł. R. Wojnakowski, Olsztyn: Borussia.
- 2010. *Abschied von den Feinden*, München: Hanser.
- Jokiel M. 2012. *Strategie translatorskie Ryszarda Wojnakowskiego wobec obcości i niekonwencjonalnego stylu powieści Die Unvollendeten Reinharda Jirgla*, w: K. Kossakowska-Jarosz K., J. Nocoń (red.), *Filologiczny widnokrąg. Obrazy stare i nowe*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, s. 261–276.
- 2013. *Die Fremdheit vertraut machen. Der translatorische Umgang mit Reinhard Jirgls Unkonventionalität zwischen Übernahme, Kreativität, Verfremdung und*

- Aufgabe*, w: K. Lukas, I. Olszewska, M. Turska (red.), *Translation im Spannungsfeld der cultural turns*, Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 111–127.
- Krysztofiak M. 2011. *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Müller-Ott D. 2002. *Kilka problemów transferu kulturowego*, w: J. Koźbiał (red.), *Recepcja – Transfer – Przekład*, t. 1, Warszawa: Wydawnictwo UW, s. 87–93.
- Pótroła M. 2011. *Arno Schmidt – geniusz czy szarlatan?* w: A. Schmidt, *Republika uczonych*, przeł. J. St. Buras, Warszawa: PIW.
- Reiß K. 1993. *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Heidelberg: Hueber.
- Salevsky H. 2002. *Translationswissenschaft. Ein Kompendium*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Schmidt A. 1993. *Die Gelehrtenrepublik*, Frankfurt am Main: Fischer.
- 2011. *Republika Uczonych*, przeł. J. St. Buras, Warszawa: PIW.
- Schulze B. 2004. *Kontexte in der literarischen Übersetzung*, w: H. Kittel, A.P. Frank, N. Greiner (red.), *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, t. 1, Berlin: De Gruyter, s. 860–869.
- 2008. *Individualästhetik als Beobachtungsort literarischer Übersetzungen*, w: M. Krysztofiak (red.), *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*, Frankfurt am Main: Peter Lang, s. 9–37.
- Skwarczyńska S. 1954. *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa: Pax.
- Wojnakowski R. 2010. *Śladami Niedopelnionych*, „OderÜbersetzen. Niemiecko-Polski Rocznik Translatorski” 1, s. 56–63.
- Wyslouch S. 2001. *Literatura i semiotyka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.