

WSTĘP

W 2004 roku przypada 100 rocznica urodzin Witolda Gombrowicza i 35 rocznica jego śmierci. Upływ lat w oczywisty sposób skłania do refleksji nad znaczeniem, miejscem i oddziaływaniem dorobku pisarza zarówno w kulturze polskiej, jak i w światowej. Witold Gombrowicz, którego utwory zostały przełożone na wiele języków, jest jednym z niewielu znanych na świecie współczesnych pisarzy polskich, funkcjonuje jako jeden z nielicznych wyrazistych znaków rozpoznawczych polskiej literatury i - odosobniony - przykład jej wkładu do literatury światowej.

Zasadniczy temat twórczości pisarza - problem konfliktu skostniałej i narzuconej formy z poszukiwaniem i próbowaniem znalezienia wyrazu dla indywidualnej tożsamości - ma charakter uniwersalny. Pojawia się on w całym obszarze współczesnej cywilizacji, w swoim podstawowym wymiarze jest zapewne zrozumiały niezależnie od przynależności do określonej społeczności językowo-kulturowej. Jednakże utwory podejmujące ten temat napisane zostały przez Gombrowicza w języku polskim, a polskość autora i kultury, do której - mimo wielu lat emigracji - należał, mają niebagatelny, a być może nawet decydujący wpływ na sposób widzenia tego tematu i kształt jego literackiej kreacji. Jednakże specyfika kulturowa dzieła stawia w tłumaczeniu ogromny opór, dlatego w przekład nieuchronnie jest wpisane zniekształcenie. Jak powiada stare porównanie, tłumaczenie to przesadzanie rośliny z jej naturalnych warunków w nowe środowisko, do którego musi się ona przystosować.

Właśnie zjawiska dotyczące „aklimatyzacji” twórczości Gombrowicza w różnych językach wydają się szczególnie istotne dla uchwycenia charakteru światowej recepcji jego dzieł. Mówiąc inaczej, w związku ze „światową sławą” autora *Pornografii* pojawić się powinna kwestia, czy francuscy, niemieccy, hiszpańscy lub rosyjscy czytelnicy *Ferdydurke*, *Kosmosu*, *Ślubu*, *Operetki* i innych utworów Gombrowicza (po)znają ten sam utwór, zaś jeśli nie, to dlaczego.

Rozważaniu tej kwestii poświęcone zostało seminarium „Gombrowicz i tłumacze”, ósme już spotkanie z cyklu konferencji „Przekład jako środek komunikacji międzykulturowej”, organizowanych w ramach współpracy Uniwersytetu Wroc-

ławskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Charles de Gaulle – Lille 3. Jego celem była analiza sposobu potraktowania w przekładach tego, co właściwe kulturze, językowi i wyobraźni Gombrowicza.

Owoce spotkania nie jest – bo być nie może – całościowa i rozstrzygająca odpowiedź na pytania z zarysowanego wyżej kręgu problemów, lecz pewne jej przybliżenie. Spojrzenie okiem translatologa (czy badacza nastawionego na badanie tej problematyki) na wybrane przekłady powieści Gombrowicza potwierdza niektóre wcześniejsze obserwacje i intuicje, ale przynosi też spostrzeżenia nowe, albo w odmienny sposób każe patrzeć na pewne oczywistości.

Pierwszym zwracającym uwagę faktem jest zjawisko uważane w dzisiejszym przekładoznawstwie za co najmniej zastanawiające: znaczna liczba przekładów jako podstawę tłumaczenia wykorzystuje nie tekst oryginalny, a inny przekład; szczególnie często taką funkcję pełnią francuskie przekłady utworów Gombrowicza. Posłużyły one do sporządzenia np. pierwszych włosko- i angielskojęzycznych wersji *Ferdydurke*, angielskiego tłumaczenia *Kosmosu*, portugalskiego przekładu *Pornografii* oraz *Trans-Atlantyku*. Mamy tu do czynienia ze swoistym echem zjawiska powszechnego w XVIII wieku, kiedy to francuskie tłumaczenia stanowiły ogniwo pośredniczące między tekstem włoskim i angielskim a niemieckim czy polskim. Ponad dwieście lat później jednak sztuka przekładu i refleksja nad nią sformułowały jasno wymóg tłumaczenia z oryginału, i to najlepiej z wersji „kanonicznej”, zatwierdzonej przez autora.

Nie sposób nie zastanawiać się nad przyczynami takiego traktowania dzieła Gombrowicza: być może wiążą się one z kolejami życia pisarza. Niniejszy tom nie przynosi prób wyjaśnienia takiego stanu rzeczy, znajdziemy tu jednak pewną odpowiedź na pytanie, dlaczego hiszpański przekład *Ferdydurke* może być (bywa) uważany za „kanoniczną podstawę” dla pierwszego przekładu francuskiego (o okolicznościach powstania wersji hiszpańskiej pisze Marcin Kurek). Ten przekład zaś, pióra Rolanda Martina (pseud. Brone), mieszkającego w Buenos Aires francuskiego literata i dziennikarza, który języka polskiego nie znał, także powstawał pod okiem Gombrowicza¹. Mamy tu więc do czynienia z bardzo szczególnym odstępstwem od normy: dwie (a właściwie trzy) wersje językowe tego samego tekstu noszą sygnaturę autora, a więc mogą być uznawane za równowartościowe czy równoprawne. Dlatego w gruncie rzeczy może nie powinien bulwersować fakt, że pierwszy przekład francuski opierał się właśnie na wersji hiszpańskiej, a sam służył jako podstawa do tłumaczeń na kolejne języki.

¹ Zob. Gombrowicz. *Walka o sławę. Korespondencja, część druga: Witold Gombrowicz Konstanty A. Jeleński, François Bondy, Dominik de Roux*, układ, przedmowy J. Jarzębski, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1998, s. 10, przypis 1.

Jednak – to truizm, ale czasem trzeba go przypomnieć – przekład siłą rzeczy stanowi tylko zdeformowany obraz oryginału. Podobnie dzieje się i z hiszpańską wersją *Ferdydurke*, z czego zdawał sobie sprawę także sam Gombrowicz. Marcin Kurek przytacza fragment jego wypowiedzi: „Tłumaczenie to zostało dokonane przeze mnie i jedynie z daleka przypomina tekst oryginalny. Język *Ferdydurke* stanowi ogromną trudność dla tłumacza”. Jednak to właśnie ten przekład był podstawą pierwszej francuskiej wersji powieści, która z kolei posłużyła za podstawę tłumaczenia na angielski, włoski, norweski... Do strat i zniekształceń wpisanych w przekład pierwszy dochodziły więc kolejne deformacje i ubytki. Efekt końcowy niekoniernie wzbudzał entuzjazm odbiorców (piszą o tym Caterina Squillace, zajmująca się włoskimi losami *Ferdydurke*, a także Magda Heydel, badająca przekłady angielskie tej powieści). Nic też dziwnego, że prędzej czy później pojawiły się kolejne przekłady powieści na te języki, których celem (nie zawsze wypowiedzianym *expressis verbis*) było pokazanie czytelnikom francusko-, włosko- czy angielskojęzycznym wersji bliższej oryginałowi – te przekłady powstały już bowiem w oparciu o tekst polskojęzyczny. Jak pokazują prace Maryli Laurent, Moniki Grabowskiej, Justyny Łukaszewicz, Cateriny Squillace, Moniki Surmy, Magdy Heydel – z mniejszym czy większym powodzeniem. Nie tylko bowiem język *Ferdydurke* stanowi problem dla tłumacza – jak mówi sam autor – ale także osadzenie powieści w polskiej kulturze.

Właśnie ten aspekt twórczości Gombrowicza – jego polemiczne wykorzystanie polskiej kultury, przejawiające się na różne sposoby, jawne, ale częściej zakamuflowane w postaci aluzji, karykatury, parodii – jest wskazywany jako główne źródło i przyczyna nieprzekładalności jego powieści. Pytania, podobne do tego, jakie zadaje w tytule swego szkicu Marcin Cieński („czy Gombrowicza można tłumaczyć nie znając literatury i kultury staropolskiej?”), nurtują – w różnym stopniu – także autorów innych prac zebranych w tym tomie, a zajmujących się przekładami *Pornografii*, *Trans-Atlantyku*, *Bakakaju* (zob. prace Brigitte Gautier, Elżbiety Skibińskiej, Jerzego Jarniewicza, Marka Tomaszewskiego, Jerzego Brzozowskiego, Włodzimierza Szymaniaka). I – paradoksalnie może – odpowiedź jest twierdząca. Nie tylko dlatego, że przekłady istnieją. Również dlatego, że przy bliższym oglądzie tłumaczeń okazuje się, że to, co z teoretycznego punktu widzenia jest źródłem niemożności porozumienia – odmienna wiedza uprzednia, z jaką czytelnik przekładu przystępuje do jego lektury (jego odmienna „encyklopedia”, czyli wiedza wynikająca z przynależności do pewnego kręgu kulturowego, do pewnej społeczności językowo-kulturowej) – w przypadku utworów Gombrowicza schodzi na dalszy plan, ustępuje najważniejszemu elementowi jego dzieła: językowi, który

„staje się jakby bohaterem powieści”². O tym bohaterze Magda Heydel mówi: „Słowo w powieści Gombrowicza jest słowem tworzącym, a nie odtwarzającym. Stąd wzmożenia, powtórzenia, wynaturzenia i zadziwienia, nie tylko w mowie postaci, ale i w mowie narratora”. Charakterystykę tę odnosi autorka do języka *Ferdydurke*, ale można ją rozszerzyć na całe dzieło autora *Kosmosu*, który w przytoczonym już zdaniu podkreślał trudności, jakie stawia przed tłumaczem *Ferdydurke*, i który tego samego był świadom i później, pisząc o *Trans-Atlantyku*: „sfabrykowałem powieść niedostępną dla obcych z powodu trudności językowych”³.

Te trudności zaś mają charakter wielopiętrowy. Po pierwsze, dlatego, że język może być traktowany jako nośnik kultury, który – w postaci nazw realiów charakterystycznych dla tej kultury, a nieobecnych (lub odmiennie znaczących) w innych – utrwała dokonania członków danej społeczności kulturowej (przykładem tego może być leksyka „szkolna”, obecna w *Ferdydurke* i nie zawsze przekładalna na inne języki, o czym piszą Justyna Łukaszewicz i Monika Grabowska). Ale te dokonania mogą mieć postać także tworców językowych: tekstów (piosenek, powiedzeń, dzieł literackich), które mogą służyć jako kolejne tworzywo – czego przykładem jest właśnie *Trans-Atlantyk* (m. in. te aspekty rozważają Marek Tomaszewski i Jerzy Jarniewicz).

Po drugie dlatego, że język odbija, zarówno w systemie gramatycznym, jak i leksykalnym, wspólną wiedzę swoich użytkowników, a także właściwy im sposób postrzegania rzeczywistości pozajęzykowej. W spotkaniu języków i kultur, jakim jest przekład, może to stanowić źródło trudności i nieporozumień (przykład tego pokazuje Elżbieta K. Dzikowska, zajmująca się niemieckimi losami *Ferdydurke*, a także Elżbieta Skibińska, poddająca analizie tłumaczenie określeń młodości we francuskiej wersji *Pornografii*).

Po trzecie wreszcie, i najważniejsze – dlatego, że polszczyzna jest dla Gombrowicza tworzywem, które dostosowuje do własnych potrzeb, rozbijając utrwalone kolokacje, tworząc neologizmy, zmieniając struktury składniowe, a nawet „po swojemu” stosując znaki interpunkcyjne (pisze o tym Elżbieta Biardzka). Jednym słowem – mamy tu do czynienia z własnym, indywidualnym i niepowtarzalnym stylem, który – jak stwierdza Magda Heydel – „prowadzi u Gombrowicza bezpośrednio ku samemu filozoficznemu sednu twórczości”. I właśnie dlatego język powinien być przedmiotem szczególnej troski tłumacza chcącego spełnić postulat translatołoga Lance’a Hewsona: „[...] czytelnik oryginału nie zawsze ma do czynienia z tekstem neutralnym językowo i kulturowo, odpowiadającym znormalizowanej wizji tego,

2 J. Jarzębski, „Literatura polska pod znakiem Gombrowicza”, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t.1, red. R. Nycz i J. Jarzębski, Kraków, Universitas 1997, s. 237.

3 W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa, Res Publica, 1990, s. 67.

czym jest lub powinno być tworzenie tekstu, ale z utworem literackim, który mówi swoim własnym szczególnym głosem, a którego szczególność wynika z tego, że jest jednocześnie zgodny z normami i łamie je. Przyjemność estetyczna wypływająca z czytania tekstu oryginalnego rodzi się częściowo z tego, że wykorzystuje on wartości, które tworzą język i kultura oryginału, a częściowo z jego szczególności, z jego własnego głosu. To powinno oznaczać, że czytelnik wersji innojęzycznej ma wszelkie prawo oczekiwać tekstu podobnie szczególnego i „niekonformistycznego”, pod warunkiem, że w języku przekładu powstaje tekst artystyczny, a nie błada imitacja tekstu oryginalnego⁴.

Analizy przeprowadzone przez autorów prac zebranych w tym tomie dowodzą, że nie zawsze (a raczej: rzadko) ten postulat udało się spełnić tłumaczom utworów Gombrowicza. Obok opinii krytyków, którzy – jak przywoływany przez Marcina Kurka Ricardo Piglia, uważający *Ferdydurke* za dzieło argentyńskie, nie przełożone na hiszpański, ale na nowo po hiszpańsku napisane – twierdzą, że przełożone utwory Gombrowicza wprowadzają nowe jakości do literatury i kultury docelowej, znajdujemy częściej zdania o ich dziwności, hermetyczności i niezrozumiałości. Tym skargom na trudność i „ciemność” Gombrowiczowskiej dykcji towarzyszą jednak uznanie i podziw, wyrażające się w pochwałach filozoficznych wartości jego dzieła i w sformułowaniach w rodzaju: „najwybitniejszy współczesny pisarz polski”, „jeden z największych powieściopisarzy naszego stulecia”, czy w charakterystykach pokazujących autora *Pornografii* jako „szokującego wszelkimi błazeństwami”, „prowadzącego grę, składającą się z niekończących się prowokacji”. Takie zdania można znaleźć w wypowiedziach krytyków, na okładkach książek, a także w internecie, nawet rosyjskim, gdzie – jak pokazuje to Anna Bednarczyk – można mówić dopiero o początkach recepcji Gombrowicza, do niedawna zupełnie w krajach Związku Radzieckiego nieznanego; podobnie kształtuje się sytuacja w Czechach, którą omawia Wojciech Soliński.

Takie zderzenie bardzo krytycznych uwag o przekładach (choć udało się w referatach i dyskusji rozpoznać również znakomite efekty pracy tłumaczy utworów Gombrowicza) z najwyższymi pochwałami warsztatu pisarskiego i treści głoszonych przez dzieła nie może nie zastanowić i prowadzi do pytania: dlaczego tak się

4 „[...] the reader of the original does not necessarily discover a linguistically and culturally neutral text which somehow conforms to a normalized vision of what text-production is or should be, but a work of literature which creates an idiosyncratic voice and establishes itself by dint both of conforming and differing. The aesthetic pleasure derived from reading the source text partly comes from its belonging to those values that make up the source language and culture, and partly from its originality, his voice. This would seem to mean that the reader in the second language has every right to expect an original and non-conforming text, on condition that what is created is a work of art within the target language, and not a pale imitation of a source language [...]” (L. Hewson, „Style and Translation”, *Anglophonia/Caliban* 9, 2001, s. 202-203.

dzieje? Czy Gombrowicz pada ofiarą przyprawionej mu „gęby” twórcy, który „wzbudza w nas miłość i zachwyt”, którego kochamy, bo wieszczem-Gombrowiczem był, zaś w jego utworach „mieszka nieśmiertelne piękno”, mimo że ono – w przekładach – „nikogo nie przewierca”? Czy też słuszna jest hipoteza, którą formułuje Jerzy Brzozowski, odwołujący się do teoretycznych propozycji Antoine’a Bernana (podobne do niej sugestie pojawiają się też w innych pracach zebranych w tym tomie): w przypadku twórczości Witolda Gombrowicza mamy do czynienia z przypadkiem wybitnej prozy, w której nawet zniekształcenia przekładu nie są w stanie zniszczyć czy odebrać mocy „całości systemu tekstu”?

Elżbieta Skibińska