

PRZETŁUMACZYĆ
IRLANDIĘ

Krzysztof Puławski

PRZETŁUMACZYĆ IRLANDIĘ



Białystok 2020

Recenzenci:
prof. dr hab. Dorota Urbanek (UW)
dr hab. Joanna Pietrzak-Thébault, prof. UKSW

Opracowanie graficzne:
Paweł Stachijuk

Redakcja i korekta:
Teresa Margańska

Skład i redakcja techniczna:
Roman Sakowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2020

ISBN 978-83-7431-669-9



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Monografia opublikowana ze środków projektu finansowanego w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” na lata 2019–2020 nr projektu 009/RID/2018/19
kwota finansowania 8 791 222,00 zł

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20B
tel. (85) 745 71 20, (85) 745 71 02, (85) 745 70 59
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>; e-mail: wydawnictwo@uwb.edu.pl

Druk i oprawa: volumina.pl Daniel Krzanowski

Pamięci profesora Krzysztofa Hejwowskiego

Spis treści

WSTĘP	11
Rozdział 1. KWESTIA PRZEKŁADALNOŚCI	23
1.1. Tłumaczenie a nieprzekładalność	23
1.2. Problemy z przekładalnością	29
1.2.1. Wstęp do teorii nieprzekładalności	29
1.2.2. Odcienie nieprzekładalności	45
1.2.3. Problemy przekładowe	48
ROZDZIAŁ 2. ODMIANY JĘZYKA W PRZEKŁADZIE	60
2.1. Rozważania wstępne	60
2.2. Pojęcie obcości	68
2.3. Obcość w tłumaczeniu	73
2.4. Dialektyczne dylematy Berezowskiego	76
2.4.1. Neutralizacja	77
2.4.2. Leksykalizacja	80
2.4.3. Tłumaczenie częściowe	84
2.4.4. Transkrypcja	85
2.4.5. Wada wymowy	86
2.4.6. Relatywizacja	88
2.4.7. Pidżynizacja	88
2.4.8. Sztuczny język	89
2.4.9. Kolokwializacja	90
2.4.10. Rustykalizacja	91
2.4.11. Podsumowanie	92

2.5. Hejwowski i harmonia przekładu	96
2.5.1. Funkcje języka niestandardowego.....	96
2.5.2. Przemyślane strategie czy pojedyncze wybory?	97
2.5.3. Terminologia	98
2.5.4. Klasyfikacja technik Hejwowskiego.....	99
ROZDZIAŁ 3. IRLANDZKA ODMIANA JĘZYKA ANGIELSKIEGO.....	102
3.1. Pochodzenie <i>Hiberno-English</i>	102
3.2. Charakterystyka <i>Hiberno-English</i>	109
3.3. Specyficzne słownictwo, frazeologia i idiomatyka	114
3.3.1. Słownictwo.....	114
3.3.2. Frazeologia i idiomy	120
3.4. Gramatyka i składnia <i>Hiberno-English</i>	125
3.4.1. Różnice bardziej złożone i mniej jednoznaczne	127
3.4.2. Różnice mniej złożone	131
3.5. Zabawy językowe, <i>blarney</i> , wulgaryzacja języka – dodatkowe cechy <i>Hiberno-English</i>	133
3.6. Odmienne wymowa	143
3.7. <i>Hiberno-English</i> i kwestie metodyczne	145
ROZDZIAŁ 4. <i>HIBERNO-ENGLISH</i> W PRZEKŁADACH	148
4.1. Parę uwag wstępnych.....	148
4.2. Językowe zabawy Joyce'a	149
4.2.1. <i>Ulysses</i> i jego tłumacze	152
4.2.2. Dwa portrety jednego artysty.....	167
4.3. Flann O'Brien	181
4.3.1. Co z tymi ptakami?	181
4.3.2. Ilu policjantów?	192
4.3.3. Ciężkie życie w Dalkey	204
4.4. Synge i język	219
4.4.1. Co to jest Zachód?	220
4.4.2. Synge na weselu	236
4.4.3. Dokąd ci jeźdźcy?	240

ROZDZIAŁ 5. STYL JAKO CEL	247
5.1. Styl i środki stylistyczne	247
5.2. Tłumacze <i>Hiberno-English</i> i styl	250
5.3. Inne możliwości	252
5.4. Nowe możliwości?	256
ROZDZIAŁ 6. <i>HIBERNO-ENGLISH</i> I POLSZCZYŻNA	260
6.1. Trzech polskich autorów	260
6.1.1. Język Gombro	261
6.1.2. Sted	265
6.1.3. Obmapywanie Białoszewskiego	267
6.2. <i>Na Płyńie-Dwa-Ptaki</i>	270
ZAKOŃCZENIE	275
BIBLIOGRAFIA	277

WSTĘP

Przez ostatnie trzydzieści lat miałem to szczęście i przywilej, że mogłem obserwować pracę teoretyczną i tłumaczeniową zmarłego we wrześniu 2019 roku profesora Krzysztofa Hejwowskiego. Dotyczyło to zarówno jego artykułów, drukowanych w różnych pokonferencyjnych zbiorach, jak i autorskich książek, aż po – będącą jego *opus magnum* – *Iluzję przekładu* oraz napisaną wspólnie z Grzegorzem Morozem pracę *Nowe Wspaniałe Światy Aldousa Huxleya i ich recepcja w Polsce*. Dotyczyło to też jego przekładów. Jako jeden z pierwszych przeczytałem literacki debiut translatoryczny¹ Hejwowskiego, a mianowicie wydany w 1995 roku *Dom od podszewki* Penelope Lively, a potem kibicowałem mu, kiedy tłumaczył do „Literatury na Świecie” i dalej, przy *Przemysłnym bólu* Andrew Millera² i jego ostatnim tłumaczeniu, w którym połączył swoje umiejętności beletrystyczne z dawnym zamięłowaniem do tekstów specjalistycznych³.

Niestety, nie udało mi się przeczytać niewydanego jeszcze tłumaczenia *Nowego Wspaniałego Świata* Aldousa Huxleya, którym Hejwowski zajmował się bezpośrednio przed tłumaczeniem książki Kai-Fu Lee, ale brałem udział w rozważaniach na jego temat i widziałem, jak rodzą się niektóre związane z nim decyzje i strategie. Obecnie mogę też powiedzieć,

¹ Co nie zmienia faktu, że Hejwowski był od wielu lat cenionym tłumaczem tekstów specjalistycznych.

² Tę książkę tłumaczył również Michał Kłobukowski.

³ Kai-Fu Lee, *Inteligencja sztuczna, rewolucja prawdziwa*, przeł. K. Hejwowski, Media Rodzina, Poznań 2019.

że dostrzegam związki pracy Hejwowskiego z moimi własnymi badaniami, dotyczącymi tłumaczenia na język polski tekstów napisanych w *Hiberno-English*, czyli w irlandzkiej odmianie języka angielskiego. Wcześniej umykały mi one zapewne dlatego, że Hejwowski zwykle nie narzucał nikomu swoich poglądów czy rozwiązań, a tylko bardzo delikatnie na nie naprowadzał.

Zanim jednak zajmę się tym, co profesor Hejwowski wniósł do moich przemyśleń na temat możliwości zaprezentowania obcości w przekładzie – bo na tym głównie polega tłumaczenie niestandardowych odmian języka – chciałbym poświęcić kilka stron jego własnej pracy.

Najważniejsze w dziele Hejwowskiego jest chyba to, że teoria tłumaczenia splata się tak mocno z praktyką, co łatwo dostrzec choćby na przykładzie książki *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, gdzie znajdziemy nie tylko praktyczne odwołania do omawianych zagadnień, takich jak nieprzekładalność, błędy tłumaczeniowe czy tłumaczenie dosłowne, ale też w suplemencie, na stronach 179-191⁴, autor umieścił wybór tekstów do tłumaczenia, z zaznaczonymi problemami przekładowymi. Nie dziwi więc, że w kolejnej książce, *Iluzja przekładu*, Hejwowski nie tylko omawia zagadnienia teoretyczne, ale następnie ilustruje ich zastosowanie, dokonując na stronach 325-398⁵ drobiazgowej analizy trzech polskich przekładów *Śniadania u Tiffany'ego* Trumana Capote. I w końcu, w książce poświęconej Huxleyowi, Hejwowski zajmuje się głównie analizą polskiego przekładu *Nowego Wspaniałego Świata*, ale idzie też o krok dalej, podając własne rozwiązania omawianych przez siebie problemów. W dodatku dowiadujemy się, że nie tylko podjął krytykę istniejącego tłumaczenia, ale sam – zgodnie z postulatem Barańczaka⁶ – przetłumaczył całą tę powieść.

Kolejną cechą jego przemyśleń jest skupienie się na związanych z tłumaczeniami szczegółach. Hejwowski, nawet kiedy omawia bardzo ogólne zagadnienia, stara się poprzeć swoje poglądy przeróżnymi przykładami. Oczywiście w pewnym stopniu ten punkt odwołuje się do poprzedniego,

⁴ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

⁵ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2015.

⁶ „Jak się tak, bracie, wymądrzasz, to może sam spróbujesz napisać lepiej” – S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a 5, Kraków 1992, s. 13.

w którym pisałem o powiązaniu teorii z praktyką w dziele Hejwowskiego, ale nie do końca. Równie dobrze przecież mógłby omówić jedynie kilka przykładów albo skupić się na podstawowych, natomiast perfekcjonizm Hejwowskiego nie pozwalał mu na pominięcie żadnych drobiazgów, a jeżeli okazywało się, że w jakiś sposób nie pasują do jego przemyśleń, starał się je zmodyfikować.

I tutaj dochodzimy do kolejnego aspektu działalności naukowej profesora Hejwowskiego, a mianowicie do ciągłego weryfikowania i poprawiania własnych przemyśleń. Z pewnością powinien to być standard w nauce, ale czy zawsze tak jest? Czy zawsze mamy do czynienia z badaczami, którzy skłonni są podawać w wątpliwość i weryfikować własne teorie? By dostrzec tego rodzaju zmiany u Hejwowskiego, wystarczy porównać rozdziały poświęcone błędom tłumaczeniowym w *Kognitywno-komunikacyjnej teorii przekładu*⁷ oraz *Iluzji przekładu*⁸.

Ten przykład pokazuje nam też jeszcze jedną cechę działalności naukowej Hejwowskiego, a mianowicie dążenie do upraszczania własnych teorii i poglądów i wyrażania ich w jak najbardziej zrozumiałym języku. Być może nie jest to argument o charakterze naukowym, ale od lat zajmuję się nauczaniem tłumaczenia tekstów ogólnych i literackich, i muszę stwierdzić, że książki Hejwowskiego należą do najpopularniejszych wśród studentów. Są przez nich nie tylko chętnie czytane, ale również dyskutowane.

Warto też podkreślić otwartość Hejwowskiego na najrozmaitsze teorie przekładu. Wychodził on z założenia, że nawet te teorie i poglądy, których, z różnych powodów, nie przyjmuje lub które kwestionuje, jak na przykład teorię Venutiego⁹, zwykle wnoszą coś nowego do naszego pojmowania przekładoznawstwa. Żeby to zilustrować, wspominał w rozmowach własny przekład *Przemysłnego bólu*, gdzie zdecydował się przetłumaczyć nazwę własną John Barleycorn na Jan Żytko. Jak twierdził, co najmniej głęboko by się nad tym zastanowił, gdyby wcześniej zapoznał się z teorią dotyczącą egzotyżacji Venutiego. Oczywiście wiele też zależy

⁷ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna...*, s. 124-149.

⁸ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 287-324.

⁹ Patrz: K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna...*, s. 46-47 i *Iluzja przekładu*, s. 11, 57, 62, a zwłaszcza s. 287-288.

od historycznego kontekstu, w jakim działa tłumacz. Pamiętajmy, że Hejwowski przekładał Andrew Millera pod koniec ubiegłego wieku, kiedy to tłumaczenie niewątpliwie było też „wytłumaczeniem” pewnych obcych elementów zawartych w książce.

Wiąże się z tym kolejna cecha twórczości naukowej profesora Hejwowskiego, który w swoich pracach teoretycznych „staje po stronie tłumacza” – że przywołam tytuł książki Jerzego Brzozowskiego¹⁰ – i podobnie jak Jerzy Jarniewicz¹¹ domaga się umieszczania nazwiska tłumacza na okładkach książek (a także w recenzjach oraz wszelkiego rodzaju informacjach), zwłaszcza w sytuacji, gdy na rynku mamy kilka przekładów tej samej książki, a jej tytuł pozostaje taki sam:

Wspominałem już, pisząc o pięknym nowym wydaniu *Księgi dżungli* z ilustracjami Jerzego Wilkononia, że nazwiska tłumaczy prawie nigdy nie pojawiają się na okładkach tłumaczonych książek. Co więcej, nie pojawiają się też zwykle w recenzjach (...), informacjach prasowych czy internetowych o wydaniach nowych przekładów. Wydawcy, dziennikarze, recenzenci zakładają jakby milcząco, że czytelnikowi powinno być wszystko jedno, kto tłumaczył daną książkę, bo przecież czytając *Dumę i uprzedzenie* czyta to, co napisała Jane Austen, tyle że po polsku¹².

Hejwowski stara się też obiektywnie ocenić konkretną sytuację tłumacza. Doskonale rozumie to, że była ona na przykład zdecydowanie gorsza przed erą internetu¹³ i stara się też wydobyć to, co najlepsze w konkretnych tłumaczeniach na przykład *Śniadania u Tiffany’ego*¹⁴ czy *Nowego Wspaniałego Świata*¹⁵. Wynika to zapewne z faktu, że Hejwowski nie tylko sam był doskonałym tłumaczem, ale też zawsze starał się odnosić teorię do zagadnień czysto praktycznych. Stąd jego bardzo duża skromność i umiar, w tym również związany z krytyką przekładów, którymi się zajmował.

¹⁰ J. Brzozowski, *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

¹¹ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012, s. 7-22.

¹² K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 326.

¹³ K. Hejwowski, G. Moroz, *Nowe Wspaniałe Światy Aldousa Huxleya i ich recepcja w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019, s. 122, 127.

¹⁴ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 326-398, a zwłaszcza ocena zawarta na s. 397-398.

¹⁵ K. Hejwowski, G. Moroz, *Nowe Wspaniałe Światy...*, s. 149-167.

Ostatnia cecha dorobku naukowego profesora Hejwowskiego, o której chciałem wspomnieć, to epickość jego dzieła (rzecz jasna w podstawowym rozumieniu tego słowa). Mamy oczywiście sporo artykułów Hejwowskiego, poświęconych różnym szczegółowym kwestiom, ale trzy jego najważniejsze, moim zdaniem, prace, a mianowicie: *Translation: A Cognitive-Communicative Approach*, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, oraz *Iluzja przekładu* mówią, jak sam stwierdził, „o wszystkim”. Stanowią rzetelne kompendium wiedzy na temat przekładu jako takiego i tworzą niepodaną wprost, ale jednak wyraźną, całościową teorię tłumaczenia, która, mam nadzieję, będzie stanowiła przedmiot badań kolejnych pokoleń przekładoznawców i translatologów.

Jednym z ważniejszych omawianych przez Hejwowskiego problemów translatorycznych było niewątpliwie tłumaczenie aluzji językowych, występujących w najrozmaitszych niestandardowych rodzajach języka. Standardem była tu oczywiście współczesność i język, który znajdziemy w różnego rodzaju słownikach poprawnościowych oraz podręcznikach do nauki języka – w naszym przypadku angielskiego i polskiego. Warto też podkreślić, że jest to pojęcie płynne: to, co jest obecnie standardem, nie będzie nim prawdopodobnie za lat dwadzieścia, a już niemal na pewno za sto; słowo „epicki”, którego użyłem w znaczeniu „pełen rozmachu i złożony narracyjnie”¹⁶, już niedługo zapewne zyska nowe, dominujące znaczenie.

Wynikało to zapewne po części z jego własnych doświadczeń tłumaczeniowych, ponieważ Hejwowski zetknął się zarówno ze slangiem, jak w opowiadaniu Martina Amisa *Stan Anglii*¹⁷, jak i z archaizacją języka Dzikusa w nieopublikowanym przekładzie *Nowego Wspaniałego Świata*. Wiemy o tym ze wspomnianej już książki *Nowe Wspaniałe Światy Aldousa Huxleya i ich recepcja w Polsce*, gdzie Hejwowski pisał o tym, że do swojego tłumaczenia wykorzystywał „dziewiętnastowieczne przekłady Paszkowskiego, Ulricha i Stanisława Koźmiana”¹⁸, co budzi też

¹⁶ Patrz: <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/;10510> [dostęp: 07.04.2020].

¹⁷ M. Amis, *Stan Anglii*, „Literatura na Świecie” 1997, nr 3, s. 210-249. Na szczególną uwagę zasługuje w tym opowiadaniu to, w jaki sposób Hejwowski potraktował rymowany slang, typowy dla londyńskiego *cockneya*, ale przeniesiony też do Australii.

¹⁸ K. Hejwowski, G. Moroz, *Nowe Wspaniałe Światy...*, s. 157.

refleksję, że nie powinniśmy mówić o przekładach przestarzałych lub niepotrzebnych, gdyż nawet te najstarsze, czasami trudne w lekturze, mogą okazać się użyteczne.

Te wszystkie aluzje językowe występowały w tekstach, które Hejwowski określał jako „polifoniczne”, co znaczyło, że są w jakiś sposób skontrastowane z językiem, który nazwałem „standardowym”. Oczywiście Hejwowski doskonale zdawał sobie sprawę, że nie jest to konieczne i że może istnieć tekst napisany wyłącznie gwara wiejską lub językiem archaicznym, a wtedy naturalnym kontrastem będzie dla niego język odbiorcy. Hejwowski wiedział też, że wiąże się to z szeregiem trudności i na przykład pisząc o archaizacji, zaznaczał, że „wydaje się (...) kwestią na tyle złożoną, że zasługuje na oddzielne opracowanie”¹⁹.

Jednak mam wrażenie, że kiedy zgłosiłem się do niego z projektem, który polegał na badaniach tłumaczeń na język polski tekstów napisanych w irlandzkiej odmianie języka angielskiego, czyli w *Hiberno-English*, kluczowe było inne tłumaczeniowe doświadczenie profesora Hejwowskiego. Mianowicie w 1994 roku Hejwowski przetłumaczył opowiadanie *Satellite City* Alecii McKenzie²⁰. Musiało to bardzo zapaść w jego pamięć, ponieważ w wydanej w 2015 roku *Iluzji przekładu* tak pisał o tym doświadczeniu:

Bywają sytuacje, w których neutralizacja pozostaje jedyną dostępną techniką przekładu. Dotyczy to przede wszystkim „nienacechowanego” (tzn. mającego wskazywać wyłącznie na pochodzenie etniczne) zastosowania dialektu geograficznego, takiego jak jamajska angielszczyzna bohaterów opowiadania *Satellite City* (...). Są to ludzie wykształceni, zamożni, mieszkający w stolicy kraju – Kingston (...).

Sądzę, że w tym przypadku zachowanie różnicy między narracją (tzw. Standard English) a dialogiem (jamajska angielszczyzna) jest niemożliwe, ponieważ jakiegokolwiek nacechowanie języka bohaterów wprowadzałoby czytelnika w błąd – co do ich wykształcenia, proveniencji, przynależności społecznej²¹.

Mój problem był nieco inny, miałem bowiem do czynienia z tekstami w całości (choć w różnym stopniu) nasyconymi *Hiberno-English*. Być może

¹⁹ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 244.

²⁰ A. McKenzie, *Satellite City*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 1-2, s. 77-96.

²¹ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 230.

jednak wydał on się profesorowi na tyle zbieżny z problemem jamajskiego angielskiego, a może po prostu zainteresował go *per se*, i dlatego zdecydował się go podjąć. Jednocześnie, już na początku przedstawiłem mu pewne czysto praktyczne, choć wsparte teorią, rozwiązanie tego problemu. Wydawało mi się ono wówczas nowatorskie i świeże, ale kolejne badania zmusiły mnie do weryfikacji tego poglądu. Hejwowski ani nie pochwalił mojego rozwiązania, ani go nie zganił, ale wyraźnie zaznaczył, że byłoby dobrze, gdybym przetłumaczył tą techniką choćby kilka fragmentów napisanych w *Hiberno-English*. Niestety, badania dotyczące zarówno samej tej odmiany angielszczyzny, jak i istniejących przekładów wybranych dzieł Johna Millingtona Synge'a, Jamesa Joyce'a i Flanna O'Briena na tyle się przedłużyły, że nie zdążyłem z opracowaniem tego, co określiłbym jako własną propozycję tłumaczenia tekstów pisanych jedną niestandardową odmianą języka (angielskiego). Nie znaczy to jednak, że zupełnie z niej zrezygnowałem, czego dowód stanowi niniejsza książka, poświęcona pamięci nieodżałowanego, przedwcześnie zmarłego profesora.

Jest ona próbą przeanalizowania problemu tłumaczenia tekstów napisanych w irlandzkiej odmianie języka angielskiego. Ten niezwykle język jest wciąż żywy i wykorzystywany przez pisarzy takich jak Elmeor McBride czy Mike McCormack, ale apogeum rozwoju artystycznego osiągnął, kiedy tworzyli pisarze z pierwszej połowy XX wieku, tacy jak John Millington Synge, James Joyce czy Flann O'Brien, i dlatego podstawowa analiza możliwości tłumaczeniowych *Hiberno-English* powinna skupić się, moim zdaniem, na dziełach właśnie tych autorów.

Pierwszy rozdział posłuży jednak samej analizie pojęcia przekładalności. Będziemy zastanawiali się, co – zwłaszcza w literaturze – można uznać za przekładalne i jak z tym pojęciem radzili sobie poszczególni, zwłaszcza polscy, teoretycy, poczynając od Olgierda Wojtasiewicza, a na Krzysztofie Hejwowskim kończąc. Warto tu zauważyć, że tego rodzaju rozważania dotyczą zwykle zjawisk pojedynczych, na przykład terminów nacechowanych kulturowo albo ironii, a w naszym przypadku będzie chodziło o pewną całość, jaką jest *Hiberno-English*.

Kolejny, drugi rozdział będzie stanowił opis sposobów tłumaczenia tekstów w różnym stopniu nasyconych czymś, co Hejwowski określał jako „aluzje językowe”. Tego rodzaju cząstkowe analizy mogą się okazać niezwykle pomocne, gdy zechcemy spojrzeć na całość języka, gdyż wyznaczają one kierunki tłumaczeniowe w poszczególnych przypadkach, które

następnie można odnieść do *Hiberno-English* jako całości. Pamiętajmy, że przekład artystyczny funkcjonuje nieco inaczej niż dzieło w rodzimym języku, o czym pisał Edward Balcerzan:

Przekład jakiegos utworu obcojęzycznego zawsze ma charakter wypowiedzi jednej z wielu możliwych. Istotną cechą tłumaczeń jest tedy wielokrotność i powtarzalność. Ten sam utwór obcojęzyczny może być podstawą dużej serii przekładów w danym języku. (...) Tak więc tłumaczenie istnieje w serii tłumaczeń. Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego. Na tym polega swoistość jego ontologii. Jeżeli nawet jakiś utwór obcojęzyczny został przetłumaczony na nasz język tylko jeden raz, to przekład ten traktujemy jako początek serii przekładów innych, jakie powstaną lub mogą powstać w przyszłości²².

Właśnie dlatego należy mieć nadzieję na kontynuację rozpoczętej translatorskiej pracy, jej dalszy – bardziej interesujący i bogatszy – ciąg.

W trzecim rozdziale zapoznamy się ze strukturą i specyfiką irlandzkiej odmiany języka angielskiego. Postaram się poddać ten język dokładnej analizie, poczynając od słownictwa i frazeologii, poprzez gramatykę i składnię oraz fonetykę, a kończąc na mniej oczywistych cechach, związanych ze specyficzną idiomatyką oraz duchem *Hiberno-English*.

Czwarty rozdział będzie stanowił samodzielną analizę hibernizmów z tekstów przetłumaczonych z *Hiberno-English*, opartą na wnioskach z wcześniejszych rozdziałów. Będzie to z jednej strony próba rzetelnej analizy i oceny tego, co tłumacze oferują nam w ramach pomysłów przekładowych, dotyczących *Hiberno-English* w omawianych dziełach (choć czasami nie sposób będzie uniknąć bardziej ogólnych ocen), a z drugiej próba opisanie tego, co ewentualnie można jeszcze zrobić, by lepiej oddać charakter tych utworów.

W piątym rozdziale dokonam przeglądu polszczyzny pod kątem nietypowych środków stylistycznych i zaproponuję pewną metodę tłumaczenia tekstów z *Hiberno-English*, z tą myślą, że można ją będzie zastosować szerzej w tekstach napisanych w niestandardowej odmianie jakiegoś języka. Jego pierwszą część będzie stanowiła wybiórcza analiza tego,

²² E. Balcerzan, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1998, s. 18.

co polszczyzna ma nam do zaoferowani w kwestii języka niestandardowego, zwykle o charakterze idiolektycznym, a drugą praktyczną ilustracją takiego wyboru i tego, co w ten sposób można ewentualnie uzyskać.

Dopiero szósty rozdział będzie nieśmiałą próbą pokazania strategii translatorycznej, która wynika z wcześniejszych rozważań. Postaram się w nim wyciągnąć konsekwencje z własnych przemyśleń i zakończyć w ten sposób projekt, z którym przed laty zgłosiłem się do profesora Hejnowskiego.

I chociaż niniejsza praca opiera się na jednym rodzaju tekstów napisanych w niestandardowej odmianie języka angielskiego, to powinniśmy żywić nadzieję, że może dotyczyć również utworów, które w całości napisano w niestandardowych odmianach innych języków. Jeśli nawet nie da odpowiedzi na wszystkie pytania, co wydaje się niemożliwe, to jednak wskaże pewne strategie i kierunki tłumaczeniowe, dotyczące tekstów pisanych w dialekcie.

Potrzeba oddania tego rodzaju niuansów wynika z coraz bardziej rozpowszechnionego przekonania, że ważne jest nie tylko to, co łączy poszczególne kultury, ale też to, co stanowi ich swoistą część. Tego pierwszego z pewnością jest więcej, i z takiego założenia wynika chociażby potrzeba i możliwość tłumaczeń. Jednak to drugie wydaje się bardziej interesujące. Pragniemy poznać to, co wyjątkowe i niezwykle. Z tego powodu odbywamy najrozmaitsze podróże, w tym również czytelnicze. Oczywiście, literatura z jednej strony służy nam do utożsamiania się z innymi ludźmi, ale nie zapominajmy, że także do poznania tego, co może być dla nas nowe. W tym kontekście nie sposób nie wspomnieć o tym, co nam uświadomił Lawrence Venuti:

Przekład postrzegany jako efekt rodzimej inskrypcji, który nigdy nie osiąga pełni komunikacji międzykulturowej, skłonił teoretyków ku refleksji etycznej postulującej recepty na przywrócenie, czy też utrzymanie obcości obcego tekstu w tłumaczeniu²³.

Nie sposób jednak nie zauważyć, że podobne postulaty pojawiały się w Polsce już wcześniej w pracach na przykład Romana Lewickiego²⁴

²³ L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia*, przeł. J. Kozak, „Przekładaniec” 2001, nr 8, s. 9-42.

²⁴ Patrz: R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.

czy Leszka Berezowskiego²⁵. Wszystkie one dotyczyły sytuacji, w której w ramach jednego dzieła tekst niestandardowy skontrastowany jest z językiem całkowicie standardowym, co pozwalało na wprowadzenie językowych rozróżnień. Wydaje się jednak, że myślenie naukowców w takich sytuacjach opierało się na wyznaczonej przez Venutiego dychotomii: udomowienia przeciwstawionego egzotyzacji, przy całkowicie oczywistej nadrzędności oryginału. Takie myślenie coraz częściej natrafia na opór, którego podstawą jest potraktowanie tłumacza jako twórcy:

Inny sposób myślenia koncentruje się na samym tłumaczeniu i ostatnio widzieliśmy, jak Derrida (oraz inni) pod wpływem ponownej lektury Waltera Benjamina oddają hołd tłumaczeniu jako „pośmiertnemu życiu” tekstu źródłowego, jako środkowi jego przetrwania i reinkarnacji. Derrida wręcz sugeruje, że ostatecznie tłumaczenie *s t a j e s i ę* oryginałem²⁶.

W podobnym tonie wypowiada się Małgorzata Gaszyńska-Magiera, również odwołując się do Derridy:

Znaczenie dzieła literackiego aktualizuje się więc w konkretnym akcie lektury. Tłumacz jest specyficznym i uważnym czytelnikiem, a tłumaczenie jest niczym więcej jak zaktualizowaną lekturą, nie jedyną, ale jedną z możliwych. W tym sensie tłumacz jest twórcą, bo, jak każdy czytelnik, współuczestniczy w tworzeniu znaczeń tekstu. Przekładu nie można więc uznać za coś gorszego od oryginału; oba teksty, wyjściowy i docelowy, pełnią nie tylko funkcję komunikacyjną, ale są narzędziem odkrywania i stwarzania rzeczy²⁷.

Widoczne w obu podejściach różnice nie są tylko kwestią słów. Według Venutiego²⁸ misja tłumacza polega na jak najściślejszym trzymaniu się tekstu oryginalnego – niezależnie od tego, co miałyby to znaczyć

²⁵ Patrz: L. Berezowski, *Dialect in Translation*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.

²⁶ S. Bassnett, *When is a Translation Not Translation*, [w:] *Constructing Cultures*, S. Bassnett, A. Lefevre (red.), Shanghai Foreign Language Education Press, Shanghai 2001.

²⁷ M. Gaszyńska-Magiera, *Przekład literacki jako spotkanie międzykulturowe*, [w:] *Translatio i literatura*, A. Kukułka-Wojtasik (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

²⁸ L. Venuti, *Przekład, wspólnota, utopia*, przeł. J. Kozak, „Przekładaniec” 2001, nr 8, s. 9-42.

i jakie techniki przekładowe miałyby stosować. Jednak przy podejściu, które Gaszyńska-Magiera wywodzi od Derridy, staje się on twórcą, który ma do dyspozycji budulec obu języków. Oczywiście powinien je jak najlepiej poznać, by móc zaznaczyć w przekładzie odmienność poszczególnych fragmentów tekstu. W zasadzie nikt nie ma obecnie wątpliwości, że trzeba tę odmienność pokazać.

Problem przedstawia się zupełnie inaczej, gdy w grę wchodzi teksty w całości napisane w jakiejś niestandardowej odmianie języka, w tym również w *Hiberno-English*. W takich sytuacjach pojawia się pokusa neutralizacji (o której pisał Hejwowski), ponieważ język niestandardowy jest jedynym językiem powieści i w zasadzie stanowi sam dla siebie standard. Wyobraźmy sobie jednak, że podobna sytuacja dotyczy książek napisanych na przykład gwarą warszawską (Wiech) albo śląską (Wojciech Kuczok). Czy nie buntowalibyśmy się przeciw przekładowi, w których tłumacze zastosowaliby standardowy język przekładu? Czy nie mielibyśmy im za złe tego, że nie oddali lokalnego kolorytu tych utworów? Oczywiście, te specyficzne dialekty są w pewnym stopniu także idiolektem samych autorów. A właśnie stylowi indywidualnemu i problemowi (nie)przekładalności utworów takich twórców jak Leśmian, Gombrowicz czy Białoszewski poświęcona jest praca Anieli Korzeniowskiej, która tak pisze na przykład o Białoszewskim:

Z poważnym problemem przekładalności czy też nieprzekładalności będzie się musiał zmierzyć każdy, kto zapragnie przetłumaczyć coś z większej części jego prozatorskich utworów. I to nie z powodu języka, jakim się posługiwał, często prostego, opisującego i związanego z drobnymi zdarzeniami, takimi, które mogą przytrafić się w domu, autobusie, tramwaju czy na ulicy, ale przede wszystkim z powodu jego stylu, który już kilkadziesiąt lat temu był nie tylko nowatorski, lecz również bardzo charakterystyczny²⁹.

Pozostaje pytanie, co dokładnie możemy zarzucić tym tłumaczom, którzy „standaryzują” przekład? Co więcej, możemy też zapytać o to, czy

²⁹ A. Korzeniowska, *Exploitation in Polish-English Mistranslation Problems*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998, s. 124. Wszystkie fragmenty tekstów anglojęzycznych, o ile nie zaznaczono inaczej, w przekładzie Krzysztofa Puławskiego.

może istnieje możliwość przynajmniej zaznaczenia pewnych nietypowych cech oryginału. Dlatego właśnie – jak już pisałem – musimy zacząć od kwestii nieprzetłumaczalności, a potem przejść przez znane z literatury sposoby radzenia sobie z nią, by w końcu móc przeanalizować już istniejące tłumaczenia klasycznych tekstów w *Hiberno-English*, by z kolei wypróbować pewien model tłumaczenia, oparty na wykorzystaniu idiolektów języka polskiego.

Rozdział 1.

KWESTIA PRZEKŁADALNOŚCI

1.1. Tłumaczenie a nieprzekładalność

Kwestia przekładalności czy też nieprzekładalności stanowi jeden z podstawowych problemów współczesnej translatoryki. Wynika to zapewne z faktu, że jeśli się czegoś podejmujemy, chcemy najpierw wiedzieć, czy jest to możliwe; z drugiej strony często zdarza się, że nie jesteśmy w stanie *a priori* odpowiedzieć na tak podstawowe pytanie i pozostają nam żmudne próby, które prowadzą do kolejnych, niekoniecznie ostatecznych wyników. Ogólnie możemy powiedzieć, że:

Przekładalność zwykle rozumie się jako możliwość przeniesienia jakiegoś znaczenia z jednego języka do drugiego bez wprowadzania do tego znaczenia jakichś radykalnych zmian. Problemy pojawiają się dopiero wtedy, gdy próbujemy uściślić, co mianowicie rozumiemy pod pojęciem „znaczenia”¹.

¹ M. Baker, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, New York 2001, s. 6.

Warto jednak zauważyć, że coraz rzadziej słyszy się głosy, że coś jest w pełni nieprzetłumaczalne. Tak na przykład pisze Jan Gondowicz w swoim niezwykle interesującym eseju:

Odkąd Krzysztof Bartnicki zmógł *Finneganów tren*, nie można już mówić o książkach nieprzetłumaczalnych. Sam zresztą nie wierzyłem w takowe, radośnie przyjąwszy przed laty zasadę, że wszystko da się przełożyć, a efekt jest tylko funkcją czasu, jaki się temu poświęci².

Jeśli nawet założenie Gondowicza jest słuszne, to trudno nie zauważyć, że wybrał niezbyt fortunny przekład, a słowo „zmógł” wydaje się znamienne w tym kontekście. Sam tłumacz nie był zadowolony z efektów swojej pracy, z czego zwierzał się w licznych wywiadach:

(...) czuję się przez Joyce’a oszukany. Myślałem, że *Finnegans Wake* będzie tym, co mnie zawsze pociągało, czyli jak ludzkość ze sobą rozmawiała przed rozdyskrebowaniem się języków, przed wieżą Babel. Sądziłem, że Joyce próbuje się na tę wieżę Babel dostać³.

I dalej o trudnościach związanych z samym tłumaczeniem:

Na przykład w jednym wyrazie jest coś po hebrajsku, po węgiersku i jeszcze coś ze slangu Rumunów wędrujących przez Karkonosze. I to nie jest tak, że Joyce sobie te słowa rzucił, zrobił z nich gulasz, tylko są one w konkretnych ważnych miejscach. Nie możesz z nich zrezygnować ani wyrzucić niemiecki, a w zamian dać szwedzki. Jeśli dowiaduję się, że w wyrazie są nawiązania do czegoś niemieckiego, szwedzkiego i islandzkiego, a ja mam z tego zrobić polski wyraz, to muszę go jakoś wymyślić. Do tego angielski i niemiecki są spokrewnione, a ja poruszam się w języku słowiańskim, nie mogę więc tego podobieństwa wykorzystać⁴.

Niestety, tłumaczenie *Finnegans Wake* nie jest reprezentatywne kiedy rozpatrujemy problemy przekładalności, ale to, co mówi Krzysztof Bartnicki w całym, pełnym gorzkości wywiadzie, każe zastanowić się nad kilkoma kwestiami. Trzeba zapytać, czy jeśli uważamy coś za nieprzekładalne, to:

² J. Gondowicz, *Spowiedź tautologa*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 52-53, s. 6.

³ K. Bartnicki, *Spadł z wieży Babel*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2012, nr 4, s. 9.

⁴ Tamże.

1. Jakich konkretnych tekstów może to dotyczyć?
2. Czy nieprzekładalność ma charakter stały?

Gdy idzie o pierwszy punkt, sugestia Bartnickiego jest oczywista i całkowicie zgodna ze zdrowym rozsądkiem: trudności zaczynają się piętrzyć wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z językiem niestandardowym i są one tym większe, im bardziej skomplikowany i niezwykle jest ten język. Ta niezwykłość może mieć, jak w przypadku *Finnegans Wake* (bo przecież nie całego Joyce'a), charakter czysto językowy, ale też, jak w przypadku choćby kaligramów Apollinaire'a czy niektórych wierszy e e cummingsa – strukturalny. Może być ona pewną konstrukcją, ale też może wynikać z przyczyn naturalnych, takich jak upływ czasu, odmienność językowa czy kulturowa, której przykład znajdziemy u Olgierda Wojtasiewicza:

Jeżeli przekładamy taki okres [zdania angielskiego] na język chiński, zwłaszcza klasyczny, gdzie – z jednym wyjątkiem – nie ma zaimków względnych i gdzie zaimki te trzeba z reguły zastępować specjalnymi konstrukcjami opartymi na szyku wyrazów, budowanie takich okresów staje się niemal całkowicie niemożliwe, zwłaszcza jeśli oryginał, przy całej swojej złożoności, odznaczał się przejrzystością i dobrym stylem i jeżeli wobec tego przekład również winien odznaczać się przejrzystością i dobrym stylem (oczywiście według kryteriów obowiązujących w języku, na który przekładamy)⁵.

Warto podkreślić bardzo holistyczne podejście Wojtasiewicza do tłumaczenia. Uważał on, że wszystkie elementy tekstu źródłowego powinny znaleźć odbicie w języku docelowym. Takie przekonanie było na przykład obce Nabokowowi, który tak pisał na początku swojego słynnego eseju, poświęconego własnemu tłumaczeniu *Eugeniusza Oniegina*:

Wszędzie w recenzjach wierszowanych utworów znajduję opinię, która wywołuje we mnie nieodpartą furję: „Tłumaczenie pana czy pani takiej to a takiej dobrze się czyta”. Innymi słowy osoba recenzująca „tłumaczenie”, która nie ma i nie będzie miała, jeśli nie zajmie się tym dogłębnie, żadnej wiedzy na temat oryginału, chwali jako „łatwe w czytaniu” coś, co dał nam marny rymotwórca czy inny partacz, spłaszczając wspałałości tekstu. „Łatwo się czyta” – zaiste! Już lepsze są szkolne błędy

⁵ O. Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Wydawnictwo Tepis, Warszawa 2005, s. 35.

w odniesieniu do dawnych arcydzieł niż takie ich poetyzowanie czy próby komercyjnych interpretacji. Słowo „rhyme” (rym) rymuje się z „crime” (przestępstwo), kiedy używamy rymów u Homera czy w *Ham-lecie*. Termin „wolny przekład” trąci podłością i tyranią. A kiedy tłumacz chce „uchwycić ducha” autora – bez skupienia na tekście – zaczyna go zdradzać. Najbardziej pokraczne dosłowne tłumaczenie jest po tysiąc-kroć bardziej użyteczne niż najpiękniejsza parafraza⁶.

Wojtasiewicz uważa, że to, co określa mianem stylu (co prawda mówi o dobrym, ale zapewne dotyczyłoby też złego, gdyby cechował się nim tekst oryginalny) jest częścią dzieła i również daje się przekładać. Natomiast Vladimir Nabokov gotów jest na tak drastyczną zmianę jak rezygnacja z rymów w przekładzie wiersza.

Wróćmy jednak do dwóch postawionych wcześniej kwestii. Zaczepnięty z Wojtasiewicza przykład – jak i inne z jego książki – wyraźnie wskazuje, że stopień nieprzekładalności zwiększa się, gdy istnieją duże różnice językowe i kulturowe między tekstem wyjściowym i tekstem docelowym (choć oczywiście istnieją tu wyjątki). Zatem im bardziej odległy od języka docelowego jest język oryginału – czy to według klasyfikacji genetycznej (pokrewieństwa), czy strukturalnej – tym trudniej jest dokonać przekładu, na co wskazują przykłady z Wojtasiewicza⁷.

To samo dotyczy kultury, a nawet przyrody danego kraju, o czym wspomina też Gondowicz:

Zważyłem całkiem [w przekładalność] niedawno, w Drohobyczu, gdy wyszło na jaw, z jakimi problemami walczy pani Wei-Yun Górecka, tłumacząc Schulza na chiński. Nasz pocziwy łopian wygląda na Tajwanie tak dalece inaczej, że demoluje cały kunsztowny Schulzowski obraz „rozbestwionych wieźm we wzdętych spódnicach”. Co począć, jeśli odmienność kultur potęguje odmienność przyrody?⁸

Kolejny punkt dotyczy tego, czy nieprzekładalność ma charakter stały. Nietrudno zauważyć, że wszelkie problemy z tłumaczeniem wynikają albo z odmienności języka docelowego (nie możemy czegoś wyrazić

⁶ V. Nabokov, *Problems of Translation: Onegin in English*, [w:] *The Translation Studies Reader*, L. Venuti (red.), Routledge, London and New York 2000, s. 71.

⁷ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 35, 47-48, 56.

⁸ J. Gondowicz, *Spowiedź tautologa*, s. 12.

w taki sposób jak w tekście źródłowym), albo z niedoskonałości samego tłumacza. Trudno też poważnie przenosić do rzeczywistości teoretyczne założenie tak zwanego „tłumacza idealnego”. Nawet o najlepszych tłumaczach nie możemy powiedzieć, że nie zdarzają im się błędy spowodowane zmęczeniem czy dekoncentracją.

Ale właśnie z tych powodów nie możemy stwierdzić z całym przekonaniem, że to, co jest nieprzetłumaczalne obecnie, będzie takie zawsze i że nie pojawi się tłumacz, który poradzi sobie (z dobrym efektem) z jakimś dziełem, które wcześniej wydawało się nieprzetłumaczalne.

Pamiętajmy, że język się zmienia, a polszczyzna w ciągu ostatnich lat wzbogaciła się o liczne zapożyczenia, nie tylko jeśli idzie o słownictwo, ale też frazeologizmy czy idiomy. Wcześniej weszło do niej określenie „mam coś z tyłu głowy”, a ostatnio na przykład idiom „mam motylki w brzuchu”. Co ciekawe, zapewne ze względu na to, że pochodzi on głównie z komedii romantycznych, po polsku ma węższe niż w języku angielskim znaczenie i oznacza tylko stan zakochania, co jednak powoli zaczyna się zmieniać. W dodatku zaczęliśmy też używać słowa „romantyczny” w innym, nowym znaczeniu. Romantyczny związek dla młodego pokolenia nie będzie już oznaczał związku bez seksu, w którym obie strony albo jedna przeżywa katusze niespełnionej miłości, tylko wręcz przeciwnie. Takie konotacje ułatwiają tłumaczenie z języka angielskiego, a może też innych, znajdujących się pod jego wpływem.

Z drugiej strony mamy może niezbyt liczne przykłady dzieł uznanych za nieprzekładalne, a które jednak z powodzeniem przetłumaczono. Zostawmy może na razie *Finneganów tren*, który nie wydaje się tu najlepszym przykładem – o czym później – i przyjrzyjmy się wierszowi e e cummingsa, który Stanisław Barańczak uznał za nieprzekładalny.

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

Mamy w nim połączenie poezji ze sztuką wizualną i siłą rzeczy polski przekład musi również zawierać te dwa elementy. Co więcej, musi odnaleźć pojedynczą literę o podwójnym znaczeniu, od której zaczynałoby się słowo „samotność”. Jolanta Kozak stwierdziła, że potrzebnym tu słowem jest „osamotnienie”, które wykorzystała właśnie tak jak cummings „lone-liness”:

o(l
i
ść
op
ad
a)
sam
o
tnienie

Zobaczmy jeszcze, co ma na ten temat do powiedzenia sama tłumaczka:

Polszczyzna, wbrew temu, co twierdzi Barańczak, nie tylko nie blokuje zamysłu tłumaczenia tego tekstu, ale sprzyja mu, i to bardziej, być może, niż inne języki. Tłumaczenie ma niemal identyczną objętość jak oryginał: 23 znaki polskie wobec 22 angielskich; jest więc do niego zbliżone jako ślad. Mamy też szczęście, że polski „liść” zaczyna się na „l”. Co prawda, natarczywe cummingsowskie „l” występuje w polskiej wersji tylko raz, ale uzupełnia je trzykrotnie powtórzone „o”, które tak jak „l” należy do dwóch kodów („och!”? „zero”?) i sygnalizuje „pustkę”, jedną z konotacji „samotności”. Obraz ten dopełnia – a raczej przepęłnia z woli języka polskiego – inicjujące ostatni wers „t”, które przez kształt krzyża wnosi do tekstu semy „męka” i „opuszczenie na Krzyżu (...)”⁹.

Oczywiście można tu też mówić o stratach. Wertykalne jedyńki to w sensie graficznym nie to samo, co okrągłe zera. W polskim przekładzie brakuje też „obrotu” lecącego liścia na literach af–fa.

⁹ J. Kozak, *Przekład literacki jako metafora*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 99.

Widać jednak, że kryterium nieprzekładalności nie jest jednoznaczne i warto dokładnie przyjrzeć się temu, co pisano na jego temat, zanim spróbujemy odnieść je do analizowanej w trzecim rozdziale irlandzkiej odmiany języka angielskiego.

1.2. Problemy z przekładalnością

1.2.1. Wstęp do teorii nieprzekładalności

Jednym z pierwszych i podstawowych polskojęzycznych dzieł poświęconym tłumaczeniom jest wydany w 1957 roku *Wstęp do teorii tłumaczenia* Wojtasiewicza. Książka nie jest obszerna, liczy sobie dziewięćdziesiąt pięć stron, z czego sześćdziesiąt poświęconych jest wyłącznie problemowi nieprzekładalności. Nic dziwnego, że Leszek Kołakowski w recenzji zauważył, iż jest to wstęp do teorii niemożliwości tłumaczenia¹⁰. Ale jeśli przyjrzymy się bliżej temu, co pisze Wojtasiewicz, dojdziemy raczej do wniosku, że jest to tekst poświęcony fundamentalnym trudnościom translatorycznym, z których musi sobie zdawać sprawę podejmujący przekładowe wyzwanie tłumacz.

Przede wszystkim, Wojtasiewicz już na początku pisze o tym, że nie neguje możliwości tłumaczenia jako takiego:

Aby uniknąć nieporozumień, trzeba powtórzyć raz już uczynione wyjaśnienie: nie chodzi tu o nieprzekładalność jako zasadę, jako w ogóle niemożność tłumaczenia – a więc sformułowania w pewnym języku odpowiednika tekstu sformułowanego uprzednio w innym języku – gdyż z praktyki wiemy, że w zasadzie operacja tłumaczenia jest wykonywalna. Nieprzekładalność może dotyczyć jedynie pewnych wypadków szczególnych, może nawet bardzo licznych, ale dających się interpretować jako wyjątki od ogólnej zasady przekładalności z jednego języka na drugi¹¹.

Z tą opinią współgrają głosy samych tłumaczy, choćby Margaret J. Costy:

¹⁰ L. Kołakowski, *Praca o teorii tłumaczenia*, „Studia Filozoficzne” 1957, nr 21, s. 217.

¹¹ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 28.

Jako tłumaczka z hiszpańskiego i portugalskiego [na angielski], chyba nie mogę sobie pozwolić na to, by wierzyć w nieprzekładalność. Moja praca polega na tym, że tłumaczę wszystko ze świadomością pewnych strat, ale też jakichś zysków. Nie mogę się też poddawać zwątpieniu, które szepcze, że tłumaczenie nie jest prawdziwe, że to nie to samo i że nigdy nie może być lepsze od oryginału¹².

Poza tym Wojtasiewicz uznaje nieprzekładalność za zjawisko stopniowe, a nie zero-jedynkowe:

Opierając się na doświadczeniu, można również na razie – przed dokładnym rozpatrzeniem tej sprawy – przypuścić, że nie należy ujmować zagadnienia jako zdecydowanego przeciwstawienia pełnej przekładalności całkowitej nieprzetłumaczalności, że raczej będziemy mieli do czynienia z jakąś gradacją, z pewnym stopniem nieprzetłumaczalności (nieprzekładalności)¹³.

Należy pamiętać o tym założeniu, kiedy śledzimy dalszy tok myśli Wojtasiewicza, by ominąć pułapkę, w którą wpadł Kołakowski. Nie chodzi tu bowiem o kwestię przekładalności jako takiej, ale o kolejne poziomy trudności przekładowej i to, z czego one wynikają. Zdaniem Wojtasiewicza mają one dwa źródła:

1. Język na jaki mamy dokonać przekładu nie rozporządza środkami strukturalnymi, istniejącymi w języku oryginału;
 2. W języku, na jaki zamierzamy dokonać przekładu nie można oddać pewnych pojęć dających się wyrazić w języku oryginału.
- W niektórych przypadkach granica między tymi dwoma kategoriami trudności może się zacierać, ale na ogół te dwie grupy dają się dość łatwo wyodrębnić¹⁴.

¹² M.J. Costa, *Mind the Gap: Translating the Untranslatable*, [w:] *Voices in Translation, Bridging Cultural Divides*, G. Anderman (red.), Clevedon, Multilingual Matters Ltd., Buffalo, Toronto 2007, s. 111.

¹³ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 29-30.

¹⁴ Tamże, s. 30-31.

Musimy przyznać, że w przypadku pierwszej grupy Wojtasiewicz wykazał olbrzymią intuicję, podając przykład, który sam uznał za sztuczny, dotyczący zdań w dwóch językach:

Astrid odezwała się pierwsza.

Astrid spoke first¹⁵.

Słusznie stwierdził, że jeśli czytelnik anglosaski nie będzie wiedział, że Astrid jest imieniem żeńskim, to zabraknie mu informacji na temat płci podmiotu tego zdania. Wiele lat później z podobnym wyzwaniem musiała się zmierzyć tłumaczka książki Jeanette Winterson *Written on the Body*, a Krzysztof Hejwowski tak opisał efekty jej pracy:

Trudno nie zgodzić się z tezą o pierwszorzędnym znaczeniu kwestii płci w powieści Winterson. Całkowicie słuszna jest zatem również konkluzja: tłumaczenie Mizerskiej jest oczywistym przykładem „bezwarunkowej kapitulacji translatologicznej”, a bezwarunkowa kapitulacja to nic innego jak klęska¹⁶.

Hejwowski wymienia dalej pięć sprawdzonych sposobów radzenia sobie w sytuacjach, kiedy płeć narratora w tekście angielskim nie jest celowo ujawniana. I chociaż można mieć wątpliwości, czy dałoby się z ich pomocą przetłumaczyć całą książkę Winterson¹⁷, to po pierwsze – chyba warto spróbować, a po drugie – te techniki z całą pewnością da się wykorzystać w mniejszych formach, jak choćby w opowiadaniu *Viewfinder* Raymonda Carvera, w którym „mężczyzna bez rąk”¹⁸ spotyka osobę

¹⁵ Tamże, s. 31.

¹⁶ K. Hejwowski, *Płeć i rodzaj gramatyczny w przekładzie*, [w:] *Translatio i literatura*, A. Kukułka-Wojtasik (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 179.

¹⁷ Hejwowski uważa, że tak, natomiast innego zdania jest Jerzy Jarniewicz, który w książce *Gościnność słowa* (Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012, s. 78-79) podaje podobne rozwiązania, ale stwierdza: „Ogólne zastrzeżenie, jakie można zgłosić do tych zabiegów polega na tym, że nie można za ich pomocą prowadzić dłuższej narracji, nie wspominając już o kilkusetstronicowej narracji w powieści. Są to zabiegi, które można zastosować w krótkich, kilkudziesięciu wypowiedziach – w przypadku powieści mogą okazać się bezużyteczne”.

¹⁸ R. Carver, *O czym mówimy, kiedy mówimy o miłości*, Świat Literacki, Izabelin 2006, s. 13.

o nieokreślonej płci. Tłumacz, który dostrzegł problem, postanowił wytłumaczyć się ze swojego wyboru (podobnie zresztą, jak tłumaczka powieści Winterson):

Polski tłumacz już na początku musi zdecydować, czy narratorem jest kobieta, czy mężczyzna. W tekście angielskim mamy pełną dwuznaczność – niektóre cechy pasują do stereotypowej kobiety (...), a inne do stereotypowego mężczyzny (...). Mamy więc do czynienia z pewnym celowym zabiegiem, który po polsku można by powtórzyć jedynie zmieniając czas narracji na teraźniejszy. Ale czy skórka warta jest wyprawki? (...) Po pierwsze, Carver z pełną świadomością manipuluje czasami gramatycznymi. Niektóre z jego opowiadań są w czasie *Past*, zaś inne w *Historic Present*. Zdarza mu się też splatać oba te czasy, i to z różnych powodów. (...) A poza tym zaowocowałoby sztucznym sposobem zwracania się do siebie bohaterów¹⁹.

Zmiana czasów gramatycznych nie była tu jedynym wyjściem i, jeśli wykorzystamy sposoby podane przez Hejwowskiego, zapewne da się przetłumaczyć to opowiadanie tak, żeby nie ujawniać płci narratora i jednocześnie zachować literacką wartość dzieła i – tym bardziej – wieloznaczność. Przykład ten dowodzi również prawdziwości postawionej wcześniej tezy, że nieprzekładalność nie jest czymś stałym i danym raz na zawsze, i że pewne kwestie można rozwiązać już to z powodu rozwoju samego języka, już to pomysłowości tłumaczy lub też osób zajmujących się tłumaczeniem od strony teoretycznej.

Wojtasiewicz dokonuje też podziału na różnice strukturalne z języków z uboższymi/bogatszymi środkami strukturalnymi²⁰, ale wydaje się sam nie do końca zadowolony z tego rozróżnienia²¹. Pomyślmy: wydaje się, że język polski jest bogatszy strukturalnie w rodzaj w pierwszej osobie liczby pojedynczej czasu przeszłego. Zdarza się, że różnica jest nawet bardzo duża jak w przypadku pary: „poszłam/poszedłem”. Po angielsku będziemy tutaj mieli tylko frazę „I went”. Ale czy to znaczy, że powieść Winterson czy opowiadanie Carvera są uboższe o brak informacji czy

¹⁹ K. Puławski, *Posłowie*, [w:] R. Carver, *O czym mówimy...*, s. 124-125.

²⁰ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 33.

²¹ Tamże s. 33: „(...) trzeba pamiętać, że nie można mówić, że jeden język jest z jakiegoś absolutnego punktu widzenia bogatszy w środki strukturalne od drugiego”.

narratorem jest kobieta, czy mężczyzna? Autorzy celowo zataili to przed czytelnikami właśnie po to, żeby w z b o g a c i ć odczytanie obu tych utworów. Łatwo jednak wyobrazić sobie, że fraza ze słowem „poszedłem” w tłumaczeniu na angielski właśnie zubożeje o brak informacji na temat płci narratora.

Znacznie bezpieczniejszy wydaje się trzeci, wprowadzony przez Wojtasiewicza podział:

c. przypadki, gdy język oryginału i język przyszłego przekładu dysponują odmiennymi środkami strukturalnymi, przy czym trudno jest ustalić, który z dwóch języków rozporządza środkami bogatszymi²².

Łatwo też zauważyć, że im głębsze będą te różnice, tym więcej problemów będzie miał tłumacz, a Wojtasiewicz ilustruje to podając przykład tłumaczenia z języka polskiego na angielski, gdzie ze względu na uboższą morfologię (choćby brak formy: wojenka), trzeba dokonać pewnych zmian, a następnie na język chiński, gdzie te zmiany będą bez porównania głębsze. Możemy dodać – a ma to bardzo duże znaczenie dla tej pracy – że te trudności powiększą się, kiedy tłumacz zetknie się z jakąś niestandardową odmianą języka. Na przykład tłumaczenie z *Hiberno-English* będzie ze względów strukturalnych trudniejsze niż tłumaczenie ze standardowej angielszczyzny, a tłumaczenie z nietypowej odmiany języka chińskiego znacznie trudniejsze niż tłumaczenie z mandaryńskiego chińskiego.

Innym przykładem różnic strukturalnych między językami polskim a angielskim są przedimki – występują w języku angielskim, ale nie w polskim. Szczególnym rodzajem przedimka jest rodzajnik i wyznacza on dodatkowo kategorię rodzaju gramatycznego – tej kategorii nie ma ani w polszczyźnie, ani angielszczyźnie; w języku polskim rodzaj gramatyczny zdradzają nam formy odmiennych części mowy, więc rodzajniki w tłumaczeniach zazwyczaj są pomijane. Z przedimkami radzimy sobie na różne sposoby: poprzez zaimki wskazujące, zmianę pozycji słów czy nawet – jak zauważa Wojtasiewicz²³ – poprzez użycie cudzysłowu. Poza tym omawia on jeszcze formy czasownikowe, czasy gramatyczne, a także bardzo

²² Tamże, s. 30-31.

²³ Tamże, s. 38.

istotny dla tłumacza brak zdrobnień w języku angielskim, ale wydaje się, że „nieprzekładalność”, o której mówi, ma właśnie charakter częściowy i za każdym razem można znaleźć jakieś mniej lub bardziej satysfakcjonujące rozwiązanie. Trudno się zgodzić z twierdzeniem, że na przykład interpretacja form rubasznych czy zdrobniałych „w najlepszym razie zubaża (...) i upraszcza sprawy bardzo zróżnicowane w oryginale, a ponadto w wielu wypadkach zawodzi całkowicie”²⁴.

Dwa inne rodzaje trudności, które analizuje Wojtasiewicz, to problemy fonetyczne i graficzne przy przekładzie:

Trudności mogą być wielorakie. Czasami mogą być to słowa onomatopieczne, których odpowiedniki znaczeniowe w języku, na który się dokonuje przekładu, nie mają charakteru onomatopei. (...) Innym przykładem może być nagromadzenie w oryginale pewnych dźwięków celem uzyskania efektów fonetycznych, potęgujących lub uzupełniających wrażenie, jakie daje treść utworu. Nagromadzenie takie spotykamy najczęściej w poezji lub prozie poetyckiej²⁵.

Z tych trudności muszą zdawać sobie sprawę zarówno tłumacze, na przykład Gerarda Manleya Hopkinsa czy *Lokomotywy* albo innych utworów Juliana Tuwima, a przede wszystkim liryki Leśmiana, w której natrafiamy na spiętrzenie wszelkich możliwych problemów tłumaczeniowych (poza graficznymi). Zwykle też tłumacze rozumieją wagę aliteracji i eufonii i starają się je – lepiej lub gorzej – oddać.

Skrajne przykłady stanowią tu z jednej strony wspomniany Nabokov, który w swoim przekładzie *Oniegina* na język angielski po prostu opisał stosowane przez Puszkina środki stylistyczne, a z drugiej ci twórcy, którzy w swoich „tłumaczeniach” skupiają się wyłącznie na fonetycznej stronie utworów. Do pionierów w tej dziedzinie należy zapewne Wojciech Młynarski ze swoja *Kozą u Rena*:

Koza u Rena,
Krechę ma u Rena koza,
Ren ma ranne ramię, koza – guza i nic poza
Guzem ze wzgórz ta koza!
Denna morena,

²⁴ Tamże, s. 41-42.

²⁵ Tamże, s. 49.

Drobne skalne z nią precjoza
 Spadły na łapońskie ranczo – tam, gdzie amoroso
 Prozą szeptął ren z kozą²⁶.

Ten tekst należy uznać za zupełnie samodzielny żart artysty, ponieważ, jak wyznaje sam autor (bo chyba nie tłumacz), chodziło mu o to, by wykorzystać muzykę Antônia Jobima, co miało być „wyrazem miłości do *bossa novy*”²⁷. Oczywiście treściowo piosenka zupełnie rozmija się z tekstem *Rosa Morena* Kurta Ellinga. Podobny eksperyment, tyle że w większym stopniu świadomy tłumaczeniowo, zaproponował też Barańczak, „przekładając” w następujący sposób arię Mozarta:

Là ci darem la mano
 Ja ci daremna mamó²⁸.

Należy jednak założyć, że większość tłumaczeniowych rozwiązań będzie się sytuowała między tymi dwiema skrajnościami. Jakies straty będą zapewne nieuniknione, ale mogą się też pojawić zyski, jak w przypadku tłumaczenia tytułu filmu *Rebel Without a Cause*. Polski tytuł: *Buntownik bez powodu* wydaje się tu lepszy przynajmniej w warstwie fonetycznej²⁹. Trudno założyć, że nie uda nam się uzyskać idealnego stanu, kiedy to tłumaczenie będzie całkowicie oddawało wszystkie właściwości tekstu źródłowego, chociaż praktyka każe wątpić w taką możliwość.

Kolejny, poruszony przez Wojtasiewicza problem strukturalny dotyczy kwestii graficznych:

Środki graficzne używane w danym języku również mogą w poszczególnych przypadkach stać się przyczyną poważnych trudności tłumacza, jakkolwiek trudności te najczęściej dotyczyć mogą spraw raczej drugorzędnych³⁰.

²⁶ W. Młynarski, *Moje ulubione drzewo*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 124.

²⁷ Tamże.

²⁸ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*, Wydawnictwo Puls, Londyn 1995, s. 120.

²⁹ Podobnie mogło być z tytułem filmu *Her Five-Foot Highness*, przetłumaczonym jako: *Jej Pięciostopowa Wysokość* (P. Robertson, *Guinnessa księga filmu*, przekł. M. Ty-szowiecka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 351). Wydaje się, że znacznie lepiej brzmiałby tytuł: *Jej Nienajwyższa Wysokość*.

³⁰ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 49.

Wspomina on o wielkich i małych literach, a także sytuacjach, w których odwołujemy się bezpośrednio do pewnych właściwości liter. „B” ma na przykład w alfabecie łacińskim dwa brzuszeki, a w cyrylicy ma je litera „В” (czyli graficznie: В). Doskonałym przykładem jest tutaj cytowany już wiersz cummingsa, a Wojtasiewicz dorzuca tu także fragment *Kwiatów polskich* Tuwima, gdzie „O” jest potraktowane jak usta³¹.

Naturalnie najwięcej różnic znajdziemy między alfabetami najmniej do siebie podobnymi i dlatego koronny przykład dotyczy języka chińskiego. Wojtasiewicz cytuje anegdotę o dwóch wykształconych Chińczykach i o tym, jak bawili się chińskimi ideogramami. Znamienne jest to, że choć nie poznajemy jej bezpośrednio, to jednak Wojtasiewicz jest w stanie wytłumaczyć, na czym polegała zabawa, więc w jakimś sensie dokonuje tłumaczenia, którego jednak nie chce uznać za „zwykłe”³².

Kolejna kategoria problemów z przetłumaczalnością ma według Wojtasiewicza nieco inne podłoże:

Jak już wspomniano, drugą grupę wypadków nieprzekładalności (całkowitej lub częściowej) stanowią sytuacje, kiedy w grupie ludzi posługujących się językiem przekładu nie powstają takie skojarzenia, które dany wyraz czy dany zespół wyrazów budzi w grupie ludzi posługujących się językiem oryginału. W niektórych wypadkach może się to w pewnym stopniu łączyć z różnicą takich czy innych środków strukturalnych obu języków i dlatego wypadki te można by zebrać w grupę pośrednią (...) ³³.

Tak więc stara się on usystematyzować wszystkie tego rodzaju przypadki i w pierwszej dużej grupie umieszcza terminy, które określa jako „techniczne”³⁴.

Przyjrzyjmy się przynajmniej niektórym terminom, które gotów jest uznać za nieprzekładalne:

jaguar
puma
okapi

³¹ Tamże, s. 53.

³² Tamże, s. 54.

³³ Tamże, s. 61.

³⁴ Tamże, s. 61.

tundra
tajga
fiord
monsun
bora
wiatr halny

sążeń
wiorsta
morga³⁵.

Obecnie te przykłady raczej budzą zdziwienie, chociaż oczywiście doświadczenia Polaków dotyczące pum są zupełnie inne niż Amerykanów, którzy mają te niebezpieczne zwierzęta u siebie. Ale trzeba powiedzieć, że większość z tych pojęć jest powszechnie zrozumiała, ponieważ adoptowaliśmy je już dawno temu i weszły one do krwioobiegu polszczyzny. Zresztą czasami to, jak długo funkcjonuje jakieś słowo w danym języku nie jest istotne, i liczy się zaś potrzeba i częstotliwość jego stosowania. Tak na przykład dzieje się ze słowem *sushi*, które jest już chyba częścią języka polskiego i chyba nie powinniśmy go pisać kursywą (choć oczywiście na zawsze pozostanie potrawą japońską).

Dalsze podane przez Wojtasiewicza przykłady pokazują, jak szybko rozwija się język i jak olbrzymie są w sprzyjających warunkach jego możliwości adaptacyjne. Te sprzyjające warunki to duża nieskrępowana wymiana informacji (internet), powszechny import, w tym obcych walut, a także możliwość podróżowania po całym świecie. To, co mogło wydawać się niezrozumiałe bezpośrednio po wojnie, za żelazną kurtyną, obecnie staje się czymś w miarę powszechnie zrozumiałym.

Można oczywiście zastanawiać się, czy *sirocco* jest tym samym na przykład dla kogoś z południa Włoch czy Malty i dla Polaka, ale wiemy, że obecnie wielu Polaków mieszka w tych rejonach, a z kolei w północnej części Włoch to słowo może też budzić inne, bardzo odległe skojarzenia i emocje – problem nie leży więc w języku, a raczej bezpośrednim doświadczeniu.

³⁵ Tamże, s. 62-63.

Podobnie rzecz się ma z nazwami strojów, instrumentów muzycznych, gier i innych wymienianych przez Wojtasiewicza kategorii. Wydaje się, że twierdzenie o nieprzekładalności tego rodzaju pojęć nie do końca oddaje stan faktyczny, który ich dotyczy. Chodzi raczej o ogólne rozumienie specyficznych nazw, a to zwykle stanowi wypadkową doświadczeń i szeroko pojmowanej wiedzy na temat świata. Trzeba jednak powiedzieć, że w tej kwestii bardzo wiele zmienił wspomniany już internet i możliwość globalnej komunikacji, a także to, że jej narzędziem stał się samoistnie język angielski. Ze względów teoretycznych Wojtasiewicz wyklucza z tłumaczenia zapożyczenia i objaśnienia.

Inną kategorią, którą Wojtasiewicz uznaje za trudną do przełożenia, są różnego rodzaju aluzje, zwłaszcza te, które odnoszą się bezpośrednio do szeroko rozumianej kultury danego kraju. Nie akceptuje on zresztą podziału wyłącznie na aluzje historyczne i literackie, dodając, że mogą one też mieć charakter muzyczny i plastyczny lub też dotyczyć specyficznych przesądów. Dlatego uznaje je ogólnie za aluzje erudycyjne³⁶. Największy problem z aluzjami polega na tym, że:

Każda aluzja wywołuje zamierzone przez autora skojarzenia tylko u tych odbiorców, którzy ją rozumieją. Oczywiście w przypadkach przekładów prawdopodobieństwo niezrozumienia aluzji ogromnie wzrasta, gdyż odbiorcy przekładu mają znacznie mniej „erudycji” niezbędnej do zrozumienia oryginału³⁷.

Porównajmy ten fragment z tym, co napisał Krzysztof Hejwowski:

Sądzę, że tego typu twierdzenia o *nieprzekładalności* [aluzji – przyp. K.P.] są wynikiem nadmiernych i nierealnych oczekiwań. Nikt nie może doświadczyć Yeatsa czy Joyce’a w ten sam sposób co rodowici Irlandczycy, a przecież dzieła tych dwóch twórców są tłumaczone na wiele języków i czytane przez odbiorców w wielu różnych krajach. Nikt nie może odbierać muzyki reggae tak samo jak Jamajczycy, a przecież słucha jej się na całym świecie. Mitu identyczności doświadczenia nie można traktować poważnie. Nawet ludzie mieszkający w tym samym kraju i wychowani w tej samej kulturze nie mogą reagować w ten sam sposób na te same bodźce. Niektórzy Polacy zachwycają się *Weselem*, innych ono nudzi,

³⁶ Tamże, s. 70-71.

³⁷ Tamże, s. 71.

a są też pewnie i tacy, którzy nie bardzo rozumieją, o co w nim chodzi. Jak podkreślaliśmy już w tej książce, nie może być mowy o absolutnym porozumieniu czy absolutnie skutecznej komunikacji. Kwintesencją naszego sposobu porozumiewania się jest jego przybliżony charakter: rozumiemy się do pewnego stopnia, lepiej lub gorzej, na ogół jednak w stopniu wystarczającym do naszych celów. Podobnie jest z odbiorem przekładów. Zapewne czytelnicy tłumaczenia tekstu mocno nacechowanego kulturowo, silnie osadzonego w realiach innej kultury, zrozumieją nieco *mniej* niż odbiorcy oryginału należący do owej kultury, ale z drugiej strony będzie to również zależało – w obu przypadkach – od przygotowania tychże odbiorców³⁸.

Pojawia się tu bardzo ważne dla tłumaczeń przeniesienie ciężaru komunikatywności z języka jako takiego na kwestie ogólnokulturowe, związane z doświadczeniami, wykształceniem i wiedzą danego odbiorcy (przy czym wiedza o języku pozostaje oczywiście częścią składową tej wiedzy). Jeśli w zwykłej komunikacji mamy do czynienia z relacją bezpośrednią, w której jedna osoba przekazuje drugiej jakiś komunikat w tym samym języku:

$$A \rightarrow B,$$

to w przypadku tłumaczenia mamy jeszcze sytuację pośrednią, gdzie komunikacja odbywa się przez osobę trzecią, zwykle lepiej znającą język docelowy niż obcy, z którego przekłada:

$$A \rightarrow B1 \rightarrow B.$$

Czasami jednak taka osoba zna lepiej język źródłowy:

$$A \rightarrow A1 \rightarrow B.$$

W moim przekonaniu tłumacz (B1, A1) zwykle stanowi źródło zniekształceń. Ale Hejwowski zauważa, że zniekształcenia sięgają głębiej i że pojawiają się już na poziomie bezpośredniej komunikacji. Może je

³⁸ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 73.

powodować właśnie brak odpowiedniej wiedzy, ale też zwykłe zmęczenie czy nieuwaga. I – co najważniejsze – tłumaczenie nie musi stanowić największej przeszkody w zrozumieniu tekstu źródłowego, gdyż zdaniem Hejwowskiego „nie można wykluczyć, że na przykład irlandzki intelektualista zrozumie *Wesele* »lepiej« niż Polak, który nie interesuje się literaturą i którego akurat zmuszono do pójścia na tę sztukę”³⁹.

Te uwagi nie dotyczą oczywiście tylko aluzji, ale ogólnie kultury, do której odnosi się tekst w języku źródłowym. Warto też zauważyć, że dezawuowane przez Wojtasiewicza⁴⁰ objaśnienia pełnią podobną rolę, jak edukacja w przypadku rodzimych użytkowników języka. Bo przecież, jak zauważa Hejwowski:

Żaden Polak nie rodzi się z wiedzą na temat złotych rogów, czapek z piór, chochołów itp. Przeważnie uczymy się o znaczeniu symboli w szkole „przerabiając” *Wesele* – jeśli chodzimy do dobrej szkoły i uważamy na lekcjach⁴¹.

Wobec tego obcojęzyczny czytelnik *Wesela* otrzymuje w formie objaśnienia (najczęściej przypisu) ten fragment wiedzy, który rodzimy użytkownik języka polskiego opanował (jeśli w ogóle) w podobny sposób, to znaczy poprzez różnego rodzaju objaśnienia, już wcześniej. Nadrabia w ten sposób zaległości, co umożliwia mu przekład. Jeśli *Wesele* go zainteresuje, zapewne przeczyta coś jeszcze na jego temat, aby pogłębić swoją wiedzę.

W tym momencie warto też zastanowić się nad sytuacją, którą do pewnego stopnia przewiduje Wojtasiewicz. Otóż wyobraźmy sobie, że obcojęzyczny czytelnik nie zrozumie utworu Wyspiańskiego, albo na przykład uzna go za całkowicie surrealistyczny, co może się zdarzyć. Czy to znaczy, że przekład nie spełnił swojej roli? Z jednej strony czytelnik miał okazję zauważyć, że kultura polska jest „dziwna”, a z drugiej – jeśli ten głos do nas dotrze – my, jako Polacy, zyskamy szansę, by w nowy sposób – świeżym okiem – spojrzeć na pewne utwory, które zwykle traktujemy dość sztafpowo. Bo czy nie jest tak, że *Wesele* do pewnego stopnia

³⁹ Tamże, s. 73.

⁴⁰ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 71.

⁴¹ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna...*, s. 73.

je to utworem surrealistycznym? I że jest trudne do zrozumienia, również dla wielu Polaków?

Warto o tym pamiętać, gdy decydujemy się na tłumaczenia tekstów bardzo mocno nacechowanych kulturowo czy też pełnych erudycyjnych aluzji (a do takich niewątpliwie należą też teksty w *Hiberno-English*). Zresztą niektóre przytaczane przez Wojtasiewicza przykłady wymagają objaśnień już na poziomie języka źródłowego. Przyjrzyjmy się na przykład cytowanemu przez niego fragmentowi *Kwiatów polskich* Tuwima:

Gra w „telefona” lub „muszelka”,
Inaugurując letni sezon...
(Gdzieś Kostrzewski?) Grają, palą,
Kto „Carski Dziubek”, kto „Renomé”⁴².

Wojtasiewicz uznaje zawarte tu aluzje za nieprzetłumaczalne w tym sensie, że czytelnikowi przekładu potrzebne jest jakieś objaśnienie, ale czy takie objaśnienia nie przydałyby się również większości czytelników polskich? I to nie jedno – dotyczące Kostrzewskiego – ale od trzech do pięciu, dotyczących pozostałej części utworu... Chodzi tu o informacje, które musi mieć czytelnik w ogóle, niezależnie od narodowości.

To samo dotyczy opisywanych przez Wojtasiewicza symboli⁴³, ale już z pewnością nie wyodrębnionej przez niego kategorii aluzji językowych:

Zupełnie inny rodzaj stanowią aluzje, które można określić jako aluzje językowe. O ile aluzje erudycyjne odznaczały się tym, że punkt ciężkości leżał w ich treści, a przy tym nawiązywały one zawsze do faktów jednostkowych, niepowtarzalnych (...), o tyle aluzje językowe polegają na formie wyrażania różnych treści, a zarazem dotyczą zjawisk powtarzalnych, jakimi są sposoby posługiwania się takim czy innym językiem przez różnych ludzi⁴⁴.

Wojtasiewicz dzieli tego rodzaju aluzje „na dwie zasadnicze kategorie”⁴⁵: kiedy w oryginale mamy do czynienia z dialektem lub gwarami,

⁴² O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 77.

⁴³ Tamże, s. 85-86.

⁴⁴ Tamże, s. 81-82.

⁴⁵ Tamże, s. 82.

„należącymi do języka, w którym sporządzony jest oryginał”⁴⁶ oraz takie, gdzie w grę wchodzi pojedyncze słowa, wywodzące się z tych gwar czy dialektów. O ile te ostatnie uznaje jeszcze za w jakimś stopniu przekładalne, to jego zdaniem stopień nieprzekładalności w przypadku tych pierwszych jest naprawdę olbrzymi. I chociaż podaje sposoby częściowego radzenia sobie przy ich tłumaczeniu (tymi zajmiemy się później), jego zdaniem efekt końcowy jest bardzo odległy od wyjściowego.

Kolejną kategorią tekstów, które według Wojtasiewicza tracą w tłumaczeniach, są różnego rodzaju pisma i dokumenty historyczne, ale też literackie, na przykład sztuki Szekspira. Tłumacz zwykle używa wówczas w przekładzie archaizmów, ale trudno uznać, że mamy do czynienia z pełną ekwiwalencją obu tekstów.

Wojtasiewicz rozpatruje też kwestie różnego rodzaju gier słownych, koncentrując się na tych, które najprawdopodobniej będą trudne, jeśli nie niemożliwe do oddania w języku docelowym. Chodzi o to, by oddać w jakiś sposób całą koncepcję tej czy innej niejednoznaczności, a przypis typu „gra słów”, choć akceptowalny, wydaje się w najlepszym wypadku tłumaczeniowym kompromisem. Tu jednak znowu wiele zależy od pomysłowości czy wręcz natchnienia samego tłumacza, czasami też od pomocy osób zainteresowanych przekładem. Przekonał się o tym Andrzej Polkowski, polski tłumacz *Harry’ego Pottera*, który prosił internautów o pomoc przy tworzeniu nazw własnych. Zaś na co dzień z podobnych konsultacji korzystają uczestnicy różnego rodzaju internetowych grup tłumaczeniowych.

Czy na przykład możemy przetłumaczyć *lapsus linguae* jakiegoś radnego, który przedstawiając swoją piękną zastępczynię zamiast powiedzieć, że jest ona *great public servant*, mówi: *great pubic servant*⁴⁷? Tę na oko nieprzetłumaczalną i, prawdę mówiąc, ciekawszą graficznie niż fonetycznie grę słów, możemy oddać pisząc na przykład, że „zamiast mówić o retorycznych skutkach jej wystąpienia, wspomniał o jej erotycznych sutkach”. Oczywiście dodatkowym czynnikiem przy oddawaniu tego rodzaju gier słownych jest komizm:

⁴⁶ Tamże, s. 82.

⁴⁷ Przykład zaczerpnięty z książki T. Catharta i D. Kleina *Plato and the Platypus Walk into a Bar...*, New York 2006, s. 92.

Przekładalność tekstu komicznego to zaledwie w części zagadnienie języka. Problem, przed którym staje tłumacz zanim jeszcze zagłębi się w sprawy językowej ekwiwalencji, zawiera się w pytaniu: czym jest to, co przekładamy, przekładając rzecz komiczną? A jeszcze wcześniej: w jakiej relacji do języka, w jakiej sferze bytu, umiejscowiona jest ta jakość, którą nazywamy komizmem?⁴⁸

Być może jednym z najbardziej znanych przykładów tego rodzaju zabaw słownych jest fragment *Alicji w Krainie Czarów*, gdzie Alicja myli homofony: *tale* (opowieść) z *tail* (ogon). Dodajmy, że w języku polskim homofony są zazwyczaj jednocześnie homografami, co czyni tłumaczenie tego dowcipu karkołomnym. A jednak mamy aż kilkanaście przekładów *Alicji* i we wszystkich tłumacze, w ten lub inny sposób, radzą sobie z tym zadaniem, stosując zazwyczaj dwie strategie. Albo, tak jak Antoni Marianowicz⁴⁹ i Jolanta Kozak⁵⁰, wprowadzają zwrot idiomatyczny, którego nie rozumie Alicja, albo też, jak Maciej Słomczyński⁵¹ i Robert Stiller⁵², starają się utworzyć homofon z kilku różnych słów.

Oczywiście Wojtasiewicz zdawał sobie z tego wszystkiego sprawę i chodziło mu raczej o straty, jakie mogą powstać w tłumaczeniu. Jego zdaniem jedynym całkowicie nieprzekładalnym gatunkiem literackim jest parodia⁵³ i to głównie ze względu na spiętrzenie w niej aluzji erudycyjnych. Ogólnie jednak zachowuje bardzo realistyczne podejście do kwestii nieprzekładalności:

W tych wszystkich przypadkach, gdzie wobec braku pełnej przekładalności możliwa jest tylko przekładalność częściowa – a więc zapewne we wszystkich niemal rodzajach tekstów z wyjątkiem może parodii jako

⁴⁸ W. Kalaga, *Komizm a przekładalność*, [w:] *Komizm a przekład*, P. Fast (red.), Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1997, s. 9.

⁴⁹ „Problem jest zaogniony (...) za co? Za ogony?”, [w:] L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 2009, s. 44.

⁵⁰ „W dramacie życia grywam żałosne ogony!”, [w:] L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. J. Kozak, Plac Słoneczny 4 ABC Future Spółka z o.o. Warszawa 1999, s. 30.

⁵¹ „O, goni smutny i długi mnie los”, [w:] L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1975, s. 35.

⁵² „Był to przypadek, proszę ja kogo, no... długi i smutny”, [w:] L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. R. Stiller, Lettrex, Warszawa 1999, s. 37.

⁵³ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 90.

w praktyce właściwie całkowicie lub niemal całkowicie nieprzekładalnych – dochodzą do głosu momenty natury subiektywnej. Rozwiązanie problemu w pewnym przynajmniej stopniu zależy od wyboru tłumacza. Skoro stworzenie pełnego odpowiednika jest z przyczyn obiektywnych niemożliwe, musi on zdecydować, zależnie od okoliczności, czy położyć nacisk na wierność filologiczną, czy na efekt artystyczny itd., a jeśli dążyć będzie do efektu artystycznego, musi wybrać środki, jakie uważa za najwłaściwsze i najtrafniejsze. Musi z części efektu zrezygnować, część ocalić, a więc jeszcze raz dokonać odpowiedniego wyboru. Tutaj może znaleźć zastosowanie odpowiednie użycie komentarza filologicznego w formie przypisów lub posłużenie się zasadą ekwiwalentu. Słowem, jest tutaj miejsce na pomysłowość tłumacza⁵⁴.

Tutaj też, dodajmy, jest czas na przemyślenie kwestii tego, jaki rodzaj przekładu w najmniejszym stopniu zniekształci tekst źródłowy i pozwoli zachować to, co w nim najważniejsze.

Trzeba przyznać, że analiza Wojtasiewicza jest bardzo przenikliwa. Jedyna refleksja, której tutaj brakuje, dotyczy chyba tylko konstrukcji utworu, już nie wyłącznie pod względem graficznym – o czym Wojtasiewicz wspomina – ale również składniowym. Tego rodzaju refleksję znajdziemy u Edwarda Balcerzana:

Jeżeli konstrukcję dzieła rozumie się jako kolejność instrukcji dla czytelnika, i jeżeli się pamięta, iż owe instrukcje pojawiają się zwykle w jednej sekwencji na kilku poziomach równocześnie, to utrzymanie symetrycznej zgodności konstrukcyjnej oryginału i przekładu – graniczy z cudem⁵⁵.

Jest to szczególnie ważne w przypadku na przykład tłumaczeń z języka angielskiego na polski, gdzie mamy do czynienia z zupełnie innym rozkładem nowych i znanych informacji (rematu i tematu). Przekład zmienia konstrukcję dzieła i wszędzie tam, gdzie jest to istotne (na przykład w poezji, ale nie tylko), należy o tym pamiętać i starać się zminimalizować skutki tych zmian.

⁵⁴ Tamże, s. 81-82.

⁵⁵ E. Balcerzan, *Czym jest nieprzekładalność – faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?*, [w:] *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*, nr 8, P. Fast (red.), Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998, s. 60.

Zresztą Balcerzan wyróżnia sześć odznaczających się „największą energią oraz trwałością” źródeł nieprzekładalności:

- a. Nieprzekładalność konstrukcji utworu;
- b. Nieprzekładalność chwytu językowego;
- c. Nieprzekładalność chwytu graficznego;
- d. Nieprzekładalność cytatu;
- e. Nieprzekładalność denotacji;
- f. Nieprzekładalność konotacji⁵⁶.

Jednak przy bliższej analizie wydają się one jedynie powtarzać w ten lub inny sposób to, co możemy znaleźć we *Wstępie do teorii tłumaczenia*.

1.2.2. Odcienie nieprzekładalności

Po Wojtasiewiczu bardzo podobnego podziału na dwie nieprzetłumaczalne kategorie dokonał J. C. Catford, którego poglądy na tę kwestię relacjonuje Susan Bassnett:

Catford wyróżnia dwa typy nieprzekładalności: językową i kulturową. Na poziomie językowym mamy do czynienia z nieprzekładalnością, kiedy nie mamy leksykalnego bądź syntaktycznego odpowiednika czegoś z języka źródłowego w języku docelowym. (...) Koncepcja nieprzekładalności językowej, proponowana również przez Popovića, wydaje się jasna, natomiast druga jest bardziej problematyczna. Nieprzekładalność językowa, twierdzi Catford, wynika z różnic między językiem wyjściowym i docelowym, natomiast kulturowa wynika z braku w kulturze docelowej odpowiedniej sytuacyjnej cechy tekstu w języku wyjściowym. Przytacza on przykład ze słowem „bathroom” (łazienka), które oznacza coś innego w języku angielskim, fińskim i japońskim, gdzie różnią się nie tylko same opisywane w ten sposób miejsca, ale i to, jak są wykorzystywane⁵⁷.

Wypada się zastanowić, czy odbiorca komunikatu o łazience w Japonii, nie będzie mógł zrozumieć, że różni się ona od jego łazienki? Zwłaszcza jeśli prezentowany tekst nie ulegnie na przykład udomowieniu... Wydaje się, że pojmie tę różnicę, co wynika zapewne z tego, że tłumaczenie

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ S. Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, New York 2002, s. 39-40.

nie jest jedynie operacją na tekstach, ale na całości ludzkich doświadczeń, na co wskazuje Hejwowski:

Wyobraźmy sobie następującą scenkę: pan A zatrzymuje na ulicy pana B i pyta: „Przepraszam, którędy na Browarną”, na co pan B uśmiecha się i odpowiada: „Nie jestem stąd”. Co tak naprawdę zostało zakomunikowane? Wypowiedź pana A można zinterpretować następująco: „Przepraszam, że Pana zatrzymuję i zabieram Panu czas, ale chciałbym trafić na ulicę Browarną, która znajduje się gdzieś w tym mieście, ale nie znam drogi. Czy jest pan w stanie mi pomóc i wytłumaczyć, jak tam dojść?”. Odpowiedź pana B oznaczałaby coś w rodzaju: „Nie potrafię Panu powiedzieć, jak trafić na ulicę Browarną, ponieważ nie jestem mieszkańcem tego miasta i nie znam go zbyt dobrze”. Dodatkowo uśmiech może oznaczać: „Przykro mi, że nie mogę Panu pomóc”⁵⁸.

Hejwowski dokonuje jeszcze dokładniejszej egzegezy tych dwóch wypowiedzi, ale nie to jest tutaj najistotniejsze. Każda komunikacja zakłada pewną nieuniknioną skrótowość i umowność, więc przekłady nie są tu wyjątkiem. Japończyk, który mówi, że idzie do łazienki, tak naprawdę przekazuje nam komunikat, że idzie do swojej japońskiej łazienki, która znajduje się w Japonii i jest ona inna niż łazienki w innych częściach świata, chyba że znajduje się akurat w Londynie lub Warszawie, a wtedy to Japończycy, którzy czytają jego tekst (już w oryginale), muszą włożyć pewien wysiłek mentalny w to, by zrozumieć, gdzie się za chwilę znajdzie. Nie jest to niemożliwe, ale też nigdy taki komunikat nie będzie w stu procentach oczywisty, choćby z tego powodu, że nie istnieje jakiś idealny wzorzec łazienki europejskiej czy japońskiej.

Takie rozumowanie może prowadzić do bardzo optymistycznych wniosków, które doskonale podsumował Roman Jakobson:

Wszystkie kognitywne doświadczenia i ich klasyfikację można oddać w każdym istniejącym języku. Jeśli są w nim jakieś braki, można je uzupełnić lub wzmocnić poprzez zapożyczenia lub dosłowne tłumaczenia (*loan-translations*), a także neologizmy, przesunięcia semantyczne

⁵⁸ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2015, s. 37-38.

(*semantic shifts*) czy w końcu omówienia (*circumlocutions*). I tak w nowo powstałym literackim języku Czukczów z północnej Syberii słowo śruba oddano poprzez „obracający się gwóźdź”, stal to „twarde żelazo”, blacha: „cienkie żelazo”, a kreda to „mydło do pisania”⁵⁹.

Nie popadajmy jednak w skrajny optymizm, ponieważ sam Jakobson jednocześnie wypowiadał się krytycznie na temat możliwości przełożenia tekstu artystycznego, głównie poetyckiego. Podobnie zresztą jak Roger Bacon, Dante Alighieri, Benedetto Croce, Benjamin Lee Whorf i Julian Przyboś⁶⁰. Bardziej pozytywnie byli nastawieni do możliwości takiego przekładu tak różni badacze i tłumacze jak Etienne Dolet, Aleksander Tytler, Fryderyk Novalis, Tadeusz Boy-Żeleński, Izaak Rewzin, Wiktor Rozencwejt, Stanisław Barańczak, Piotr Fast i Agnieszka Korniejko⁶¹. Mamy więc zarówno głosy za, jak i głosy przeciw, a także cytowaną przez Balcerzaną opinię mediacyjną Piotra Fasta:

W zasadzie istnieje możliwość przełożenia każdego tekstu. Zawsze jednak prowadzi to do ograniczenia skali jego znaczeń, sensów i ewokowanych przezeń mechanizmów komunikacyjnych⁶².

Warto też dodać, że wcześniej taki właśnie postulat przekładalności tekstu sformułował w latach osiemdziesiątych XX wieku szwajcarski językoznawca W. Koller⁶³.

Zwłaszcza ta ostatnia opinia jest tutaj szczególnie ważna, ponieważ ukazuje istotę sporu między tymi teoretykami i praktykami tłumaczeń, którzy głoszą całkowitą przekładalność wszystkiego, a tymi, którzy głoszą nieprzekładalność jakiejś części, zwykle bardzo skomplikowanej, tekstów. Ci pierwsi chcą powiedzieć, że nawet skomplikowane rzeczy można

59 R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, [w:] *Translation – Theory and Practice*, D. Weissbort, A. Eysteinnsson (red.), University Press, Oxford 2006, s. 332–333.

60 Patrz: E. Balcerzan, *Czym jest nieprzekładalność...*, [w:] „Przekład artystyczny...”, s. 58.

61 Tamże.

62 P. Fast, *O granicach przekładalności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1991, s. 30.

63 Patrz: W. Koller, *The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies*, „Target” 1995, nr 2, s. 191–222.

jakoś przekazać obcojęzycznemu czytelnikowi tak, by je zrozumiał, a nawet być może docenił w pewnym stopniu ich estetyczne własności. Drudzy zaś uważają, że korzystający z przekładu obcojęzyczny czytelnik nigdy nie zrozumie i nie doceni danego dzieła tak jak czytelnik znający język, w którym je napisano.

Ale to ostatnie stanowisko wymaga pewnych wyjaśnień. Po pierwsze, nie bardzo wiadomo, czy wszyscy rodzimi użytkownicy jakiegoś języka są w stanie docenić czy nawet przeczytać jakieś dzieło. Zapewne jest wielu Polaków, którzy nie przeczytali choćby wspomnianego *Wesela*, chociaż jest ono lekturą szkolną. Po drugie, trudno przypuszczać, by na przykład Anglik lub Japończyk, który czyta po polsku, zrozumiał *Wesele* lepiej w oryginale, niż w tłumaczeniu na rodzimy język. Raczej nie, chociaż język polski nie powinien tu przeszkadzać w lekturze. Wydaje się, że wręcz przeciwnie, znajomość polszczyzny nie przeszkodzi mu w zrozumieniu tłumaczenia tej książki, a można założyć, że pomoże, dlatego, że wszystko może pomóc w lekturze i każdy fragment wiedzy o danej kulturze, a nawet ogólnej wiedzy o świecie, może okazać się użyteczny.

Z tego powodu generalnie możemy raczej mówić o pewnej teoretycznej skali, na której krańcach znajdują się tłumaczenia całkowicie oddające zawartość i formę danego tekstu, a na drugiej, całkowicie go zniekształcające (nieprzekładalność). Większość tłumaczeń będzie się sytuować w jakimś miejscu tej skali, ale zapewne żadne tłumaczenie nie będzie w stu procentach dokładne czy też wierne, tak jak żadne też nie będzie w stu procentach niewierne, oczywiście przy założeniu, że mamy do czynienia z tłumaczem, który rozumie cały tekst i wszystkie problemy, które się z nim wiążą, oraz zna doskonale język docelowy, zwykle zresztą jego rodzimy.

Być może warto zmienić kategoryzację i zamiast mówić o elementach nieprzekładalnych *en masse*, zastanowić się właśnie nad tą skalą i raz jeszcze przyjrzeć się temu wszystkiemu, co Wojtasiewicz i inni uznają – wbrew słowom Piotra Fasta – za „nieprzekładalne”.

1.2.3. Problemy przekładowe

Przy tworzeniu skali trudności tłumaczeniowych, czy w ogóle rozważań na temat nieprzekładalności, trudno oprzeć się pokusie generalizacji, wyciągania wniosków o wartości powszechnej. Musimy jednak pamiętać, że przekładalność w ogóle zależy od języka, z którego i na który się przekłada, a także od indywidualnego talentu tłumacza, który może na przykład świetnie radzić sobie z jakimś problemem uznanym za wyjątkowo trudny (aliteracje, przykład nazwisk – tak, by oddać ich znaczenie), natomiast zupełnie nie radzić sobie z czymś innym. Dlatego z jednej strony przyjmujemy, że w tej pracy mamy do czynienia z „tłumaczem idealnym” (choć wiadomo, że nawet najbardziej „idealny” tłumacz też robi błędy), a z drugiej warto również asekuracyjnie założyć, że te rozważania będą dotyczyły głównie przekładów z języka angielskiego na język polski, chociaż jeśli okaże się, że mają one bardziej uniwersalny charakter i mogą dotyczyć na przykład przekładów z języków germańskich (i innych) na słowiańskie, to tym lepiej.

Co więcej, w podanych przez Wojtasiewicza kategoriach nieprzekładalności zachodzi również pewna gradacja, co zaznaczał sam autor *Wstępu do teorii tłumaczenia*. Na przykład niektóre idiomy lub przysłowia mogą mieć proste przełożenie na język polski (*catch a bargain* – złapać okazję), inne będą wymagały drobnego retuszu (*Rome was not built in one day* – *Nie od razu Rzym [Kraków] zbudowano*), zaś jeszcze inne pozostaną dla tłumacza wyzwaniem, gdyż interpretacja będzie zależała od kontekstu (*a rolling stone gathers no moss*, co może oznaczać, że osoba, która często zmienia miejsca pobytu, nie przesiąka jakimiś lokalnymi poglądami, ale też że nie ma pieniędzy).

Dlatego proponowana skala nie będzie miała sztywnego charakteru i należy ją potraktować jako rodzaj wskazówki, dotyczącej poziomu trudności danego tekstu. Podstawowy podział będzie dotyczył trzech poziomów trudności: problemów prostych, średnio złożonych i bardziej złożonych w tłumaczeniu na język polski. Jednak kolejność w obrębie tych trzech grup też nie powinna być przypadkowa, choć oczywiście może być dyskusyjna i zmieniać się w zależności od przytaczanych przykładów.

Przyjrzyjmy się najpierw tym rodzajom „nieprzekładalności”, które wymienia Wojtasiewicz, dodając kategorie, które znajdziemy u Balcerzana⁶⁴:

1. Uboższe/bogatsze środki strukturalne, które Wojtasiewicz następnie nazywa po prostu odmiennymi środkami strukturalnymi:
 - a. problem rodzaju rzeczownika (płci) oraz czasów aspektów i przedimków w języku angielskim;
 - b. formy rubaszne i zdrobniałe;
 - c. forma graficzna;
 - d. długość wersów;
 - e. problemy fonetyczne;
 - f. gry słowne (w tym świadomie popełniane błędy) czy też chwytły językowe.
2. Brak określonych pojęć w języku docelowym:
 - a. braki słownictwa, czyli „nieprzekładalność denotacji”;
 - b. inne skojarzenia dotyczące pojęć, czyli „nieprzekładalność konotacji”;
 - c. aluzje erudycyjne czy też „nieprzekładalność cytatu”, dotyczące oczywiście również kolejnych rodzajów aluzji;
 - d. aluzje historyczne i archaizmy;
 - e. aluzje muzyczne i plastyczne;
 - f. aluzje dotyczące kultury danego kraju;
 - g. aluzje językowe (dialekt, slang, gwara itp.);
 - h. idiomy i przysłowia;
 - i. symbole (ogólne i specyficzne);
 - j. nazwy własne;
 - k. parodie.
3. Konstrukcja składniowa.
4. Konstrukcja całościowa dzieła.
5. Inne.

Tak długa lista problemów przekładowych – w dodatku nie zamknięta, jak widać po ostatnim punkcie – nie powinna nas zniechęcać do działania. Należy je wszystkie potraktować raczej jak wyzwanie tłumaczeniowe, o którym pisze Balcerzan:

⁶⁴ Patrz: E. Balcerzan, *Czym jest nieprzekładalność...*, [w:] „Przekład artystyczny...”, s. 61-67.

Tłumaczenie jest pokonywaniem nieprzekładalności. W każdym przekładzie pojawia się utajony – oddziałujący jak apel o ponowny wysiłek translatorski – n i e p r z e k ł a d, który ma charakter intersubiektywny i historycznoliteracki, w praktyce bowiem oznacza o d m o w ę u z n a n i a danej oferty ekwiwalencyjnej⁶⁵.

Dodatkowo należy pamiętać, że nie wszystkie te problemy są tak samo trudne do rozwiązania i że możemy tu wprowadzić pewną, choć chwiejną, to znajdującą pokrycie w doświadczeniach translatorskich, gradację.

Wydaje się, że obecnie, ze względu na globalną komunikację, najłatwiejszym problemem do rozwiązania podczas tłumaczenia są wszelkiego rodzaju wyrazy czy pojęcia, których nie ma w słownictwie docelowym. Zwykle korzystamy tu z zapożyczeń, tak jak w przypadku wspomnianego „sushi”, czy na przykład „burrito”. W dodatku język polski jest na tyle chłonny, że w przypadku tego ostatniego słowa przyjmuje je w pisowni oryginalnej, jak również spolszczonej z jednym „r”. Ta tendencja się nasila i coraz częściej słowa czy frazy anglojęzyczne oraz pochodzące z innych języków trafiają bezpośrednio do języka polskiego. Jednym z nowszych przykładów jest tu choćby *bubble tea*, ale oczywiście jest ich więcej. Pisze o tym Balcerzan, wskazując na łatwość rozwiązania tego problemu:

Nieprzetłumaczalność denotacji to przeszkoda nietrwała, stan prowizoryczny. Rzeczy denotowane w jednym kręgu cywilizacyjnym prędko – w naszej „globalnej wiosce” – stają się dostępne (turystycznie lub bezpośrednio) pozostałym kręgom kulturowo-lingwistycznym⁶⁶.

Wydaje się więc, że następne w kolejce do „prostego” przetłumaczenia powinny być różnego rodzaju konotacje, ponieważ zwykle towarzyszą one denotatom. Problem polega na tym, że często też ulegają one spłaszczeniu i nie do końca odzwierciedlają desygnaty z kultury przekładanej – „sushi” dla Japończyków, czy „burrito” dla Meksykanów musi mieć bogatsze konotacje, niż dla nas. Z drugiej strony możemy powiedzieć, że jest to zawsze kwestia indywidualna i że z całą pewnością mamy możliwości, by, jeśli nie w pełni, to w dużej mierze zrozumieć, z czym wiąże się jakiś

⁶⁵ Tamże, s. 71.

⁶⁶ Tamże, s. 66.

termin dla obcokrajowców. Można też sobie wyobrazić polskiego *sushi mastera*, który wie więcej o tej potrawie niż przeciętny Japończyk.

Odrobinę bardziej złożone wydaje się tłumaczenie tych idiomów i przysłów, które mają bezpośrednie odpowiedniki w języku polskim. Dotyczy to przede wszystkim cytatów biblijnych, ale też z wielu znanych dzieł klasycznych, chociażby Szekspira. Wysiłek tłumacza sprowadza się tu do odnalezienia potrzebnej formy, która może być albo prawie identyczna ze źródłową (*to take the bull by the horns* – wziąć byka za rogi), albo może wymagać pewnych przekształceń (*to bring coals to Newcastle* – wozić drwa do lasu). Oczywiście można sobie wyobrazić sytuację, kiedy tłumaczenie się komplikuje, gdyż na przykład ktoś w tekście właśnie jedzie do Newcastle, chociaż czuje, że nie jest to potrzebne, ale wówczas mamy już do czynienia z aluzją i to w dodatku nie ogólną, lecz dotyczącą specyficznej kultury.

Nieco inaczej przedstawia się kwestia konstrukcji składniowej jakiegoś dzieła. Zwykle jest ona w miarę prosta do przetłumaczenia nie dlatego, że składnia w tłumaczeniu się nie zmienia; wręcz przeciwnie, jeśli idzie o język angielski i polski, ich składnia jest zupełnie inna i w zdaniach obowiązuje inny rozkład informacji. Jak wiemy, w zdaniu angielskim nowa informacja (remat) pojawia się na początku zdania, a jego koniec mieści na przykład zaimki czy nawet przyimki. W języku polskim remat jest na końcu zdania, więc nie powinno się tam umieszczać na przykład form enklitycznych.

Tyle że w większości przekładów tłumaczymy pewne standardowe konstrukcje składniowe na inne standardowe konstrukcje składniowe, więc jeśli utrzymujemy ten standard, same przekształcenia nie są istotne, gdyż w obu przypadkach nie zwracają one uwagi czytelników. Z drugiej strony, możemy oczekiwać, że jakieś niestandardowe rozwiązanie w oryginale – na przykład w tekście poetyckim – może znaleźć swoje odzwierciedlenie w innym niestandardowym rozwiązaniu z języka docelowego.

Wydaje się, że trudniej powinno być z konstrukcją całego utworu. Nie od dzisiaj wiadomo, że tłumaczenia są nieco dłuższe od tekstów oryginalnych, gdyż tłumacze dążą też do swoistego wytłumaczenia tekstu, co powoduje nadwyżkę. Z drugiej strony, to, czy książka ma 200 stron czy 220, nie jest zwykle bardzo istotne z punktu widzenia odbiorcy. Można natomiast przypuszczać, że wszędzie tam, gdzie całościowa konstrukcja ma istotne znaczenie, nasz mniej lub bardziej idealny tłumacz będzie

starał się to oddać. Tak na przykład opisuje swoją pracę nad tekstem *Bez* Samuela Becketta Antoni Libera:

Zawieszam pracę kopisty na rzecz czynności rachmistrza. Jak niegdyś w przypadku *Końcówki* zaczynam wszystko liczyć.

Krok pierwszy: akapity. Jest ich 24.

Krok drugi: liczba zdań. Wychodzi 120.

I tu od razu odkrycie: tekst pod wpływem proporcji dzieli się na połowy. Pierwsze 60 zdań pokrywa się z dwunastoma pierwszymi akapitami, a drugie 60 – z resztą, czyli też z dwunastoma.

Nietrudno zauważyć, że iloraz tych liczb daje w wyniku 5. Akapitów złożonych z tylu zdań jest wprawdzie tylko 4 (po 2 w każdej połowie), okazuje się jednak, że tyle jest i c h w i e l k o ś c i: od siedmiu zdań do trzech. Co więcej, każda wielkość, taka jak ta „idealna”, „środkowa”: 5-zdaniowa, pojawia się w każdej połowie tę samą ilość razy: akapit 3-zdaniowy pojawia się dwukrotnie, 4-zdaniowy – trzy-, a 6-zdaniowy – też trzy- i 7-zdaniowy znów dwu-. A zatem i pod tym względem połowy się nie różnią⁶⁷.

Jak widać, mimo że mamy tu do czynienia z pewnym wyzwaniem, to ma ono raczej charakter czytelniczy niż tłumaczeniowy. Zakładamy, że tłumacz potrafi wydobyć pewne sensy dzieła, a jeśli tak, to oddanie tych, które dotyczą konstrukcji utworu nie powinno być dużym problemem, pod warunkiem oczywiście, że nie chodzi tylko o samą długość słów, gdyż w języku angielskim jest na przykład więcej słów krótkich niż w języku polskim.

Stąd też kolejne zastrzeżenie, dotyczące wyłącznie poezji: jeśli idzie o konstrukcję, wersy polskie są zwykle dłuższe od angielskich ze względu na długość polskich słów, a stworzenie wersów o podobnej długości powoduje zubożenie treści utworu. Dlatego oddanie konstrukcji wiersza jest zadaniem wyjątkowo złożonym.

Podobnie trudnym zadaniem czytelniczym, a stosunkowo prostym w przekładzie, są aluzje erudycyjne, dotyczące literatury, muzyki czy plastyki w ujęciu uniwersalnym. Oczywiście jest to tym bardziej prawdziwe, że dotyczy wspólnego dla języków polskiego i angielskiego kręgu kulturowego. Jeśli zatem u Anthony'ego Burgessa⁶⁸ znajdziemy zdanie:

⁶⁷ A. Libera, *Godot i jego cień*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 153-154.

⁶⁸ A. Burgess, *Homage to QWERT YUIOP*, Sphere Books Ltd., London 1987, s. 105.

The twentieth century has been responsible for the cult of blonde siren, platinised in Jean Harlow but mocked by both Mae West and Marilyn Monroe, to nie musimy wcale przejmować się tym, że ktoś nie zrozumie bezpośredniego tłumaczenia: „blond syreny”, gdyż syreny wywodzą się z kultury greckiej (choć mogą tu też się pojawić „blond kusicielki”). Co więcej, nawet odniesienie do Jean Harlow, która stanowi „platynowy wzorzec” blondynki, (z lekkim zniekształceniem, gdyż „platynowa blondynka” to po angielsku „metallic blond”) czy Mae West lub Marilyn Monroe, które „parodiowały” blondynki, będzie jasne dla tych Polaków, którzy widzieli na przykład film z tą ostatnią śpiewającą na urodzinach prezydenta Kennedy’ego.

Znacznie trudniejsze będą oczywiście wszelkie aluzje do kultury lokalnej, nie do końca znanej w Polsce, i wówczas być może trzeba będzie zdecydować się na objaśnienia w samym tłumaczeniu lub przypis.

Wydaje się też, że specjalnych problemów nie powinny nam nastęrczać różnego rodzaju symbole, zwłaszcza jeśli mają one ogólnokulturowy charakter. Te endemiczne, dotyczące na przykład kultury angielskiej, będą wymagały pewnych objaśnień, aż dołączą do ogólnego dziedzictwa, jak wcześniej stało się to w przypadku króla Artura i rycerzy Okrągłego Stołu⁶⁹ czy Robin Hooda, a ostatnio bohaterów wymyślonych przez Tolkiena.

Tak więc, jeśli idzie o wymienione przez Wojtasiewicza problemy, które wydają się niezbyt złożone w tłumaczeniu, mamy następujące punkty:

1. Specyficzne słownictwo (denotaty).
2. Idiomy z bezpośrednim tłumaczeniem na język źródłowy.
3. Inne skojarzenia (konotacje).
4. Konstrukcje składniowe.
5. Konstrukcje całościowe dzieła (poza poezją).
6. Różne aluzje ogólne.
7. Różne uniwersalne symbole.

Z innych problemów tłumaczeniowych na pierwszym miejscu należy wymienić wszelkie formy graficzne, długość zdań czy nawet rymy wewnętrzne – pod warunkiem, że nie dotyczą poezji, bo wtedy wszystkie te

⁶⁹ Ciekawe, ilu Polaków potrafiło odnieść rozmowy przy okrągłym stole z 1989 roku do legend arturiańskich?

problemy mogą (ale nie muszą) okazać się niezwykle trudne do rozwiązania, jak widzieliśmy na przykładzie wiersza e e cummingsa. Możemy też do nich dopisać wszelkiego rodzaju kwestie fonetyczne, które dają się w miarę prosto rozstrzygać na poziomie zupełnie podstawowych asonansów czy dysonansów w prozie, ale niewątpliwie przysparzają wielu problemów tłumaczom poezji, przede wszystkim ze względu na jej skondensowaną formę.

Kolejny próg stanowią specyficzne dla danej kultury symbole, idiomy i przysłowia, a także aluzje historyczne, dotyczące bardzo bogatych dziejów krajów anglojęzycznych. I znowu możemy przypuszczać, że łatwiej można uporać się z tym, co jest nam bliższe, a zatem ogólnie pojmowaną kulturą anglosaską, ale na przykład możemy mieć pewne problemy z doświadczeniami Anglików w Indiach, Republice Południowej Afryki czy Australii, i że tłumaczenia dotyczące tych krajów będą miały więcej różnego rodzaju dopowiedzeń, wtretów i przypisów.

Najtrudniejsze w tym dziale są zapewne szczegółowo opisane przez Wojtasiewicza⁷⁰ specyficzne formy językowe, na przykład zdrobnienia, zgrubienia czy też różnego rodzaju wariacje rejestralne, takie jak „wysia-dywać” i „przesia-dywać” albo też: „chłop”, „chłopisko”, „chłopina” itd. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że wiele zależy tu od znajomości języka docelowego i te formy mogą być do pewnego stopnia przełożone (przy pewnej, średniej, jak założyliśmy, stracie) na tenże język. Wymaga to jednakże nie tylko wspomnianych wielkich kompetencji językowych tłumacza, jeśli idzie o język docelowy, ale też i źródłowy, gdyż przede wszystkim musi on dostrzec problem, co nie jest wcale takie łatwe. Informacje na temat tego, jak z podobnymi problemami radzą sobie tłumacze znajdziemy na przykład u Hejwowskiego⁷¹.

Wśród omawianych problemów mamy jednak tylko część tych, z którymi mogą się oni borykać:

1. Formy graficzne, długość zdań, rymy wewnętrzne w prozie.
2. Symbole, idiomy, przysłowia i aluzje historyczne.
3. Zdrobnienia, zgrubienia itd.

⁷⁰ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 41-47.

⁷¹ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna...*, s. 118-123.

Czasami jednak praktyka tłumaczeniowa wskazuje, że problemy są tak duże, iż powodują nieuchronne straty w tłumaczeniu. Mimo to pamiętajmy o tym, że nawet tutaj trudno z całą pewnością określić je procentowo i że wiele zależy od indywidualnych zdolności tłumacza.

Można zaryzykować tezę, że problemy, które wydają się łatwiej rozwiązywalne w prozie, powodują większe trudności w poezji. Dzieje się tak, ponieważ oprócz trudności związanych z nimi samymi, dochodzą nam jeszcze kwestie związane z wersyfikacją i kondensacją tekstu w wierszu. Dotyczy to także wymogów rymowych i rytmicznych, a czasem również form graficznych, które nakładają się na znane z prozy problemy neologizmów, gier słownych czy fonetyki. Do tego dochodzą długości wersów oraz na przykład dobór rymów męskich, których nie mamy za dużo w języku polskim. Poza tym, o ile przypisy na temat na przykład gier słownych wydają się akceptowalne w prozie, o tyle mniej chętnie widzimy je w poezji. To wszystko sprawia, że poezja stanowi w ogóle oddzielny problem tłumaczeniowy. A ponieważ trudności związane z jej przekładem nie są istotne dla tej pracy, zadowolimy się jedynie odnotowaniem takiego stanu rzeczy.

Kolejne zastrzeżenie dotyczy gradacji najtrudniejszych problemów, która jest jeszcze bardziej umowna niż przy poprzednich punktach. Wynika to z dwóch przyczyn. Po pierwsze, w najtrudniejszych kwestiach – ważna i uprzednia – pomysłowość tłumacza staje się tu wręcz nieoceniona. Jest jednak bardzo indywidualna i trudna do obiektywnego zmierzenia. Po drugie, wiele zależy od typu tekstu, z jakim się zetkniemy. Jeśli ukrycie płci narratora nie sprawia problemu, gdy mamy do czynienia z jednym zdaniem, w przypadku dłuższego opowiadania jest trudniejsze, a najtrudniejsze, gdy mamy do czynienia z powieścią, jak na przykład wspomnianą książką Winterson.

Poza kwestią płci w pierwszej osobie liczby pojedynczej i mnogiej czasu przeszłego, niezwykle trudne są też do przetłumaczenia wszelkiego rodzaju nazwy własne, które zawierają dodatkowe informacje albo kryją w sobie jakieś aluzje do postaci. Pisał o tym na przykład David Lodge⁷²,

⁷² Patrz: D. Lodge, *The Art of Fiction*, Penguin Books, London 1992, s. 35-45.

a przykłady sposobów radzenia sobie z tym problemem znajdziemy u Hejwowskiego⁷³, a także Krzysztofa Puławskiego⁷⁴.

Kolejnym wyzwaniem są różne gry słowne, których w języku angielskim jest bardzo dużo, poczynając od wspominanych już i bardzo lubianych przez Irlandczyków malapropizmów, poprzez spuneryzmy, akrostychy, anagramy, palindromy, pangramy, lipogramy i uniwoaliki, aż po należące do indywidualnego języka jakiegoś twórcy, jak na przykład zabawy językowe Lewisa Carolla. Te i wiele innych przykładów znajdziemy w książce Tony'ego Augarde'a⁷⁵, a ich polskimi odpowiednikami zajmował się m.in. Stanisław Barańczak⁷⁶.

Jak już wspominaliśmy, Wojtasiewicz pisze też o parodiach:

Bodaj całkowicie nieprzekładalny jest stosunkowo rzadki, a ponadto niezbyt ważny, choć interesujący gatunek literacki, jakim jest parodia. Dzieje się tak dlatego, że każda parodia *ex denitione* jest aluzją erudycyjną, co w praktyce oznacza brak pełnej przekładalności⁷⁷.

Ten wniosek wydaje się jednak zbyt daleko posunięty, gdyż mówiliśmy o pewnej wspólnej erudycji, która powoduje, że aluzje są czytelne dla bardzo różnych osób. Wobec tego i te parodystyczne mogą być dla nich zrozumiałe. Na przykład parodia, jaką jest powieść Davida Lodge'a *British Museum is Falling Down* była przekładana na wiele języków, w tym na język polski. Lodge bawi się w niej parodiowaniem stylów znanych pisarzy, których zresztą wymienia w posłowniu, a polski czytelnik może ją właściwie ocenić między innymi dzięki temu, że ci pisarze byli tłumaczeni na język polski.

⁷³ Patrz: K. Hejwowski, *Translation: A Cognitive-Communicative Approach*, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej, Olecko 2004, s. 147-166.

⁷⁴ Patrz: K. Puławski, *Imiona i nazwiska w (nie)tłumaczeniu tekstów literackich z języka angielskiego na język polski*, s. 275-282, [w:] *Tłumacz: służa, pośrednik, twórca?*, M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski, A. Szczęsny (red.), Instytut Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2012.

⁷⁵ Patrz: T. Augarde, *The Oxford Guide to Word Games*, Oxford University Press, Oxford, New York 1994.

⁷⁶ Patrz: S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*.

⁷⁷ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*, s. 90.

Oczywiście, im bardziej specyficzne jest to, co parodiuje autor, tym trudniejsze do zrozumienia (w tym również dla czytelnika oryginału) i przełożenia jest samo dzieło, ale przecież wiemy, że czytelnik przekładu może w jakiejś skróconej formie poznać to, czego czytelnik tekstu oryginalnego dowiedział się w czasie swej edukacji.

Kolejny poziom trudności tworzą tak zwane aluzje językowe, czyli na przykład określony dialekt, slang, gwara czy nawet język wymyślony na potrzeby książki, który, jak choćby w powieści *Clockwork Orange*, zawiera określone neologizmy i wskazówki, pozwalające na umieszczenie go w szerszym – a więc aluzyjnym – kontekście⁷⁸. Trzeba też dodać, że teksty⁷⁹, w których splata się kilka tego rodzaju języków, stanowią dla tłumacza jeszcze większe wyzwanie.

Tak – pioniersko – oceniał ten problem Wojtasiewicz, a po nim inni badacze, tacy jak J. C. Catford czy P. Newmark, a w Polsce Balcerzan, Lewicki, Gondowicz czy Hejwowski, co nie znaczy, że możemy uznać temat za wyczerpany. Jak się wydaje, pozostał jeszcze co najmniej jeden, niezwykle trudny, a być może nawet niemożliwy do przetłumaczenia rodzaj tekstów. Otóż zwykle przyjmujemy, że tłumaczymy z jednego języka na drugi, chociaż oczywiście w tym pierwszym mogą pojawić się wtręty w innych językach, które po prostu powtarzamy, dodając ewentualnie tłumaczenia w przypisach. Problem pojawia się wtedy, gdy w języku źródłowym mamy wstawkę w języku docelowym, ale można sobie z tym poradzić, na przykład oznaczając te fragmenty tekstu.

Wyobraźmy sobie jednak sytuację, w której mamy do czynienia nie tyle z tekstem polilingwalnym, lecz napisanym jednocześnie w dwóch językach. Oczywiście zdarza się to niezwykle rzadko, ale nie jest niemożliwe. Przyjrzyjmy się na przykład następującemu zdaniu z Barańczaka, które specjalnie zapiszemy kapitalikami:

TEN PIES... I OWE FORTY... A LOT MUCH?⁸⁰

78 Należy natomiast założyć, że gdyby wymyślony język nic nie znaczył i był nieczytelny dla odbiorcy rodzimego, to nie byłoby potrzeby, by go tłumaczyć na język docelowy.

79 Książki takie jak: *Trainspotting* Irvine'a Welsha czy *English Passengers* Matthew Kneale'a.

80 S. Barańczak, *Pegaz zdębiał*.

Ten fragment większej całości ma oczywiście pewien sens po polsku i po angielsku, i trudno sobie wyobrazić, jak można by go przetłumaczyć i w ogóle na jaki język – czy raczej języki? Możemy oddać jego ideę, a także przetłumaczyć dosłownie zarówno zdanie polskie, jak i angielskie, ale trudno przypuścić, że ktoś znajdzie zdanie czy też zdania równoważne w dwóch różnych językach.

Oczywiście jest to tylko zabawa, ale staje się ona poważniejsza, gdy sięgniemy na przykład po *Finnegans Wake*, w którym znajdziemy słowa złożone z kilku słów zaczerpniętych z różnych języków (co jeszcze nie jest tak wielkim wyzwaniem tłumaczeniowym), albo też słowa, które mają określone znaczenie w kilku językach i do końca nie wiadomo, które z nich Joyce miał na myśli.

Tego rodzaju teksty stanowią chyba najpoważniejsze wyzwanie tłumaczeniowe i przed stwierdzeniem, że są całkowicie nieprzetłumaczalne, chronić może nas tylko ostrożność, a także wiara w rozwój języka i ludzką inteligencję.

Rozdział 2.

ODMIANY JĘZYKA W PRZEKŁADZIE

2.1. Rozważania wstępne

Uczeni zwykle wyodrębniają różne rodzaje języka, wychodząc od tego najbardziej indywidualnego. Píše o tym między innymi David Crystal:

Zapewne nie ma dwóch ludzi, którzy mówiliby lub reagowali na wypowiedzi innych w taki sam sposób. Niewielkie różnice, jeśli idzie o fonetykę (*phonology*), gramatykę i słownictwo są czymś zupełnie normalnym, tak więc każdy ma do pewnego stopnia swój własny „osobisty dialekt”. Często warto oprzeć system lingwistyczny na pojedynczym użytkowniku, którego język określamy mianem *idiolektu*. Tak naprawdę, gdy badamy język, musimy zacząć od nawyków językowych poszczególnych osób, zatem idiolekty stają się pierwszym przedmiotem badań. Dlatego możemy uznać dialekty za swego rodzaju abstrakcję, wynikającą z analizy pewnej liczby idiolektów, a z kolei języki za abstrakcje, wywodzące się z pewnej liczby dialektów¹.

Takie rozróżnienie na idiolekt i dialekt, czyli język całkowicie indywidualny i język określonych grup społecznych, pierwotnie w ujęciu geograficznym (gwara), ale później też społecznym i wiekowym (żargon,

¹ D. Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of Language, Second Edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 24.

slang) i na przykład zawodowym (język specjalistyczny) wydaje się bardzo użyteczne i uzasadnione, gdy mówimy o sytuacji językowej na obszarach, na których dane języki są używane. Oczywiście sam Crystal zauważa, że te pojęcia nie są do końca precyzyjne². Powinniśmy też pamiętać, że zarówno idiolekt, jak i dialekt mogą być językiem standardowym.

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy stykamy się z jakimś rodzajem języka użytym w powieści, ponieważ z jednej strony jest on idiolektem samego autora i siłą rzeczy musi – zgodnie z tym, co pisał Crystal – stanowić wyraz jego indywidualnego języka, a z drugiej jest tym, czym autor chce, by był: slangiem, gwarą wiejską, gwarą miejską, czy na przykład językiem osoby w taki lub inny sposób upośledzonej (znowu idiolektem). Co więcej, autor może stworzyć własny sztuczny język (więc idiolekt), który w książce może pełnić różne role, choćby rolę (przyszłego) dialektu. Tak właśnie stało się w powieści Anthony’ego Burgessa *A Clockwork Orange*³. Analizę slangu z tej książki, wraz z opisem trudności przekładowych, znajdziemy u Hejwowskiego⁴. Oczywiście należy założyć, że sztuczny charakter będą miały rekonstrukcje tych odmian języka, które znamy najslabiej, a więc na przykład archaizacje, aż po, jak to określa Hejwowski, „szczyt archaizacji”⁵, również w wydaniu Burgessa z filmu *Walka o ogień*.

O trudnościach związanych ze zmianami światopoglądu pisze z kolei Eugene Nida, omawiając tłumaczenie Biblii:

Sumienny tłumacz będzie szukał najbliższego naturalnego ekwiwalentu. Na przykład dowodzono, że najbliższym naturalnym ekwiwalentem współczesnej angielszczyzny jeśli idzie o wyrażenie „opętany przez demony” (*demon-possessed*) będzie określenie „z zaburzeniami psychicznymi” (*mentally distressed*). Niektórzy mogą to uznać za ekwiwalent naturalny, ale w żadnym wypadku nie jest on najbliższy. Co więcej, określenie „z zaburzeniami psychicznymi” stanowi kulturową reinterpretację, w której nie traktujemy poważnie biblijnych postaci⁶.

² Tamże, s. 25.

³ A. Burgess, *A Clockwork Orange*, Penguin, London 1972.

⁴ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Wydawnictwo Naukowe, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych Śląsk, Katowice 2015, s. 211.

⁵ Tamże, s. 224.

⁶ E. A. Nida, C. R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, E. J. Brill, Leiden 1982, s. 13.

Tłumacz staje przed całym tym językowym bogactwem wyposażony jedynie w ograniczone możliwości językowe, czasowe (umowa z wydawnictwem), ale też – miejmy nadzieję – umiejętność uczenia się. Trudno jednak się dziwić, że w przypadku tłumaczeń tekstów niestandardowych bardzo często działa sformułowane przez Toury'ego prawo rosnącej standaryzacji:

Tłumaczenie tekstów polifonicznych jest uznawane za trudne, a tłumacze zwykle niechętnie reprodukuja polifoniczność w przekładach. Według Gideona Toury'ego (...) prawo rosnącej standaryzacji jest jednym z niewielu dotychczas odkrytych niekwestionowanych praw tłumaczenia. Mówi ono, że „relacje tekstowe obecne w oryginale ulegają modyfikacji w tłumaczeniu, czasem nawet zostają całkowicie pominięte i zastąpione rozwiązaniami bardziej typowymi dla repertuaru docelowego”. Oznacza to, że nowatorskie zabiegi językowe autora w tłumaczeniu zostają zastąpione bardziej skonwencjonalizowanymi i zakorzenionymi w języku docelowym środkami...⁷

Warto zauważyć, że opisane powyżej prawo pokrywa się z naszymi obserwacjami dotyczącymi nieprzekładalności, która nie ma charakteru zero-jedynkowego, ale jest płynna. Można by nawet powiedzieć, że w im większym stopniu dzieło jest „nieprzekładalne”, tym bardziej standardowy jest język jego przekładu. Czy możliwa jest sytuacja odwrotna? Warto się zastanowić, czy na przykład użycie hiponimu nie jest już swego rodzaju wzbogaceniem oryginału. I czy możliwe są inne formy pozytywnych zmian? Podobnie zapewne rzecz ma się z kwestią standaryzacji. Nawet jeśli mamy jakieś niekwestionowane i dobrze opisane tendencje, to możliwe są przecież wyjątki. Należy do nich choćby polski przekład powieści Jonathana Safrana Foera *Wszystko jest iluminacją*, w którym tłumacz nie tylko oddał dziwność naznaczonej językiem rosyjskim angielszczyzny narratora, ale jeszcze ją usystematyzował i uzupełnił – jak pisze Hejnowski – nietypową leksykę różnymi błędami gramatycznymi:

⁷ K. Dębska, *Tekst polifoniczny jako przedmiot tłumaczenia literackiego*, Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 67.

Język bohatera w oryginale charakteryzuje zbyt oficjalny rejestr wielu wyrażeń, co jest cechą przypisywaną często obcokrajowcom uczącym się angielskiego. W polskim przekładzie pojawiają się błędy wynikające z interferencji języka rosyjskiego („znać” zamiast „wiedzieć”, „po czemu... po temu” zamiast „dlaczego... dlatego”)⁸.

Podobnie rzecz ma się z książką *W kanałach Lwowa* Roberta Marshalla, gdzie tłumacz nie tylko poprawił informacje dotyczące polskiej i ukraińskiej kultury, ale dodatkowo je wzbogacił, tak by odpowiadały wymaganiom polskiego czytelnika. Tak więc w zdaniu: „Paulina started teaching Kristina the alphabet and Socha borrowed one of his daughter’s early Reading books”⁹ mamy zarówno Krysię, jak i Elementarz, a zdanie „Anna ma Kota”¹⁰, brzmi oczywiście „Ala ma kota”, zaś „blue and white Ukrainian flag”¹¹ staje się flagą niebiesko-żółtą¹².

Takie sytuacje dotyczą elementów tej kultury, którą uznajemy za własną (polskiej czy słowiańskiej), chociaż nie zawsze, bo przecież tłumacz może wiedzieć więcej niż autor na przykład o języku czy kulturze chińskiej. Zwykle jednak tekst oryginalny zostaje w tłumaczeniu zubożony czy też zdeformowany, jak to ujął Berman, który dodatkowo podjął się usystematyzowania tego procesu:

Proponuję tutaj przyrzeć się krótko systemowi deformacji tekstów, który, obecny w każdym tłumaczeniu, uniemożliwia „doświadczenie obcego”. Badanie takie nazwałbym „analitiką przekładu”. A chodzi o analitikę w dwojakim znaczeniu: o analizę, krok po kroku, owego systemu deformacji, zatem o analizę w sensie kartezjańskim. Lecz także w wymiarze psychoanalitycznym, w tej mierze, w jakiej ów system deformacji jest podświadomy, jawi się jako szereg tendencji, sił, odwodzących przekład od jego właściwych założeń¹³.

⁸ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 234.

⁹ R. Marshall, *In the Sewers of Lvov*, Bloombury Reader, London 2013, s. 134.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 67.

¹² Patrz: R. Marshall, *W kanałach Lwowa*, przeł. K. Puławski, Świat Książki, Warszawa 2011. Tłumaczenie wydania z 1976 roku.

¹³ A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, P. Bukowski, M. Heydel (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 251.

Zdaniem Bermana są to następujące tendencje, występujące w przekładach literatury pięknej:

1. Racjonalizacja;
2. Objaśnienie;
3. Wydłużanie;
4. Uszlachetnianie lub wulgaryzacja;
5. Zubażanie jakościowe;
6. Zubażanie ilościowe;
7. Niszczenie rytmu;
8. Niszczenie ukrytych sieci znaczeniowych;
9. Niszczenie systematyczności językowych;
10. Niszczenie sieci elementów rodzimych lub ich egzotyzacja;
11. Niszczenie zwrotów i wyrażeń idiomatycznych;
12. Zacieranie superpozycji języków¹⁴.

Dla Bermana racjonalizacja jest rodzajem uporządkowania tekstu, zwłaszcza literackiego, kiedy to konkretne rozwiązania przerabia się na elementy standardowe, czyli nietypową interpunkcję oryginału na uporządkowaną przekładu, czy „krzaczaste”¹⁵ zdania Dostojewskiego na „racjonalne” zdania języka francuskiego. Warto zauważyć, że tej pokusie oparła się polska tłumaczka książki *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi* Davida Wallace’a, gdzie – po prostu, powtórzyła całkowicie nieracjonalną interpunkcję autora.

„Objaśnienie jest konsekwencją racjonalizacji (...). Tam, gdzie oryginał bez trudności porusza się w n i e o k r e ś l o n o ś c i, nasz język literacki dąży na przykład do narzucenia określoności” – pisze Berman¹⁶. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją, kiedy przekład jest nieco jaśniejszy niż tłumaczony tekst, a przez to brakuje mu właśnie tej nieokreśloności i wieloznaczności, którą może się cieszyć czytelnik oryginału.

Opisane wyżej praktyki prowadzą zwykle do wydłużenia tekstu, co, jak zauważa Berman, nie musi oznaczać wzbogacenia. Wprost przeciwnie,

¹⁴ Tamże, s. 253.

¹⁵ Tamże, s. 254.

¹⁶ Tamże, s. 254-255.

tekst staje się cięższy, a w dodatku zostaje naruszony pierwotny rytm oryginału, różnego rodzaju kwestie brzmieniowe, ale również pojawiają się problemy aluzji. Dotyczy to choćby pierwszego zdania, wspomnianego przez Bermana, *Moby Dicka*:

Pierwsze zdanie *Moby Dicka* brzmi: *Call me Ishmael*. Można je przetłumaczyć: „Nazywam się Iszmael”, ale ponieważ jest archaiczne i wskazuje na rodowód biblijny poprawnie brzmi: „Me imię to Iszmael” (...). Pozostaje jednak problem, którego nie rozwiązują podane polskie przekłady tego zdania: w zdaniu angielskim bohater tworzy sam siebie, powołuje siebie do życia. W wersji polskiej informuje nas tylko, jak się nazywa, a to imię nie jest kwestią w y b o r u¹⁷.

Kolejne dwa, a w zasadzie trzy omawiane przez Bermana tendencje to uszlachetnianie wraz z wulgaryzacją oraz zubożenie jakościowe. Za każdym razem chodzi o niedopasowanie rejestru tłumaczenia do oryginału, przy czym w trzecim przypadku ma to charakter szerszy:

Zubażanie jakościowe polega na zastępowaniu słów, zwrotów czy zdań oryginału słowami, zwrotami czy zdaniami, które nie mają ani takiego samego bogactwa dźwiękowego, ani – w konsekwencji – takiego bogactwa znaczeniowego czy „ikonicznego”. Słowo ikoniczne to takie, które ze względu na swoje odniesienia tworzy obraz, wywołuje wrażenie „podobieństwa” (...) ¹⁸.

Za zubożeniem jakościowym idzie zubożenie ilościowe, dotyczące głównie strat leksykalnych, wynikające z tego, że język przekładu często nie dysponuje tak bogatym słownictwem na określenie pewnych ważnych w danej kulturze rzeczy i zjawisk. Takim narzucającym się i wspomnianym już przykładem będzie język Eskimosów (inuktitut), w którym siłą rzeczy musi być więcej słów na określenie różnych rodzajów śniegu niż w innych językach.

¹⁷ K. Puławski, *Co tak naprawdę czytamy, kiedy wydaje się nam, że czytamy to, co czytamy*, „Próby” 2013, nr 1, s. 76-77.

¹⁸ A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, s. 257.

Berman wymienia dalej niszczenie rytmu (i ewentualnie rymów wewnętrznych¹⁹) języka oryginału oraz niszczenie jego ukrytej sieci znaczeniowej. Zwraca przy tym uwagę, że tego rodzaju tendencje w większym stopniu niszczą poezję czy dramat niż powieść, chociaż oczywiście istnieją powieści silnie zrytmizowane – wystarczy pomyśleć o *Pani Bovary* Flauberta czy *Jesieni patriarchy* Marqueza. Na ukryte znaczenia i niejasności, wynikające z kondensacji, też w większym stopniu natykamy się w poezji czy dramacie niż w powieściach.

Kolejne omawiane przez Bermana problemy to niszczenie wewnętrznego usystematyzowania tekstu (przez co czytelnik nie przeżywa go jako tekstu „prawdopodobnego” czy „prawdziwego”²⁰), niszczenie sieci elementów rodzimych lub ich egzotyzacja, a także niszczenie zwrotów i wyrażen idiomatycznych. Tu właśnie pojawia się ważne dla nas stwierdzenie, że „zacieranie dialektów lokalnych stanowi bardzo poważne naruszenie tekstualności wobec utworów prozatorskich”²¹. Wiadomo też, że zwroty idiomatyczne nie zawsze znajdują swoje odpowiedniki w języku docelowym²². I choć zwykle następuje wówczas ich neutralizacja, to nie zapominajmy, że możemy też korzystać z zapożyczenia, które na przykład dokonało się w przypadku takich, wspominanych już zwrotów angielskich, jak *I have it at the back of my head* czy też *I have butterflies in my stomach*. Takie rozwiązanie jest też szczególnie ważne w przypadku irlandzkich idiomów, które odbierane są jako „dziwne” przez innych użytkowników języka angielskiego.

Ostatnim omawianym przez Bermana punktem jest zacieranie w przekładzie wzajemnych relacji pokrewnych języków obecnych w oryginale, czego doskonałym przykładem jest stosunek *Hiberno-English* i standardowego (brytyjskiego) angielskiego w dziełach irlandzkich proza-

¹⁹ Rymów wewnętrznych zabrakło w pierwszym polskim wydaniu *Lotu nad kukiełczym gniazdem* Kena Keseya. Tomasz Mirkowicz dodał je we właściwym fragmencie dopiero po tym, jak ktoś mu je pokazał. Tego rodzaju zaniedbania wynikają z tego, że tłumacze prozy rzadko czytają na głos tekst oryginalny, co oczywiście robią lub powinni robić tłumacze dramatów i poezji.

²⁰ Por. tamże, s. 260.

²¹ Tamże, s. 261.

²² Patrz: K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 246-274.

ików. Jednak może to też dotyczyć poszczególnych idio- czy socjolektów obecnych w oryginale. Ogólnie, zdaniem Bermiana, tłumaczenie dąży do spłylenia oryginału również w tej właśnie warstwie językowej.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że ta krytyka przypomina sposób potraktowania przez Wojtasiewicza kwestii nieprzekładalności. Przy całym swym przekonaniu o możliwości przekładu jako takiego, Wojtasiewicz mówił o stratach, jakie powstają w wyniku tłumaczenia i o niemożliwości czegoś takiego jak przekład p e ł n y czy też całkowicie wierny wobec oryginału. Berman wskazuje również na kolejne „deformacje”, nie negując przy tym możliwości przekładu jako takiego. Nie należy też wpadać w pułapkę, jaką stanowią tego rodzaju krytyczne teksty. Jeśli nawet odnosimy wrażenie, że dla Bermiana każde rozwiązanie translatorskie czy też zmiana w stosunku do oryginału jest zła, to przeczy temu choćby ten fragment:

Czarodziejska góra Tomasza Manna przynosi fascynujący przykład „heteroglosji” [różnojęzyczności], którą Maurice’owi Betzowi udało się zachować w tłumaczeniu, w dialogach między „bohaterami” Hansem Castorpem a panią Chauchat. W oryginale tych dwoje porozumiewa się po francusku, a fascynujące jest właśnie to, że francuszczyzna młodego Niemca różni się od francuszczyzny młodej Rosjanki. Obie te francuszczyzny z kolei wpisują się dodatkowo we francuszczyznę tego przekładu. Maurice Betz pozwolił pobrzmiwać w swoim tłumaczeniu niemieczyźnie Tomasza Manna w stopniu wystarczającym, aby te trzy odmiany francuskiego różniły się od siebie i miały własną specyfikę. I na tym polega sukces, całkowicie osiągalny, aczkolwiek trudny, do jakiego powinni dążyć tłumacze powieści²³.

Na marginesie warto zauważyć, że nie wiemy do końca, na czym polegał sukces tłumacza: czy na tym, że pozostawił bez zmian francuszczyznę Hansa Castorpa i pani Chauchat, czy też na tym, że ją w jakiś sposób zmienił, podkreślając jej idiolektyczność i obcość? Niezależnie od tego, ważne jest właśnie doświadczenie obcości tych elementów, które są obce w oryginale.

²³ A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, s. 263.

2.2. Pojęcie obcości

Obcość wydaje się ważnym pojęciem, kiedy mamy do czynienia z dowolnym tekstem, jest bowiem podstawową wartością, bez której trudno wyobrazić sobie jakikolwiek rozwój, czy to indywidualny, czy społeczny. I chociaż przyjemnie jest czytać teksty na temat tego, co już wiemy, to jednak głównym nośnikiem wszelkiego rodzaju zmian (myślenia, nastawienia) wydaje się właśnie obcość i nowość. Dlatego tak istotne jest zachowanie uczucia obcości nie tylko w tłumaczeniu, ale w ogóle w naszym rozumieniu j ę z y k a o b c e g o. Pisał o tym Andrzej Siemek w swoim słynnym esej:

Wnikanie w nierodzimny język i jego kulturę, operowanie tą delikatną materią, nie jest zabiegiem niewinnym czy neutralnym. Chcąc nie chcąc muszę jakoś przeszczepić się na inny grunt i wdziewać kostium najwerniejszy obcemu oryginałowi. (...) Kiedy piszę lub mówię po francusku o literaturze francuskiej utożsamiam się – choćby na chwilę – z pewnym modelem. (...) Ucieleśniam jakby Rimbaudowskie „ja to ktoś inny”, i to niemal fizycznie, bo mówię nawet innym tonem, z inną gestykulacją, z innymi tikami mowy; wiadomo zaś, że ta pierwotna inność nie jest bez wpływu na wybory argumentacji czy wręcz na strategię badawcze, albowiem włącza mnie w odpowiedni krwiobieg pojęć, ich uwarunkowań i odniesień²⁴.

Siemek pokazuje, że filolog jest skazany na pracę z obcością, że stanowi ona podstawę jego egzystencji jako filologa, a wierność wobec niej w jakiś sposób go naznacza i wyróżnia. Dotyczy to oczywiście również tłumacza, który nie tylko mierzy się z obcością, ale musi jeszcze – to prawda: w mniejszym lub większym stopniu – być tego świadomy.

Nawiązując do Wojtasiewicza, możemy podzielić tę obcość na kulturową i językową, ale oczywiście nie jest to jedyny możliwy podział. Możemy ją przecież potraktować synchronicznie lub diachronicznie, ograniczyć się do własnej kultury (czyli na przykład polskiej lub słowiańskiej), albo też

²⁴ A. Siemek, *Alienacje filologa*, [w:] *O nich tutaj*, P. Sommer (red.), Instytut Książki, Kraków – Warszawa 2016, s. 16.

odnieć się do kultur obcych. W tym kontekście warto przypomnieć wystąpienie Elżbiety Tabakowskiej z konferencji Imago Mundi w Warszawie z 20 listopada 2015 roku. Tabakowska mówiła o swoim, dziewiątym polskim tłumaczeniu *Alicji w Krainie Czarów*, skarżąc się przy tym na brak zrozumienia, głównie historycznych realiów (dlaczego Alicja nie zadzwoniła z komórki?) ze strony wnuczki. To samo mogło zapewne dotyczyć pewnych określeń i zwrotów użytych w książce, czy też zwyczajów nieobecnych we współczesnym świecie.

Nie znaczy to, że z tego powodu przestaniemy próbować zrozumieć zarówno własną kulturę (co to są kapiszony czy czamara?, czy z współczesnego słownictwa: dzielnia czy papatki?), jak i tej obcej. Zapewne z różnym powodzeniem, bez gwarancji szybkiego czy pełnego sukcesu. Będzie to dotyczyło zarówno kwestii kulturowych, jak i językowych, związanych ze współczesnością, jak i przeszłością. Będziemy to robić świadomi tego, że im bardziej odległe od nas są jakieś zdarzenia lub słowa, tym trudniej je zrozumieć. Na przykład dyskusja wokół tytułu książki Margaret Atwood *Handmaid's Tale* (*Opowieść podręcznej*), gdzie słowo *handmaid* odnosi się do biblijnej instytucji „służebnicy”, która rodziła mężczyźnię potomka, jeśli nie udawało się to jego żonie, uświadomiła nam, jak opacznie możemy rozumieć *Biblię*. Dotyczy to choćby słów Maryi: „Oto ja służebnica Pańska”²⁵, ale zapewne też wielu innych spraw. Obcość w każdej postaci jest tym, co fascynuje i pobudza do myślenia.

Właśnie obcość stanowi główny punkt, wokół którego buduje swoje rozważania na temat przekładu Roman Lewicki. Zakłada on funkcjonalną adekwatność przekładu w stosunku do oryginału, a zatem również tych elementów językowych, które nie są standardowe:

Stylistyczna ekwiwalencja przekładu, będąca komponentem jego funkcjonalnej adekwatności, zakłada funkcjonalną równowartość elementów oryginału i przekładu, opartą na obiektywnym istnieniu możliwych do określenia i zbadania funkcji komponentów tekstu²⁶.

²⁵ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Ewangelia według św. Łukasza*, (1,38), Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa 1980, s. 1181.

²⁶ R. Lewicki, *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1986, s. 87.

Ta obcość w przekładzie może według Lewickiego wynikać z trzech źródeł:

- a. Odmienności językowej poszczególnych wyrażen użytych przez tłumacza, uważanych za nietypowe, niezwykle, dziwne, niezrozumiałe czy niezupełnie jasne;
- b. Odmienności kulturowej, polegającej na odmienności opisywanych sytuacji od tych, jakie zna odbiorca ze swego doświadczenia, lub na odmiennej interpretacji i ocenie zjawisk;
- c. Odmienności religijnej i aksjologicznej²⁷.

Oczywiście jeśli mówimy o tym, co różni przekład od nie-przekładu, to najważniejsze są różnice pierwszego typu, czyli językowe²⁸, a te mogą się pojawiać w obszarach wskazanych przez badacza:

Potencjalnymi nośnikami obcości są następujące jednostki tekstu przekładu: 1) nazwy własne, 2) adresatywy, 3) tzw. nazwy realiów, 4) niektóre jednostki leksykalne, głównie tzw. barbaryzmy, 5) elementy słowotwórcze w ramach jednostek leksykalnych, 6) frazemy, 7) jednostki gramatyczne (morfologiczne i składniowe), 8) elementy graficzne.

Wśród cech struktury tekstu, występujących jako potencjalne nośniki kategorii obcości, można wymienić: 1) typ tekstu (gatunek wypowiedzi), 2) strukturalne cechy typu tekstu.

Właśnie o tych nośnikach, czy też „sygnałach” obcości, tak pisała Dorota Urbanek:

Badacz przekładu zobowiązany jest zatem do podwójnie pilnego śledzenia sygnałów obcości. Po pierwsze dlatego, że są one potencjalnie „naturalnym” elementem tekstu, po drugie dlatego, że kategoria „obcości” jest wpisana w istotę przekładu jako jeden z rezultatów paradoksu przekładu (...)²⁹.

²⁷ R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000, s. 45.

²⁸ Tamże, s. 20.

²⁹ D. Urbanek, *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*, Wydawnictwo Trio, Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 159.

Niektóre z wymienionych powyżej „sygnałów obcości” wydają się oczywiste i nie wymagają dłuższych omówień (nazwy własne, adresatywy, nazwy realiów), jednak warto zastanowić się nad tymi, które już tak jasne nie są.

Do nich właśnie należą nowe jednostki leksykalne, powstające na bazie języka oryginału. Lewicki podaje dwa takie przykłady; mogą to być przeniesienia z języka oryginału, przy czym warto zauważyć, że cytowane słowo „job” (w sensie pracy), może mieć też postać „dżob”, a także przeniesienia pewnych skrótów, nieistniejących w języku przekładu³⁰.

Należy też wspomnieć o elementach słowotwórczych, jak choćby o tworzeniu neologizmów geograficznych od nazw już przyjętych. Lewicki podaje przykład derywowania przymiotnika „kałuski” od nazwy Kaługa, ale wyobraźmy sobie choćby zdanie angielskie: *She was a Manxwoman to the bone* i zastanówmy się nad słowem „Manxwoman”. Po polsku mamy samą wyspę Man, a także jej mieszkańców, ale tłumaczenie: „Była do szpiku kości mieszkanką wyspy Man” wydaje się absurdalne. Dlatego w tej sytuacji musimy utworzyć neologizm „Manijka” (bo nie Mańka). Warto też zauważyć, że tego rodzaju obcość jest chyba bardziej akceptowalna ze względu na jasne analogie.

Bardziej oczywistymi nośnikami obcości są frazemy, czyli idiomy, tytuły, nagłówki itp. Tutaj również możemy uzyskać pożądany lub niepożądany efekt (Lewicki cały czas ostrzega przed zbyt wielkim wyobcowaniem tekstu przekładu) poprzez bezpośrednie przeniesienie określonego frazemu do języka przekładu.

Najciekawsze natomiast wydaje się osiągnięcie poczucia obcości poprzez cechy gramatyczne (morfologię, składnię), a także cechy graficzne. Te pierwsze pozwalają na tworzenie neologizmów i solecyzmów, natomiast graficzne na przenoszenie nieistniejących cech graficznych tekstu oryginalnego do języka przekładu. I nie chodzi tu tylko o specyficzne litery, choćby cyrylicy czy *x* lub *v* do języka polskiego. Dotyczy to również samego układu tekstu. I to nie tylko w wierszach choćby wspomnianego *e e cummingsa* czy *Guillaume’a Apollinaire’a*. Na przykład powieści pisane w *Hiberno-English* mają specyficzny, zbliżony nieco do polskiego układ dialogów:

³⁰ R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, s. 51-52.

- He drank another cup of hot tea and Fleming said:
- What's up? Have you a pain or what's up with you?
 - I don't know, Stephen said.
 - Sick in your breadbasket, Fleming said, because your face looks white. It will go away.
 - O yes, Stephen said³¹.

Gdyby był on dokładnie taki sam jak w języku polskim, można by się pokusić o użycie systemu typowo angielskiego, gdzie dialogi pojawiają się w cudzysłowach, ale przy takim układzie wystarczy powtórzenie tego, co mamy powyżej. Wydaje się, że będzie to dostateczne zaznaczenie obcości graficznej tego tekstu.

Podkreślmy raz jeszcze, że Roman Lewicki podchodzi do obcości w przekładzie niezwykle ostrożnie, uważa ją za broń obosieczną, która może na przykład prowadzić do tego, że tekst przekładu stanie się niezrozumiały. Dlatego zaleca wstrzemięźliwość przy stosowaniu technik zmierzających do jej stosowania. W takim kontekście tym ważniejsze wydają się następujące słowa:

[W] każdym języku istnieje dla tekstów tłumaczonych swoista norma, zakładająca szereg regulacji poza normą ogólną w JP [języku przekładu – przyp. K.P.] i dlatego dopuszczająca elementy tylko pod warunkiem, że tekst, w którym występują, jest przekładem. Wszelkie rozważania o poprawności elementów tekstów tłumaczonych w JP i ich zgodnością z normami JP, wszelkie wymogi takiej zgodności, wysuwane wielokrotnie i od dawna, mają zatem wartość ograniczoną. Przyjęcie za punkt wyjścia faktycznej sytuacji w funkcjonowaniu przekładów w JP prowadzi do konstatacji, że **przekłady wcale nie muszą bezwzględnie odpowiadać normom JP; normy te bowiem w wypadku przekładów ulegają modyfikacji**³².

Oczywiście chodzi o modyfikację, a nie zawieszenie norm poprawnościowych, ale pokazanie tej możliwości wydaje się istotne w kontekście obcości tłumaczonego tekstu. To właśnie dzięki temu, że przekład nie do końca musi spełniać normy poprawnościowe języka docelowego, tłuma-

³¹ J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, Harmondsworth 1972, s. 14.

³² R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, s. 36.

cze mogą w nim zawrzeć to, co nowe, niezwykle, a przez to ważne dla czytelnika.

Dobrym przykładem wykorzystania tych środków (ale też przy ostatecznej ocenie ich nadużycia) wydaje się powieść *Trainspotting* Irvine'a Welsha:

Zamiast więc wybrać jakąś istniejącą odmianę polszczyzny (regionalną, terytorialną czy środowiskową), tłumacz osiąga ową dialektyzację – dekompozycję języka bardziej eklektycznymi środkami. Są to:

- słownictwo nacechowane regionalnie lub środowiskowo, jak *hera*, *smak*, *skag*, *brachol*, *siora*, *franca*, *szychta*, *skitrany*, *zarobić w ryja*, *kopnąć w kalendarz*, *szturchnąć kogoś*, *miąchać*;
- formy czasu przeszłego tworzone niezgodnie z zasadami morfologicznymi polszczyzny literackiej, jak *doszłem*, *poszłem*, *zamkła*, *kopła*;
- uproszczenia grup spółgłoskowych: *szczelić*, *czymaj*, i samogłoskowych: *tydziń*, *lepi*, *ji*, *wcześni*, *wieny*, *jedny*;
- usuwaniu większości samogłosek nosowych: *sie*, *wcionż*, *trzymajom*, *totalnom*, *klenske*, *rzond*, *mogom*, *pociong*³³.

2.3. Obcość w tłumaczeniu

Z powyższych rozważań wynika, że zachowanie obcości powinno być jednym z podstawowych zadań tłumacza. Dodatkowo, pojęcie obcości bardzo często łączy się z problemem nieprzetłumaczalności. Tak właśnie potraktował je Wojtasiewicz, na obu płaszczyznach: kulturowej i językowej, mając na myśli pełną – zgódźmy się – niezwykle trudno osiągalną ekwiwalencję.

Jednak skoro dysponujemy już sporą liczbą przekładów, w których pojawia się zarówno obcość językowa, jak i kulturowa, może nie powinniśmy, jak pisze Berezowski „stawiać wozu przed koniem”³⁴ i zamiast

³³ M. Paprota, *Z ziemi szkockiej do Polski: Trainspotting, Scottish English i jego polska wersja*, [w:] *Językowy obraz świata w oryginale i w przekładzie*, K. Hejwowski, A. Szczęsny (red.), Instytut Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007, s. 140.

³⁴ L. Berezowski, *Dialect in Translation*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 7.

teoretycznie rozważać problem ekwiwalencji przekładu lub nieprzetłumaczalności, zająć się opisem i oceną sytuacji.

Problem przekładu elementów nacechowanych kulturowo interesował teoretyków przekładu od dawna. Zajmowali się nim zarówno J. P. Vinay i J. Darbelnet³⁵, a także P. Newmark³⁶, który podaje listę procedur tłumaczeniowych, służących tłumaczom. Część z nich już wcześniej pojawiła się u Vinaya, Darbelneta czy Catforda, z czego oczywiście Newmark zdawał sobie sprawę, opracował jednak własną, bardzo dokładną listę:

- a. Transferencja (jak u Catforda);
- b. Naturalizacja;
- c. Ekwiwalent kulturowy;
- d. Ekwiwalent funkcjonalny (wymaga użycia słowa neutralnego dla różnych kultur);
- e. Ekwiwalent opisowy;
- f. Synonimia;
- g. Kalka;
- h. Przesunięcie (termin Catforda) lub transpozycja (termin Vinaya i Darbelneta);
- i. Modulacja (rozwińnięcie terminu Vinaya i Darbelneta);
- j. Uznane tłumaczenie;
- k. Kompensacja;
- l. Analiza składnikowa;
- m. Redukcja i rozszerzenie;
- n. Parafraza (wyjaśnienie w pewnym sensie dokładniejsze niż ekwiwalent opisowy);
- o. „Dublety” tłumaczeniowe (czyli użycie dwóch procedur jednocześnie);
- p. Przypisy, dodatki i objaśnienia³⁷.

Newmark wskazuje też „inne procedury”, czyli opisane przez Vinaya i Darbelneta ekwiwalencję i adaptację³⁸ oraz zaznacza, że jego zdaniem ze wszystkich podanych procedur najważniejsze jest tłumaczenie dosłowne,

³⁵ Patrz: J. P. Vinay, J. Darbelnet, *Methodology for Translation*, [w:] *The Translation Studies Reader*, L. Venuti (red.), Routledge, London 2000, s. 84-93.

³⁶ Patrz: P. Newmark, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York 1988.

³⁷ Tamże, s. 81-93.

³⁸ Tamże, s. 90-91.

o ile tylko odnosi się do właściwego desygnatu i jest zrozumiałe w języku docelowym.

Wraz z upływem lat obserwujemy w translatoryce wzrastającą świadomość inności obcych kultur (związaną z coraz większą orientacją na kulturę jako taką), a co za tym idzie, pojawia się potrzeba zaznaczenia jej w ten lub inny sposób. Można powiedzieć, że w wymiarze historycznym przekłady podążają (z pewnymi wyjątkami) ścieżką od udomowienia do egzotyzacji, przy czym to pierwsze udomowienie zapewne nigdy nie mogło być całkowite, a ta druga nigdy nie będzie ostateczna (chyba że za tłumaczenie uznamy tekst oryginalny, co wydaje się bezsensowne). Ale potrzeba oddania inności stała się w ostatnich latach niezwykle istotnym problemem translatorycznym również w Polsce. Pojawiają się kolejne ważne pozycje, mówiące o sposobach tłumaczenia elementów obcości na język polski. I nie dotyczy to rzecz jasna tylko tytułów anglojęzycznych. Oto co pisze badaczka tłumaczeń prozy Güntera Grassa na język polski:

Rozważania nad celowością pojawienia się mowy nacechowanej gwarowo w utworze literackim, a tym samym zaistnienia takiej mowy w translacji, implikują dwa istotne pytania (zagadnienia). Pierwsze wiąże się z konsekwencjami wprowadzenia do utworu elementów gwary jako systemu językowego. Drugie natomiast dotyczy jej sfunkcjonalizowania i sposobów realizacji, czyli problematyzuje charakter zabiegów, warunkujących intensywność dialektycznego zabarwienia³⁹.

Najobszerniej jednak na gruncie naszej kultury traktuje ten problem Leszek Berezowski⁴⁰. Warto też przyjrzeć się publikacjom Krzysztofa Hejwowskiego, który od dawna upominał się o odmienność językową nie tylko w swoich książkach, ale też wspominanych już artykułach na temat płci w przekładzie⁴¹, czy upiększania tłumaczenia *Winnie the Pooh*⁴².

³⁹ A. Majkowska, *Proza Güntera Grassa. Interpretacja a przekład*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk Sp. z o.o., Katowice 2002, s. 124.

⁴⁰ L. Berezowski, *Dialect in Translation*.

⁴¹ Patrz: K. Hejwowski, *Płeć i rodzaj gramatyczny w przekładzie*, [w:] *Translatio i literatura*, A. Kukulka-Wojtasik (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 175-181.

⁴² K. Hejwowski, *Upiększanie przekładu, czyli tylko słonie bywają stuprocentowo wierne*, [w:] *Językowy obraz świata w oryginale i przekładzie*, A. Szczęsny, K. Hejwowski (red.), Instytut Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007, s. 355-362.

W obu tych przypadkach mamy do czynienia z pracami, które powstały w Polsce i analizują głównie polską kulturę, dlatego też przy okazji opisywania poszczególnych strategii, dotyczących tłumaczeń specyficznych rodzajów języka (dialektów, idiolektów), warto zastanowić się, jak mają się one do tłumaczeń z *Hiberno-English* na język polski. Czy przedstawione w nich możliwości po pierwsze, znajdują swoich zwolenników, a po drugie, sprawdzają się w praktyce tłumaczenia? Zaczniemy chronologicznie od pracy Berezowskiego.

2.4. Dialektyczne dylematy Berezowskiego

Berezowski, jako bodaj jedyny z polskich autorów, poświęcił całą monografię tłumaczeniu swoistych odmian języka, bazując głównie na języku angielskim. Publikacja, napisana w duchu *Descriptive Translation Studies* – opisowych studiów translatologicznych – przywołuje różnorodne przykłady rozwiązań problemu przekładania dialektu przez poszczególnych tłumaczy. I chociaż tytuł tego podrozdziału jest dwuznaczny, to nie sposób zauważyć, że jego praca dotyczy nie tylko tłumaczenia dialektów jako takich, ale też przy każdym wyborze musi mierzyć się – w sposób dialektyczny – ze swoim przeciwieństwem, to znaczy z taką sytuacją, w której dialekt jest niezauważony, zaniedbany lub pomijany. O tym jednak nieco później.

Definicja rozpatrywanych przez Berezowskiego dialektów⁴³ doskonale odpowiada *Hiberno-English*. Irlandzka odmiana języka angielskiego jest zjawiskiem wyznaczonym geograficznie i dosyć powszechnym, choć, jak słusznie zauważa Berezowski na przykładzie dialektu z południa Stanów Zjednoczonych i standardowego amerykańskiego, jej gwarowość może być ograniczana przez samych użytkowników w mniej lub bardziej świadomy sposób. Jest też zjawiskiem dosyć współczesnym, bo wciąż występującym, chociaż omawiane w rozdziale IV niniejszej monografii dzieła pochodzą z pierwszej połowy XX wieku. W końcu warto jeszcze raz podkreślić, że traktujemy ją jako dialekt w zestawieniu z brytyjskim angielskim.

Berezowski wprowadza dodatkowo podział „wyznaczników dialektu” na cztery grupy:

⁴³ Tamże, s. 97.

- a. Fonetyczne/fonologiczne: obejmujące wszystkie przypadki zastosowania takiego zapisu w angielskim i polskim, który ma oddawać wymowę w określonym dialekcie, czyli tzw. dialekt wzrokowy;
- b. Morfologiczne: odnoszące się do wszystkich przypadków niestandardowego wyboru z wzorców dostępnych w danym dialekcie, włączając w to formy grzecznościowe (*honorifics*);
- c. Leksykalne: włączając w to słownictwo danego dialektu i sposoby zwracania się do innych;
- d. Składniowe: obejmujące wszelkie niestandardowe relacje ponad poziomem leksykalnym (...) ⁴⁴.

Jak widać, ten podział doskonale wpasowuje się również w nasze wstępne rozważania na temat *Hiberno-English*. Te wszystkie powody sprawiają, że trudno przecenić wartość książki Berezowskiego dla potrzeb tej pracy, nie mówiąc już o jej późniejszych praktycznych implikacjach. Dlatego zajmiemy się po kolei omawianymi w tej pozycji rozwiązaniami, odwołując się do dzieł wykorzystujących w różnym stopniu wyrażenia dialektalne z *Hiberno-English*.

2.4.1. Neutralizacja

Zdaniem Berezowskiego neutralizacja jest procesem stopniowalnym: „Niektóre tłumaczenia konsekwentnie zmniejszają liczbę wyznaczników dialektu, aż stają się one niezauważalne, i to na wszystkich omawianych poziomach języka” ⁴⁵. Oczywiście nie można tu mówić o „prawie rosnącej neutralizacji” (choć taka tendencja stanowi niewątpliwie potwierdzenie prawa Toury’ego), gdyż takie po prostu nie istnieje, a sam Berezowski słusznie zwraca uwagę, że dotyczy to tylko „niektórych tłumaczeń”.

Zdarza się jednak, że cechy dialektalne po prostu zanikają w tłumaczeniu. Berezowski podaje przykłady takich przekładów, wyjaśniając przyczyny neutralizacji w następujący sposób:

Może to oznaczać, że proces tłumaczenia odbywał się w podanych przykładach podwójnie: wewnątrzjęzykowo, kiedy to język swoisty przekładano na standardowy, a następnie międzyjęzykowo, kiedy to tekst przeniesiono do języka docelowego ⁴⁶.

⁴⁴ Tamże, s. 42-43.

⁴⁵ Tamże, s. 49.

⁴⁶ Tamże, s. 50.

I dalej:

Zakładając, że fragmenty analizowanych tekstów poddano podwójnemu tłumaczeniu, możemy zdefiniować neutralizację jako kombinację międzyjęzykowych i wewnątrzjęzykowych tłumaczeń tego samego tekstu źródłowego⁴⁷.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że tego rodzaju podejście wskazuje na dużą biegłość takiego neutralizującego tłumacza, który w sposób świadomy dokonuje podwójnego tłumaczenia. Natomiast praktyka tłumaczeniowa mówi nam coś innego. Tego rodzaju tłumaczenia wychodzą zwykle spod pióra tłumaczy dobrych, ale nie wybitnych; takich, którzy rozumieją tekst – ale bez niuansowania – i są w stanie przekazać go również dobrze, ale mało urozmaiconą polszczyzną.

Wynika to z samego stopnia trudności zadania, które stoi przed tłumaczem dialektu – zadania wręcz poczwórnego, a nie podwójnego. Po pierwsze, musi on zrozumieć tekst w jego oryginalnej formie. Po drugie, pojąć, na czym polega waga tej formy i to na wszystkich – wskazanych przez Berezowskiego – poziomach. Po trzecie, oddać treść tekstu w języku docelowym. I po czwarte, znaleźć odpowiednią – znowu najlepiej czteropoziomową – formę dla wyrażenia tej treści. Natomiast wydaje się, że w opisywanych przez Berezowskiego przypadkach mamy do czynienia tylko z przekazaniem treści oryginału w języku docelowym. To oczywiście podstawowe, choć w niektórych przypadkach dyskusyjne zadanie tłumacza. Ale oczywiście nie jedyne. Jeśli zabraknie myślenia o formie, stanie się to, o czym pisze sam Berezowski:

Jednak decyzja, by oddać pisane dialektem fragmenty z języka źródłowego w standardowym języku docelowym zaciera jego cechy deiktyczne, które sprawiają, że jest zakorzeniony w specyficznym języku i społeczności. Takie fragmenty tracą społeczną deiksę i nie można wówczas uznać prezentowanych postaci za członków jakiejś określonej grupy. Jeśli mówią standardowym językiem, to automatycznie włączają się w szeroki nurt społeczny i przestają się wyróżniać⁴⁸.

⁴⁷ Tamże, s. 51.

⁴⁸ Tamże, s. 51.

Oczywiście, w świetle wcześniejszych rozważań trudno tu mówić o „decyzji”, dotyczącej nietłumaczenia dialektu, a o jej braku. Wydaje się, że tłumacze, którzy rezygnują z oddania dialektu, raczej unikają dwóch opisanych przez Berezowskiego etapów i w ten sposób ułatwiają sobie pracę.

Nie sposób też nie zauważyć pewnego zawężenia problemu, ponieważ Berezowski pisze o odróżniającej funkcji dialektu, a niektóre książki w całości pisane są dialektem. Na przykład u Flanna O’Briena mamy do czynienia wyłącznie z jednym określonym dialektem, czyli *Hiberno-English*. Czy znaczy to, że możemy w takiej sytuacji ułatwić sobie pracę i po prostu oddać ten dialekt standardową polszczyzną? Z pewnością takie właśnie tłumaczenia – mniej lub bardziej neutralizujące – istnieją, ale pozostaje jeszcze kwestia oceny takiej pracy. Wspomniana funkcja odróżniająca dialekt od standardowego języka może być potraktowana szerzej. Książka nie funkcjonuje w próżni, zawsze wpisuje się w jakąś określoną kulturę – z niej czerpie i z nią prowadzi dialog. Wiemy już, że dialekt odróżnia się od standardowego języka, wobec tego nie wolno lekceważyć świadomej autorskiej decyzji napisania dzieła w którymś dialekcie (irlandzkim, jamajskim czy innym), bo to jeden z elementów gry z czytelnikiem i dialogu z całą kulturą.

Dlatego mało przekonujące wydają się wymieniane przez Berezowskiego⁴⁹ dwa powody neutralizacji: że pozbycie się dialektu może być nieistotne dla samego tekstu i że zastosowanie dialektu w języku docelowym zupełnie zmieni sens oryginału. Berezowski sam ocenia takie zabiegi negatywnie i pisze o zmienionej intertekstualności (deiksie)⁵⁰ zneutralizowanego tekstu.

Jeśli idzie o pierwszy powód neutralizacji, to stwierdzenie, czy coś jest dla tekstu istotne, czy nie, ma wybitnie arbitralny charakter, i trudno je ocenić pozytywnie, zwłaszcza jeśli przyjmiemy, że nieoddanie dialektalnego charakteru książki czy jej fragmentu jest swoistym opuszczeniem, pominięciem jednej z cech dystynktywnych utworu:

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

Jest to [opuszczenie – przyp. K.P.] natomiast bardzo poważny problem w tłumaczeniu literatury pięknej, gdzie niektórzy tłumacze pretendują do roli demiurgów, czy może tylko cenzorów, decydujących o tym, czego dowie się czytelnik przekładu, a co zostanie przed nim zatajone⁵¹.

Więcej zrozumienia budzi drugi przytoczony przez Berezowskiego argument. Pobrzmiwa w nim obawa, że się nie sprostą zadaniu, które jest przecież bardzo trudne. I jeśli tłumaczowi brakuje umiejętności lub językowego wyczucia, to oczywiście nie powinien porywać się na rzeczy dla siebie zbyt trudne, które później rzutują na odbiór dzieła. Warto jednak próbować, zwłaszcza że tłumacze mają do dyspozycji wiele środków, które opisuje Leszek Berezowski w dalszej części swojej pracy.

2.4.2. Leksykalizacja

Pierwszym sposobem w z b o g a c e n i a przekładu dialektu, omawianym w książce *Dialect in Translation* jest leksykalizacja, czyli zastosowanie w tłumaczeniu słownictwa odpowiedniej grupy społecznej czy klasy, przy całkowitym wyłączeniu z tego trzech pozostałych poziomów (składniowego, morfologicznego i fonetycznego). I chociaż oczywiście jest to w zestawieniu z neutralizacją pewien postęp, to jednak zdaniem Berezowskiego nie w pełni satysfakcjonujący:

Ograniczenie prób oddania tekstu w dialekcie języka źródłowego do jednej warstwy języka docelowego powoduje niekonsekwentne zastosowanie tegoż języka, i oddaje tylko jedną cechę niestandardowego użycia języka przez poszczególne postaci, wyłączając wszystkie pozostałe⁵².

Z drugiej strony autor stara się zrozumieć powody tego rodzaju tłumaczeniowych ograniczeń:

Zwolennicy leksykalizacji szukają złotego środka w obliczu dylematu, czy zgubić jakieś znaczenia, czy też je zniekształcić i w rezultacie ustępują na obu polach. Poświęcają wyrazistość społecznej deiksy, by ograniczyć

⁵¹ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 144.

⁵² L. Berezowski, *Dialect in Translation*, s. 53.

do minimum zniekształcenie, jakie wywołałoby ich zachowanie, ale też próbują oddać wszystkie aspekty znaczenia oryginału. Stoją na straży jego integralności i gotowi są poświęcić niektóre, ale nie wszystkie jego cechy, czym różnią się od zwolenników neutralizacji⁵³.

I znowu wypadałoby zapytać, czy rzeczywiście włączenie do tłumaczenia jeszcze jednej cechy języka tak bardzo by je zniekształciło? Czy na tym właśnie polega wybór? Zwłaszcza że niektóre zwroty narzucają pewne rozwiązania składniowe. Dotyczy to na przykład określenia „znakiem tego” czy bardziej współczesnego „focha”, który w swojej wersji slangowej, w przeciwieństwie do archaicznej („stroić fochy”) występuje w zwrocie „strzelić focha” w liczbie pojedynczej.

Leszek Berezowski wymienia w swojej książce cztery rodzaje leksykalizacji:

- a. Wiejską;
- b. Potoczną (*colloquial*);
- c. Zdrobnieniową (*diminutive*);
- d. Sztuczną⁵⁴.

Ta pierwsza odnosi się do terenów wiejskich i tłumacze zwykle mieszają różne zwroty z języka docelowego, aby oddać „wiejski” charakter słownictwa różnych postaci. Użycie jednej gwary mogłoby wprowadzić efekt humorystyczny, bo na przykład czarnoskórzy mieszkańcy Południa Stanów mówiący gwarą górali podhalańskich (z południa Polski) byłiby trudni do zaakceptowania dla czytelnika. Z drugiej strony, nie mielibyśmy chyba nic przeciwko temu, gdyby występowali oni w jednym ze skeczów Monty Pythona. Zwykle więc tłumacze mieszają różne gwary i co więcej, zmniejszają częstotliwość ich występowania w tłumaczeniu w stosunku do dzieła oryginalnego. W dodatku wydaje się, że Berezowski bierze tu pod uwagę jedynie w y p o w i e d z i postaci z książek, a nie narrację prowadzoną w jakimś dialekcie. A przecież takie powieści jak *At Swim-Two-Birds* F. O'Briena czy *Konopielka* E. Redlińskiego są w dużym stopniu nasycone dialektem. Wydaje się, że wówczas tłumacz powinien wybrać jakąś gwarę dominującą, a potem dbać o to, by nie była ona do końca rozpoznawalna.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 54-59.

Jednak, nawet operując na podstawowym poziomie leksykalnym, tłumacz powinien wykazać się dobrą znajomością gwar z własnego języka. A przecież niewielu tłumaczy pochodzi z określonego miejsca (lub nauczyło się posługiwać określoną gwarą). Co prawda trudno tu się podeprzeć badaniami statystycznymi, ale doświadczenie podpowiada nam, że większość z nich pochodzi z paru wielkich miast, a różne gwary znają oni głównie z książek. Stąd potrzeba dużej uwagi i przezorności, gdyż nawet wśród przykładów uznanych przez Berezowskiego za „wiejskie”, można natknąć się na wątpliwy zwrot: „powybieram ci zęby”, który wydaje się raczej dosłownym tłumaczeniem „ch’ill pick your teeth” niż określeniem z jakiejś polskiej gwary.

Z nieco innym problemem mierzy się tłumacz, który decyduje się na oddanie potocznego charakteru języka na poziomie leksykalnym. Wydaje się, że jest on prosty i łatwo dostępny, choćby ze względu na to, co pisze na jego temat Jerzy Bartmiński:

Dominacja stylu potocznego nad pozostałymi polega nie tylko na tym, że jest to styl przyswajany jako pierwszy w procesie akwizycji języka, że jest on używany najczęściej, przez największą liczbę osób, w najrozmaitszych sytuacjach życiowych, ale przede wszystkim na tym, że zawiera on zasób podstawowych form i sensów, i że utrwała elementarne struktury myślenia i percepcji świata, związane z elementarnymi potrzebami człowieka w elementarnej sytuacji egzystencjalnej. Styl potoczny pełni rolę bazy derywacyjnej dla pozostałych stylów językowych (...) ⁵⁵.

Po pierwsze, należy jednak podkreślić, że poza najbardziej ogólnym językiem potocznym, mamy też różne rodzaje potoczności, a te wiążą się często ze specyficzną składnią i/lub morfologią oraz wymową, a po drugie, że żaden bodaj rodzaj języka nie starzeje się tak szybko jak mowa potoczna właśnie w określonych środowiskach. To, co jest obecnie *kul* albo *dżezi*, już po niedługim czasie może się wydać *przestarzałe* lub *wapniackie*. Dlatego wielu tłumaczy zachowuje w tym przypadku daleko posuniętą ostrożność i „kolokwializuje” tekst jedynie w niewielkim stopniu, ograniczając się

⁵⁵ J. Bartmiński *Styl potoczny*, [w:] *Współczesny język polski*, J. Bartmiński (red.), Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 116-117.

do tych zwrotów, które utrwaliły się w języku (*fajne, krew mnie zalała, upakował mnie do więzienia*). Oczywiście czasami trzeba się posunąć dalej (*gratki, nieogar, impre, oldskulowy*). Zdarza się też, że tłumacz ma do wyboru dwa lub więcej zwrotów (*prywatka, domówka, impreza, impre, melanż, wiksa*), a wtedy musi zdecydować, który będzie bliższy tekstowi oryginalnemu.

Szczególnie ciekawym rodzajem leksykalizacji zaproponowanej przez Berezowskiego są zdrobnienia (choć autor podaje też jedno zgrubienie). Nie dziwiłyby one w tłumaczeniach z języków słowiańskich, jak choćby z rosyjskiego, gdzie zdrobnienia są jeszcze powszechniejsze niż w polszczyźnie. Ale akurat w angielskim są rzadkie (poza zdrobnieniami imion) i osiąga się je za pomocą dodatkowych środków, na przykład przez dodanie słów takich jak *little* czy *wee* w szkockiej odmianie tego języka.

Oczywiście w niektórych przypadkach tłumacz nie ma innego wyjścia, jak użyć formy zdrobniałej, na przykład opisując dzieci lub małe zwierzęta, gdzie automatycznie tłumaczy słowo *head* jako „główka”, a *stomach* jako „brzuszek”. Idąc tym tropem, Berezowski proponuje wykorzystanie tej techniki w środowiskach osób „młodych i niewinnych” oraz „starych i łagodnych”⁵⁶, co wydaje się być nie tylko powieleniem stereotypu, ale też pewnym nadużyciem.

Przy decyzjach, kiedy użyć zdrobnień lub zgrubień, powinna nam pomóc obserwacja żywej polszczyzny, tego, w jaki sposób funkcjonuje ona na co dzień. Form zdrobniałych używamy często prosząc na przykład o coś (pomniejszamy w ten sposób charakter tej prośby) albo też w sytuacjach familiarnych, kiedy chcemy zbudować przyjazną atmosferę. Bardzo ciekawe też jest przechodzenie od form zdrobniałych czy familiarnych do bardzo oficjalnych na różnego rodzaju rynkach i bazarach („Może portfelik dla szanownego pana?”). Tego rodzaju formy językowe były charakterystyczne dla całego okresu PRL-u oraz przedwojnia i zachowały się do dzisiaj.

Wszystkie te rodzaje leksykalizacji są na poły sztuczne, bo tak naprawdę stanowią jedynie kolejne stylizacje i omijają pozostałe poziomy języka. Ale z leksykalizacją sztuczną *par excellence* mamy do czynienia tam, gdzie

⁵⁶ L. Berezowski, *Dialect in Translation*, s. 58.

stykamy się ze sztucznym, wymyślonym językiem w oryginale. Berezowski podaje przykład slangu przyszłości z powieści Anthony'ego Burgessa *A Clockwork Orange*, gdzie narrator posługuje się słowami utworzonymi na bazie języka rosyjskiego (dodając do tego jeszcze nietypową składnię). Stylizacjami będą też najczęściej książkowe idiolekty, choć oczywiście zawsze w jakiś sposób zakorzenione w istniejącym języku. Pamiętajmy jednak, że zwykle przy leksykalizacji jesteśmy bliscy sztuczności: jeżeli używamy znanego, nacechowanego słowa, to zapewne w nowym kontekście, a jeśli tworzymy jakieś, to zwykle staramy się je zakorzenić w języku. Czasami zresztą trudno orzec, czy lekko uduziwione określenia są sztuczne, czy pochodzą z jakiejś gwary. Na przykład:

- „ta kurew” – fraza, które wydaje się być zaczerpnięta z gwary wiejskiej, ale zapewne powstała pod wpływem języka rosyjskiego i jest używana na Podlasiu;
- „ta idiota” – fraza sztuczna, a jednak odwołujące się do zniekształceń typu wiejskiego, gdzie często następuje zmiana rodzaju (jak w przypadku słowa „goleń”).

Oczywiście Berezowski wyznacza jedynie pewien kierunek myślenia o leksykalizacji, a jego podział nie jest – bo nie może być – wyczerpujący. Brakuje w nim choćby gwary miejskiej czy przestępczej, a także na przykład bardzo istotnego w przekładach współczesnych sztuk teatralnych slangu młodzieżowego. Nie jest to tak bardzo istotne jak konstatacja, że tłumacze zyskują ważne narzędzie na drodze ku coraz lepszemu tłumaczeniu.

2.4.3. Tłumaczenie częściowe

Zdaniem Berezowskiego tłumaczenie częściowe w dużej mierze przypomina leksykalizację, tyle że mamy tu do czynienia z zachowaniem (lub rekonstrukcją) w tłumaczeniu tych fraz, które są obce w tekście źródłowym. W *Dialect in Translation* znajdziemy następujące przykłady⁵⁷:

- „Ah! Oui; ees sair” przetłumaczone jako – „Ach, *oui*, tak drogi panie”. Mamy tu więc jednocześnie neutralizację pozostałych elementów tej frazy, poza samym „oui”;

⁵⁷ Tamże, s. 59-60.

- „la grand Cathédrale – de big church” – „*la grande cathédrale* – aha! Katedry”. Tutaj z kolei mamy pewną poprawkę w pierwszej części i neutralizację w drugiej;
- „Ter devyel” – „Der Teufel!”, czyli praktycznie rekonstrukcję niemieckiej frazy, od której pochodzi zniekształcona angielska wersja.

Trzeba zauważyć, że ta metoda, polegająca na zachowywaniu wtrętów obcych, jest szalenie przydatna nie tylko w tekstach, w których mówią cudzoziemcy. Można ją zastosować i to w podwójnym wymiarze również w tekstach w *Hiberno-English*: albo przenosząc bezpośrednio zwroty z *gaelic* do tłumaczenia (z ewentualnym przypisem, jeśli ich znaczenie nie wynika z kontekstu), albo rekonstruując je (choć niekoniecznie), jeśli występują w wersji zanglicyzowanej.

2.4.4. Transkrypcja

Transkrypcja jest dostosowaniem pewnych form oryginału do zasad wymowy języka docelowego, w naszym przypadku polskiego. Jako przykład Berezowski podaje fragment w jidysz zapisany w języku angielskim i „przetranskrybowany” tak, by odpowiadał polskiej wymowie. Można powiedzieć, że podobnie postąpił Sławomir Mrożek w sztuce *Miłość na Krymie*⁵⁸. Ale tak naprawdę z transkrypcji (lub transliteracji) korzystamy zawsze, kiedy tłumaczymy z oryginału angielskiego wszelkie słowa z języków, które operują alfabetem innym niż łaciński. Przy czym różnego rodzaju zabawy i gry są dla czytelników polskich bardziej zrozumiałe, kiedy mamy do czynienia z językami nam bliższymi, głównie słowiańskimi, a zaczynają się zacierać, aż do całkowitego niezrozumienia aluzji i dowcipów w językach egzotycznych, takich jak arabski, chiński czy japoński.

Te refleksje współgrają zresztą z tym, co pisał o nieprzetłumaczalności Wojtasiewicz⁵⁹. Wydaje się też oczywiste, że im bardziej egzotyczna jest kultura danego języka, tym więcej potrzebujemy naddatków w postaci

⁵⁸ Przykład omówiony w: K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 211, za pracę: T. Szczerbowski, *Volapük w Miłości na Krymie a przekład*, [w:] *Między oryginałem a przekładem IV*, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwek (red.), Księgarnia Akademicka, Kraków 1998.

⁵⁹ O. Wojtasiewicz, *Wstęp...*

przypisów i objaśnień. I tym mniej możemy z niej przenosić bezpośrednio do języka polskiego, co potwierdzają zarówno refleksje Wojtasiewicza na temat języka chińskiego⁶⁰, jak i te Gondowicza, związane z przekładem Brunona Schulza na chiński⁶¹.

2.4.5. Wada wymowy

W przypadku tej strategii należy podkreślić to, że Berezowskiemu nie chodzi o oddanie indywidualnych wadliwych cech wymowy:

(...) zdefiniowano ją [tę procedurę – przyp. K.P.] jako wykorzystanie różnego rodzaju wad wymowy w celu przekazania społecznej deiktyczności oryginalnego tekstu, chociaż analiza jej występowania w stosunku do innych metod wykazała, że zwykle łączy się ją z innymi strategiami (...) ⁶².

Innymi słowy, powinniśmy dążyć do tego, żeby pewne zabiegi fonetyczne nie wyglądały na zwykłe seplenienie pojedynczej osoby, ale na pewną cechę określonego rodzaju języka. Można to osiągnąć zarówno w dialogach (ale wtedy bardziej prawdopodobne jest, że mamy do czynienia z seplenieniem), jak również w narracji, na przykład poprzez eliminację w zapisie nosówek (których *nota bene* i tak nie wymawiamy):

pociąg – pociong;
 się – sie, siem;
 mąka – monka;
 bęben – bembem.

Taka stylizacja wskazuje raczej na robotnicze pochodzenie bohatera. Spójrzmy na inną:

też – tyż;
 koniec – kuniec;
 pójdź – póc.

⁶⁰ Tamże, s. 35.

⁶¹ J. Gondowicz, *Spowiedź tautologa*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 52-53, s. 12.

⁶² L. Berezowski, *Dialect in Translation*, s. 62.

W tym przypadku mamy do czynienia ze stylizacją wiejską, choć trudno wskazać konkretną gwarę, z której pochodzi. W tłumaczeniu będziemy unikać raczej konkretnego dialektu (gwary warszawskiej czy góralskiej), nawet gdyby miał się ograniczać wyłącznie do poziomu fonetycznego, gdyż w ten sposób wprowadzamy bardzo poważny dysonans poznawczy. Wykorzystanie konkretnej gwary jest możliwe, gdy w grę wchodzi tekst nierealistyczny, zapewne też groteskowy, w którym można spodziewać się wszystkiego⁶³. Właśnie taką stylizację miał na myśli Levý, mówiąc o uzyskaniu „efektu komicznego”⁶⁴.

Leszek Berezowski zwraca też uwagę na to, że wada wymowy służy często jedynie podkreśleniu niestandardowości języka, ale nie musi jej definiować:

Pełne wewnątrzjęzykowe tłumaczenie zniszczy społeczną deiktyczność ukrytą w oryginale. Chociaż [prezentowane – przyp. K.P.] teksty docelowe pokazują, że język niektórych postaci odbiega od standardowego, brak wyznaczników konkretnego dialektu w języku docelowym sprawia, że czytelnicy nie mogą w pełni adekwatnie określić grupy społecznej, z której te postaci pochodzą. Dostają jedynie informację, że te postaci mówią inną odmianą języka, ale w przekładzie gubi się jej konkretne pochodzenie⁶⁵.

Berezowski zauważa, że właśnie w ten sposób unikamy „zanieczyszczania” kultury języka źródłowego elementami kultury języka docelowego. Możemy tu również dodać, że tak marginalne potraktowanie różnic fonetycznych niekoniecznie oznacza, że czytelnik nie domyśli się, z jakiej grupy społecznej pochodzą postaci. Ma on jeszcze do dyspozycji inne informacje – przede wszystkim sam tekst – które pozwalają mu na skojarzenie konkretnych cech fonetycznych z konkretną grupą. Taka identyfikacja może mieć charakter chwilowy (tylko na potrzeby czytania tej konkretnej książki) lub stały. Zależy to przede wszystkim od słuchu i wyobraźni językowej tłumacza.

⁶³ Problem omówiony szerzej w: K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 231-232.

⁶⁴ J. Levý, *Umění překlada*, Československý spisovatel, Praha 1963, s. 84.

⁶⁵ L. Berezowski, *Dialect in Translation*, s. 65.

2.4.6. Relatywizacja

Jak pisze Berezowski:

Najważniejszą cechą tej strategii tłumaczeniowej jest ograniczenie dialektu języka źródłowego wyłącznie do zwrotów grzecznościowych i sposobów zwracania się w języku docelowym⁶⁶.

I chociaż w ten sposób wyraźnie zawężamy tłumaczony dialekt (chyba że on sam ogranicza się do tych dwóch elementów), to jednak udaje się zaznaczyć jego obecność. Co więcej, zwroty grzecznościowe i sposoby zwracania się do innych najczęściej pozwalają na bardzo wyraźną lokalizację grupy społecznej, o czym świadczą przytoczone przykłady:

yer honour – proszę jaśnie pana;

O! Masser Richard – Och, *massa* Ryszard;

go your gait – idźcież swoją drogą;

sure then, I'm here – pewnikiem tu żem jest⁶⁷.

Natomiast podstawową wadą tej strategii, jak i tych wcześniej omawianych, jest brak pełniejszego obrazu tekstu oryginalnego. Za każdym razem dialektalność języka jest tylko zasugerowana, natomiast nie występuje w jakiejś pełniejszej wersji. Jeśli nawet przyjmiemy, że tekst pisany dialektem jest zwykle uboższy w tłumaczeniu w porównaniu z oryginałem, to tutaj dostajemy jego wersje najuboższe.

2.4.7. Pidżynizacja

W porównaniu z powyższymi strategiami, to, co Berezowski określa mianem „pidżynizacji” stanowi propozycję śmielszą i szerszą, obejmuje bowiem cały język danej postaci, czyli, przypomnijmy: leksykę, morfologię, składnię i fonetykę, tyle że użyte w sposób podstawowy, błędny, wskazujący na wyraźną podrzędność takiego języka w stosunku do standardowego języka docelowego.

⁶⁶ Tamże, s. 66.

⁶⁷ Tamże, s. 67-71.

Nie dziwi zatem, że Berezowski podaje tu przykład Piętaszka z *Robinsona Crusoe*, Queequega z *Moby Dicka* czy języka, który wymyślił Tadeusz Ross do programu *Zulu Gula*. Pidżyn jest terminem deprecjonującym. Wystarczy jednak przyrzeć się początkowi książki *Wszystko jest iluminacją*, by zrozumieć, że nie musi tak być⁶⁸:

MOJE PRAWNE IMIĘ jest Aleksandr Perczow. Ale wszyscy z moich wielu przyjacieli przezywają mnie Aleks, bo ta wersja mojego legalnego imienia gładziej się wymawia. Matka przezywa mnie Aleksij-Nie-Przyprawiaj-Mnie-Już-Migreną!, bo ja rzeczywiście wciąż ją migreną przypawiam. Jeśli chcesz znać, po czemu wciąż ją przypawiam migreną, otóż po temu, że wciąż jestem gdzie indziej z przyjaciółmi i rozsiewam tyle waluty, i wyczyniam tylu rzeczy, co mogą każdą matkę przypawić migreną. Ojciec dawniej przezywał mnie Szapką z powodu futrzatej czapki, którą przywdziewałem nawet w letni miesiąc⁶⁹.

Czytelnik od razu może zauważyć, że nie mamy tu do czynienia z postacią prymitywną, która mówi uproszczonym językiem, lecz z kimś, komu język rodzimy (rosyjski) nałożył się na angielski, tworząc niebywale barwną kombinację. Mamy tu i odpowiednią leksykę (*prawne imię, gładziej, szapka*), i morfologię (*przyjacieli, przyjaciółmi*), jak również pomieszaną rosyjsko-polską składnię (*rozsiewam tyle waluty, przypawić migreną, Aleksij-Nie-Przyprawiaj-Mnie-Już-Migreną*).

Wydaje się, że właśnie taki rodzaj pidżynizacji (połączony z kolokwializacją) powinniśmy wykorzystać również przy tłumaczeniach z *Hiberno-English*. Tyle że w znacznie bardziej ograniczonym wymiarze i w połączeniu z innymi strategiami, o których pisze Berezowski.

2.4.8. Sztuczny język

Oczywiście wszystkie wcześniejsze strategie są do pewnego stopnia sztuczne. Ta jednak różni się od nich tym, że nie udaje naturalnej. Tłumacz wie, że autor s t w o r z y ł jakiś określony język i teraz tylko próbuje

⁶⁸ Ten fragment analizuje również w: K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 234.

⁶⁹ J. S. Foer, *Wszystko jest iluminacją*, przeł. M. Kłobukowski, W.A.B., Warszawa 2017, s. 7.

go w ten lub inny sposób oddać. Oczywiście ma to charakter czysto idiolekta, ale często dokonuje się tutaj przeniesienie na określony dialekt: tak właśnie będą mówić ludzie w przyszłości, tak mówią osoby autystyczne czy też z inną psychiczną przypadłością, tak właśnie poprowadziłby narrację jakiś socjopatyczny typ.

Najbardziej nośne jest to w przypadku języka przyszłości i nic dziwnego, że Berezowski koncentruje się na powieści Anthony'ego Burgessa *A Clockwork Orange* napisanej niezwykle dziwnym slangiem, opartym na języku rosyjskim, który Burgess utożsamiał z językiem totalitaryzmu.

I znowu taka stylizacja ma charakter całościowy i może objąć (choć nie zawsze ma to miejsce) wszystkie poziomy języka. Wydaje się jednak, że dla Berezowskiego jest ona ograniczona do sytuacji futurystycznych, choć wcale nie musi tak być.

2.4.9. Kolokwializacja

Z omawianych strategii ta ma najprawdopodobniej najszersze zastosowanie, gdyż polega na upotocznieniu poszczególnych fragmentów tekstu w dowolny możliwy sposób (pamiętajmy o czterech poziomach języka), chociaż Berezowski sam zauważa, że najczęściej dotyczy leksyki i składni⁷⁰. Mamy tu też do czynienia z większą liczbą przykładów, ponieważ kolokwializacja dotyczy bardzo różnych sposobów użycia języka: może to być swoisty język postaci, ale też różnego rodzaju gwary miejskie, na młodzieżowym slangu kończąc. Stąd obecność w tym rozdziale pozycji *Dialect in Translation* tak różnych książek jak *Zabić drozda* Harper Lee, *Koloru purpury* Alice Walker czy *Pigmaliona* George'a Bernarda Shawa oraz *Wściekłości i wrzasku* Williama Faulknera⁷¹. We wszystkich możemy znaleźć przykłady potocznego języka, chociaż można się zastanawiać, na ile w *Pigmalionie* mamy do czynienia z językiem potocznym. Główna bohaterka tej sztuki mówi przecież w oryginale *cockneyem*, a więc gwarą

⁷⁰ L. Berezowski, *Dialect in Translation*, s. 79.

⁷¹ Przy okazji warto zwrócić uwagę na bardzo ciekawą polemikę między Elżbietą Muskat-Tabakowską a tłumaczką Anną Przedpeńską-Trzeciakovską, dotyczącą m.in. specyficznego języka Benjy'ego („Literatura na Świecie” 1973, nr 12).

wybitnie miejską, ograniczoną do wschodniej części Londynu. Niestety, w przypadku języka polskiego gwary miejskie są nieliczne, zwykle archaiczne i ograniczają się do miast takich jak Warszawa czy Kraków, a historycznie Lwów i Poznań, więc oddanie jej za pomocą zwrotów potocznych lub wręcz niestandardowych wydaje się najlepszym wyjściem, gdyż zmienia modalność wypowiedzi głównej bohaterki. W takim przekładzie Eliza Dolittle staje się po prostu niegrzeczna.

2.4.10. Rustykalizacja

Podobnie jak przy trzech wcześniejszych punktach, w przypadku rustykalizacji mamy do czynienia z pełną wersją niestandardowego języka, tyle że tym razem ma on charakter wiejski⁷². Przy czym tłumacz staje tutaj przed kilkoma wyborami. Może bowiem:

1. Użyć jednego określonego dialektu języka docelowego;
2. Połączyć dwa lub więcej dialektów w jeden „metadialekt”;
3. Nasączyć tłumaczenie dialektem w większym stopniu niż oryginał;
4. Próbować oddać poziom użycia dialektu w oryginale;
5. W tłumaczeniu zmniejszyć poziom nasycenia dialektem tekstu.

Wszystkie te możliwości wynikają z tego, że polszczyzna jest bogata w różnorodne gwary wiejskie i co więcej, dysponujemy ich opracowaniami. Można więc czerpać z wyników badań gwaroznawczych. Wszystkie wspomniane wyżej możliwości mogą być oczywiście wykorzystane w tłumaczeniu i żadne nie powinno razić w jakimś specyficznym kontekście (na przykład polska gwara góralska wykorzystana w tłumaczeniach Pratchetta), ale wydaje się, że w przypadku *Hiberno-English* wykorzystanie gwary wiejskiej musi być ograniczone. Cały paradoks tego języka polega na tym, że jest on jednocześnie używany w miastach i na wsi, choć w sensie literackim (pomijając Synge’a) kojarzy się go w większym stopniu z miastem. Powinien on jednak mieć w przekładzie cechy obu tych gwar, o ile uda się to osiągnąć.

⁷² L. Berezowski, *Dialect in Translation*, s. 81.

2.4.11. Podsumowanie

Trudno przecenić wagę książki *Dialect in Translation*. Była ona pierwszą tak obszerną pracą⁷³, która z jednej strony uporządkowała i wzbogaciła rozproszoną wiedzę na temat tłumaczenia języków niestandardowych, a z drugiej stanowiła skarbnicę różnego rodzaju przykładów. Leszek Berezowski zebrał i przeanalizował bardzo wiele najróżniejszych tekstów z niestandardowym użyciem języka. Pokazał też, co można i co trzeba robić, żeby tłumaczenie było ciekawsze i bardziej zbliżone do oryginału, chociaż jako że jego książka ma charakter deskryptywny, mówi o tym, co jest (czy też było), a nie o tym, co powinno być. Z drugiej strony, autorowi trudno było uciec od pewnych ocen, a jego konstatacje można czasami podać w wątpliwość.

Jednak właśnie na tym polegała też w dużej mierze twórcza rola tej książki: zmuszała do refleksji i do odniesienia się do poszczególnych obecnych w niej postulatów. Dotyczyło to zarówno tłumaczy, którzy wchodzili z nią w dialog lub polemikę poprzez swoje dzieła, jak i translatologów. Możemy założyć, że znała ją na przykład Jolanta Kozak, a zwłaszcza te fragmenty, w których Berezowski analizował przekład wiersza Roberta Burnsa⁷⁴, a następnie stwierdzał, że neutralizacja „jest strategią w wysokim stopniu prawdopodobną przy tłumaczeniu poezji”⁷⁵. I chociaż trudno powiedzieć, czy Kozak intencjonalnie odniosła się do tych fragmentów tekstu, to jednak jej tłumaczenie innego wiersza Burnsa *A Red, Red Rose* jest bardzo polemiczne w stosunku do wysuniętej przez Berezowskiego tezy.

Burns pisał w dwóch językach: szkockiej odmianie języka angielskiego, którą dziś nazwać można *Standard Scottish English*, albo w języku *Scots* (*Lowland Scots*), czyli *Lallans*, i jak pisze Aniela Korzeniowska: „(...) był rozdarty między ogólną tendencją do pisania po angielsku a po-

⁷³ Wcześniej tym problemem zajmował się Roman Lewicki w: R. Lewicki, *Przekład wobec zjawisk podstandardowych...*

⁷⁴ L. Berezowski, *Dialect in Translation*, s. 49-50.

⁷⁵ Tamże, s. 90.

trzebą pisania w języku ojczystym...”⁷⁶. Wiersz *A Red, Red Rose* ukazał się w tomie z 1794 roku zatytułowanym *A Selection of Scots Songs*:

A RED, RED ROSE

O, my Luve is like a red, red rose
That's newly sprung in June;
O, my Luve is like the melody
That's sweetly played in tune.

So fair art thou, my bonnie lass,
So deep in luve am I;
And I will luve thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.
Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun;
I will love thee still, my dear,
While the sands o' life shall run.

And fare thee weel, my only luve!
And fare thee weel awhile!
And I will come again, my luve,
Though it were ten thousand mile⁷⁷.

Nie sposób nie zauważyć tu zarówno specyficznego szkockiego słownictwa: *bonnie, lass, gang*, jak i specyficznych dla tego języka skrótów i form gramatycznych: *o' life, wi', weel (well), luve*. A jednak przekład Zofii Kierszys w najmniejszym stopniu tego nie oddaje, co pokrywa się z tezą (zresztą pamiętajmy, że nieostrą) o neutralizacji w poezji:

⁷⁶ A. Korzeniowska, *Translating Scotland, Nation and Identity*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 126.

⁷⁷ Przykład z: J. Kozak, *Przekład literacki jako metafora*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 196.

MA MIŁOŚĆ JEST JAK RÓŻY KREW

Ma miłość jest jak róży krew,
 Krew róży w czerwca świt.
 Ma miłość jest jak rzewny śpiew,
 Melodii cudnej rytm.

W piękności twojej strojna blask,
 Jak w łunę jasnych zórz,
 Ma miłość przetrwa świat i czas,
 Gdy dna już wyschną mórz.

Gdy wszystkich mórz dna wyschną w krąg,
 Skał w słońcu zniknie ślad,
 Wyciekłą piaski z Czasu rąk,
 Ma miłość przetrwa świat.

Więc czym rozłąka? – Zdrowa bądź!
 Do ciebie wrócę tu,
 Choć mil tysiące miałbym brnąć
 Bez sił, bez tchu, bez snu⁷⁸.

Z tym przekładem, a także zapewne z całą strategią neutralizacji, wchodzi w polemikę Jolanta Kozak⁷⁹:

Jednym słowem, kto sądzi, że Robert Burns napisał wiersz *Ma miłość jest jak róży krew...*, ten się grubo myli. Wiersz ten, będący monidłem *A Red, Red Rose*, napisała polska poetka Zofia Kierszys.

Czyżby specyfiką polszczyzny było to, że skazuje ten akurat utwór na los karykatury? W żadnym razie, gdyż jego „skromna prawda” znajduje stosowny język w polskiej gwarze i stylistyce ludowej, uzyskując taką, na przykład, postać:

KRAŚNA, KRAŚNA RÓŻA

Moje kochanie jako kraśna róża,
 Co świeżo w czerwcu rozkwita,

⁷⁸ Tamże, s. 197.

⁷⁹ Tamże, s. 198.

Moje kochanie, jako piosnka luba,
Gdy ją zagrają na skrzypkach.

Jakeś mi piękna, dziewczyno kochana,
Tak wielkie moje kochanie.
Póki mi życia, póty miłowania,
Aż wody w morzach nie stanie.

Aż wody w morzach nie stanie, dziewczyno,
Góry się w słońcu roztopią!
Zaczynam ustanie moje miłowanie,
Piaski się życia przesypią.

Więc bywaj, bywaj, moja najmilejsza,
Bywaj mi, bywaj na chwilę!
Wrócę ku tobie, moja najmilejsza,
Choćby dzieliły nas mile⁸⁰.

Czy tłumaczka wyszła obronną ręką z tej potyczki? Z całą pewnością ten przekład jest bliższy oryginałowi, co więcej – mamy tu nie tylko rustykalizację, głównie w wymiarze słownictwa i składni, lecz także archaizację: „wody w morzach nie stanie” „wrócę ku tobie”, przy czym ta druga jest obecnie na tyle rzadka, że wygląda jak solecyzm. Na dodatek końcowa fraza „choćby dzieliły nas mile” każe czytelnikowi odwołać się do obcej kultury.

Możemy przypuszczać, że Jolanta Kozak jest jedną z wielu tłumaczek zainspirowanych jeśli nie samą książką *Dialect in Translation*, to z pewnością dyskusją, która się wokół niej toczyła. Trudno wymienić wszystkie dobre rzeczy, które z niej wynikły, ale z pewnością wzbogaciła kilka ważnych tłumaczeń.

Natomiast jeśli idzie o teorię przekładu, dzieło Berezowskiego, jak i wcześniejsze prace Romana Lewickiego, na pewno zainspirowały takich badaczy jak Olga Brodovich, Karolina Dębska czy Krzysztof Hejwowski. Zwłaszcza ten ostatni nawiązuje z nią niezwykle interesujący i bogaty dialog w *Iluzji przekładu*.

⁸⁰ Tamże, s. 199.

2.5. Hejwowski i harmonia przekładu

Hejwowski zauważa, że „książka Berezowskiego stanowi najpoważniejsze opracowanie tego problemu w literaturze przekładoznawczej. Powinna być lekturą obowiązkową dla każdego szanującego się tłumacza literackiego (...)”⁸¹. Jednak podobnie jak wiele innych pionierskich dzieł, wymaga uzupełnień i poprawek.

2.5.1. Funkcje języka niestandardowego

Pierwsze zastrzeżenia budzi u Hejwowskiego „nieco zbyt pobieżne (...) potraktowanie funkcji zastosowania odmian języka w tekście literackim”⁸². Dlatego proponuje własną, znacznie bogatszą klasyfikację tychże, która obejmuje:

1. Ukazanie różnic społecznych.
2. Ukazanie lub wręcz zaimanifestowanie przynależności etnicznej.
3. Ukazanie obcego pochodzenia postaci i słabej znajomości języka.
4. Charakterystyka postaci (przy czym tutaj „stosowana odmiana języka ma bardziej formę idiolektu niż dialektu”).
5. Ukazanie przynależności postaci do pewnej subkultury lub grupy zawodowej.
6. Umiejscowienie w czasie, zasygnalizowanie dystansu czasowego.
7. Żart językowy⁸³.

Jednocześnie Hejwowski zastrzega, że:

Już z powyższego, z konieczności skrótowego, opisu wynika, że rzadko mamy do czynienia z jedną funkcją – w oderwaniu od pozostałych. Z natury rzeczy, używając pewnej odmiany języka, informujemy zwykle o swoim pochodzeniu, wykształceniu, wieku, światopoglądzie itd. Często można jednak mówić o funkcji dominującej w danym utworze (lub w mowie danej postaci)⁸⁴.

⁸¹ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 221.

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże, s. 221-225.

⁸⁴ Tamże, s. 225.

Funkcje zatem mogą się zamieniać i przenikać. W dodatku łatwo wyobrazić sobie sytuację, w której dla tej samej odmiany języka ta funkcja będzie różna w zależności od tekstu. W przypadku *Hiberno-English* może to być każda z wymienionych powyżej funkcji, nawet w ograniczonym zakresie czasowym – szósta. Często też, jak zauważa Hejwowski, będą się one przenikać i chociaż w określonych fragmentach z pewnością da się wskazać tę dominującą, to już w jednej książce – zwłaszcza tak niejednorodnej jak *Ulysses* Joyce’a – mogą się zmieniać.

Pamiętajmy również o tym, że wspomniane funkcje mogą też zależeć od tego, czy autor stosuje na przykład *Hiberno-English* w całej książce: zarówno w narracji, jak i dialogach, tylko w niektórych fragmentach narracji lub dialogów, tylko w dialogach lub tylko w narracji, czy tylko w określonych fragmentach. Wszystko to będzie miało znaczenie i w ten lub inny sposób może zaważyć na tłumaczeniowych decyzjach.

2.5.2. Przemyślane strategie czy pojedyncze wybory?

Kolejne zastrzeżenie Hejwowskiego dotyczy klasyfikacji strategii i samego tego terminu. Pełnymi strategiami mogą być neutralizacja (która w pewnym sensie jest brakiem strategii) czy kolokwializacja, ale tłumacz zwykle dokonuje różnego rodzaju wyborów i łączy różne techniki tłumaczenia.

Wydaje się, że może to wynikać z dwóch przyczyn. Po pierwsze, ze wspomnianej już niejednorodności samych tekstów literackich, które, jak słusznie przy innej okazji zauważa Hejwowski, same są stylizacjami:

Warto zresztą pamiętać, że większość użytych w literaturze pięknej odmian językowych to także stylizacje (...). Niewielu autorów posługuje się biegle dwoma różnymi dialektami⁸⁵.

Taka stylizacja może się zmieniać: intensyfikować i słabnąć, aż do całkowitego zaniknięcia, by po jakimś czasie znów się pojawić. Trudno więc wymagać konsekwencji od tłumacza, choć z drugiej strony warto się

⁸⁵ Tamże, s. 232-233. Warto podkreślić, że pojęcie stylu i stylizacji jest niezwykle ważne dla tej pracy i znajdzie rozwinięcie w jej ostatnim rozdziale.

zastanowić, czy nie poprawić tutaj lekko tekstu oryginalnego, oczywiście pod warunkiem, iż tłumacz wie, że te zmiany nie są świadomym zabiegiem autorskim.

Po drugie, może ona wynikać z różnego natężenia uwagi czy potrzeby samego tłumacza. Poza tym, jeśli – idąc za myślą Hejwowskiego – autor zwykle nie jest naturalnym użytkownikiem danej odmiany języka (choć oczywiście bywa inaczej), to tym bardziej trudno o to posądzać tłumacza. Zwykle w ten czy inny sposób tworzy on potrzebny mu język, a jego ostrożność wynika najczęściej z obawy przed przesadą.

2.5.3. Terminologia

Kolejne zastrzeżenie Hejwowskiego dotyczące omawianej pracy ma charakter formalny:

[w]ydaje mi się, że poszukiwanie „wyznaczników dialektu” na czterech poziomach języka prowadzi do „odkrycia strategii” na czterech poziomach języka, co skutkuje niepotrzebnymi powtórzeniami. I tak, nie widzę większej różnicy między leksykalizacją wiejską a rustykalizacją, między leksykalizacją kolokwialną a kolokwializacją, między leksykalizacją sztuczną a sztuczną odmianą języka. (...) Nie rozumiem, dlaczego w przypadku pidżynizacji, odmiany sztucznej, kolokwializacji i rustykalizacji, autor pisze o „pełnej odmianie języka”⁸⁶.

Wydaje się, że Hejwowski jest tutaj zwolennikiem płynności, a nie wyrazistych podziałów, które zwykle nie wytrzymują porównań z już istniejącymi przekładami, choćby dlatego, że jakakolwiek leksykalizacja nadaje tekstowi nową jakość fonetyczną i to nie tylko z powodu innej wymowy określonych słów, lecz również ze względu na skojarzenie danego dialektu z charakterystycznym zaśpiewem. I oczywiście chodzi mu o to, że żadna odmiana języka nie może być pełna czy skończona. Można tu założyć, że Hejwowski bierze pod uwagę „stwórczą” rolę literatury, o której pisała też Halina Bartwicka:

⁸⁶ Tamże, s. 225-226.

W dziełach literackich, w felietonach, reportażach, esejach spotykamy się z najróżniejszymi przejawami kreatywności językowej. W jej wyniku powstają twory osobliwe, nieszablonowe, które wywołują szczególne efekty stylistyczne. (...) Zaliczamy do nich różnego rodzaju neologizmy, zarówno leksykalne, jak i semantyczne, tzw. rymowanki słowne, kalam-bury, zabawne powiedzonka mające na celu wzmocnienie ekspresji wypowiedzi, a także wyrazy potencjalne, tworzone *ad hoc* dla konkretnego aktu komunikacji⁸⁷.

Dlatego Hejwowski opracował własny podział, który określił jako „klasyfikację technik tłumaczenia aluzji językowych”⁸⁸.

2.5.4. Klasyfikacja technik Hejwowskiego

Ta klasyfikacja obejmuje dziesięć głównych technik, a jej dodatkową wartością jest to, że mamy tu również informacje o tym, kiedy daną technikę możemy zastosować, a także wstępną ocenę wykorzystania poszczególnych technik i sugestie, jak można by je wykorzystać.

Przyjrzyjmy się samej klasyfikacji:

1. Transfer.
2. Transfer z objaśnieniami.
3. Transkrypcja.
4. Transkrypcja z objaśnieniami.
5. Neutralizacja.
6. Neutralizacja z komentarzem od tłumacza (w którym zwykle wyjaśnia on, jakim językiem posługuje się dana postać lub narrator):
 - z komentarzem w tekście;
 - z komentarzem w paratekście.
7. Ekwiwalent funkcjonalny.
8. Stylizacja (jako najczęściej stosowana technika):
 - stylizacja podstandardowa;
 - stylizacja wiejska (stylizacja na dialekt wiejski);
 - stylizacja miejska (stylizacja na gwarę miejską);

⁸⁷ H. Bartwicka, *Kreatywność językowa autorów a proces przekładu*, [w:] *Przekład. Język. Kultura III*, R. Lewicki (red.), Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, s. 41.

⁸⁸ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 226.

- stylizacja kolokwialna;
- stylizacja slangowa.
- 9. Relatywizacja (czyli zredukowanie odmiany języka do form zwracania się postaci do innych).
- 10. Opuszczenie (celowe tylko w przypadku nielicznych elementów, zwłaszcza już ukazanych w tekście)⁸⁹.

Możemy docenić jej zwiezłość nie tylko w zestawieniu z propozycjami Newmarka czy Berezowskiego, ale gdy na przykład przyjrzymy się klasyfikacji opracowanej przez Lucię Molinę i Amparo Hurtago Albira:

1. Adaptacja, która polega na zastąpieniu elementu kulturowego tekstu źródłowego innym elementem tekstu docelowego.
2. Amplifikacja, która polega na wprowadzeniu nowej informacji do tekstu źródłowego (na przykład dodanie określnika „muzułmański miesiąc postu” do rzeczownika *Ramadan* w tłumaczeniu z arabskiego).
3. Zapożyczenie.
4. Kalka.
5. Kompensacja.
6. Opis.
7. Kreacja „na jeden raz” (*discursive creation*), dzięki której tworzymy zupełnie arbitralny ekwiwalent tylko na potrzeby jednego tłumaczenia (co przypomina *translation label* Newmarka).
8. Ekwiwalent uznany (*established equivalent*).
9. Generalizacja (hiperonimizacja).
10. Językowe wzmocnienie (*linguistic amplification*), które polega na dodawaniu językowych elementów.
11. Językowe osłabienie, które polega na zmniejszeniu liczby językowych elementów.
12. Tłumaczenie dosłowne.
13. Modulacja.
14. Uszczegółowienie (hiponimizacja).
15. Redukcja, która jest przeciwieństwem amplifikacji.
16. Substytucja.

⁸⁹ Tamże, s. 226-245.

17. Transpozycja, polegająca na zmianie kategorii gramatycznej.

18. Wariacja, która polega na zmianie tonu, stylu itp.⁹⁰

W pracy Hejwowskiego znajdziemy też szereg różnego rodzaju przykładów wykorzystania podanych przez niego technik i chociaż ma ona głównie charakter deskryptywny, to zawiera cenne wskazówki dla tłumaczy. Można w niej też znaleźć następującą refleksję:

Zastosowanie niewłaściwej techniki przekładu aluzji językowych może zniweczyć wszystkie wysiłki tłumacza. Tłumacz ma stworzyć przekonującą iluzję, którą zniszczyć może nawet jedno źle dobrane słowo. Oczywiście „perswazyjność” danego przekładu zależy też od stopnia krytycyzmu czytelnika. Najgorsi z punktu widzenia tłumacza są czytelnicy wyrobieni literacko, znający język i kulturę oryginału. A przecież i takich czytelników powinien przewidzieć i wyobrazić sobie dobry tłumacz⁹¹.

Aby stać się takimi właśnie „najgorszymi czytelnikami”, powinniśmy zatem przyjrzeć się uważnie językowi i kulturze *Hiberno-English* i zastanowić się, jak wpisuje się w nasze rozważania na temat przekładalności jako takiej i różnych sposobów tłumaczenia aluzji językowych. Z jednej strony będzie to współgrało z naszymi wcześniejszymi rozważaniami na temat tłumaczenia aluzji językowych, ale z drugiej pozwoli się skupić na bardzo konkretnych przykładach literackich. W dodatku przykładach bardzo ważnych, ponieważ trudno sobie wyobrazić literaturę światową bez takich irlandzkich pisarzy jak Joyce, O'Brien, Synge czy inni.

⁹⁰ L. Molina, A. H. Albir, *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*, „Meta” 2002, nr 47, s. 509-511.

⁹¹ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 245.

Rozdział 3.

IRLANDZKA ODMIANA JĘZYKA ANGIELSKIEGO

3.1. Pochodzenie *Hiberno-English*

Irlandia często jawi się jako kraj wewnętrznych kontrastów i opozycji. Kultura celtycka ściera się tam z angielską, katolicyzm z protestantyzmem, no i oczywiście język angielski z językiem irlandzkim, czyli gaelickim. Już sama nazwa tego kraju niesie w sobie pewną dwudzielną i chociaż zwykle, kiedy mówimy o Irlandii, mamy na myśli państwo, które narodziło się w 1916 roku w czasie powstania wielkanocnego jako Republika Irlandzka, a następnie zaistniało już oficjalnie w latach 1922–1937 jako Wolne Państwo Irlandzkie, to jednak często trzeba doprecyzowywać, że nie chodzi nam o Irlandię Północną, będącą nadal brytyjską prowincją. Oczywiście dla Irlandczyków ta część wyspy w dalszym ciągu wchodzi w skład „czterech pięknych zielonych pól” (czyli całego kraju), o których William Butler Yeats pisał w sztuce *Cathleen Ni Houlihan*¹.

¹ W.B. Yeats, *Collected Plays*, Macmillan, New York 1953, s. 53.

Wspomniane opozycje występują w dwóch blokach, które można zilustrować w następujący sposób:

kultura celtycka	—	kultura angielska
katolicyzm	—	protestantyzm
język irlandzki	—	język angielski.

Kiedy mówimy o języku irlandzkim, mamy zwykle na myśli *gaelic*, który dominował w Irlandii do siedemnastego wieku, chociaż wcześniej ulegał różnym wpływom. Jest to jeden z najstarszych europejskich języków, podobnie jak walijski i bretoński, i miał nawet tendencje do ekspansji, gdyż Irlandczycy zaszczepili go w Szkocji i na wyspie Man. Po inwazji normańskiej na Irlandię, która nastąpiła w 1169 roku, sytuacja tego języka nie przedstawiała się wcale w czarnych barwach.

Polityka najeźdźców, jakimi niewątpliwie byli na terenie Irlandii Anglicy, nie zawsze opierała się na przemocy i narzucaniu Irlandczykom własnej kultury. Angielski i francuski, które dotarły do Irlandii wraz z anglosaksońskimi i frankofońskimi osadnikami, początkowo były używane jedynie w Dublinie i rejonie wokół tego miasta, znanym jako *Pale*. Wraz z tymi językami, czy może nawet jednym językiem, który można by określić jako anglo-normański, na tych terenach pojawiły się też flamandzki i walijski, ale wkrótce straciły one swoje znaczenie². Proces asymilacji (w tym językowej) między ludnością rdzenną i napływową był na tyle duży, że władze angielskie uznały, iż muszą temu przeciwdziałać. Oto co na temat pierwszych takich prób znajdziemy u Óheithira Breandana:

Asymilacja przebiegała tak skutecznie, że 200 lat po przybyciu pierwszych najeźdźców do Irlandii, Anglia zmuszona była podjąć poważne decyzje, które zatwierdziło zgromadzenie parlamentu zwołane w Kilkenny, w sercu normańskiej Irlandii w 1366 r. Chodziło o zachowanie odrębności narodowej i kulturowej kolonizatorów, co umożliwiałoby Anglii sprawowanie nad nimi kontroli³:

² T. Crowley, *Wars of Words: The Politics of Language In Ireland 1537–2004*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 10.

³ Ó. Breandan, *Historia Irlandii*, przekł. M. Raczkiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001, s. 73.

Nieco więcej o tym w *Historii Irlandii* pod redakcją T. Moody'ego i F.X. Martina, gdzie autorzy nawiązują do Statutów z Kilkenny, które miały zahamować proces asymilacji normańskich osadników w Irlandii:

Statuty z Kilkenny z roku 1366 usiłowały zakazać używania języka, prawa i zwyczajów irlandzkich. Później je potwierdzono. Z ważnym jednak wyjątkiem, dotyczącym języka irlandzkiego. W okresie od 1366 roku zasięg języka irlandzkiego stał się tak ogromny, iż każda próba jego ograniczania okazałaby się daremna. Już w 1394 roku hrabia Ormond, najbardziej angielski spośród anglo-irlandzkich magnatów, pełnił funkcję tłumacza w rozmowach między Ryszardem II i wodzami gaelickimi. Językiem angielskim posługiwano się jedynie w rejonie *Pale* i w niektórych miastach⁴.

Tendencje asymilacyjne były na tyle silne, a pozycja gaelickiego, którego poza częścią Leinster i dużymi miastami używała większa część populacji, na tyle mocna, że statuty potwierdzono w roku 1495, zakazując na przykład używania irlandzkiego w sądzie wszystkim, z wyjątkiem tych, którzy nie znali angielskiego⁵. Następnym wydarzeniem, które w dużym stopniu zaważyło na sytuacji językowej w Irlandii, był rozłam między koroną a Kościołem rzymskokatolickim. W tym momencie kwestie językowe nabrały nowego znaczenia i król Henryk VIII osobiście przekonywał w 1536 roku mieszkańców Galway, by uczyli się angielskiego i posyłali dzieci do szkoły, by mogły się uczyć tego języka. W następnym roku król wydał *Akt na temat angielskiego prawa, zwyczaju i języka*, gdzie już jako głowa Kościoła anglikańskiego i pomazaniec boży przekonywał do tego samego języka i zwyczajów⁶.

Od tego momentu wspomniane opozycje zaznaczyły się wyraźniej i zmuszały do wyboru pomiędzy tym, co angielskie/protestanckie i irlandzkie/katolickie. Pogłębiła je jeszcze wyprawa Cromwella przeciwko pozbawionym najlepszych ziem Irlandczykom z lat 1649–1650, w wyniku której rdzenna populacja Irlandii zmalała o pół miliona⁷, a także Akt Unii

⁴ T. Moody, F.X. Martin (red.), *Historia Irlandii*, przekł. M. Goraj-Bryll, E. Bryll, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 73.

⁵ T. Crowley, *Wars of Words...*, s. 12.

⁶ Tamże, s. 13.

⁷ T. Moody, F.X. Martin (red.), *Historia Irlandii*, s. 210.

z 1800 roku, kiedy to powstało Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii i Irlandii. Jednocześnie w wieku dziewiętnastym pojawiły się w Irlandii epidemie febry, tyfusu i cholery, a nieurodzaj ziemniaków doprowadził w latach 1845–1849 do tak zwanego wielkiego głodu, któremu nie przeciwdziałali Anglicy.

Z tych powodów zmniejszyła się liczba osób mówiących po gaelicku. W roku 1800 w Irlandii żyło pięć milionów ludzi, z których dwa miliony mówiły tylko po irlandzku, półtora miliona po angielsku i półtora w obu tych językach. Ale już w 1901 roku osiemdziesiąt pięć procent społeczeństwa mówiło tylko po angielsku, z czego żartował James Joyce na początku *Ulissesa*:

– Czy mówił pan po francusku? zapytała staruszka Hainesa. Haines odezwał się do niej powtórnie; tym razem mówił dłużej i z większą pewnością siebie.

– Irlandzki, powiedział Buck Mulligan. Czy umie pani po gaelicku?

– Słuchając pomyślałam sobie, że to pewnie będzie po irlandzku, powiedziała stara kobieta. Czy pan pochodzi z zachodu?

– Jestem Anglikiem, odparł Haines.

– Jest Anglikiem, powiedział Buck Mulligan, i sądzi, że powinniśmy mówić w Irlandii po irlandzku.

– Pewnie, że powinniśmy, odrzekła stara kobieta, i wstyd mi, że sama nie umiem. Ci, co go znają, powiadają, że to wspaniały język⁸.

Mamy więc tutaj rdzenną Irlandkę, która nie potrafi rozmawiać w swoim narodowym języku z Anglikiem. Takie zdarzenie byłoby nie do pomyślenia w 1366 roku i trzeba powiedzieć, że sytuacja tego języka bardzo się zmieniła w ciągu tych stuleci.

Tak więc pod koniec panowania Anglików, a warto przypomnieć, że Irlandia odzyskała niepodległość w 1922 roku, językiem gaelickim potrafiło się posługiwać zaledwie piętnaście procent populacji. A jednak u schyłku dziewiętnastego wieku powstała Liga Gaelicka, która wspierała odrodzenie języka irlandzkiego. Trzeba też pamiętać, że gaelicki jest pierwszym oficjalnym językiem w Irlandii, a od początku 2007 roku jest

⁸ J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1992.

też jednym z urzędowych języków Unii Europejskiej. Dzieci i młodzież uczą się go w szkole, jeżdżą nawet na obozy do tak zwanych Ghaeltachts, wiosek, gdzie mieszkańcy na co dzień mówią po gaelicku.

Wystarczy jednak wejść na strony internetowe⁹ poświęcone językom używanym w Irlandii, aby dowiedzieć się, jaka jest prawdziwa sytuacja. Zdania typu: „Irlandzki jest pierwszy, angielski drugi...” należą do wyjątków i zaraz też pojawia się dopisek: „...ale normalnie korzystamy z angielskiego”. Znacznie częściej możemy przeczytać: „Angielski jest naszym pierwszym językiem, ale w szkołach uczy się nas irlandzkiego”, „Angielski jest głównym językiem w Irlandii, ale to irlandzki jest narodowy”. Czy na tej podstawie można postawić wniosek, że język angielski stał się w Irlandii dominujący?

Tak, ale tylko do pewnego stopnia, ponieważ w kulturze i literaturze irlandzkiej pojawiło się trzecie wyjście. Sposób na to, by uniknąć wspomnianej na początku dwudzielności i wyjść poza towarzyszące jej schematy. Tym wyjściem stał się tak zwany *Hiberno-English*, czyli zupełnie oddzielna odmiana języka angielskiego. Kształtowała się ona powoli, a jej początki można odnaleźć w późnym średniowieczu¹⁰.

Oczywiście zjawisko tworzenia nowej formy języka angielskiego przebiegało stopniowo, a nasilało się w momentach, kiedy język angielski zaczynał wchodzić do krwioobiegu społecznego i napotykał opór ze strony zwykłych użytkowników języka. To oni powodowali, że gaelicki odciskał się na tej nowej angielszczyźnie, a im więcej ich było, tym większe były te wpływy. Jeśli przyjrzymy się temu zjawisku w literaturze, odkryjemy, że wielu irlandzkich autorów pisało czystą literacką angielszczyzną. Dotyczy to zwłaszcza pisarzy z dawnych wieków, którzy przebijali się ze swoimi ideami do szerszej publiczności poprzez korzystanie ze standardowej brytyjskiej angielszczyzny. Również współcześni pisarze posługują się tradycyjnym angielskim, co może wynikać z ich indywidualnych preferencji, jak i statusu *Hiberno-English*.

⁹ Na przykład: <https://www.quora.com/What-is-the-national-language-of-Ireland-Irish-or-English> [dostęp: 07.07.2018].

¹⁰ R. Hickey, *Irish English: History and Present-day Forms*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 15.

Taka sytuacja w sensie historycznym bierze się oczywiście z tego, o czym pisał Alan J. Bliss: „*Hiberno-English* nigdy nie był językiem pisanym: paru Irlandczyków umiających pisać po angielsku, starało się używać standardowej angielszczyzny”¹¹. Trudno więc się dziwić, że bardzo długo nie istniała literatura w tym języku, a kiedy w końcu wybuchła na początku dwudziestego wieku, miała bardzo specyficzny charakter.

Znamy też twórców, którzy pisali albo wyłącznie (pionierski Pádraic Ó Conaire czy Pádraic Breathnach), albo częściowo tylko (Michael Hartnett, Flann O'Brien) po irlandzku. Oczywiście jest też bardzo wielu pisarzy, którzy w ten albo inny sposób wykorzystywali i w dalszym ciągu wykorzystują irlandzkie wtręty językowe. Do najpopularniejszych należy, jak łatwo się domyślić, cytowanie pojedynczych słów, przysłów czy wręcz całych dialogów po gaelicku. Mniej oczywiste jest przetwarzanie ich tak, że choć cytowane po angielsku, nie brzmią do końca jak standardowy angielski. Zwykle są to cytaty z codziennego języka, który określa się jako *Hiberno-English*, czyli irlandzka odmiana języka angielskiego (nie zapominajmy, że to Rzymianie nadali Irlandii nazwę „Hibernia”, a po łacinie *hibernus* to zimowy¹²), a tak definiuje tę dialektalną odmianę angielskiego *The Oxford Companion of the English Language*:

Hiberno-English. Irlandzka odmiana języka angielskiego, z której korzystają zazwyczaj słabiej wykształceni Irlandczycy, których językiem rodzimym był irlandzki gaelicki. Jest ona najsilniejsza w Gaeltachts (regionach, gdzie mówi się po irlandzku) i ogólnie na terenach wiejskich. W jej wymowie, składni i słownictwie widać pewne charakterystyczne cechy gaelickiego, choć jednocześnie jej użytkownicy dostosowują się do norm języka angielskiego używanego w anglojęzycznej części Irlandii lub szkockim Ulsterze¹³.

Zatem historycznie *Hiberno-English* był uznawany za dialekt języka angielskiego, który odnoszono do brytyjskiej, podręcznikowej angielszczyzny. Tak właśnie – jako dialekt języka angielskiego – traktowało go

¹¹ A.J. Bliss, *Spoken English in Ireland 1600–1740*, The Dolmen Press, Dublin 1979, s. 173.

¹² T. Crowley, *Wars of Words...*, s. 21.

¹³ T. McArthur (red.), *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford University Press, Oxford, New York 1992, s. 469.

wielu autorów, na przykład: Hickey¹⁴, a także Bauer¹⁵ oraz Filpulla¹⁶. Z drugiej strony tego rodzaju klasyfikacja pokrywa się z podziałami dotyczącymi języka polskiego w ujęciu Aleksandra Wilkoń¹⁷, który uważa, że różnica między dialektem a gwarą ma głównie charakter terytorialny i że dialekt ma szerszy zasięg. Wobec tego *Hiberno-English*, jako „gwarą” obejmująca całą Irlandię, ma status dialektu.

Poza tym takie potraktowanie *Hiberno-English* ma też uzasadnienie w tym, jak rozumiał pojęcie dialektu Leszek Berezowski¹⁸, który jednak wychodząc od tradycyjnej „geograficznej” definicji dialektu, rozszerzył ją o kwestie, dotyczące indywidualnego użytkownika języka¹⁹. Berezowski zaczyna od ogólnych rozważań na temat dialektów. Przedstawia też własną definicję dialektu, którym chce się zajmować w swojej pracy:

Pojęcie dialektu obejmuje więc bardzo różne formy językowe, od idiolektów, właściwych poszczególnym osobom (...), po te, używane przez większe grupy ludzi, charakteryzujące określoną płęć, klasę społeczną, region lub jakiś historyczny okres (...).

Jednak na potrzeby tej pracy zawężymy tę definicję, wyłączając skrajne przypadki idiolektu czy też diachronicznego porównywania dialektów, gdyż ich badanie wymagałoby oddzielnej metodologii. Ale nie znaczy to, że będziemy się zajmować jedynie współczesnymi dialektami – ta praca opiera się na analizie licznych dialektów, poczynając od tych wczesno-angielskich, ale za każdym razem będziemy je rozpatrywać w kontekście ówczesnego standardowego języka, czy to miejscowego, jak u Chaucera, czy też ogólnonarodowego, jak w przypadku późniejszych dzieł²⁰.

Podsumowując, *Hiberno-English* to język anglo-irlandzki lub dialektałna odmiana angielskiego z elementami irlandzkiego. Dlatego w przy-

¹⁴ R. Hickey, *Irish English: History...*, s. 29, 49, 152, 165, 264, 296.

¹⁵ L. Bauer, *An Introduction to International Varieties of English*, Edinburgh University Press Ltd., Edinburgh 2002, s. 25-27.

¹⁶ M. Filpulla, *The Grammar of Irish English*, Routledge, London & New York 1999, s. 1-3, 6-11.

¹⁷ A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 2000, s. 7-21.

¹⁸ L. Berezowski, *Dialect in Translation*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 9-13.

¹⁹ Tamże, s. 11.

²⁰ Tamże, s. 12.

padku *Hiberno-English* możemy używać wymiennie określeń „odmiana języka angielskiego”, „dialekt”, a także po prostu „irlandzki angielski”²¹. Nie powinniśmy natomiast używać terminów takich jak „gwara” czy „slang”, pamiętając jednak, że to ostatnie określenie pojawia się w pisanych po angielsku materiałach na temat *Hiberno-English*.

Jednocześnie, chociaż polem naszych badań pozostanie ten dialekt/odmiana języka angielskiego, to skupimy się na wyrażeniach z *Hiberno-English*. Będą one obejmowały zarówno jednostki leksykalne, frazeologiczne, jak i struktury składniowe właściwe dla irlandzkiej odmiany języka angielskiego. Wynika to z ograniczenia naszych badań do dzieł trzech autorów, którzy co prawda korzystali z tego dialektu, ale z pewnością nie przedstawili w swoich dziełach jego pełnego obrazu.

3.2. Charakterystyka *Hiberno-English*

Czym jest *Hiberno-English*? W zasadzie podstawowa odpowiedź na tak postawione pytanie pojawiła się już w poprzednim podrozdziale. Mieliśmy tam do czynienia z definicją, która mówiła, iż jest to odmienna pod względem wymowy, składni i słownictwa odmiana języka angielskiego. W dodatku używana przez osoby słabiej wykształcone, najczęściej z terenów wiejskich, z zachodniej części Irlandii (Gaeltachts) lub z wysp Aran, gdzie do tej pory przeważa gaelicki. Stanowiłoby to też swoistą wskazówkę przy tłumaczeniu prozy pisanej w *Hiberno-English* na język polski, bo wówczas tłumacze powinni korzystać ze stylizacji wiejskiej i dbać o prostotę tego języka, żeby oddać go w możliwie najlepszy sposób. Ale czy tak jest w istocie?

Taka propozycja wskazywałaby na gwarowość tej odmiany języka angielskiego. To prawda, iż rzeczywiście powstawała ona właśnie na wsi, w zachodniej części Irlandii, ale nie możemy zapominać, że jednocześnie kształtowała się na styku dwóch różnych języków w całej Irlandii. Co więcej, należy przypuszczać, że temu procesowi w dużej mierze towarzyszyły różnego rodzaju błędy, przeinaczenia, a także zabawy słowne, a sam język angielski stał się dla Irlandczyków polem do licznych żartów i eksperymentów. Być może takie porównanie wydaje się zbyt

²¹ R. Hickey, *Irish English: History...*, s. 3-4.

daleko posunięte, ale przypomnijmy sobie dwa do pewnego stopnia podobne przypadki z własnego podwórka.

Pierwszy²² dotyczy Stanisława Przybyszewskiego i jego pisanych po niemiecku utworów, które miały, jak pisał Boy-Żeleński „zrewolucjonizować Młode Niemcy”²³:

(...) chłoniliśmy jego utwory w języku niemieckim. Cóż to była za rozkosznie egzotyczna lektura! Przybyszewski siłą swej duchowej odrębności wnosił w język niemiecki nowe wartości, „szopenizował” go, jak mówili jego niemieccy przyjaciele z entuzjazmem lub ze zgorszeniem. Wnosił weń cały polski romantyzm, słowiańską zadumę i tęsknotę, i dla nich urabiał sobie własną niemczyznę, która brzmiała jak dźwięk organów²⁴.

Jednak utwory Przybyszewskiego pisane w języku polskim nie miały już takiej siły rażenia:

(...) to już nie było to. To samo, a nie to samo. (...) W polskim języku Przybyszewski od początku wchodzi niebacznie na koturn „poetyckiej prozy”. Język niemiecki jest dlań bardzo czułym narzędziem, z którego lekkim dotknięciem wygrywa przedziwne melodie; zaczynając pisać po polsku od pierwszej chwili czuje potrzebę wzmocnienia, przyciskania pedału, krzyku słów²⁵.

Okazuje się więc, że nałożenie się dwóch języków dało ciekawy, niecodzienny efekt, który zaskoczył samych rodzimych użytkowników obu tych języków. Podobnie mogło to wyglądać w przypadku Josepha Conrada, który jednak tworzył wyłącznie w języku angielskim – pomijając kilka krótkich, napisanych po francusku sztuk. Conrad, jak zauważył kiedyś Hugh Walpole, „myślał po polsku, układał myśli po francusku, a wyrażał je po angielsku”²⁶. I mimo protestów samego Conrada, wielu badaczy

22 Przykład zaczerpnięty z książki Karoliny Dębskiej, w: K. Dębska, *Tekst polifoniczny jako przedmiot tłumaczenia literackiego*, Instytut Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2012, s. 10.

23 T. Boy-Żeleński, *Ludzie żywi*, Warszawa 1956, s. 7.

24 Tamże, s. 7-8.

25 Tamże, s. 8.

26 F. Young, *French Literature in English*, „New York Times Book Review” 1924, Aug 24, s. 27.

zwracało uwagę na niezwykłość i niestandardowość jego języka. Jak pisze Zabel:

Jego [Conrada – przyp. K.P.] mistrzostwo językowe, poczynając od wczesnego bogactwa i egzotyizmu, aż po późniejszą niewymuszoną i rezerwę nigdy nie zatraciło dumnej świadomości języka nabytego²⁷.

Ten język byłby zapewne jeszcze dziwniejszy i nie wiadomo, czy nadawałby się do publikacji, gdyby nie znajomość Conrada z Edwardem Garnettem, który stał się redaktorem dzieł pisarza. To on cierpliwie poprawiał kolejne dzieła Conrada, który zresztą również sam starał się czynić poprawki i na przykład w *Szaleństwie Almayera* zmienił osiemset słów. Ale w liście z 1989 roku do Garnetta wyznał: „Im więcej piszę, tym mniej jestem pewny mojej angielszczyzny”; wspominał też: „angielski wciąż jest dla mnie obcym językiem, bo korzystanie z niego wiąże się dla mnie z olbrzymim wysiłkiem” i że musi „pracować jak górnik, wyrabując wszystkie moje angielskie zdania z ciemności nocy”²⁸.

Warto jednak zauważyć, że krytyce poddaje się najczęściej wymowę Conrada, która podobno zatraciła o niezrozumiałość (H.G. Wells, Paul Valéry, hrabina Eleanor Palffy czy Ford Madox Ford), a nie jego umiejętności pisarskie. Jego literacki język jest inny, ale mimo idiosynkrazji wpasowuje się w bardzo szeroki nurt tego, co w języku angielskim jest akceptowalne. Nie jest to język – świadomie lub nieświadomie – niepoprawny, jak język Piętaszka czy Queequega.

W przypadku *Hiberno-English* mamy do czynienia z sytuacją podobną, ale oczywiście nie tożsamą. Nie dotyczy ona bowiem idiolektu danej osoby, tylko dialektu, który powstał na dużym obszarze i był/jest używany przez wiele osób. Z drugiej strony nie sposób pominąć faktu, że powstawał on właśnie – podobnie jak w opisanych przypadkach – na styku dwóch języków i że gaelicki miał nań duży wpływ. Zapewne nieporównanie większy niż polszczyzna Przybyszewskiego czy Conrada na ich obcojęzyczne teksty. Nie możemy też zapominać, że nie tyle chodzi nam

²⁷ M.D. Zabel, *The portable Conrad*, Viking Press, New York 1947, s. 113-114.

²⁸ Z. Najder, *Joseph Conrad: A Chronicle*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1984, s. 208, 225.

o opisanie *Hiberno-English*, co znalezienie jakiejś formuły tłumaczeniowej, pozwalającej na pełniejsze oddanie tego języka po polsku, a z tego punktu widzenia przykłady Przybyszewskiego i Conrada mogą się okazać cenne. Ten ważny, jak należy mniemać, wątek pojawi się jeszcze w późniejszej części tej monografii.

Ale najpierw zastanówmy się nad głównymi cechami tej odmiany języka angielskiego. Próba zestawienia jej cech dystynktywnych wygląda następująco:

1. Zabawy językowe, dość swobodna wulgaryzacja języka oraz jego duża potoczność.
2. Specyficzne słownictwo, frazeologia i idiomatyka.
3. Odmienność od standardowej gramatyki.
4. Odmienność od standardowej wymowy.

Postaramy się pokrótce przyjrzeć kolejnym cechom, żeby zyskać ogólne pojęcie na temat *Hiberno-English*. Pamiętajmy przy tym, że jest on zjawiskiem niejednorodnym i że sami Irlandczycy używają go w różnym nasileniu. Z jednej strony jest to kwestia czysto osobista (zarówno całe grupy, jak i pojedyncze osoby mogą wybierać stopień „dialektyzacji” swojego języka), a z drugiej może też wynikać z braku konsekwencji. Dość wspomnieć, że nawet Flann O’Brien używa w swojej książce *Hard Life* słowa *ditch* raz w irlandzkim znaczeniu „murek” (od *dyke*), a raz w angielskim „rów” (od słowa *ditch*). Oczywiście nie używa go we współczesnym slangowym znaczeniu (obraźliwie: lesbijka), gdyż to pojawiło się później²⁹. Taka sytuacja wynika z tego, że w obrębie samego *Hiberno-English* brakuje konsekwencji:

Indywidualny brak konsekwencji (individual inconsistency): Zebrane dane często nie potwierdzały istnienia jednolitej interferencji, której początkowo się spodziewano. Na przykład wczesne badania nad dialektem pokazały, że ta sama postać używała w tej samej wypowiedzi wymowy gaelickiej, a także standardowej angielskiej³⁰.

²⁹ Patrz: *Oxford Dictionary of Modern Slang*, I. Zytro, J. Simpson (red.), Oxford University Press, Oxford 1996, s. 62.

³⁰ J. P. Sullivan, *The Validity of Literary Dialect: Evidence from the Theatrical Portrayal of Hiberno-English Forms*, „Language in Society” 1998, t. 9, nr 2, s. 209.

Jak widać, to samo dotyczyło słownictwa, a można przypuszczać, że również składni. Taki brak konsekwencji mógł zależeć od wielu czynników, choćby od rozmówców czy rejestru, w jakim odbywała się rozmowa lub był czysto idiosynkratyczny.

Zanim jednak zajmiemy się poszczególnymi cechami *Hiberno-English*, postaramy się raz jeszcze pokusić o ogólną, acz skondensowaną charakterystykę tej odmiany języka angielskiego.

Nie ma wątpliwości, że powstała ona na skutek zetknięcia się dwóch języków: gaelickiego i angielskiego, wielu badaczy uważa więc *Hiberno-English* za język kontaktowy (tak jak pidżyn). Pojawiają się zatem opinie takie jak Loreto Todd:

Można więc znaleźć dobre argumenty na poparcie tezy, że na terenach wiejskich gaelic nie tyle został zastąpiony przez angielski, co zreleksyfikowany w stronę angielskiego, zaś rodzima fonologia, idiomy i wzory zdaniowe pozostały takie same³¹.

Poza tym uderza dość duże podobieństwo wszystkich pododmian *Hiberno-English*:

(...) być może najważniejszą cechą współczesnych anglo-irlandzkich dialektów jest ich stosunkowo duża jednorodność. Oczywiście istnieją różnice regionalne, po których można określić, z jakiej części kraju ktoś pochodzi. Ale przynajmniej w trzech południowych prowincjach znajdziemy zdecydowanie mniej różnic, niż można by się spodziewać³².

I ostatnią, bardzo ogólną cechą *Hiberno-English*, którą jeszcze raz warto przypomnieć, jest płynność w przechodzeniu od dialektu do standardowego angielskiego, która może mieć mniej lub bardziej świadomy charakter. To płynne przechodzenie może dotyczyć wymowy, co nie jest tu bardzo istotne, ale częściej dotyczy słownictwa i gramatyki. Wynika to po części z faktu, że irlandzka odmiana języka angielskiego sama nie ma powszechnie akceptowanych standardów, do których miałyby się dostosować. Pisali o tym już na początku dwudziestego wieku Marcus Hayden i Mary Hartog:

³¹ L. Todd, *Modern Englishes: Pidgins and Creoles*, Blackwell, Oxford 1984, s. 26.

³² A.J. Bliss, *Spoken English in Ireland...*, s. 18-19.

Czytelnik musi pamiętać, że oczywiście w irlandzkim angielskim nie istnieją żadne standardy. Można powiedzieć, że to, co go tworzy znajduje się wszędzie, gdyż ten język odciska się na mowie wszystkich wychowanych w Irlandii, niezależnie od tego, jak długo mieszkali za granicą³³.

Zatem Irlandczyk może płynnie przechodzić od *Hiberno-English* do standardowej angielszczyzny. Ta umiejętność zależy w dużej mierze od stopnia, w jakim opanował te dwie odmiany języka angielskiego i od jego chęci. Może też być kwestią przypadku, zapomnienia, protestu, chwilowej zachcianki czy żartu (o czym nieco później).

3.3. Specyficzne słownictwo, frazeologia i idiomatyka

3.3.1. Słownictwo

Badania nad słownictwem *Hiberno-English* rozpoczęto – co nie jest bez znaczenia dla tej pracy – dopiero na początku dwudziestego wieku. Właśnie wtedy pojawiły się dwie ważne prace: *English As We Speak It In Ireland* Patricka Westona Joyce'a (z roku 1910) oraz *The Vocabulary of Anglo-Irish* Jamesa M. Clarka (z roku 1917). W następnych latach językoznawcy z rosnącym zainteresowaniem zajmowali się tym zagadnieniem, opisując je z coraz większą precyzją, czego zwieńczeniem mogą być na przykład publikacje Diarmuida Ó Muirthe – *Irish Words and Phrases* (2002) czy Bernarda Share z jego *Slanguage – a Dictionary of Slang and Colloquial English In Ireland* (2008). Dysponujemy też sporymi zasobami internetowych słowników *Hiberno-English*, jak choćby niezwykle bogatą nie tylko w słownictwo stroną: http://www.lexilogos.com/english/iris_h_english_dictionary.htm, a także stroną z korpusem *Hiberno-English*, gdzie można znaleźć nie tylko leksykę, ale też zapisy wypowiedzi i teksty w tym języku, jak również te pisane przez Irlandczyków po angielsku i gaelicku: <http://www.ucc.ie/celt/index.html>.

Wydaje się, że w przypadku leksyki *Hiberno-English* w odniesieniu do tłumaczeń najłatwiej jest po prostu wymienić przykładowe słowa, fraze-

³³ M. Hayden, M. Hartog, *The Irish dialect of English: its origins and vocabulary*, „Fortnightly Review” 1909, nr 8, s. 946.

ologizmy i idiomy, które wchodzą w skład tej odmiany języka angielskiego. Ale nawet tu nie sposób się oprzeć pokusie generalizacji i wniosków bardziej ogólnej natury, gdyż, jak się okazuje, do pewnego stopnia może to ułatwić kwestie związane z tłumaczeniem. Dzięki leksykograficznym poszukiwaniom językoznawców wiemy zatem, że zupełnie podstawowe wydają się tu dwa językowe źródła:

Jeśli zajmujemy się leksyką irlandzkiej odmiany języka angielskiego nieodmiennie musimy zacząć od rozróżnienia na te jednostki leksykalne, które stanowią pozostałość po angielskim sprowadzonym do Irlandii w dawnych wiekach i te, które z dużą dozą prawdopodobieństwa można uznać za zapożyczenia z irlandzkiego³⁴.

I dalej:

Słowa archaiczne i/lub regionalizmy w irlandzkiej odmianie języka angielskiego. Z całą pewnością nie wszystkie poszczególne jednostki leksykalne irlandzkiej odmiany języka angielskiego wywodzą się z irlandzkiego. Dość duża ich liczba ma charakter archaiczny lub regionalny, który zachował się w Irlandii. Na przykład przymiotniki *mad* i *bold* zachowały swoje wcześniejsze znaczenie i znaczą w takim porządku „zainteresowany” (*keen on*) i „psotny” (*misbehaved*). W niektórych przypadkach mamy do czynienia z połączeniem znaczenia archaicznego z regionalnym, na przykład *cog* „oszukiwać”, *chisler* „dziecko”, *mitch* „wagarować”³⁵.

Z innych wymienionych wyrazów, warto wspomnieć też w tym kontekście przywoływane już wcześniej słowo *ditch*, które, jak pisałem, w irlandzkim angielskim oznacza „murek”, ale tak naprawdę do końca nie wiadomo, z którym znaczeniem mamy do czynienia i czy Irlandczyk nie użyje go w czysto angielskim znaczeniu „rów”. Z podobnych niejednoznaczności, które mają znaczenie dla tłumacza, warto też wspomnieć o wyraźnie archaicznym użyciu angielskiego przymyka *to* w tytule sztuki Synge’a: *Riders to the Sea*, co polski tłumacz przetłumaczył jako *Jeźdźcy do morza*³⁶, zapominając o archaicznym użyciu tego przymyka w zwrotach

³⁴ R. Hickey, *Irish English: History...*, s. 362.

³⁵ Tamże, s. 362.

³⁶ J. M. Synge, *Jeźdźcy do morza*, przekł. M. M. Misińska, [w:] *Dialog. Najlepsze z najlepszych: dramaty irlandzkie*, Instytut Książki, Kraków, Warszawa 2011, s. 16.

typu: *wife to her lawful husband*. Z innych staroangielskich słów, które zachowały w *Hiberno-English* swoje znaczenie możemy wymienić następujące przykłady:

bowsey – pijany;
disremember – zapomnieć;
mearing – dobrze oznaczona granica;
pannikin – blaszane naczynie do picia;
power – dużo czegoś;
tundish – lejek;
wit – rozum³⁷.

Drugą ważną grupę stanowią zapożyczenia z języka gaelickiego. Nie wystarczy je tylko wyliczyć, ale trzeba też wspomnieć o różnego rodzaju pułapkach z nimi związanych:

Niektóre specyficznie irlandzkie słowa są homografami słów angielskich o zupełnie innym znaczeniu, na przykład *callow* oznacza w irlandzkiej odmianie języka angielskiego nisko położone ziemie, które często podlegają podtopieniom i prawdopodobnie wywodzi się od irlandzkiego słowa *caladh*: „nadbrzeże, łąka nad rzeką”.

W Irlandii można też zaobserwować semantyczne rozszerzenie znaczeniowe niektórych słów, tak jak w przypadku *yoke*, które oznacza tu rzecz/ urządzenie czy *delf*, oznaczającego wszystkie naczynia (od *delftware*, wytwarzanego wcześniej w Dublinie). *Grand* rozszerzył znacznie swoje znaczenie i ogólnie wyraża aprobatę: *It's a grand day, Sure you're grand where you are, Michael's a grand hurler*. Mamy tu wszystko poza oryginalnym znaczeniem: *displaying grandeur*. Słowo *foreign* może oznaczać niewierność, tak jak w zdaniu: *She went foreign on him and he after paying for the house*. Różne angielskie przysłówki, wcześniej nienacechowane, zaczęły wzmacniać wypowiedź, na przykład w zdaniach: *We were pure robbed by the builders, Your man is fierce rich*³⁸.

Dla porządku dodajmy, że po angielsku *yoke* to jarzmo, *delf* oznacza jedynie porcelanowe naczynia w charakterystyczne biało-niebieskie wzory,

³⁷ A. Asián, J. McCullough, *Hiberno-English and the teaching of modern and contemporary Irish literature in an EFL context*, „Links and Letters” 1998, nr 5, s. 44.

³⁸ R. Hickey, *Irish English: History...*, s. 363.

wywodzące się właśnie z holenderskiego Delftu. Słowo *foreign* oznacza to, co pochodzi z obcego kraju, choć warto tu wspomnieć o dość nietypowym w języku angielskim użyciu słowa *foreigner* – obcokrajowiec. Mianowicie dla Anglika będzie nim każdy nie-Anglik, niezależnie od tego, w jakim on sam znajduje się kraju. Zatem Anglik w Warszawie powie, że jest tutaj „dużo cudzoziemców”, mając na myśli samych Polaków.

Słowo *pure* oznacza tylko coś czystego i ewentualnie abstrakcyjną czystość (stąd purytanie), a słowo *fierce* znaczy tyle co zjadły, zacięty. Dodajmy przy okazji, że ostatnie cytowane wyżej zdanie byłoby bardzo trudne do przetłumaczenia bez kontekstu, ponieważ nie wiemy, czy proste pozornie słowo *man* użyte jest tu w formie archaicznej. Mamy więc wybór między tłumaczeniami: „Twój facet/mąż jest obrzydliwie bogaty”. To „obrzydliwie” jest tutaj ukłonem w stronę nietypowego użycia *fierce*, choć zapewne większość tłumaczy zastosowałaby tu słowo „potwornie”.

Podobne rozszerzenia (lub zmiany znaczenia, co może powodować jeszcze większe utrudnienia przy tłumaczeniu) odnotowują też Anna Asián i James McCullough, cytując różnych autorów:

<i>backward</i>	– nieśmiały;
<i>fear</i>	– niebezpieczeństwo;
<i>bothered</i>	– głuchy;
<i>gaffer</i>	– chłopak;
<i>curate</i>	– pomocnik sprzedawcy w sklepie spożywczym;
<i>great</i>	– bliski, znajomy;
<i>senior curate</i>	– ksiądz;
<i>likely</i>	– ładna/y;
<i>dark</i>	– niewidomy;
<i>lone</i>	– niezamężna/nieżonaty;
<i>Dear</i>	– Bóg;
<i>redde</i>	– zapalić zapalstkę, fajkę itd.;
<i>destroyed</i>	– zepsuty/a, zniszczony/a;
<i>have a right</i>	– powinien;
<i>ditch</i>	– murek;
<i>scalded</i>	– poirytowana/y, przerażona/y;
<i>dyke</i>	– rów;
<i>soft day</i>	– deszczowy dzień;
<i>doubt</i>	– mocno wierzyć;
<i>venom</i>	– energia;

<i>drowned</i>	– bardzo mokry;
<i>whisper</i>	– słuchać;
<i>elegant</i>	– wspaniały;
<i>wish</i>	– uznanie, przyjaźń, szacunek ³⁹ .

Z typowych zapożyczeń z irlandzkiego możemy wymienić na przykład:

<i>asthore</i>	– skarb, kochanie;
<i>banshee</i>	– czarownica;
<i>colleen</i>	– dziewczyna;
<i>creel</i>	– kwadratowa konstrukcja do noszenia lub wożenia;
<i>cruiskeen</i>	– niewielki pojemnik na alkohol;
<i>fooster</i>	– pośpiech, wielki zamęt;
<i>gombeen man</i>	– lichwiarz;
<i>gra, grah</i>	– miłość, sympatia;
<i>pottheen</i>	– nielegalnie pędzona whiskey;
<i>shebeen</i>	– lokal bez licencji na alkohol;
<i>whisht</i>	– bądź cicho;
<i>wirra</i>	– okrzyk żalu, zaskoczenia lub złości ⁴⁰ .

Jeśli idzie o słownictwo, należy też wspomnieć o irlandzkich wyrazach (ale dotyczy to też idiomów), które stały się częścią szeroko pojętego standardowego angielskiego. Hickey zauważa, że nie było ich zbyt wiele, co zapewne wynika z faktu, że sami irlandzcy imigranci nie chcieli, by ich utożsamiano z ojczyzną. Ale wymienienia on tak popularne słowa jak:

<i>smithereens</i>	– kawałki;
<i>blarney</i>	– dar elokwencji, czasami zwodniczej;
<i>brogue</i>	– silny irlandzki akcent;
<i>gob</i>	– usta;
<i>omadawn</i>	– głupek ⁴¹ .

A także niektóre słowa, które brzmią archaicznie, na przykład *shillelagh* – maczuga czy raczej kij zakończony kulą, który służy do walki, choć może jednocześnie udawać laskę. Warto też odnotować, że z irlandzkiego

³⁹ A. Asián, J. McCullough, *Hiberno-English...*, s. 44-45.

⁴⁰ Tamże, s. 44.

⁴¹ R. Hickey, *Irish English: History...*, s. 267.

angielskiego wywodzi się również słowo *tory*, które pierwotnie oznaczało człowieka o silnych przekonaniach, a obecnie członka partii konserwatywnej w Wielkiej Brytanii.

Ciekawego przykładu dostarcza nam również Kate Fox, pisząc o deserze:

Podobnie jak „obiad”, słowo to także samo w sobie nie jest wskaźnikiem klasy, ale staje się nim, gdy jest źle używane. Klasy wyższe upierają się, że słodkie danie pod koniec posiłku nazywa się *pudding* – nigdy *sweet*, *afters* czy *dessert*, z których wszystkie są niedopuszczalne i degradujące społecznie. *Sweet* można używać swobodnie w znaczeniu przymiotnikowym „słodki”, natomiast jako rzeczownik oznacza wyrób cukierniczy, to, co Amerykanie nazywają *candy* (czyli cukierek) – i nic poza tym. Danie pod koniec posiłku to zawsze *pudding*, bez względu na to, z czego się składa: puddingiem będzie nawet kawałek ciasta czy sorbet cytrynowy. Pytanie „Kto chce *sweet*?” pod koniec posiłku natychmiast zakwalifikuje nas jako średnią warstwę klasy średniej lub niżej. *Afters* także uruchomi radar wykrywający klasę i przyczyni się do naszej społecznej degradacji. Niektórzy młodzi członkowie wyższej warstwy klasy średniej pod wpływem amerykańszczyzny zaczynają mówić *dessert* i dlatego jest to najmniej nieprzyzwoite słowo z tych trzech – i najmniej wiarygodny wskaźnik klasy⁴².

Fox zapomina dodać, albo też nie ma tej świadomości, że słowo *afters* w odniesieniu do deseru jest czystej wody hibernizmem i być może dlatego jego użycie wskazuje, że mamy do czynienia z kimś z niższej klasy społecznej.

Kolejne cytowane przez Hickeya⁴³ zapożyczenia to *galore* (mnóstwo, obfitość), pojawiające się po rzeczowniku, który określa, a także wykorzystane przez Swifta w *Podróżach Guliwera* słowo *yahoo* (brutał, prymityw), które może być jednocześnie czasownikiem, tak jak w zdaniu: *The kids were yahooing in the corridor* (Dzieci szalały na korytarzu).

Na koniec tych leksykalnych rozważań warto wymienić jako ciekawostkę słowo *turf*, które w standardowym angielskim oznacza murawę i zwykle pojawia się w tak zwanych słownikach fałszywych przyjaciół,

⁴² K. Fox, *Przejrzenie Anglików, ukrute zasady angielskiego zachowania*, Muza S.A., Warszawa 2011, s. 57.

⁴³ R. Hickey, *Irish English: History...*, s. 366.

jeśli idzie o język polski. Jakież więc może być nasze zaskoczenie, że w *Hiberno-English* słowo *turf* oznacza jednak torf, jest więc prawdziwym przyjacielem polskiego tłumacza!

Można by znaleźć jeszcze więcej różnego rodzaju przykładów, ale nie mają one już takiego znaczenia dla przekładu. Tego rodzaju słowa można przetłumaczyć w miarę dosłownie, bez odwoływania się na przykład do rejestru i nie wymagają one na ogół jakiejś szczególnej stylizacji, może nawet nie mieć znaczenia, czy tłumacz rozpozna ich irlandzkie pochodzenie, choć oczywiście jest to pożądane.

3.3.2. Frazeologia i idiomy

Znaczenie większym wyzwaniem dla tłumacza są różnego rodzaju specyficzne frazy i idiomy, nierzadko, podobnie jak wyrazy, tłumaczone bezpośrednio z języka gaelickiego. Dotyczy to nawet tych, które, tak jak omawiane przed chwilą, zadomowiły się w języku angielskim. Wynika to z ich obcości i nie do końca jasnej logiki ich stosowania. Dobry przykład stanowi tu tak oczywiste dla Anglików zapożyczenie z irlandzkiego idiomu, jakim jest: *I'm a terrible person for something* (dosłownie: jestem straszny dla czegoś). Początkujący tłumacze niezmiennie mają problemy z przetłumaczeniem takich zdań jak:

You're a terrible person for the blankets.

I'm a terrible one for straight talking.

W obu przypadkach to, że ktoś jest „straszny dla czegoś” powoduje zupełnie inne konsekwencje tłumaczeniowe. Z tego, że jest „straszny dla pościeli” wynika, że straszny z niego śpioch, a z tego, że „jest straszny dla mówienia prosto z mostu” wynika, że zawsze mówi wszystko otwarcie, czyli bez ogródek.

Jeżeli idzie o źródła specyficznej frazeologii i idiomatyki (a także wymowy, słownictwa, gramatyki i składni), to nie sposób nie zgodzić się z Blissem, który ogólnie podsumowuje irlandzką odmianę języka angielskiego z południa kraju (ale pamiętajmy o dość dużej homogeniczności *Hiberno-English*):

Jeśli idzie o wymowę i słownictwo południowego *Hiberno-English*, to można w nich wysledzić wpływy dawnej angielszczyzny, jak również

języka irlandzkiego; zaś jeśli chodzi o gramatykę, składnię i idiomatykę idiosynkrazje tej odmiany języka angielskiego, wywodzą się niemal całkowicie z irlandzkiego. Nawet w tych częściach Irlandii, gdzie ten język już dawno wymarł, jego nieświadomiony wpływ wciąż reguluje sposób mówienia użytkowników języka angielskiego⁴⁴.

Dla porządku warto dodać, że badacze zwykle uważają, że największy wpływ na irlandzki angielski miał angielski Szekspira, choć zdarzają się i tacy jak James Harris⁴⁵, którzy dopatrują się tu wpływów języka wczesnego nowoangielskiego (Early Modern English), a więc okres oddziaływania ulega tu znacznemu wydłużeniu.

Zrozumiałe same przez się są niektóre związki frazeologiczne, a to głównie ze względu na uniwersalizm doświadczeń, do których się odwołują. Popatrzmy na część z tych, które można znaleźć u P.W. Joyce'a⁴⁶:

How are all you care? – jak się miewają twoi najbliżsi?;

What way are you? – jak się miewasz?;

Since Adam was a boy – od kiedy Adam był chłopcem (czyli: od bardzo dawna);

Ask me no questions and I'll tell you no lies – nie zadawaj pytań, to ci nie będę kłamał (czyli: lepiej mnie o to nie pytaj, bo mogę skłamać);

He's living on the fat of his gut – żyje z własnego tłuszczu;

The Lord between us and harm! – Bóg między nami a krzywdą;

I wouldn't like to be in his shoes – nie chciałbym być w jego butach (czyli: na jego miejscu);

This cart-wheel is cursing for grease – ten wózek klnie, bo chce smaru (czyli: coś domaga się naszej uwagi).

Nie trzeba tu chyba wyjaśniać, że ktoś, kto „żyje z własnego tłuszczu”, żyje z zapasów, gdyż ta metafora ma bardzo ogólny charakter i że jeśli „Bóg ma być między nami a krzywdą”, to chcemy/prosimy, żeby nas przed

⁴⁴ A.J. Bliss, *English in the South of Ireland*, [w:] *Language Language in the British Isles*, P. Trudgill (red.), Cambridge University Press, Cambridge 1984, s. 150.

⁴⁵ J. Harris, *The Grammar of Irish English*, [w:] *Real English: The Grammar of English Dialects in the British Isles*, J. i L. Milroy (red.), London 1993, s. 140.

⁴⁶ P.W. Joyce, *English as We Speak It in Ireland*, M.H. Gill&Son, Ltd., London, Dublin 1910, s. 32-36, 187-208.

tą krzywdą chronił. Zresztą odniesienia do Boga i religii są bardzo liczne w irlandzkiej odmianie angielskiego. Co ciekawe, można też odnaleźć pewną zbieżność między *Hiberno-English* i językiem polskim, gdyż Irlandczycy mają tendencję do używania słowa *show* – pokazywać, na przykład w zdaniu: *Show me that knife*, co możemy przetłumaczyć bezpośrednio: „Pokaż mi ten nóż” – w znaczeniu: dawać – „Daj mi ten nóż”.

Nieco więcej problemów może czytelnikom sprawić zrozumienie następujących, również zaczerpniętych z P.W. Joyce’a⁴⁷ zwrotów:

He turns up his little finger too often – zbyt często odchyła mały palec;
Lord will open a gap for him – Bóg znajdzie dla niego wolne miejsce;
He'll soon be a load for four – wkrótce będzie ciężarem/ładunkiem dla czterech;
He will never comb a grey hair – nigdy nie będzie czesał siwych włosów.

Tutaj musimy skojarzyć zwyczaj odchyłania małego palca (obecny również w kulturze polskiej) z piciem i wiedzieć (co zapewne podpowie kontekst wypowiedzi), że to wolne miejsce od Boga ma być jakimś wyjściem z trudnej sytuacji. Człowiek, który wkrótce będzie niesiony przez czterech innych mężczyzn, umrze, co też stanowi odniesienie ogólnokulturowe, ale nie musi być jasne na pierwszy rzut oka. I w końcu w przypadku ostatniego cytowanego zwrotu musimy wiedzieć (kontekst), że ktoś, kto nie będzie czesał siwych włosów, nie tyle wyłysieje, co nie dożyje późnego wieku.

Warto także wspomnieć, że zrozumienie niektórych cytowanych przez P.W. Joyce’a zwrotów ułatwia też znajomość dawnych słów, takich jak *shanks* (nogi) czy *dry* (w znaczeniu: spragniony), choć jednocześnie podaje on zwrot, w którym słowo *dry* oznacza „suchy”: *There may be a dry eye after him*⁴⁸. „Suche oko” oznacza tutaj brak żalu po kimś, kto był nielubiany i/lub tyranizował innych.

Na koniec pozostają nam frazeologizmy (głównie idiomy), które bardzo trudno zrozumieć komuś spoza kultury irlandzkiej i z którymi problemy mogą mieć również rodzimi użytkownicy języka angielskiego.

⁴⁷ Tamże, s. 187-208.

⁴⁸ Tamże, s. 18.

Większość z nich to mniej lub bardziej dosłowne tłumaczenia z gaelickiego, ale też musimy pamiętać o tym, że z czegoś one wynikają i skądś się biorą. Dobrego przykładu dostarcza nam *Kiss My... A Dictionary of English-Irish Slang*⁴⁹ Garry'ego Bannistera:

Wyrażenie: *Téimis faoi cheatha!* (*Let's go under the shower!* – Chodźmy na deszcz!) pochodzi ze starej historii o trzech mądrych druidach, którzy, gdy usłyszeli, że w Irlandii ma spaść deszcz, sprawiający, że wszyscy choć trochę zamoczeni zwariują, próbowali przestrzec ludzi, ale nikt nie chciał ich słuchać. Oni sami schowali się w jaskini. Kiedy w końcu zaczęło padać i wszyscy zwariowali, trzej mądrzy druidzi zrozumieli, że gdy deszcz ustanie, wszyscy Irlandczycy uznają, że oni – jedyni przy zdrowych zmysłach – są wariatami, powiedzieli więc: *Téimis faoi cheatha!* – Chodźmy na deszcz!, to znaczy, róbmy tak jak inni!

Ciekawe, że nie znając tej historii nawet rodzimy użytkownik języka angielskiego może mieć wątpliwości, czy ma „wyjść na deszcz” czy też „iść pod prysznic”, ale dla Irlandczyka oznacza to dostosowanie się do kanonów obowiązującej głupoty czy szaleństwa. Przy okazji warto zauważyć, że podobny motyw pojawia się w sztuce Taufika al-Hakima *Rzeka szaleństwa*⁵⁰, gdzie wszyscy poddani piją wodę z rzeki, która powoduje, że stają się szaleni. Zdrowi na umyśle są tylko Król i Wezyr, którzy piją wino, ale na końcu sztuki ten pierwszy oznajmia: „Życzę sobie skosztować tej wody”⁵¹.

Znaczenie zwrotów idiomatycznych zawsze jest czymś motywowane, ale często nawet rodzimi użytkownicy języka nie są w stanie połączyć samego zwrotu z jego znaczeniem. A w przypadku cytowanych poniżej fraz w zasadzie znaczenie znają tylko Irlandczycy, zaś większość rodzimych użytkowników języka angielskiego może się go domyślić jedynie z kontekstu: „Gdyż zwrot może być poprawny po irlandzku, ale niepoprawny

⁴⁹ G. Bannister, *Kiss My... A Dictionary of English-Irish Slang*, New Island, Dublin 2008, s. X. Przypomnijmy też, że w stosunku do *Hiberno-English* używa się określeń: odmiana, dialekt, ale także – jak w tym przypadku – slang języka angielskiego.

⁵⁰ T. Al-Hakim, *Rzeka szaleństwa*, „Dialog” 1972, nr 9, s. 78-83.

⁵¹ Tamże, s. 83.

lub nawet niezrozumiały po angielsku, kiedy się go przetłumaczy słowo w słowo⁵². Sporo takich zwrotów znajdziemy właśnie u P.W. Joyce'a⁵³:

They might lick thumbs – o parze dobrze dobranych bandziorów;
Someone is belled through the parish – kiedy powszechnie mówi się
 o kimś coś złego;
He didn't catch it with the wind – kiedy ktoś dziedziczy jakąś złą cechę
 po rodzicach;
I wouldn't call the king my uncle – kiedy ktoś jest uszczęśliwiony;
I stand black for him – będę wobec niego lojalny;
She'll comb your hair with the creepy stool – ona cię pobije;
Walk up somebody's sleeve – oszukać kogoś;
Cut your stick, now – idź sobie (ze względu na to, że kija używa się do
 chodzenia);
To let on – udawać.

Inne przykłady można też znaleźć w dziełach literackich, co oczywiście znacznie utrudnia ich tłumaczenie, bo nie tylko każe poszukiwać właściwego znaczenia, ale też zastanowić się nad tym, jak oddać ich idiomatyczny charakter. Oto na przykład kilka fragmentów z O'Briena⁵⁴:

What's on you? – co ci dolega?;
She had a nose on her – wyglądała na niezadowoloną;
I give it to you – zgadzam się z tobą;
To beat the devil – być lepszym (czyli gorszym) od diabła;
Keep the fun clean – dosyć tych żartów;
That's the ticket – o to właśnie chodzi.

Na koniec dodajmy, że tak duża liczba czysto irlandzkich idiomów w *Hiberno-English* powoduje, że czasami dublują one te angielskie, jak w zwrocie: *It cost you arm and leg* – *You'll pay through the nose* (płacić jak za zboże), i że wynikają z innych doświadczeń oraz zawierają inne obrazowanie. Podobnie jak cały *Hiberno-English* są kontaktowe, co znaczy, że powstały z połączenia dwóch języków i choć ich część weszła do standardowego brytyjskiego angielskiego, to ich korzenie wciąż tkwią w gaelickim.

⁵² P.W. Joyce, *English as We Speak...*, s. 5.

⁵³ Tamże, s. 42, 187-194.

⁵⁴ F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, Penguin Books, London 2001, s. 9-64.

3.4. Gramatyka i składnia *Hiberno-English*

W gramatyce znajdziemy wiele różnic pomiędzy standardowym angielskim a *Hiberno-English*, powstałych z powodu zderzenia gaelickiego z brytyjskim angielskim. Część z tych różnic nie jest tak bardzo istotna przy tłumaczeniach, chociaż wszystkie mówią czytelnikowi, że ma do czynienia z irlandzką odmianą języka angielskiego. Tak zwięźle gramatykę *Hiberno-English* charakteryzuje Markku Filppula:

Ogólnie rzecz biorąc w *Hiberno-English* występuje sporo wpływów pierwotnych (*substratum influence*), które przejawiają się na najrozmaitsze sposoby i w różnym stopniu w kilku ważnych działach gramatyki. W niektórych przypadkach ten wpływ był bardzo bezpośredni, w innych selektywny i wzmacniający. Najbardziej oczywiste przykłady tego pierwszego to konstrukcje „after perfects”, brak odpowiedzi tak/ nie na pytania tego typu, struktury, które pozwalają na zastosowanie zwrotów z negatywną polaryzacją (*negative polarity items*) w pozycji podmiotu (czyli tych, które nie spełniają standardowego wymogu wymiany na formę zanegowaną (*negative attraction*), zastosowanie „and” na początku zdań podrzędnych, zaimki rezumptywne (*resumptive pronouns*) w zdaniach względnych i innych, pewne typy konstrukcji rozszczepionych (*cleft structures*) i różne sposoby użycia przedimków określonych i nieokreślonych, z których wszystkie mają bezpośrednie i w pełni gramatyczne odniesienia w irlandzkim⁵⁵.

Część cech gramatyki *Hiberno-English* (i nie tylko, bo również innych dialektów języka angielskiego) wymienia też Bauer⁵⁶:

1. Bardziej ogólne zastosowanie zaimków zwrotnych w porównaniu ze standardową angielszczyzną: *It was yourself said it* (*Hiberno-English*).
2. Używanie nieokreślonego czasu zaprzeszłego dokonanego bez czasownika posiłkowego (*indefinite anterior perfect without auxiliary*): *have: Were you ever in Dublin?* (*Hiberno-English*).
3. Używanie *after* jako wykładnika czynności dokonanej (aspekt perfektywny): *He was only after getting the job* 'He had just got the job' (*Hiberno-English*).

⁵⁵ M. Filppula, *The Grammar of Irish English*, s. 275.

⁵⁶ L. Bauer, *An Introduction to International...*, s. 25.

4. Używanie włączonego dopełnienia (*included object*) z perfect: *They hadn't each other seen for four years (Hiberno-English)*.
5. Używanie *be* jako czasownika posiłkowego aspektu perfektywnego z czasownikami *go, come* i z innymi czasownikami, których zbiór nie jest do końca określony: *All the people are come down here (Hiberno-English)*.
6. Używanie inwersji w pytaniach pośrednich: *She asked my mother had she any cloth (Hiberno-English)*.
7. Używanie zaimków rezumptywnych: *A man that the house was on his land (Scottish English, Hiberno-English, Ulster Scots)*.
8. Używanie *will* zamiast *shall* we wszystkich sytuacjach (*Scottish English, Hiberno-English, Ulster Scots*).
9. Używanie *yet* z czasem Simple Past, a nie Present Perfect: *Did you get it yet? (Scottish English, Hiberno-English, Ulster Scots)*.

Badacze w różny sposób nazywają i opisują różnice między *Hiberno-English* i standardowym (brytyjskim) angielskim. Z charakterystyki Filpulli oraz przykładów podanych przez P.W. Joyce'a nie tylko w rozdziale poświęconym gramatyce, ale wcalej jego książce wynika, że w przypadku gramatyki irlandzkiej odmiany języka angielskiego najważniejsze dla tłumacza są te, które mogą odbić się negatywnie na jego pracy, czyli spowodować błędy lub niedoskonałości w samym tłumaczeniu. Ogólnie bierze się to z dwóch powodów i dlatego różnice można podzielić na dwie grupy:

1. Takie, które powodują, że tekst jest bardziej złożony i mniej jednoznaczny, a przez to trudny do oddania w języku docelowym;
2. Takie, które są mniej złożone, co sprawia, że łatwiej je oddać w języku docelowym.

Oczywiście, jak zwykle w podobnych przypadkach, tego rodzaju podziały nie są oczywiste i mogą zależeć choćby od przyjętych założeń, dotyczących tłumaczenia, oraz indywidualnej znajomości zarówno języka źródłowego, jak i docelowego. Zależą też oczywiście od języka docelowego (którym w naszym przypadku jest polski), gdyż powinniśmy pamiętać, że może on znacznie zmienić perspektywę tłumacza. Spróbujmy jednak przyjrzeć się temu, co mogłoby wchodzić w skład tych dwóch grup różnic, przy założeniu, że językiem docelowym tłumacza jest polski i że zna on dobrze język angielski, ale wcześniej nie zetknął się z irlandzką odmianą języka angielskiego.

3.4.1. Różnice bardziej złożone i mniej jednoznaczne

Pierwszy problem, który się nasuwa, kiedy myślimy o gramatyce *Hiberno-English*, to zupełnie inne niż w standardowym angielskim użycie przyimków. Ponownie wynika ono z bezpośrednich tłumaczeń niektórych irlandzkich zwrotów i może prowadzić do dużych nieporozumień, chociaż niektóre takie przypadki są dość dobrze opisane.

Czas dokonany po *after* (*after perfect*) należy uznać za jedną z najbardziej charakterystycznych cech potocznego *Hiberno-English*, znanej również z różnego rodzaju, dawnych i współczesnych, dzieł literackich (...). To również cecha, która pokazuje „złe dopasowanie” form dokonanych w *Hiberno-English* i standardowym angielskim, co prowadzi do problemów w porozumiewaniu się między osobami mówiącymi w *Hiberno-English* i tymi, które korzystają z jakiejś formy brytyjskiego angielskiego⁵⁷.

A oto kilka przykładów takiego użycia *after*, podanych przez Filpullę⁵⁸:

An' there was a house you're after passin' – jest też dom, który minąłeś;
I was in the market, and I was after buying a load of strawberries – byłem
 na targu i właśnie kupiłem truskawki;
And he was only after getting job – właśnie dostał pracę.

Zwróćmy też uwagę na to, że w standardowym angielskim powiemy raczej: *a job*, ale o tym później. Oczywiście, jak łatwo się domyślić, wspomniane trudności nie dotyczą tylko przyimka *after*:

W *Hiberno-English* mamy wiele wyrażen przyimkowych, których próżno by szukać w standardowym angielskim czy innych rodzajach angielszczyzny. Jednocześnie trudno badać ich zastosowanie, głównie dlatego, że znaczenie dużej ich części zależy od zastosowania indywidualnych jednostek leksykalnych⁵⁹.

⁵⁷ M. Filpulla, *The Grammar of Irish English*, s. 218.

⁵⁸ Tamże, s. 118.

⁵⁹ Tamże, s. 218.

Przyjrzyjmy się więc przynajmniej części z tego rodzaju wyrażeń, zebranych przez P.W. Joyce'a⁶⁰:

He put lies on me – jak zauważa Joyce, ten często używany zwrot może znaczyć, że „on oskarża mnie o kłamstwa” albo że „on opowiada kłamstwa na mój temat” (zwróćmy też uwagę na niestandardową dla trzeciej osoby liczby pojedynczej formę czasownika, co również stanowi cechę charakterystyczną *Hiberno-English*);

The tinker took fourpence out of that kettle – druciarz wziął cztery pence za naprawienie tego garnka (ale ich z niego nie wyjął);

He was vexed to me – był na mnie zły;

I was at him for half a year – byłem z nim (a nie u niego) przez pół roku;

She has great thought out of him – bardzo dobrze o nim myśli;

I lived in Cork with three years – mieszkalem w Corku przez trzy lata.

He lost my knife on me – niestety, zgubił mój nóż.

Ogólnie *on somebody* oznacza czyjaś szkodę czy dyskomfort, stąd:

What is on you? – co ci jest?, co ci dolega?;

To make a speech takes a good deal out of we – przemowy mnie męczą (tu dodatkowo mamy częstą u Irlandczyków formę *pluralis maiestatis*);

I came against you – pokonałem cię i udaremniłem twoje plany;

He went against his father – wyszedł, by spotkać się z ojcem.

To tylko niektóre z takich zwrotów, które mogą sprawiać trudność tłumaczowi. Inne pozostają w miarę łatwe do zrozumienia, bo jeśli to *horse* (koń) *is lame of one leg*⁶¹, to wiadomo, że kuleje na jedną nogę. Można też się spierać, czy zwrot: *He went against his father* nie znajduje jakiegoś odbicia w języku polskim, gdy mówimy: „Wyszedł ojcu naprzeciw”, ale pamiętajmy, że założyliśmy, iż polski tłumacz zna dobrze standardowy angielski, gdzie ten zwrot może być mylący.

Innym opisanym przez P.W. Joyce'a problemem jest kolejne tłumaczenie z języka gaelickiego, co owocuje trudną i bardzo niejednoznaczną składnią:

⁶⁰ P.W. Joyce, *English as We Speak...*, s. 26-32.

⁶¹ Tamże, s. 43.

Kiedy po irlandzku chcemy powiedzieć, że ktoś jest jakiś lub kimś za pomocą czasownika *tá* lub *atá*, zawsze używamy irlandzkiego przyimka *in* (angielski *in*), w którejś z jego form, często też z zaimkiem dzierżawczym, co daje bardzo dziwny idiom. I tak zwrot *he is a mason* (on jest murarzem) to po irlandzku: *tá sé 'n a shaor*, czyli dosłownie: *he is in his mason*. *I am standing to tá mé a m' sheasamb*, dosłownie: *I am in my standing*. Wyjaśnia to, skąd się wzięła bardzo rozpowszechniona w irlandzkim angielskim forma: *He fell on the road out of his standing*⁶².

Taka forma nie tylko przejawia się na wiele różnych sposobów i bywa mało zrozumiała, ale też jest niezwykle trudna do oddania w języku docelowym, chyba że od razu decydujemy się na jej neutralizację.

Porównywalny problem dotyczy zwrotów typu: *He interrupted me and I writing my letters* (w sensie: *I was writing*) czy *I saw Thomas and he sitting beside the fire* (w sensie: *he was sitting*)⁶³, ponieważ na pierwszy rzut oka trudno ustalić, z iloma osobami mamy do czynienia. Podobne przykłady podaje Hickey⁶⁴: *I met Michael this morning and I going to town* oraz *He went for a walk and it raining*. Nie są one jednak tak dwuznaczne i brakuje w nich formy czasownika być (*was*) oraz ewentualnie spójnika (*when, while*).

Nieco inny, ale równie trudny problem opisuje P.W. Joyce:

W dziwny sposób używa się w Irlandii słowa *itself*, co stanowi zagadkę dla obcych. Nie ono rodzaju, liczby i nie występuje w żadnym przypadku, tak naprawdę nie jest nawet zaimkiem, ale odpowiednikiem słowa *even* (nawet). Wynika to z faktu, że w codziennym potocznym irlandzkim używa się jednego słowa *féin*, zarówno dla *even*, jak i *itself*, a Irlandczycy w tłumaczeniu unikają słowa *even*, które słabo znają w tym znaczeniu i zastępują je lepiej znanym *itself*. (...) Stąd konstrukcja typu: *If I had that much itself*⁶⁵.

Trudne do zrozumienia może też być użycie narracyjnego bezokolicznika, który często pojawia się w języku pisanym, zwłaszcza w różnego

⁶² Tamże, s. 24.

⁶³ Tamże, s. 34.

⁶⁴ R. Hickey, *Irish English: History...*, s. 3-4.

⁶⁵ P.W. Joyce, *English as We Speak...*, s. 37-38.

rodzaju historycznych annałach (*Donnal O'Brien to go on an expedition against the English of Athlone* – zamiast: *Donnall O'Brien went...*), ale też w języku mówionym: *How did you come by all that money?* I odpowiedź: *To get into the heart of the fair* – zamiast: *I got into...*⁶⁶

Trudności na nieco innym poziomie pojawiają się wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z językiem zrozumiałym, ale bardzo nietypowym, nacechowanym tak, że trudno go pomylić z jakąś inną odmianą języka angielskiego. Wiele tego rodzaju konstrukcji znajdziemy u P.W. Joyce'a⁶⁷:

Remember you have gloves to buy for me in town – zamiast: *you have to buy me gloves*;
I have a top to bring to Johnny, and when I come home I have the cows to put in the stable – zamiast: *I have to bring a top*;
Tis to rob me you want – zamiast: *you want to rob me*;
Is it at the young woman's house the wedding is to be – zamiast: *the wedding will be held at the young woman's house*;
To lose it I did – zamiast: *I did it to lose*;
And there's no knowing but that there she may get a husband – zamiast: *who knows, she may get a husband there*;
They met with an island after sailing – zamiast: *They sailed and found (met) an island* (tu mamy dodatkowo omawiany już zwrot *z after*).

Do tego możemy dołożyć przykłady z Hickeya⁶⁸ oraz Filpulli⁶⁹:

He went to Dublin in the car – i nie wiemy: „*in the specific car*” czy „*by car*”;
It's a pity you to be going so soon – zamiast: *it's a pity that you have to go so soon*;
It's me that's buying the drinks – zamiast: *I'm buying...*;
It's on the road that I'll meet you – zamiast: *I'll meet you on the road*;
It's yesterday that they came – zamiast: *they came yesterday*.

Podobnie nietypowe są irlandzkie zwroty, które znajdziemy u P.W. Joyce'a⁷⁰:

⁶⁶ Tamże, s. 46.

⁶⁷ Tamże, s. 45-46.

⁶⁸ R. Hickey, *Irish English: History...*, s. 4-5.

⁶⁹ M. Filpulla, *The Grammar of Irish English*, s. 257.

⁷⁰ P.W. Joyce, *English as We Speak...*, s. 43.

He's a fool of a man – zamiast: *he's a fool*;
He's a thief of a fellow – zamiast: *he's a thief*;
He's a steeple of a man – zamiast: *he's (like) a steeple*/he's very tall.

Warto dodać, że w powyższych przykładach pojawiają się też *cleft sentences*, występujące w standardowej angielszczyźnie, ale zdecydowanie częstsze w *Hiberno-English*.

3.4.2. Różnice mniej złożone

Różnice mniej złożone dotyczą raczej drobiazgów, których albo w ogóle nie uwzględnimy w tłumaczeniu, gdyż nie zabarwiają języka w jakiś wyjątkowy sposób, albo też nie będziemy mieli problemu ze znalezieniem odpowiedniego wariantu stylistycznego. W przypadku *Hiberno-English* będzie nim zapewne jakiś element gwary wiejskiej.

Dotyczy to cech wymienionych przez Bauera, cytowanych już na stronie wcześniej, a także kilka niewymienionych, na przykład tendencja do używania pełnej formy *not*, jak w pytaniu *Did you not?* czy używanie *yet* z czasem Simple Past, a nie Present Perfect.

Tych różnic jest oczywiście więcej. Interesujące przykłady znajdziemy przede wszystkim u P.W. Joyce'a, ale też wiele z nich jest w ogóle dosyć znanych, jak na przykład forma liczby mnogiej od *you*: *yous*, która zwykle występuje w zwrocie *yous all* i można ją odnaleźć nie tylko w *Hiberno-English*, ale też w języku amerykańskich policjantów, z których wielu pochodziło właśnie z Irlandii.

Przyjrzyjmy się jednak innym przykładom z P.W. Joyce'a⁷¹:

1. Zaimki *myself*, *himself* itp. często występują w znaczeniu sam/sama, tak jak w zdaniach: *I was looking about the fair for myself* czy *He is pleasant in himself*;
2. Przedimek *the* zamiast zaimków dzierżawczych, a więc na przykład *the mother* zamiast *my mother*;
3. Nadużywanie aspektu continuous w zdaniach typu *It rains every day* (Irlandczyk powie: *It is raining...*);

⁷¹ Tamże, s. 34-52, 75-103.

4. Duplikacje w zdaniach typu: *I'll grow no corn this year at all, at all*;
5. duplikacje typu *off of*, jak w zdaniu: *For the first time since storm off of Hull*⁷²;
6. Używanie formy *will* zamiast *shall*;
7. Używanie *see* w znaczeniu *saw*, tak jak w zdaniu: „*Did you ever see a cluricaun, Molly?*”, „*Oh no sir, I never see one myself*”;
8. Używanie *us* zamiast *me*, na przykład *Give us a penny sir to buy sweets* (i ogólnie wspomniana już tendencja do stosowania *pluralis maiestatis*);
9. używanie rzeczowników w liczbie pojedynczej po liczebnikach, na przykład *nine head of cattle*;
10. Specyficzne wzmocnienia wypowiedzi, na przykład w zwrotach: *This is a cruel wet day* (aż chce się powiedzieć po polsku: „okrutnie deszczowy”), *He's cruel rich* (potwornie/okrutnie bogaty?) czy też *I'm very glad entirely to hear it*;
11. Formy zdrobniałe, które w irlandzkim tworzy się przez dodanie *een* do rzeczownika⁷³;
12. Nieco odmienna ortografia niektórych słów: *pome/poem, persaivel/perceive* itd.

Jeszcze innych przykładów dostarcza rozdział pracy P.W. Joyce'a poświęcony potwierdzaniu i zaprzeczaniu. Ponieważ w *gaelic* nie ma wyrazów tak/nie i na pytania nie odpowiada się bezpośrednio, Irlandczycy również po angielsku używają tu innych konstrukcji, które jednak wydają się zrozumiałe i stosunkowo łatwe do przetłumaczenia. Przyjrzyjmy się niektórym uduziwnionym i okrężnym odpowiedziom na proste pytania⁷⁴:

1. Na pytanie: *Well, how is the young doctor going on in his new place?*, usłyszymy odpowiedź: *Ah, how but well*;
2. Bardzo silne przeczenie ilustruje następujący dialog: *This day will surely be wet, so don't forget your umbrella*, i odpowiedź: *What a fool I am*;

⁷² Ten przykład, przytoczony przez Joyce'a, pochodzi z *Robinsona Cruzoe* Daniela Defoe.

⁷³ Warto zauważyć, że formy zdrobniałe pomagają raczej polskiemu tłumaczowi, a ich brak może być kłopotliwy, jak w przypadku opisów niemowląt, dzieci czy małych zwierząt, gdzie tłumacze muszą pamiętać, że *head* to po polsku główka, a *hand* – rączka. Odwrotną sytuację możemy zaobserwować tylko przy zwrotach: *young girl/boy*, gdzie na podstawie kontekstu musimy decydować, czy chodzi o dziewczynkę/chłopczyka, czy o dziewczynę/chłopca.

⁷⁴ P.W. Joyce, *English as We Speak...*, s. 10-23.

3. Bardzo silne potwierdzenie mamy w wymianie: *Yesterday was very wet*, na co można odpowiedzieć: *You may say it was*, lub nawet: *You may well say that*;
4. Słabsze potwierdzenie/zgodę wyrazimy poprzez zwrot: *I don't mind* lub *I don't mind if I do*;
5. Odpowiedź: *Never fear* (tutaj przypomina się potoczny polski zwrot: „Nie ma strachu”).

Oczywiście podział na rzeczy bardziej i mniej złożone w tłumaczeniu ze względu na gramatykę jest do pewnego stopnia umowny i często wynika z indywidualnych predyspozycji tłumacza, a w dużej mierze zależy od pracy, jaką tłumacz włożył w zrozumienie i oddanie danego rodzaju języka w języku docelowym. Ale podane przykłady, choć oczywiście nie wyczerpują opisu *Hiberno-English*, powinny jednak uzmysłowić wyjątkowość tej odmiany angielszczyzny. Stanie się ona jeszcze bardziej oczywista, kiedy przyjrzymy się różnego rodzaju zabawom językowym, które się w niej pojawiają.

3.5. Zabawy językowe, *blarney*, wulgaryzacja języka – dodatkowe cechy *Hiberno-English*

To, że *Hiberno-English* jest językiem pełnym dowcipów i zabaw językowych, może do pewnego stopnia wynikać z ogólnej sytuacji panującej na wyspie. Z tego, że z jednej strony język angielski często służył Irlandczykom do obrony, musieli więc nim władać niezwykle sprawnie, a z drugiej z tego, że pozostawał do pewnego stopnia obcy i podatny na manipulację. Te tendencje nasiliły się jeszcze, kiedy Irlandczycy zaczęli na większą skalę korzystać z angielskiego. Z pewnością na początku wyglądało to mniej więcej tak:

Irlandzcy nauczyciele znali dobrze gaelicki i robili wszystko – ogólnie z dużym powodzeniem – by opanować angielski. Zwykle uczyli się od sąsiadów [tj. Anglików – przyp. K.P.], ale też w dużym stopniu z książek, w tym słowników. A ponieważ mieli wrodzone inklinacje do popisywania się wiedzą, starali się, o ile to było możliwe, używać długich i niezwykłych słów, wziętych zwykle ze słowników, ale też ukutych przez siebie samych na bazie słów łacińskich. Opis Goldsmitha, który mówił, że wiejski nauczyciel zna słowa „naukowo długie i grzmiące”, odnosi się

do większości irlandzkich nauczycieli z osiemnastego i pierwszej połowy dziewiętnastego wieku. Słyszało się te słowa w rozmowach, ale nauczyciele używali ich przede wszystkim w piosenkach⁷⁵.

Potwierdza to również następujący opis powstawania malapropizmów, do których jeszcze powrócimy:

Malapropizmy mogą być bolesnym, choć zabawnym przypomnieniem tego, że wielu Irlandczyków uczyło się angielskiego wprost z książek, a nie w czasie rozmów z osobami doskonale znającymi ten język. W rezultacie dla wielu był on językiem wyuczonym – bo nauki z książek były mało realistyczne – i w dodatku źle wymawianym. Dziadek Sheridana był nauczycielem i z pewnością spotykał wielu podróźnych nauczycieli, którzy korzystali z „wykręcających gębę” fraz, by wykazać elokwencję i oczytanie w tym nowym języku⁷⁶.

Natomiast w przypadku uczniów i w ogóle wszystkich, którzy uczyli się języka prześladowców, wyglądało to nieco inaczej:

Jednocześnie w samej Irlandii, nazwanej niegdyś przez Rzymian Hibernią, rozwijał się język angielski mocno naznaczony lokalnymi wpływami. Zatem Irlandczycy, którzy korzystali z tego języka, mogli, jakże słusznie, mieć wrażenie, że mówią nieco innym językiem niż ich ciemniejsi. Udomowili więc coś, co było dla nich tak bardzo obce, korzystając przy tym z różnych metod. Nie powinny one być obce polskiemu czytelnikowi. Wystarczy przypomnieć sobie historie o różnego rodzaju przeróbkach językowych w zaborze rosyjskim, kiedy to o rosyjskości zdania miał świadczyć wyłącznie akcent, albo kiedy przerabiano jakieś słowa, dobrze się przy tym bawiąc⁷⁷.

Dowcip językowy nie tylko był zabawą – choć oczywiście wciąż nią pozostawał – lecz także mógł być wykorzystywany jako element walki o własne prawa czy też lepsze traktowanie:

Raz jeszcze pragnę podkreślić, że nie chodzi o to, by wyliczyć te wszystkie różnice [między irlandzkim i standardowym brytyjskim angielskim

⁷⁵ Tamże, s. 79.

⁷⁶ D. Kiberd, *Irish Classics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2001, s. 141.

⁷⁷ K. Puławski, *Tłumacząc Irlandię*, „Dialog” 2011, nr 5, s. 140.

– przyp. K.P.], ale zdawać sobie sprawę z ich istnienia. Dotyczy to również malapropizmów, które choć znane z innych odmian angielskiego, stały się niezwykle popularne w Irlandii. Odnosi się to też, ujmując rzecz w szerszych kategoriach, do tak zwanej „irländzkiej logiki”, która z jednej strony miała pokazać głupotę Irlandczyków, ale jednocześnie stała się ich ważną bronią w walce z Anglikami. Bowiem często jedynym sposobem, by wyjść cało z opresji było udawanie głupka. I tak na pytanie, dlaczego dwa zegary na dworcu pokazują różne godziny, Irlandczyk odpowie: „A po co komu dwa zegary, które pokazują ten sam czas?”. I mój ulubiony przykład: „Kiedy pijemy, to się upijamy, kiedy się upijamy, to śpimy, kiedy śpimy, nie grzeszymy, a kiedy nie grzeszymy, idziemy do nieba. Warto się więc upić, żeby pójść do nieba”.

Ten ostatni przykład pokazuje coś jeszcze, a mianowicie niezwykłą elokwencję Irlandczyków w dowodzeniu swoich racji i w ogóle w snuciu opowieści. Ten dar często określa się słowem *blarney*, a osoba, która go posiadała zapewne „pocałowała kamień z Blarney”⁷⁸. Można to potraktować zupełnie dosłownie i wybrać się na wycieczkę na zamek nieopodal Corku, gdzie znajduje się kamień. Czy to działa? Cóż, pocałowało go wielu polityków i literatów, więc zapewne tak – jak podpowiada nam „irländzka logika”⁷⁹.

Źródła różnego rodzaju dowcipów i gier słownych nie są dla współczesnego czytelnika tak istotne, jak same te dowcipy oraz ich wykorzystanie w literaturze. Język angielski ogólnie obfituje w różnego rodzaju gry słowne i czasami trudno powiedzieć, skąd pochodzą. Tony Augarde⁸⁰ wymienia następujące:

1. Zagadki.
2. Enigmy.
3. Szarady.
4. Akrostychy.
5. Kwadraty słowne.
6. Krzyżówki.
7. Scrabble.
8. Anagramy.
9. Rebusy.

⁷⁸ Patrz: s. 129.

⁷⁹ K. Puławski, *Thumacząc Irlandię*, s. 140.

⁸⁰ T. Augarde, *The Oxford Guide to Word Games*, Oxford University Press, New York 1994, s. VII.

10. Pangramy.
11. Palindromy.
12. Lipogramy i uniwokaliki.
13. Gry literowe.
14. Gry alfabetyczne.
15. Zabawy z poezją.
16. Poezja konkretna.
17. Łamańce językowe i gry kumulacyjne.
18. Spooneryzmy.
19. Lapsus linguae.
20. Zabawy Lewisa Carrolla.
21. Konsekwencje.
22. Dwadzieścia pytań.
23. Wisielec.
24. Gry słów.
25. Zabawa w najdłuższe słowo.

Gdy spojrzymy na sam początek tej listy, okaże się, że pierwsza z tych gier była popularna w Irlandii: „Z zabaw przy ogniu jakieś sześćdziesiąt–siedemdziesiąt lat temu szczególnym wzięciem cieszyły się zagadki. Ten zwyczaj istniał w Irlandii od bardzo dawna...” – pisze P.W. Joyce⁸¹ i zaraz dodaje: „I wiemy, że były one popularne wśród innych dawnych narodów”, co oczywiście wcale nie dziwi. Tak zapewne było z innymi zabawami słownymi, których wiele przeniknęło do literatury, z czego tłumacz musi sobie zdawać sprawę. Czujności nigdy za wiele: popatrzmy na przykład na zwykłą – wydawałoby się – dedykację z książki *Hard Life*: „*I honourably present to GRAHAM GREENE whose own forms of gloom I admire, this misterpiece*”⁸². Mamy tu nie tylko nietypową składnię, dosyć wyraźną ironię, ale też słowo, które jest ewidentnym malapropizmem: *misterpiece*. Dlaczego? Z jednej strony jest to nawiązanie do słowa *masterpiece* – arcydzieło, a z drugiej mamy *piece by mister* – taki właśnie kawałek napisany przez pewnego pana.

Irlandczycy przebyli długą drogę od chwili, gdy zaczęli się uczyć angielskiego, do momentu, kiedy go doskonale opanowali i zaczęli się nim

⁸¹ P.W. Joyce, *English as We Speak...*, s. 186.

⁸² F. O'Brien, *The Hard Life*, Paladin Grafton Books, London – Glasgow – Toronto – Sydney – Auckland 1989, s. 6.

już w pełni świadomie bawić. A najlepszy tego wyraz możemy oczywiście znaleźć w literaturze, o czym wspomina na przykład Augarde:

Często pozornie całkiem nowe gry powstały znacznie wcześniej, niżby mogłoby się wielu wydawać. Dotyczy to na przykład gry „Moje słowo” (My Word). Jej zapowiedź znajdziemy w historiach, które Flann O’Brien pisywał do „Irish Timesa” pod pseudonimem Myles na gCopaleen. Opowiadają one o dwóch postaciach: Keatsie i Chapmanie. Każda prowadzi do przekręconej wersji jakiegoś znanego powiedzenia. Więc kiedy Keats i Chapman idą do cyrku i widzą pogromcę, czytającego gazetę w klatce z lwami, Keats wyjaśnia, że *He’s reading between the lions* [czyli między lwami, a nie między liniami, a po polsku: wierszami – przyp. K.P.]. Kiedy malarz, Franz Huehl, traci pieniądze w grach hazardowych, Keats mówi jego żonie, że *You have been living in F. Huehl’s pair ‘o dice*, a Chapman dodaje: *F. Huehl and his Monet are soon parted* [że żyje w raju, ale też w cieniu gry hazardowej (parze kości do gry) i że Huehl rozstanie się z Monetem, ale też z pieniędzmi (monetami) – przyp. K.P.]⁸³.

Jak widać mamy tutaj bardzo ciekawe podejście do języka, który jest czymś danym, z czego korzystamy, nie bardzo się nad tym zastanawiając. Dla Irlandczyków angielski był ważny, myśleli o nim – czyli, co się rzadko zdarza, językowi towarzyszył metalingwistyczny namysł – uczyli się go, kochali i nienawidzili, robili w nim błędy, początkowo nieświadomie, potem umyślnie, bawili się nim, a to wszystko pozostało w ich kulturze i znalazło swój wyraz w życiu codziennym i literaturze.

Blarney, czyli potoczystość irlandzkiej odmiany języka angielskiego czy też elokwencja samych Irlandczyków jest trudna do opisanie, a jednak również znajduje swoje odzwierciedlenie w literaturze. Nawet ci literaci, którzy piszą standardową angielszczyzną, często są rozpoznawani jako Irlandczycy właśnie z jej powodu. Jej źródła należałoby się dopatrywać gdzieś w wiejskim zwyczaju snucia opowieści, które w irlandzkim angielskim określa się jako *spinning a yarn*. Nazwa pochodzi oczywiście od przędzenia, któremu towarzyszyły przeróżne historie, a opowiadający musiał zadbać, by je ciekawie zaprezentować. Elokwencja irlandzkich

⁸³ T. Augarde, *The Oxford Guide...*, s. 215.

pisarzy wynika z potrzeby uatrakcyjnienia opowieści, a ponieważ ta proza ma często charakter mówiony (jest to historia, której słuchamy przy piwie gdzieś w pubie), sporo jest w niej powtórzeń i nawracania na różne sposoby do tych samych wątków. Można zaryzykować stwierdzenie, że ta najbardziej rdzenna proza *Hiberno-English*, a zatem pochodząca z początku dwudziestego wieku, jest rozpoznawalna jako irlandzka, nawet jeśli nie znajdziemy w niej charakterystycznego słownictwa czy typowych składniowych hibernizmów. Spójrzmy na fragment z O'Briena:

That same afternoon I was sitting on a stool in an intoxicated condition in Grogan's licensed premises. Adjacent stools bore the forms of Brinsley and Kelly, my two true friends. The three of us were occupied in putting glasses of stout into the interior of our bodies and expressing by fine disputation the resulting sense of physical and mental well-being. In my thigh pocket I had eleven and eightpence in a weighty pendulum of mixed coins. Each of the arrayed bottles on the shelves before me, narrow or squat-bellied, bore a dull picture of the gas bracket. Who can tell the stock of a public house? Many no doubt are dummies, those especially within an arm-reach of the snug. The stout was of superior quality, soft against the tongue but sharp upon the orifice of the throat, softly efficient in its magical circulation through the conduits of the body⁸⁴.

Z jednej strony trudno chyba o bardziej banalną sytuację: trzech mężczyzn pije piwo w miejscowym pubie. A jednak sama opowieść jest zajmująca przez to właśnie, jak jest opowiedziana. Codzienne zdarzenia są przefiltrowane przez niecodzienny język, co pozwala na nie spojrzeć w inny sposób. Jednocześnie, chociaż brak tu omawianych wyjątkowych cech *Hiberno-English* (poza paroma archaizmami i dość wyszukany słownictwem właśnie), to jednak nie sposób pomylić ten fragment z prozą pisaną przez nie-Irlandczyka.

Drugim źródłem tak wielkiej biegłości językowej była ogólna sytuacja społeczna i kulturalna Irlandczyków, tak jak opisuje ją Knowles:

Angielski, którego się używa obecnie w Irlandii nie wywodzi się ze średniowiecznego języka z Pale – wprowadzili go w szesnastym i siedemnastym wieku osadnicy z Anglii i Szkocji. Do przesiedleń nakłaniał ich

⁸⁴ F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, Penguin Books, London 2001, s. 38.

angielski rząd w ramach polityki zapanowania nad Irlandczykami. Więc gdy w Anglii korzystanie z angielskiego kojarzyło się z nacjonalizmem, dla Irlandczyków wiązało się z dominacją obcej siły⁸⁵.

W takiej sytuacji często jedyną obronę przed tą „obcą siłą” stanowił język i to właśnie język prześladowców. Jak łatwo się domyślić, odbywało się to dwutorowo. Zwłaszcza na terenach wiejskich, gdzie jak wiadomo „chyttrze bydlą z pany kmiecie”, wieśniacy i drobni rzemieślnicy udawali zwykle głupków, tak jak w opowiadaniu Liama O’Flaherty’ego:

– A skąd niby mam wiedzieć, że to był wasz osioł? – Sędzia pochylił się i z chytrym uśmieszkiem zajrzał w oczy oskarżonego.

– Znaczy ten, co go kupiłem?

– Do diabła! – krzyknął sędzia, tracąc panowanie nad sobą. – Co o nim sądzicie? – zwrócił się do inspektora.

– Nie wierzę, żeby ten człowiek miał jakiegokolwiek osła.

– Słyszeliście, Haughy? I co wy na to?

– Wysoki sądzie, jeśli wysoki sąd chce, to pójdę do Ballafarnagaoran i przyprowadzę oślicę prosto do domu wysokiego sądu.

Publiczność ponownie wybuchnęła śmiechem. Nawet walenie młotkiem w stół nie zdołało powstrzymać ogólnej wesołości⁸⁶.

Jak łatwo się domyślić, podsądny i publiczność to Irlandczycy, a sędzia i inspektor Anglicy. Jedyną obroną tych pierwszych jest język i śmiech, który co prawda często skierowany jest w nich samych, ale rykoszetem godzi w prześladowców.

Ponieważ Anglicy, jako panowie, uważali, że są lepsi we wszystkim, w tym również w korzystaniu – z ich własnego przecież – języka, Irlandczycy rozwinęli również bardzo specyficzny rodzaj elokwencji, określany terminem *blarney*. Przyjrzyjmy się jeszcze jednej definicji tego słowa, która tym razem uwzględnia również jego pochodzenie:

Blarney to termin, opisujący ten rodzaj elokwencji, która choć pochlebna, potrafi być bardzo zwodnicza, kojarzonej często z Irlandczykami. Doskonale wiadomo, skąd pochodzi. W 1602 roku królowa Elżbieta I zażądała od Cormaca McCarthy’ego, żeby poddał zamek Blarney,

⁸⁵ G. Knowles, *A Cultural History of the English Language*, Arnold, London 1999, s. 143.

⁸⁶ L. O’Flaherty, *Skradziony osioł*, „Świat Literacki” 1993, nr 7, s. 24.

położony niedaleko Corku. McCarthy zwlekał, wciąż obiecując królowej, że wypełni jej życzenie, ale tego nie robił, aż w końcu zniecierpliwiona Elżbieta I wykrzyknęła: „To wszystko Blarney – on nigdy nie robi tego, co mówi, tego, co obiecuje”. Właśnie w ten sposób zaczęto używać tego słowa w tym kontekście⁸⁷.

Jak widać, język jest potężną bronią – zwłaszcza gdy brakuje nam innej – i wiele można dzięki niemu zwojować.

Przy opisie *Hiberno-English* nie sposób pominąć również tego aspektu języka, jakim są różnego rodzaju wulgaryzmy. Już w 1910 roku był to temat na tyle istotny, że P.W. Joyce poświęcił mu oddzielny – chociaż krótki, bo czterostronicowy – rozdział, w którym pisał:

Nasi ludzie ogólnie nie przeklinają zbyt wiele, a ci, którzy to robią, ograniczają się do imienia diabła – albo używając bezpośrednio jego imienia, albo jakiejś jego ukrytej formy, lub też niegroźnej imitacji przekleństwa. Zdarzają się oczywiście osoby, które idą dalej, ale rzadko. Lecz chociaż zwykle Irlandczycy trzymają się w bezpiecznych granicach, to trzeba wyznać, że wiele osób potajemnie podziwia – choć nie wyraża tego słowami – dobre i odpowiednie przekleństwo, pod warunkiem, że nie szokuje ono swoją wulgarnością. Znałem kiedyś – ale nie w Dublinie – lekarza, który, można powiedzieć, był w tej dziedzinie prawdziwym geniuszem. Pod wpływem jakiegoś niespodziewanego zdarzenia potrafił wygłosić przekleństwo godne *Iliady* Homera⁸⁸.

W przypadku tego rodzaju deklaracji, tkwiących korzeniami gdzieś tam jeszcze w wiktoriańskiej Anglii (choć właśnie mijała znacznie swobodniejsza epoka edwardiańska), należy zachować duży dystans i czytać między wierszami. Tu widać, że P.W. Joyce, chcąc nie chcąc, musi przyznać, że wulgaryzmy są dosyć rozpowszechnione w irlandzkiej odmianie języka angielskiego. Píše o tym w swojej powieści również Andrew Greely, ale w jakże odmiennym tonie:

Muszę też wspomnieć o tym, jak Nuala używała nieprzyzwoitych i skatologicznych wyrażen. Podobnie jak inni Irlandczycy, którzy posługują się nimi z niezwykłą wprawą, nie miała nic złego na myśli. Było to

⁸⁷ R. Hickey, *Irish English: History...*, s. 7-8.

⁸⁸ P.W. Joyce, *English as We Speak...*, s. 66.

dla niej jeszcze jedno ćwiczenie z irlandzkiej poezji języka i zabawa ze słowami. Zwłaszcza że w jej własnym języku nie było takich krótkich, dosadnych określeń!⁸⁹

Ten fragment pomaga zrozumieć, że fakt posługiwania się językiem obcym, w dodatku narzuconym, uwalnia wyobraźnię i pozwala się wyzwolić z językowych ograniczeń i konwenansów. Nie wiem, na ile ta sytuacja dotyczy współczesności, ale jeśli mamy jakieś opory dotyczące wulgaryzmów, to łatwiej je pokonać, korzystając z języka obcego. Potwierdzają to nawet przeprowadzone współcześnie badania polskich uczonych z Uniwersytetu Warszawskiego, którzy tak zaczynają opis przeprowadzonego przez siebie eksperymentu tłumaczeniowego:

Przeklinanie i używanie słów tabu to szczególnie interesujący rodzaj językowych zachowań. Nie tylko wywołuje ono podniecenie i silne uczucia, lecz również cieszy się znacznie większym zainteresowaniem wśród osób uczących się języka w porównaniu z innymi rodzajami słownictwa czy gramatyką – czasami przekleństwa są jedynymi słowami, jakie znają! Przekleństwa i słowa tabu stanowią we wszystkich językach bardzo delikatny i kontrowersyjny temat i nawet rodzimi użytkownicy języka miewają problemy z ich używaniem⁹⁰.

Badania dotyczyły osób dwujęzycznych, z językami oznaczonymi L1 i L2, ale wnioski, do jakich doszli badacze można uogólnić, co zresztą sami czynią:

W przypadku przeklinania teoria ERLC (*Emotion-related Language Choice*) może wskazywać na dwie hipotezy: łatwiej nam przeklinać w obcym języku, gdyż albo ten język pozwala nam na zachowanie emocjonalnego dystansu wobec tego, co mówimy, albo też niweluje on społeczne ograniczenia związane z przeklinaniem. Badania potwierdziły hipotezę o wpływie normatywnym. Osobom dwujęzycznym łatwiej przeklinać

⁸⁹ A.M. Greeley, *Irish Whiskey*, A Tom Doherty Associates Book, New York 1998, s. 17.

⁹⁰ M. Gawkowska, M.B. Paradowski, M. Bilewicz, *Second Language as an Exemptor from Sociocultural Norms. Emotion-related Language Choice Revisited*, „PlosOne” 12/2013, s. 121, dostęp on-line: <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0081225> [dostęp: 01.05.2018].

i obrażać innych w L2. Mimo że uczestnicy eksperymentu byli dwujęzyczni, to jednak jego wyniki można też rozciągnąć na wszystkich, którzy znają język obcy na poziomie komunikatywnym. Okazuje się, że język obcy zwalnia nas z naszych własnych oraz narzucanych społecznie ról i ograniczeń oraz sprawia, że łatwiej nam przeklinać i obrażać innych⁹¹.

Co ciekawe, jeśli pragniemy wyrazić autentyczny gniew lub frustrację, uciekamy się do języka rodzimego⁹², co potwierdzają badania Jeana-Marca Dewaele, który przeprowadził wywiady z różnymi dwujęzycznymi osobami. Przyjrzyjmy się jednej, bardzo interesującej wypowiedzi:

Deborah: Zwykle częściej przeklinam po fińsku niż po angielsku, bo w fińskim jest wyraźne, powtórzone „r”, co bardzo odpowiada mi emocjonalnie. Poza tym przeklinanie po angielsku, kiedy mam do czynienia z Finami jest czasami mało skuteczne, bo ich śmieszy⁹³.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przypuścić, że tak również było w przypadku Irlandczyków, zmuszonych do tego, by nauczyć się nowego języka. Na początku był on dla nich L2, co powodowało łatwość w korzystaniu z wszelkiego rodzaju wulgaryzmów i wspomnianych przez Greeleya skatologizmów. Jednocześnie mogły im się one wydawać „mało satysfakcjonujące”, jak mówi inna badana przez Dewaele’a osoba⁹⁴, a także śmieszne, jak wyżej. Stąd potrzeba zabawy i udomowienia przekleństw, tak by stały się bardziej irlandzkie. I dlatego właśnie powstały specyficznie irlandzkie słowa takie jak:

begor;
begob;
begad;
feck;
shite.

⁹¹ Tamże.

⁹² Warto dodać, że z badań Dewaele’a wynika, iż nie jest to zasada ogólna i ten problem może wyglądać zupełnie inaczej u przedstawicieli innych kultur, na przykład Japończyków czy Chińczyków. Pomijając to, że przeklinanie w ogóle jest w dużej mierze kwestią indywidualną.

⁹³ J. M. Dewaele, *Emotions in Multiple Languages*, Palgrave Macmillan, London 2010, s. 121.

⁹⁴ Tamże, s. 111.

Wszystkie wymienione wulgaryzmy bazują na słowach angielskich, ale też stanowią ich specyficzną wersję. W zależności od tego, jak się je potraktuje, mogą one stanowić lub nie pewien problem tłumaczeniowy. Nie jest on jednak tak poważny, jak inne wyzwania translatorskie, stojące przed tłumaczem Flanna O'Briena czy Jamesa Joyce'a.

3.6. Odmienność wymowa

W irlandzkiej odmianie języka angielskiego mamy też do czynienia z odmienną wymową, która dotyczy albo pewnych ogólnych zasad, albo też pojedynczych słów. Nie jest to jednak tak bardzo istotne w przypadku tłumaczeń, chyba że zajmujemy się tłumaczeniem poezji. Nabiera jednak znaczenia, kiedy określone słowa pojawiają się w tekście w innym zapisie, co wskazuje właśnie na to, że mamy do czynienia z dialektem. Wówczas należy pamiętać o tym, że takie słowa są wymawiane inaczej w *Hiberno-English* i próbować znaleźć dla nich jakieś niestandardowe odpowiedniki. Na przykład P.W. Joyce pisze: „Doskonale wiadomo, że trzysta lat temu, a nawet dużo później dyftong *ea* wymawiano tak jak w słowie *fate*”⁹⁵. Stąd odmienna wymowa słów takich jak:

easy /eizi/;
sea /sei/;
steal /steil/.

Wiadomo również, że słowo *night* może być wymawiane na kilka różnych sposobów, na przykład: /neit/ lub /noit/. Znane jest też zjawisko monoftongizacji niektórych dyftongów:

boat /bo:t/;
cane /ke:n/;
take /ta:k/.

Inną znaną cechą irlandzkiej wymowy jest odmienna wymowa słów takich jak na przykład:

⁹⁵ P.W. Joyce, *English as We Speak...*, s. 50.

secretary /ʃekreteri/;
bless /bleʃ/.

Kolejną znaną cechą jest brak w wymowie, nieobecnych w gaelickim, głosek /θ/ i /ð/, które zastępują głoski /t/ i /d/.

Oczywiście należy też wspomnieć o tym, że *Hiberno-English* jest językiem rotycznym, co oznacza utrzymanie głoski „r” w wymowie tam, gdzie nie jest ona wymawiana w brytyjskim angielskim.

Jednak żadna z tych dotyczących wymowy cech nie ma większego wpływu na tłumaczenia z tej odmiany języka angielskiego, chyba że jednocześnie łączy się ona z jakąś grą językową, co zwykle dotyczy fonetycznego zapisu pewnych słów. Zastanówmy się nad dwoma. Pierwszym jest zapisane fonetycznie słowo „eejit”, które nawiązuje do angielskiego słowa „idiot”, ale stanowi jego odmienną realizację. Drugie słowo to „Jaysus”, stanowiące specyficzny zapis imienia Jezusa. Oba te słowa w sposób oczywisty wskazują na irlandzką odmianę języka angielskiego i są całkowicie wyraźną wskazówką dla anglojęzycznych czytelników. Czy powinniśmy i czy możemy coś z nimi zrobić w przekładzie? I czy mają to być nowe formy, takie jak „idjota” czy „Jessu” (bo nie „dżizas”)? To również problem, który musi rozstrzygnąć tłumacz tego rodzaju tekstów.

Inne komplikacje wywołuje sam tytuł powieści Jamesa Joyce’a *Finnegans Wake*. Z jednej strony mamy tu ten oczywisty problem, że ze względu na brak apostrofów nie możemy rozstrzygnąć, czy chodzi o budzących się Finneganów, czy może o stypę (bardzo specyficzną i nawiązującą do znanej piosenki) po jakimś Finneganie, który zmartwychwstał, kiedy przypadkowo polano go whiskey. Ale to nie wszystko. Słowo *wake* wymawia się w *Hiberno-English* z monoftongiem /i:/, brzmi ono więc tak samo jak *weak*, co stanowi kolejny poziom znaczeniowy tego tytułu i samego polifonicznego i polilingwalnego dzieła.

Należy też pamiętać, że problem fonetyki, który wydaje się nie do końca ważny w przypadku tekstów pisanych, może się okazać istotny w przypadku tych przeznaczonych na scenę.

3.7. *Hiberno-English* i kwestie metodyczne

Ten, z oczywistych względów skrócony i niekompletny opis *Hiberno-English*, ma służyć przede wszystkim uświadomieniu sobie specyfiki języka, z jakim styka się tłumacz Synge'a, Joyce'a i O'Briena. Naszym celem nie jest ani dokładny opis tej odmiany angielszczyzny, ani też postawienie diagnozy, dotyczącej samej jej istoty.

Przy okazji warto też się zastanowić, dlaczego w tych badaniach ograniczamy się do pierwszej połowy dwudziestego wieku?

Odpowiedź na tak postawione pytanie wydaje się oczywista, ponieważ właśnie wtedy powstały trzy główne i najwybitniejsze dzieła, których autorzy wykorzystali olbrzymi potencjał *Hiberno-English*:

1. *The Playboy of the Western World* Johna Millingtona Synge'a z 1907 roku;
2. *Ulysses* Jamesa Joyce'a z 1922 roku;
3. *At Swim-Two-Birds* Flanna O'Briena z 1939 roku.

Stało się to możliwe ze względu na to, że wiek dziewiętnasty przyniósł schyłek gaelickiego:

Jeśli nawet założymy, że statystyki mogą nie być dokładne, to i tak bez przesady można powiedzieć, że w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku szala przechyliła się na korzyść angielskiego. Staje się to jasne, gdy na przykład spojrzymy na wyniki pierwszego oficjalnego spisu społecznego z 1851 roku. Według tych szacunków liczba osób mówiących po gaelicku wynosiła półtora miliona, co stanowiło 23 procent całej populacji, która do tego czasu wzrosła o ponad milion i stanowiła sześć i pół miliona obywateli⁹⁶.

I dalej:

Kolejnym czynnikiem [anglicyzacji – przyp. K.P.] był wybór angielskiego na oficjalny język polityki i emancypacji katolickiej i to nawet przez takich przywódców jak Daniel O'Connell, który sam był rodzimym użytkownikiem irlandzkiego (Hindley 1990:14). Jak zauważa

⁹⁶ M. Filpulla, *The Grammar of Irish English*, s. 8.

Wall (1969: 82) do 1800 irlandzki powoli zanikał na szczytach drabiny społecznej: w parlamencie, sądach, rządzie i samorządach, urzędach i najważniejszych instytucjach handlowych. Angielski stał się symbolem nowych szans i sukcesu, a irlandzki był coraz częściej kojarzony z nędzą i analfabetyzmem⁹⁷.

Opisywane przez Filpullę zjawisko nie było nowe: angielski zawsze był językiem awansu społecznego i, jak mieliśmy okazję stwierdzić, pisarze bardzo często korzystali z tego języka. Ale tym razem pojawił się nowy trend, a mianowicie zauważono i doceniono irlandzką odmianę języka angielskiego, jako obcego i swojego jednocześnie. Ten paradoks trafnie pokazał James Joyce, opisując spotkanie Stefana Dedalusa z dziekanem:

Odczuwał w udręce poniżenia, że człowiek, z którym rozmawia, jest rodakiem Bena Jonsona.

Mysłał przy tym:

„Język, którym rozmawiamy, jest w pierwszym rzędzie jego językiem, a potem dopiero moim. Jakże inaczej brzmią słowa: dom, Chrystus, piwo, pan, w jego ustach i w moich! Ja nie potrafię wymówić ani napisać tych słów bez duchowego niepokoju. Jego język, taki swój i taki obcy, zawsze będzie dla mnie językiem nabytym. Ja nie tworzyłem, ani nie zatwierdzałem słów tego języka. Głos mój je osacza. Dusza moja wrze w cieniu jego mowy”⁹⁸.

Nawet pod koniec dziewiętnastego wieku język angielski budził w Irlandczykach ambiwalentne uczucia. Pojawiały się głosy o „skundleniu” języka angielskiego w irlandzkim wydaniu. Najbardziej zatwardziali członkowie Ligi Gaelickiej głosili hasło: *Ba's don Bhe'arla* „śmierć angielskiemu”, choć jednocześnie narastała nowa świadomość językowa:

Anglicyzacja dała temu nowemu połączonemu językowi, który nie był ani po prostu irlandzki, ani po prostu angielski, nowy potencjał. Na mocy ironii historii zyskał on na znaczeniu dokładnie w chwili największej aktywności Ligi Gaelickiej. Chociaż *Hiberno-English* formował się przez stulecia, to jednak pierwsze wysiłki, by w odpowiedni sposób

⁹⁷ Tamże, s. 9.

⁹⁸ J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*, s. 91.

zaprezentować ten język pojawiły się dopiero w latach dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Ironię losu stanowi też to, że wyszły one spod pióra Douglasa Hyde'a, przewodniczącego Ligi Gaelickiej⁹⁹.

Hyde opublikował w 1890 roku książkę *Beside the Fire*, stanowiącą zbiór tłumaczeń irlandzkich opowieści ludowych właśnie na *Hiberno-English*. Następnie zaś tłumaczenia wierszy: *The Love Songs of Connacht*, o których cytowany przez Crowleya¹⁰⁰ W.B. Yeats pisał, iż takie mieszanie tego, co angielskie ze specyficznymi gaelickimi słowami i frazami, oznacza „pojawienie się w literaturze nowego potężnego zjawiska”¹⁰¹. I tak właśnie wyraziło się „wrzenie duszy” wielu wykształconych Irlandczyków: zyskali nowy, choć stary język, który nie był ich narodowym, ale dla większości niewątpliwie rodzimym. Wszystko to dokonało się na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku i znalazło swój wyraz w literaturze.

Powstaje pytanie: czy ten nowy język, to nowe potężne zjawisko jest rozpoznawalne w tłumaczeniu na język polski? Mamy już za sobą rozważania na temat przekładalności jako takiej, a także teoretycznych możliwości przekładu tekstów pisanych w niestandardowych odmianach języka. Poznaliśmy do pewnego stopnia *Hiberno-English*; wiemy, jakie pułapki kryją się w nim dla tłumaczy i jak wielkie może stanowić dla nich wyzwanie. Jak zatem radzili sobie z tą odmianą języka angielskiego polscy tłumacze? Oczywiście możemy na to pytanie odpowiedzieć, korzystając przede wszystkim z konkretnych przykładów. Dlatego przyjrzymy się polskim tłumaczeniom trzech klasycznych irlandzkich pisarzy.

⁹⁹ T. Crowley, *Wars of Words...*, s. 160.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ W. B. Yeats, *Sambain*, 2, Sealy, Bryers and Walker, Dublin 1902, s. 8.

Rozdział 4.

HIBERNO-ENGLISH W PRZEKŁADACH

4.1. Parę uwag wstępnych

Obecnie naszym zadaniem jest ocena tłumaczeń dzieł pisarzy, którzy wykorzystywali w swojej twórczości irlandzką odmianę języka angielskiego. Ocena specyficzna, gdyż nie będzie miała ona charakteru całościowego, ale ograniczy się do tego, co charakterystyczne zwłaszcza dla prozy z pierwszej połowy dwudziestego wieku pisanej w *Hiberno-English*. Przypomnijmy, będą to:

1. Specyficzne słownictwo, frazeologia i idiomatyka;
2. Odmienność gramatyki i składni (do których dodamy w tym punkcie płynność języka i określimy to wszystko jako „styl”);
3. Zabawy językowe i dość swobodna wulgaryzacja języka (jeśli się takie pojawiają);
4. Odmienność wymowy (jeśli okaże się z jakichś powodów istotna dla samego tekstu).

Inaczej mówiąc, ograniczymy się do pewnej części zjawisk w *Hiberno-English* i będziemy analizować wyrażenia dialektalne w tym dialekcie języka angielskiego.

Taka ocena nie jest pełna, ponieważ brakuje w niej kilku istotnych punktów, na przykład oceny pojawiających się w poszczególnych tekstach błędów, ogólnych (czyli niezwiązanych z kulturą irlandzką) aluzji

językowych, nazw własnych, idiomów, a także różnych specyficznych problemów, które mogą się pojawić w przekładzie¹. Ale z drugiej strony wydaje się ona bardzo istotna, jeśli chcemy iść dalej i dokonać pełnej oceny tłumaczenia. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że stanowi ona warunek niezbędny pełnej oceny prezentowanych tłumaczeń, ponieważ podstawową wartością językową prozy w *Hiberno-English* jest jej odmienność i różnorodność w obrębie samej tej odmiany języka. Będzie to widoczne w analizie dzięki doborowi pisarzy i ich dzieł, a także kolejności ich prezentacji.

W tym celu również warto przyjąć dosyć specyficzny układ badanych tekstów. W tym rozdziale pojawiają się głównie trzej pisarze z pierwszej połowy dwudziestego wieku. W porządku chronologicznym: John Millington Synge (1871–1909), James Joyce (1882–1941) i Brian O’Nolan (1911–1966), który większość swoich dzieł w *Hiberno-English* napisał pod pseudonimem Flann O’Brien. Ale nie chronologia powinna być tutaj najważniejsza. Warto zastosować w przypadku tych trzech pisarzy nieco inny układ i przy okazji spróbować stworzyć gradację wpływu, jaki przekłady ich dzieł wywarły na współczesną polszczyznę. Dlatego zaczniemy od najpopularniejszego z nich, Jamesa Joyce’a, następnie przejdziemy do dość znanego na polskim rynku (choć raczej nie z powodu swojego głównego dzieła) Flanna O’Brien, by zakończyć dwoma dramatami Synge’a, z których ważniejszy nie doczekał się publikacji w języku polskim. Taka mapa powinna pomóc zrozumieć, jak prezentują się wyrażenia dialektalne z *Hiberno-English* w przekładach na język polski. A także, zapewne, co jeszcze jest w tej materii do nadrobienia.

4.2. Językowe zabawy Joyce’a

Samo dzieło Jamesa Joyce’a z całą pewnością nie wymaga przybliżenia, gdyż było wielokrotnie omawiane i streszczane. Jednak polski czytelnik, wychowany na przekładach Macieja Słomczyńskiego czy Zygmunta Allana, może nie zdawać sobie sprawy z kilku bardzo podstawowych rzeczy, dotyczących twórczości tego autora. Przede wszystkim chodzi

¹ Por. K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Wydawnictwo Naukowe, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych Śląsk, Katowice 2015.

o sam język, który u Joyce'a staje się równoprawnym bohaterem. Pisał o tym Jerzy Jarniewicz, odwołując się wyłącznie do książki *Portrait of the Artist as a Young Man*, ale wydaje się, że te słowa dotyczą też innych powieści i opowiadań irlandzkiego pisarza:

(...) u Joyce'a język nigdy nie jest przeźroczysty. Nigdy nie jest bezproblemowym środkiem przekazu treści istniejących poza nim i przed nim, gdyż on sam stanowi treść całego Joyce'owskiego dzieła. Joyce nie pozwala czytelnikom tracić z pola widzenia słów, ich muzyki, kształtów i sensów – to one rządzą opisywaną rzeczywistością².

O właściwościach języka Joyce'a pisał też Fritz Senn:

Wydaje się, że w ciągu całej swej pisarskiej kariery Joyce niezdolny był używać słów w jednym tylko odsłoniętym znaczeniu. Zmuszał je do wielkiego wysiłku, angażując wszystkie ich potencjalne historyczne i literackie nawarstwienia. Słowa to także symbole, za którymi nagromadzone są stulecia stosowania ich w języku tradycji, Biblii, literatury i placu targowego³.

W podobnym tonie wypowiada się Anthony Burgess⁴: „Rzeźbiarz uwielbia kamień, malarz barwniki, a Joyce słowa”. Burgess używa tu słowa *rejoice*, które poza „uwielbia”, ma też inne znaczenie: cieszyć się, weselić, radować. W dodatku zestawia je z nazwiskiem autora: Joyce – *rejoice*, wpisując się tym samym w Joyce'owską tradycję... I właśnie tę radość widać w języku, chyba najpełniej w *Ulyssesie* (bo już nie w *Finnegans Wake*), który wydaje się formą przejściową między tym, co Jerzy Jarniewicz określa wersją *soft* i *hard*, choć sam skłonny jest zaliczyć tę powieść do drugiego rodzaju:

Dla tłumacza praca nad przekładem *Ulyssesa* czy *Finnegans Wake* to wyrwa w życiorysie co najmniej kilkuletnia, gdyż oba te dzieła wymagają

² J. Jarniewicz, *Gościnność słowa*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012, s. 235.

³ F. Senn, *He Was Too Scrupulous Always: Joyce's The Sisters, James Joyce Quarterly* 2.2, przeł. J. Wawrzycka, [w:] J. Wawrzycka, *Krytyka międzykulturowa: Joyce'owski «dziezyk dziangielski» po polsku*, „Przekładaniec” 2004–2005, nr 13–14, s. 144.

⁴ A. Burgess, *Homage to QWERT YUIOP*, Sphere Books Ltd., London 1987, s. 430.

nie tyle opanowania sztuki przekładu, ile po prostu sztuki – napisane przez Joyce'a osobnym językiem, muszą być przez tłumacza napisane na nowo. (...) Tłumacz musi otworzyć się na Joyce'owską energię słowa i anarchiczną wynalazczość, by wyłaniający się spod jego pióra przekład odpowiadał językowej frenezji autora⁵.

Jednak o ile *Finnegans Wake* powstał z wykorzystaniem naprawdę dużej liczby języków, które się na siebie nakładają, uzupełniają albo znoszą, co w przypadku dzieła tak otwartego zawsze jest kwestią interpretacji, o tyle *Ulysses* jest utworem w większym stopniu jednorodnym, zarówno pod względem tematycznym, jak i językowym. Dominacja angielskiego jest tu bezsprzeczna, a językiem, który go tutaj uzupełnia jest miejski, dubliński *Hiberno-English*. Warto przy okazji dodać, że Joyce, jako jedyny z trzech omawianych autorów, nie znał gaelickiego i korzystał z tego języka angielskiego, który zapamiętał i którego był namiętnym kronikarzem.

Zanim przyjrzymy się bliżej poszczególnym fragmentom książek Joyce'a, warto zapoznać się z jeszcze jedną opinią na temat *Ulyssesa*:

Prezentowany korpus pokazuje całkiem sporą liczbę wyrażen i konstrukcji *Hiberno-English* w *Ulyssesie*. Mimo to czytelnicy nie odnoszą bezpośrednio wrażenia, że czytają książkę napisaną w tym dialekcie, tak jak ma to miejsce w przypadku sztuk Synge'a czy O'Caseya. Joyce korzysta z techniki, w której miesza ogólnie rozpoznawaną standardową angielszczyznę z różnymi dialektami, różnymi językami i różnymi stylami narracji. Bardzo możliwe, że nie interesuje go przede wszystkim *Hiberno-English*, ale język jako taki i sprawia mu przyjemność to, że się może nim bawić [*manipulate it*]. Ta radość czerpana z samego języka jest charakterystyczna dla pisarzy irlandzkich⁶.

Zauważmy paradoks: nawet jeśli autor nie używa specjalnie *Hiberno-English*, tylko bawi się językiem, to i tak jest w tym szalenie irlandzki! Przejdźmy jednak do konkretów i poszczególnych dzieł Joyce'a.

⁵ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa*, s. 232-233.

⁶ G. Zingg, *Is There Hiberno-English on Them? Hiberno-English in Modern Irish Literature: the Use of Dialect in Joyce*. O'Brien, Shaw, Friel, Peter Lang AG, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2013, s. 82.

4.2.1. *Ulysses* i jego tłumacze

Przypomnijmy, że *Ulysses* to podszyta ironią opowieść o jednym dniu wędrówki współczesnego Odysa, Leopolda Blooma, który dnia 16 czerwca 1906 roku przemierza ulice Dublina. Wybór antycznej paraleli nie był przypadkowy:

Joyce'a od wczesnej młodości fascynowały wędrówki Odysa. Często też przychodziło mu do głowy, że tych siedem lat, które spędził, pisząc *Ulysses*, przypomina powrót tego bohatera do Itaki⁷.

Pomimo odniesień do Homera, książka jest również, a może przede wszystkim opowieścią o Irlandii tamtych czasów. Joyce przeniósł do niej Dublin z taką precyzją, że wyłącznie na podstawie powieści można by stworzyć mapę miasta. Poza tym przeniósł do niej coś jeszcze – specyficzny język ówczesnych Dublińczyków. Oto niektóre (te właśnie bardziej irlandzkie) jego cechy, wymienione przez Gisellę Zingg⁸, z tłumaczeniami z polskiej wersji książki w jedynym wydanym w formie książkowej tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego z 1969 roku⁹:

Przed wszystkim mamy tu odniesienia do specyficznego irlandzkiego słownictwa, ale słowa występują bez znaków diakrytycznych i są często gramatycznie dostosowane do języka angielskiego:

- *tilly* – domiar, dokładka: „Wlała jeszcze jedną miarkę i dokładkę” (12) (*she pored him a measureful and a till* (11);
- *brogues* – buty: „jedna para kapci” (28), „głupi jak but, wart pięćdziesiąt tysięcy funtów” (146) (*ignorants and kish of brogues worth fifty thousand pounds* (131), „stopy obciskały ciżmy” (255), „butów z niewyprawionej skóry” (345);
- *gossoon* – chłopak: „młody chłopak” (38);
- *Inishturk*, *Inishark*, *Inishboffin* – imiona chłopców z irlandzkim słowem *inis*, wyspa: *Inishturk*, *Inishark*, *Inishboffin* (47);

⁷ E. Bulson, *The Cambridge Introduction to James Joyce*, Cambridge University Press, New York 2006, s. 71.

⁸ Patrz: G. Zingg, *Is There Hiberno-English...*, s. 82.

⁹ Patrz: J. Joyce, *Ulysses*, przekł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1992, numery stron podane w nawiasach.

- *shaughbraun* – włóczyć się: „wałęsał się” (113);
- *Pogue mahone! Acushia machree!* – pocałuj mnie w dupę, bicie mego serca: „Pogue mahone! Acushia machree!” (172);
- *machree* – moje serce: „Ben machree” (248);
- *banshee* – wiedźma, której zawodzenie zwiastuje śmierć: „zawodzi żałobnie jak bogini śmierci” (441), „upiór” (234);
- *Inisfail* – wyspa Fál, która symbolizuje Irlandię: „Inisfail” (253);
- *mavourneen’s* – kochany, drogi: „stary druh” (253);
- *shamrock* – koniczyna (jako symbol Irlandii): „czterolistna koniczyna” (266);
- *Dark Rosaleen*, *Banba* – poetyckie nazwy Irlandii: „Ciemnej Rozalindy” (256), „Zawodź, Banbo” (260) – w obu przypadkach bez objaśnień;
- *shebeen* – melina: „w melinie” (269), „zarządzający meliny” (481);
- *colleen* – dziewczyna: „dziewczyna” (256).

Jak łatwo zauważyć, nawet przy tak skromnym wyborze słów, których w książce jest oczywiście znacznie więcej, tłumaczenie neutralizuje większość z nich. Trudno się temu dziwić, bo zapewne i współcześnie tłumacz zdecydowałby się na podobny zabieg, zmniejszając tylko liczbę tych zneutralizowanych słów. Z całą pewnością można obecnie już zachować na przykład słowa takie jak *banshee* czy *shamrock* czy *colleen*, co wynika z globalizacji i rozpowszechnienia się kultury irlandzkiej.

Mamy tu również bezpośrednie tłumaczenia (przy czym dwuznaczna „Ciemna Rozalinda” mogłaby być „Ciemnowłosą Rozalindą”) i to – co zaskakuje – bez objaśnień, a także transfer – też bez objaśnień, co znacznie utrudnia lekturę. Wydaje się, że czytelnik powinien poznać przynajmniej te aluzje, które pomagają w odbiorze tekstu. Błędem wydaje się też powtórzenie „Ben machree” bez przecinka, bo jeśli ta fraza jest zrozumiała (choć zapewne nie zawsze) dla odbiorcy anglojęzycznego, to odbiorca polski musi się domyślić, że pan Dedalus zwraca się do Bena, choć oczywiście wynika to z kontekstu. Natomiast znaczenie takich fraz jak: „Pogue mahone! Acushia machree!” już z kontekstu nie wynika i może nie od rzeczy byłoby jakieś krótkie objaśnienie.

Ogólnie można powiedzieć, że tłumacz zdawał sobie sprawę z odmienności irlandzkiego słownictwa i jeśli je neutralizował, to ze względu na ogólną zrozumiałość dzieła. Zapewne tak postąpiłaby obecnie większość tłumaczy... Przypomnijmy sobie jednak słowa Jarniewicza, dotyczące między innymi *Ulyssesa*: „Te dzieła wymagają nie tyle opanowania sztuki

przekładu, ile po prostu sztuki”¹⁰. Co to może znaczyć w przypadku słownictwa? Przebłysk takiej inwencji znajdziemy w jednym z przykładów, kiedy to Słomczyński tłumaczy słowo *brogues* jako „ciżmy”. Jest to świadoma archaizacja, która w tak nowoczesnym kontekście daje ciekawy efekt. Ale czy tylko archaizacje? A może warto się też pokusić o zabawy słowotwórcze, które w jakiś sposób oddają nowatorski charakter tej prozy. Inspiracją (a może nawet źródłem) dla takiego przekładu może być współczesny slang z jego różnymi pomysłami. Przypomnijmy na przykład, że dość nobliwe słowo „fochy”, używane w zasadzie tylko w zwrocie „stroić fochy”, zyskało nagle zupełnie nowy wymiar. I oto pojawiły się zwroty takie jak:

- foch (w liczbie pojedynczej);
- strzelić focha;
- fochać się;
- foszyć.

Nawet to, co potoczne, może być jeszcze potoczniejsze (sic!), choćby zwrot „zaliczyć zgon”, który zyskał ostatnio urokliwą formę „zazgonić”. Jeśli tłumaczowi nie starcza inwencji, może też zerknąć do istniejących, pisanych po polsku dzieł, o czym nieco później.

W *Ulyssesie* pojawiają się też słowa i zdania w języku gaelickim (choć warto przypomnieć, że Joyce sam nie znał tego języka), ale bez znaków diakrytycznych:

- *Sinn Fein*, says the citizen, *Sinn fein amhain!*: My Sami (partia polityczna): – Sinn Fein! powiada Obywatel. Sinn fein amhain! (264) (słowo *amhain* znaczy po gaelicku „tylko”);
- *Sasenach* – Anglicy: „Saksonowie” (278);
- *Tir na n-og* – Ziemia młodości, Elizjum: „Tir na n-og” (164);
- *Eire* – Irlandia: „Ratujcie drzewa Irlandii dla przyszłych ludzi Irlandii na pięknych wzgórzach Eire” (280);
- *Erin* – dopełniacz słowa Eire – Irlandia: „rzut oka na Erin” (308);
- *Erin go bragh!* – Irlandia na zawsze: „Erin go hragh (sic!)!” (441);
- *Bi i dho husht* – bądź cicho: „Bi i dho husht” (257);
- *faugh a Ballach* – z drogi: „Faugh a Ballach” (318);
- *Sraid Mabott* – ulica Mabbot: „Sraid Mabott” (357), choć wcześniej mieliśmy w tłumaczeniu Mabbot Street (353).

¹⁰ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa*, s. 232.

Jak widać, w przypadku fraz w języku gaelickim tłumacz był bardzo zachowawczy, czyli po prostu ograniczył się do powtórzenia zwrotów gaelickich, czasami z błędem („hragh”), który powinna poprawić korekta. Jedynym ułatwieniem dla czytelnika jest tłumaczenie słowa *Sasenach*, natomiast tłumacz pozostawia oryginalne formy zwrotów, które obecnie nie wymagałyby żadnych objaśnień, to *Eire*, *Erin* (Słomczyński używa niepoprawnie tej formy dopełniaczowej) i *Sinn Féin*. Chociaż są one dość znane, warto zastanowić się tu nad krótkimi objaśnieniami: albo w formie przypisów, albo w tekście.

Znacznie ciekawsze z punktu widzenia tłumaczenia są te wszystkie irlandzkie idiomy i metafory, które Joyce przeniósł dosłownie do języka angielskiego:

- *silk of the kine, poor old woman* – dwa zwroty odnoszące się do Irlandii (ten drugi pojawia się też w sztuce W.B. Yeatsa *Cathleen Ni Houlihan*, której Joyce nie znoślił za jej nacjonalizm): „perła pastwisk” (441), „biedna stara kobieta” (282);
- *is there Gaelic on you?* – „Czy umie pani po gaelicku?” (12);
- *soft day* – mglisty i dżdżysty dzień: „Piękny dzień” (28);
- *the blessing of God and Mary and Patrick on you* – „Błogosławieństwo Boga, Marii i Patryka z wami” (286);
- *true for you* – masz rację: „prawda” (144);
- *what's on you?* – co się z tobą (złego) dzieje?: „Co ci jest?” (267);
- *let me be going now, woman of the house*: „Pozwól mi teraz odejść, gosposiu” (392);
- *are you bad in the eyes?* – nie widzisz/nie widzi pan?: „Źle pan widzi?” (488);
- *if it was the thing I was sick* – jeśli to mi zaszkodziło: „Żeby to ja była chora” (556).

Do tych czysto irlandzkich zwrotów dodajmy jeszcze kilka słów i fraz, których pochodzenie jest niepewne, a jednak występują w słownikach *Hiberno-English*:

- *kip* – burdel: „ze szkolnego bajzia¹¹” (9), „burdel” (10);
- *Begob* – pominięte w tłumaczeniu (10), „na Boga” (254), pominięte w tłumaczeniu (254);

¹¹ Należy przypuszczać, że chodzi o słowo: „bajzla”.

- *galoot* – głupek: „dryblas” (90);
- *give somebody the leg up* – pomóc komuś: „To go dźwignęło na nogi” (115), „Pomagają mu” (147);
- *all on the baker’s list* – wszyscy zdrowi, wszystko idzie dobrze: „Jedzą chleba, ile trzeba”;
- *father and mother* – (w sensie: bardzo mocne, poważne): „do wiwatu” (272), „(kląć okrutnie” (392);
- *save you kindly* – i nawzajem: „I ciebie w zdrowiu” (274);
- *axing at her* – pytać o nią (malapropizm): „że sobie na nią ostrzę” (351);
- *great leg of* – duży wpływ na coś: „że ma ją w kieszeni” (556);
- *your other eye* – nonsens: „i twoje inne oko” (221) – co ma częściowe uzasadnienie w tekście;
- *boy Jones* – informator: „zwykły Jaś” (485)¹².

W przypadku powyższych zwrotów trzeba przede wszystkim stwierdzić, że wszystkie są tłumaczone, czego oczywiście należało się spodziewać, gdyż stanowią część – inna sprawa, że wyjątkową – języka angielskiego, z którego tłumaczona była cała książka. Poza tym większość tłumaczeń jest udomowiona, tak żeby dobrze brzmiały po polsku:

- Czy umie pani po gaelicku?;
- prawda;
- Co ci jest?

Mamy tu zwykłe, nierzucające się w oczy zwroty lub słowa w języku polskim i trudno tu coś wnosić na temat ich rodowodu. Egzotyzacji jest znacznie mniej i mają one dwojaki charakter. W większości są to swoiste archaizacje (choć można przypuszczać, że kiedy *Ulysses* się ukazał – w 1969 roku – zwroty te były całkowicie współczesne):

- do wiwatu;
- kląć okrutnie.

Jest tu też kilka zwrotów, które wydają się niedopasowane do polszczyzny, a przez to interesujące:

- to go dźwignęło na nogi;
- błogosławieństwo Boga, Marii i Patryka z wami;
- nie byli warci złamanego pierdnięcia dla Irlandii (o Francuzach).

¹² Patrz: s. 145-146.

Jednak tylko w drugim i trzecim widać celowy zabieg, polegający na dosłownym przetłumaczeniu błogosławieństwa i przekleństwa (które tak dobrze charakteryzują *Hiberno-English*). Pierwsze „dźwignęło” (zamiast: postawiło) może być tylko „wypadkiem przy pracy” – nie do końca prze-myślaną egzotyzacją.

W tłumaczeniu pojawia się też sporo błędów, co nie może dziwić ze względu na ogrom wyzwania, przed którym stanął Słomczyński. Pomi-niemy tu oczywiście zwykłą literówkę „bazia” (bajzla), ale warto zwrócić uwagę na nieodpowiednie tłumaczenie kilku zwrotów, które Słomczyński źle zrozumiał:

- *soft day* (to nie: „piękny dzień”, a wyjątkowy, irlandzki typ pogody z mgłą, która przechodzi w mżawkę);
- *galoot* (to nie: „dryblas”, a niezdara);
- *all on the baker’s list* (to nie: „jedzą chleba, ile trzeba”, ale po prostu są zdrowe);
- *axing at her* (to nie „sobie na nią ostrzę”, ale irlandzki malapropizm od słowa *ask* – pytać);
- *boy Jones* (to nie „zwykły Jasio”, lecz „informator” i przy okazji aluzja do Edwarda Jonesa).

Trudno też nie zauważyć, że zwrot: „Pozwól mi teraz odejść, gospo-siu” brzmi obecnie dosyć humorystycznie, co nie było zamiarem Joyce’a. Mamy tu do czynienia ze zwykłym pożegnaniem, które w dodatku weszło do standardowej angielszczyzny.

Ogólnie, zamieszczone przykłady wskazują, że słownictwo, fraze-ologia i idiomatyka *Hiberno-English* nie są w tym przekładzie dobrze reprezentowane, ale przede wszystkim brak objaśnień i błędy powodują, że zaciera się czytelność tekstu i przekład staje się trudny w odbiorze. Warto jeszcze sprawdzić, jak to wygląda, jeśli idzie o różnego rodzaju elementy składniowe *Ulyssesa*.

Jak pamiętamy, z powodu nałożenia się składni języka gaelickiego na angielski, w *Hiberno-English* pojawia się kilka charakterystycznych cech składniowych. Wiele znajduje swoje odbicie w *Ulyssesie*, a z tych najważ-niejszych należy wymienić:

1. Zaimki emfatyczne;
2. Zdania podrzędne wprowadzane za pomocą „*and*”;
3. Konstrukcje *and* + czasownik z „*-ing*”;

4. Konstrukcje *after* + czasownik z „-ing”;
5. Konstrukcje *do* + *be*;
6. Nietypowe użycie zaimków;
7. Pytania pośrednie;
8. Zdania rozszczepione;
9. Niestandardowe użycie przyimków;
10. Inne.

W przypadku tłumaczenia nie jest istotny sam typ idiosynkrazji (choć oczywiście przy preskryptywnym potraktowaniu tych nietypowych form, można by się pokusić o jakieś całościowe rozwiązania), ale to, czy i jak tłumacz poradził sobie z nimi wszystkimi. Przyjrzyjmy się zatem kilkunastu przykładom takich nietypowych – a jednocześnie typowych dla *Hiberno-English* – struktur:

- *and Mr Sheeny himself* – „A sam pan Sheeny?” (184);
- *Hello Jack, is that yourself?* – „Hallo, Jack, czy to ty?” (194);
- *there he is himself, a Greek* – „A oto on. Grek” (465).

W przypadku zaimków emfaticznych zwykle następuje ich neutralizacja. Za jedyną, ale naturalną w polszczyźnie próbę oddania konstrukcji Joyce’a, możemy tu uznać określenie „a sam pan Sheeny”.

- *I met him the Day before yesterday and he coming out of that Irish farm dairy* – Spotkałem go przedwczoraj, kiedy wychodził z tej Irlandzkiej Mleczarni Wiejskiej (147);
- *and a swell pair of kicks on him and he listening to what the drunk was telling him* – miał piękną parę lakierów, słuchał tego, co mu opowiadał jakiś pijaczyna (213);
- *And the citizen and Bloom having an argument about the point, the brothers Sheares and Wolfe Tone Beyond on Arbour Hill and Robert Emmet and die for your country, the Tommy Moore touch about Sara Curran and she’s far from the land. And Bloom, of course, with his knockmedown cigar putting on swank with his lardy face.* – A Obywatel i Bloom spierali się o braci Sheares, o Wolfe Tone’a na Arbour Hill, o Roberta Emmeta i poległij za ojczyznę, o wzruszający wiersz Tommy Moore’a o Sarze Curran, a jest ona z dala od kraju. A Bloom, oczywiście, z tym cwaniackim cygarem, jakby chciał zadawać szyku tą swoją opasłą gębą (263);

- *And calling himself a Frenchy for the shawls, Joseph Manuo, and talking against the Catholic religion, and he serving mass in Adam and Eve's when he was young with his eyes shut, who wrote the new testament, and the old testament, and hugging and smuggling. And the two shawls killed with the laughing, picking his pockets, the bloody fool and he spilling the porter all over the bed and the two shawls screeching laughing at one another.* – Udawał Francuza przed kurewkami, Josepha Manuo, i wygadywał przeciw wierze katolickiej, on, który za młodu służył z opuszczonymi oczyma do mszy u Adama i Ewy: kto napisał Nowy Testament i Stary Testament; pieszcząc i beczeszcząc. Obie kurewki konały ze śmiechu, przetrząsając kieszenie temu przekłętemu durniowi, a on rozlewał porter po całym łóżku, a obie kurewki śmiały się, wrzeszczały jedna po drugiej (269);
- *I saw him and he not long married flirting with a young girl* – (tego dużego z bobo-buzią) spotkałem jest żonaty od niedawna flirtującego z młodą dziewczyną (557);
- *poor man and he in mourning* – biedak a przecież był w żałobie (570).

Podobnie jak wcześniej, tłumacz neutralizuje tutaj większość konstrukcji z „podrzędnym *and*”, zwłaszcza tam, gdzie mamy do czynienia z krótkimi frazami. W dłuższych zdaniach, gdzie nie sposób nie zauważyć nadobecności *and* mamy próby oddania go poprzez frazy z powtarzającym się „a” („A Obywatel i Bloom spierali się (...) a jest ona z dala od kraju. A Bloom” (...)), co wydaje się uprawnionym zabiegiem, choć równie dobrze można by sobie wyobrazić konstrukcję z powtarzającym się „i”. Ciekawym posunięciem wydaje się też pozbycie się w paru miejscach znaków przestankowych. Z jednej strony sprawia to, że te konstrukcje wydają się bardziej egzotyczne, a z drugiej powoduje, że język staje się „mówiony” i bardziej potoczny.

Nie sposób nie wspomnieć tu o niezręcznościach, które możemy znaleźć nawet w tak krótkich fragmentach. Fraza „Mleczarnia Wiejska” sprawia, że zaczynamy się zastanawiać, czy w Irlandii są też mleczarnie miejskie (zwłaszcza w takim układzie, kiedy przymiotnik następuje po rzeczowniku), a określenie „miał piękną parę lakierów” jest dwuznaczne, bo nie wiemy, czy po prostu posiadał, czy je włożył, a w dodatku zgrubienie „lakierów” (*kicks*) nie wydaje się tutaj odpowiednie. Ale takie potknięcia są typowe dla tego tłumaczenia, o czym na samym końcu tego rozdziału.

Przyjrzyjmy się teraz typowo irlandzkim konstrukcjom *after* + czasownik:

- *And he after stuffing himself till he's fit to burst* – I to po tym, kiedy się tak opchał, że o mało nie pękł! (252);
- *Sure I'm after seeing him not five minutes ago* – Ale na pewno widziałem go pięć minut temu (259);
- *what was he after doing* – co miał lepszego do roboty, jak... (364).

Jak widzimy, ta wyrażnie obca (przynajmniej w tym znaczeniu) w języku angielskim konstrukcja, jest zneutralizowana w języku polskim. Słomczyński skupia się tu na informacji, a nie na formie i ta strategia przeważa w całym tłumaczeniu. Podobnie rzecz się ma w przypadku konstrukcji *do + be*, tak jak w prezentowanych poniżej przykładach:

- *does be visiting there* – który składa tu wizyty (135);
- *What do they be thinking about?* – O czym myślą? (138);
- *don't be making a public exhibition of yourself* – nie rób z siebie publicznego widowiska (293).

Jak widać, Słomczyński nie stara się tu o znalezienie formuły, która oddałaby formę tych wypowiedzi i skupia się wyłącznie na treści. To samo dotyczy zdań rozszczępionych i niestandardowego użycia przyimków, co wydaje się zrozumiałe przy tak wielkim nagromadzeniu problemów translatorskich. Warto jednak zerknąć na nieco dłuższe fragmenty tłumaczenia, niekoniecznie w *Hiberno-English* (pamiętajmy, że autor kultywuje irlandzkie tradycje językowe, nawet gdy nie używa określonych struktur):

- Madam, I'm Adam. And Able was I ere I saw Elba.
- History! Myles Crawford cried. The Old Woman of Prince's street was there first. There was weeping and gnashing of teeth over that. Out of an advertisement. Gregor Grey made the design for it. That gave him the leg up. Then Paddy Hooper worked Tay Pay who took him on to the Star. Now he's got in with Blumenfeld. That's press. That's talent. Pyatt! He was all their daddies!¹³

¹³ J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, s. 137.

- Kobyła ma mały bok. Anna pana panna.
- Historia! zawołał Myles Crawford. Stara kobieta z Prince's Street była tam pierwsza. Było z tego wiele płaczu i zgrzytania zębami. Z ogłoszenia. Gregor Grey zrobił do tego rysunek. To go dźwignęło na nogi. A Paddy Hooper obrobił wtedy Tay Paya, który wziął go do Gwiazdy. Teraz pokumał się z Blumenfeldem. Oto prasa. Oto talent. Pyatt! On był tatą ich wszystkich¹⁴.

Jeśli przyjrzymy się temu fragmentowi uważnie, to możemy odnieść wrażenie, że tłumacz tak bardzo skupił się na oddaniu angielskich palindromów z pierwszego fragmentu dialogu, że później nie starczyło mu siły na wyjaśnienie lub wytłumaczenie odniesień do irlandzkiej kultury, a zwłaszcza starej kobiety, która, tak jak u W.B. Yeatsa, jest Irlandią. Co prawda dowiadujemy się, że Gregor Gray był rysownikiem, ale już trudno się domyślić, że „Tay Pay” to Thomas Power O'Connor, dziennikarz i polityk, a „Star” to jego gazeta – bo mamy tu polski tytuł bez cudzysłowu. Przypisy, których Słomczyński w ogóle szczędzi czytelnikowi, przydałyby się też przy nazwiskach Blumenfelda i Pyatta. Ponieważ brakuje tu objaśnień, fragment jest mało czytelny i po polsku tylko aluzyjnie nawiązuje do tego, czego dotyczy.

Popatrzmy z kolei na fragment wypowiedzi Leopolda Blooma:

(in caubeen with clay pipe stuck in the band, dusty brogues, an emigrant's red handkerchief bundle in his hand, leading a black bogoak pig by a sugaun, with a smile in his eye) Let me be going now, woman of the house, for by all the goats in Connemara I'm after having the father and mother of a bating. (with a tear in his eye) All insanity. Patriotism, sorrow for the dead, music, future of the race. To be or not to be. Life's dream is o'er. End it peacefully. They can live on. (he gazes far away mournfully) I am ruined. A few pastilles of aconite. The blinds drawn. A letter. Then lie back to rest. (he breathes softly) No more. I have lived. Fare. Farewell¹⁵.

BLOOM: (W czapce z nausznikami, z glinianą fajką, wystającą zza wstążki kapelusza, w zakurzonych kierpcach, z emigranckim węzełkiem związanym czerwoną chustką, prowadzi na słomianym powrośle czarną jak dąb kopalny świnię, w oczach ma uśmiech.) Pozwól mi teraz odejść,

¹⁴ Tamże, s. 114-115.

¹⁵ J. Joyce, *Ulysses*, Vintage International Vintage Books, New York 1990, s. 499.

gospośiu, bo klnę się na wszystkie kozy w Connemara, że mało brakuje mi, abym zaczął kłać okrutnie. (Ze łzą w oku.) Szaleństwem jest wszystko. Patriotyzm, opłakiwanie umarłych, muzyka, przyszłość rasy. Być albo nie być. Przeminał sen życia. Zakończyć je w spokoju. A oni niechaj sobie żyją dalej. (Ze smutkiem spogląda w dal.) Jestem zrujnowany. Kilka pastylek akonitu. Opuszczone zasłony w oknach. List. A potem położyć się, by odpocząć. (Wzdycha łagodnie.) Nigdy więcej. Przeżyłem swoje życie. Dobra. Dobranoc¹⁶.

Ten fragment z kolei pokazuje nam w mniejszym stopniu umocowanie kulturowe tekstu, a w większym jego potoczystość. Nie ma tu wielu trudności, ale wątpliwości budzą następujące kwestie:

- kerpce – może jednak: buty?
- emigrancki węzełek – wędrowny?
- przyszłość rasy? – narodu?
- jestem zrujnowany – już po mnie?
- akonit – jako trucizna (ale też w małych dawkach lekarstwo), więc może przydałby się przypis?
- ogólne cytaty i odniesienia, które nie są objaśnione w tłumaczeniu.

Trzeba powiedzieć, że jeśli idzie o *Hiberno-English*, tłumacz dokonuje wielu neutralizacji i zapewne ta odmiana języka nie była jego największym problemem przy pracy nad *Ulyssesem*. Oczywiście należy tego żałować, gdyż jest to jedna z cech oryginału. Na korzyść Słomczyńskiego przemawia natomiast to, że zachował układ graficzny dialogów Joyce'a, co wydaje się słuszną decyzją, gdyż są one nietypowe w języku angielskim i polskim, choć bardziej zbliżone do tego drugiego.

Jednak to nie braki objaśnień stanowią największy problem tego tłumaczenia. Maciej Słomczyński zmierzył się z tekstem niezwykle trudnym, pełnym kulturowych odniesień i aluzji, i, jak na swoje czasy, wywiązał się z tego zadania, choć w jego tłumaczeniu znajdziemy najrozmaitsze błędy i niezręczności. Poza wspomnianymi, dotyczącymi niezrozumienia *Hiberno-English*, znajdziemy w *Ulyssesie* na przykład kalki z języka angielskiego:

¹⁶ J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, s. 392.

- Oczy jego odprowadziły (*His eyes followed*);
- Proszę przyjsz z aparatem fotograficznym o każdej porze (*Bring the camera whenever you like*);
- Kiedy minął Wicklow Lane, (...) zatrzymało go okno wystawowe (*After Wicklow Lane the window (...) stopped him*);
- młodszy niż ja (*younger than I*).

Warto jednak zaznaczyć, że w przedostatnim przykładzie tłumacz pamięta przynajmniej o przesunięciu formy enklitycznej (go) w głąb zdania. Często jednak tego nie robi:

- Zrobić aluzję do tego;
- Myślę, że ma jakąś skłonność do tego;
- Przypuszczam, że powiedziałem to;
- aby pojechać konno z Ards of Down do Dublina i uczynić to;
- O'Molloy ponownie otworzył papierośnicę i podsunął ją.

Znajdziemy tu też skopiowane z języka angielskiego nazwy:

- Boerowie (Burowie);
- Sinbad (Sindbad).

Albo tłumaczenia, które nie powinny się pojawić:

- Dom Kluczy (House of Keys – parlament z Wyspy Man);
- dr Łosoś (dr George Salmon, choć oczywiście trzeba jakoś przekazać znaczenie tego nazwiska).

Słomczyńskiemu zdarzają się też amfibolie przy tłumaczeniu zupełnie jednoznacznych angielskich fraz:

- Spotkałeś biedną starą Irlandię i jak ją znalazłeś? (*You met with poor old Ireland and how does she stand?*);
- To jest właśnie urok: nazwisko. (*That's the fascination: the name*).

Jednak warto powtórzyć, że w przypadku *Ulissesa* najbardziej doskwierają nie tyle ewidentne braki przy bezpośrednim tłumaczeniu *Hiberno-English*, ani też wspomniane błędy i niezręczności, ale ogólna niezrozumiałość zaprezentowanego tekstu, a także brak poczucia, że obcujemy z radosną zabawą z językiem oraz prozą na wskroś eksperymentalną i niezwykłą. Język tłumaczenia nie jest zbyt płynny – bez śladu tej irlandzkiej potoczności, o której wspomniała Gisela Zingg. Łatwo też zauważyć, że efekty pewnych tłumaczonych dzieł da się mierzyć wpływem, jaki mają na język docelowy. *Ulisses* Słomczyńskiego był w Polsce książką pożądaną, ale jego lektura nie wywołała rewolucji w języku literackim, tak jak na przykład węgierski przekład tej książki:

Tłumaczenie *Ulyssesa* na węgierski dokonane przez autora metafikcyjnych (*metafictional*) powieści Miklósa Szentkuthy'ego (z 1974 roku) (...) było zarówno wychwalane, jak i krytykowane za zbyt widoczną ambicję, by stać się bardziej Joyce'owskie niż sam Joyce. Całość przesycają gry słowne, językowe nowatorstwo, muzyczność, a także gargantuiczny humor, ale w przekładzie nie ma ważnych połączeń strukturalnych, zróżnicowania rejestru czy wielogłosowości oryginału. *Ulysses* Szentkuthy'ego miał olbrzymi wpływ na postmodernistyczne węgierskie pisarstwo, a także dzięki zacięciu rodem z *Finnegans Wake* (a konkretnie konstrukcji-walizek [*portmanteaux-like constructions*], które wydawały się nawiązywać do ostatniego dzieła Joyce'a) utorował drogę nowej, szeroko rozpowszechnionej poetyce języka¹⁷.

Przekład Szentkuthy'ego był drugim tłumaczeniem *Ulyssesa* na język węgierski. Drugiego pełnego polskiego przekładu dzieła Joyce'a podjął się Marcin Świerkocki i, jak sam zapowiada, ma się ono ukazać w 2021 roku w wydawnictwie Officyna¹⁸. Wcześniej jednak opublikował pierwszych pięć rozdziałów swego *Ulisessa*, zastrzegając, że jest to robocza wersja i prosząc o komentarze.

Pierwszy z nich pochodził od znawcy twórczości Joyce'a, który tak ocenił język przekładu:

Przekład brzmi dobrze, świeżo i potoczyscie. Jest dziarski i pełen energii, zwłaszcza w partiach monologów wewnętrznych (...) i dialogów (wyrażnie podkreścone, żwawe i dzięki temu bezczelne w swoim pozerstwie kwestie Mulligana, skontrastowane z przyciszonym, depresyjnym tonem Dedalusa, czy zrzędliwą, skrzypiącą mową starego besserwissera Deasy'ego)¹⁹.

Nie sposób nie zgodzić się z tą opinią i z ogólnym stwierdzeniem, że tekst Joyce'a zyskuje na jasności i potoczystości. Nas natomiast interesuje przede wszystkim to, jak Świerkocki radzi sobie z jego swoistością i, bardziej szczegółowo, z *Hiberno-English*.

¹⁷ E. Mihálycsa, *Four-handed Chirping of Birds Or, The Adventure of two Hungarian Translators with Flann O'Brien's Book-web*, „Estudios Irlandeses” 2013, nr 8, s. 69.

¹⁸ M. Świerkocki, *Od tłumacza*, „Literatura na Świecie” 2018, nr 11-12, s. 118.

¹⁹ P. Paziński, *Kilka uwag o Ulisiesie w przekładzie Macieja Świerkockiego*, „Literatura na Świecie” 2019, nr 1-2, s. 339.

Godne pochwały wydaje się to, że zachował on swoisty, graficzny zapis dialogów, które w irlandzkim angielskim przypominają polskie, ale nie do końca, gdyż zamiast dywizu na zakończenie wypowiedzi, mamy w nich przecinek. Natomiast trzeba będzie jeszcze poczekać z oceną tłumaczenia (lub nie) hibernizmów, gdyż są one rozsiane po całym tekście i ogólnie nie ma ich zbyt wiele w prezentowanym fragmencie. Wydaje się jednak, że w dobie internetu dobrą strategią byłoby zachowanie przynajmniej tych podstawowych, jak *Erin* czy *Sraid Mabott*, czy inne nazwy własne. Bardzo dobrym posunięciem wydaje się też podanie z tłumaczeniem zawołania, ale też nazwy partii: „My sami, Sinn Fein...”²⁰, kiedy u Słomczyńskiego mamy „Dla nas samych”²¹, przez co gubi się aluzja polityczna. Wygląda więc na to, że to właśnie Świerkocki bardziej dba o zaznaczenie obcości prezentowanego tekstu.

Dodatkowo pokazuje nam jego swoisty, wyjątkowy charakter, wykorzystując na przykład aliteracje: „Obejmował matowo zieloną płynną masę”²²; „Pójdziemy na wspaniały durch, żeby zadziwić druidycznych druidów”²³; „Brzydki i niepotrzebny; cienka szyja, zmierzwiłone włosy i plama atramentu jak ślimaczy śluz”²⁴, a także neologizmy, takie jak złożenie „nosościera”²⁵ (u Słomczyńskiego mamy „ścierkę do nosa”²⁶, choć pamiętajmy, że Świerkocki mówi o „zieleni smarkowej”, a Słomczyński określa ten kolor jako „smarkozielony”).

Jednak tym, co wyróżnia tłumaczenie Świerkockiego, są nietypowe dla polszczyzny, ale dobrze brzmiące zwroty, takie jak:

- Na jego ustach wykwitł cichy, sympatyczny uśmiech;
- Udziel mojej osobie pożyczki w postaci twojej nosościeri, iżbym mógł wytrzeć brzytwę;
- ...spuścimy mu gorszy łomot i manto przez uszy niż Clive’owi Kempthorpe’owi;
- Pożycz no jednego mojej osobie;

²⁰ J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Świerkocki, „Literatura na Świecie” 2018, nr 11-12, s. 11.

²¹ J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, s. 5.

²² J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Świerkocki, s. 9.

²³ Tamże, s. 17.

²⁴ Tamże, s. 38.

²⁵ Tamże, s. 8 i dalej.

²⁶ J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, s. 3.

- ...wrzucił smażeninę na pobliski półmisek;
- Gwarzycie po gaelicku?²⁷

Takich zwrotów jest u Świerkockiego całkiem sporo i pomagają one czytelnikom przenieść się do innego, obcego kraju. Należy też wspomnieć, że tłumaczowi udaje się zachować aluzje, takie jak to, że Goguś Mulligan jest „spasły” i ma „rozpasany” szlafrok, a potem jeszcze „opasły” twarz²⁸.

Natomiast warto też zaznaczyć coś, o czym wspomina w swoim komentarzu Piotr Paziński:

Słomczyński, co nie raz mu wytykano, miał tendencję do dosłownego przekładania wyrażen idiomatycznych. Pyszałkowata kwestia Deasy'ego: „Zamknąłem całą sprawę w łupinie orzecha” („I have put the matter into a nutshell”) jest po polsku niezrozumiałą kalką. Zaprezentowałem całą sprawę w pigułce” brzmi lepiej, chociaż niepotrzebnie zwraca na siebie uwagę. Deasy mówi po prostu, że w swoim liście do gazety zawarł sedno sprawy. Podobnie z maksymą „I paid my way”, która jest jakoby życiowym mottem prawdziwego Anglika. Słomczyński tłumaczy dosłownie: „Opłaciłem moją drogę”. Świerkockiego: „Żyję na własny rachunek” jest zdecydowanie lepsze, nie czuć tu kalki, ma jednak ten feler, że z maksymy znika aspekt podróży, wędrowania, tak ważny dla etosu Joyce'a²⁹.

Oczywiście mamy tu do czynienia z typowymi, angielskimi przysłówkami, które mają co najmniej kilka odpowiedników w mniej lub bardziej idiomatycznych polskich zwrotach (na przykład zupełnie nieidiomatyczne: wyłuszczyłem całą w kilku słowach, zawsze płacę za siebie), ale wydaje się, że tłumaczenie dosłowne w przypadku przynajmniej niektórych z tych idiomatycznych zwrotów, mogłoby doprowadzić do egzotyzacji tekstu. Co więcej, warto by się pokusić o takie rozwiązanie w przypadku przysłówów czysto irlandzkich, które brzmią obco również dla tych rodzimych użytkowników języka angielskiego, którzy nie są Irlandczykami.

Jednak wydaje się, że mamy do czynienia z bardzo ciekawą propozycją translatorską, i że Maciej Świerkocki radzi sobie lepiej od Słomczyńskiego również z tak delikatną materią, jaką jest oddanie obcości i swoistości dzieła Joyce'a. Pozostaje więc czekać na całą książkę, aby – miejmy nadzieję – móc się utwierdzić w tym przekonaniu.

²⁷ J. Joyce, *Ulysses*, przekł. M. Świerkocki, s. 6-38.

²⁸ Tamże, s. 5-6.

²⁹ P. Paziński, *Kilka uwag o Ulyssesie...*, s. 340.

4.2.2. Dwa portrety jednego artysty

Kolejne z omawianych dzieł Joyce'a *A Portrait of the Artist as a Young Man* ukazało się przed *Ulyssesem*, w latach 1914–1915 w piśmie „The Egoist”. Była to pierwsza powieść autora, ale już naznaczona irlandzkością w warstwie tematycznej i słownej. Przy czym nie wolno zapominać, że *Portret* jest książką o języku jako takim: o dojrzewaniu języka i o dojrzewaniu w języku:

Debiutancka powieść Joyce'a ustanawia tym samym – i przekonująco uwiarygodnia – zależność podmiotu od języka, który kształtuje podmiotu tego zmieniającą się tożsamość. Joyce bowiem nie pisał powieści psychologicznej, ale dzieło, w którym psychologia jest korelatem, a raczej funkcją języka. (...) Joyce prowadzi czytelnika od języka bajki poprzez mowę dziecka, gwarę uczniowską, język melodramatów i romansów brukowych, język homilii, kazań i traktatów teologicznych, filozoficznych i politycznych dysput, przez slang studencki i makaroniczną łacinę, aż po kończący powieść własny język prywatnego dziennika³⁰.

Wróćmy też do cytowanego wcześniej fragmentu, który zawiera nader ważną dla nas informację:

(...) u Joyce'a język nigdy nie jest przeźroczysty. Nigdy nie jest bezproblemowym środkiem przekazu treści istniejących poza nim i przed nim, gdyż on sam stanowi treść całego Joyce'owskiego dzieła. Joyce nie pozwala czytelnikom tracić z pola widzenia słów, ich muzyki, kształtów i sensów – to one rządzą opisywaną rzeczywistością³¹.

Oczywiście wśród rozmaitych rodzajów języka, o których pisze Jarniewicz, poczesne miejsce zajmuje *Hiberno-English*, choć powinniśmy pamiętać, że nie jest to książka tak bardzo nim przesyciona jak późniejszy *Ulysses*. Bierze się to po części z jej rozmiarów, ale też z tego, że autor prezentuje rozwój języka w wymiarze bardziej ogólnym i na przestrzeni lat. To nie jest tylko Dublin i tylko 16 czerwca 1904 roku, ale język kolejnych lat dojrzewania bohatera, wyznaczany przez różne rodzaje języka. W dodatku ten język ma charakter parodystyczny i Jarniewicz

³⁰ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa*, s. 234-235.

³¹ Tamże, s. 235.

podaje przekonujące przykłady takich właśnie fragmentów we własnym tłumaczeniu. Dotyczy to choćby stylizacji na język elżbietańskiej poezji³² czy język wiejski („prostacki”)³³, a także pseudołacinę studentów, w której można odnaleźć angielskie słowa³⁴.

Esej Jarniewicza stanowi komentarz do jego nowego tłumaczenia *Portretu*. Autor porównuje w nim swój przekład książki z 2006 roku z tym, jakiego dokonał jeszcze przed II wojną światową – w 1931 roku – Zygmunt Allan. O dziwo, ten starszy broni się całkiem dobrze – jest poprawny, idiomatyczny – a jego braki polegają właśnie na nieuwzględnieniu różnego rodzaju zabiegów językowych, które stosował Joyce. Nas jednak będą głównie interesowały wyrażenia dialektalne w *Hiberno-English* i to, jak poradzi z nim sobie: Zygmunt Allan w *Portrecie artysty z czasów młodości* (który będziemy oznaczać jako T1) i Jerzy Jarniewicz w *Portrecie artysty w wieku młodzieńczym* (oznaczanym jako T2).

Zanim przejdziemy do analizy tłumaczeń książki, warto wspomnieć, że Jarniewicz zdawał sobie sprawę również z tego, że Joyce używa w *Portrecie* irlandzkiej odmiany języka angielskiego. Wspominał o tym parokrotnie w różnych miejscach:

W irlandzkiej angielszczyźnie spójnik „and” stosowany jest co prawda znacznie częściej niż w brytyjskiej, zastępując także spójniki podrzędności „kiedy”, „ponieważ”, „choć”. Stąd zapewne tendencja Allana do swoistego polerowania w przekładzie irlandzkiej angielszczyzny na rzecz norm i wzorców jej odmiany brytyjskiej³⁵.

Natomiast w wywiadzie, który przeprowadziła z nim Zofia Zaleska, znajdziemy taki fragment:

³² Tamże, s. 244-245.

³³ Tamże, s. 245.

³⁴ Przywodzi to na myśl język, jakim posługują się upupieni uczniowie w *Ferdynandzie* Gombrowicza: „novus kolegas”, „Gwoliż jakim złośliwym kaprysom aury waszmość dobrodzieja persona tak późno w budzie się pojawia?”, „profesorus, lekcjus, polsku” (W. Gombrowicz, *Ferdynand*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 25). Pamiętajmy zresztą, że *Ferdynand* i w ogóle większa część twórczości Gombrowicza (poza *Dziennikiem*, *Rozmowami z Dominikiem de Roux* i esejami) to również parodystyczna tragedia języka.

³⁵ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa*, s. 239.

W pewnym momencie w powieści trafiamy na rozmowę Stephena z jezuitą angielskiego pochodzenia, jej tematem jest między innymi czynność wlewania oliwy do lampki oliwnej za pomocą lejka. Pojawiają się dwa odmienne słowa oznaczające lejek – jedno pochodzi z angielszczyzny irlandzkiej, a drugie z brytyjskiej. Problem polega na tym, jak po polsku oddać to, że jedno z tych słów brzmi dla Anglika obco i jest niezrozumiałe. Zygmunt Allan przełożył te słowa jako „lejek” i „kominek”. „Lejek” ma być słowem zrozumiałym dla Anglika, a kominek tym, które sprawia mu trudność. Mnie to nie przekonywało – oba te polskie słowa mają tę samą końcówkę, to samo zdrobnienie, i nawet jeżeli nie wiemy, jaka jest funkcja przedmiotu, który nazywa się „kominek”, to nie jest to słowo, które by niepokoiło polskiego czytelnika. Wydawało mi się, że to błąd translatorski, że tłumacz zgubił tu właśnie obcość wyrażnie obecną w oryginale. (...) W poszukiwaniu drugiego określenia na lejek, które dla polskiego czytelnika konotowałoby obcość i było słowem od razu rozpoznawalnym jako „nie-nasze”, szukałem polskich regionalizmów, ale nic zadowalającego nie znalazłem. W końcu wpadłem na pomysł, aby sięgnąć do języka niemieckiego – po niemiecku lejek to *trichter*. Zdecydowałem się więc na parę „lejek i „trychter”³⁶.

W obu tłumaczeniach widać wysiłek nakierowany na to, żeby znaleźć drugi, mniej zrozumiały człon pary *funnel* – *tundish*, przy czym w T1 mamy neosemantyzm (choć nie możemy mieć pewności, czy nie jest to jakiś zapomniany regionalizm), zaś w T2 nakierowanie najpierw na mniej zrozumiałe regionalizmy polskie, a następnie użycie obcego słowa, choć wykorzystanego już w literaturze przez Juliana Tuwima³⁷. Jeśli idzie o te pierwsze, oczywiście warto z nich czasami korzystać, żeby zaznaczyć obcość przekładu. Weźmy na przykład słowa i zwroty:

- cumelek (smoczek);
- kuknąć (spojrzeć);
- dziopa (dziewczyna);
- giry (nogi);
- bambetle (łachy);
- bułka chleba (bochenek chleba);
- fufajka (waciak).

³⁶ Z. Zaleska, *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 202-203.

³⁷ J. Tuwim, *Jarmark rymów*, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 190.

Wszystkie one mogą być wykorzystane w przekładzie, najlepiej przemieszane, by nie wskazywały wyraźnie na jeden określony region. Natomiast ponieważ tłumacz T2 zdecydował się na słowo z języka obcego, pozostaje pytanie, czy nie lepszym rozwiązaniem byłoby zachowanie, może nieco spolszczonej irlandzkiej nazwy: „tundisz” albo, bardziej fonetycznie: „tandisz”?

Skupmy się więc na tych fragmentach książki, w których pojawiają się słowa lub zwroty w *Hiberno-English*. Pamiętajmy przy tym, że mamy do czynienia z bardzo konkretnym językiem:

W mojej analizie pragnę pokazać, że używany przez Joyce’a dialekt ma decydujący wpływ na język, którego używa większość postaci i dlatego książka przedstawia całkowicie realistyczny obraz sytuacji językowej w Dublinie w tym przełomowym momencie językowej historii Irlandii. Natomiast zderzenie języków pokazuje, jak główny bohater walczy, by znaleźć własny głos w polifonicznym zamęcie, który panował na przełomie wieków w Dublinie³⁸.

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej temu, jak tłumacze *Portretu* poradzili sobie z irlandzką odmianą języka angielskiego. Część przykładów pochodzi z eseju Conde-Parilla³⁹ oraz Brookera⁴⁰, ale większość z przypisów do angielskiego wydania książki – przypisów najwyraźniej potrzebnych również jej anglojęzycznym czytelnikom. Na początku zajmijmy się typowo irlandzkim słownictwem. W *Portrecie* nie ma go aż tak dużo jak w *Ulissesie*, ale wciąż możemy znaleźć tam charakterystyczne dla *Hiberno-English* słowa:

- *maneen* (obraźliwie; mały chłopiec): T1 wyrostki (97), T2 kurduple (99);
- *Ally Dally* (najlepsze, pisane wielką literą, gdyż ten termin odwołuje się do nazwy farmy, a jednocześnie – co istotne – w tekście chodzi o jedzenie): T1 Istne cudo (29), T2 *Prima sorte* (30);

³⁸ M.Á. Conde-Parilla, *Hiberno-English and Identity in Joyce's A Portrait*, „Language and Literature” 2013, t. 22, nr 1, s. 33.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ J. Brooker, *Unknown Quantity: Joyce's Words*, „In Other Words: The Journal for Literary Translators” 2004, t. 24.

- *pope's nose* (kawałek indyka o tej nazwie): T1 papieski nos (23); T2 papieski nochal (33);
- *fecked* (ukradł): T1 ściągnęli pieniądze (41), skubnęli forszę (41);
- *emerald exercise* (zeszyt do zajęć patriotycznych): T1 zeszyt w szmaragdowej okładce (74), kajet w szmaragdowych okładkach (71) i przypis, że jest to narodowy kolor Irlandii (265);
- *come-all-yous* (ballady uliczne): T1 te inne twoje ballady (94), T2 to twoje rzecz się stała niesłychana (90);
- *drisheens* (danie z owczych wnętrzności): T1 kiszka (94), T2 kiszka (90);
- *jackeen* (obraźliwie: ktoś gorszy, z niższej klasy): T1 frant (99), T2 szczawik (95);
- *Gael* (Irlandczyk): T1 Celt (180), T2 Celt (186);
- *bedad* (na Boga!): T1 Dalibóg/opuszczone (100), T2 Niech mnie kule biją (x2, 96);
- *ay, yerra* (tak): T1 no, no/a jakże (100), T2 jasne, no (96);
- *Fianna* (Finianie): T1 *fianna* x3, T2 *Fianna* x3 (208). Przypis: wojownicy (od zawołania bojowego Finian) (267).

Ta lista słów i zwrotów charakterystycznych dla irlandzkiej odmiany języka angielskiego nie jest długa, a szkoda, bo można z prawdziwą przyjemnością cytować tłumaczeniowe rozwiązania i to w dodatku obu tłumaczy. Jarniewicz wydaje się tu oczywiście ciekawszy i – siłą rzeczy – bliższy współczesności, ale przynajmniej część proponowanych przez Allana rozwiązań zaskakuje swoją trafnością. Niektóre się pokrywają, gdyż po prostu obu tłumaczom wydawały się najlepsze. Przekład Jarniewicza cieszy również przypisami, choć należy dodać, że jest ich za mało i pojawiają się dopiero na końcu książki, choć można przecież powiedzieć, że „za mało” jest pojęciem względnym, a takie a nie inne ich umiejscowienie wskazuje, że tłumacz nie chce traktować czytelników zbyt protekcyjnie... Widać jednak, że można zaznaczyć inny charakter przekładanego tekstu nawet na poziomie słownictwa. Z zastosowanych technik mamy tu:

- stylizację archaiczną (*kajet*, *frant* – bo tak tego drugiego słowa używał na przykład Sienkiewicz);
- stylizację potoczną (*ściągnęli pieniądze*, *nochal*, *szczawik*, *kurdupel*, *jasne*, *no*);
- użycie obcego słowa lub zwrotu (*trychter*, *prima sort*);
- użycie neosemantyzmu (*kominek*);

- tłumaczenie bezpośrednie (*papieski nos/nochal, zeszyt w szmaragdowej okładce*⁴¹);
- aluzję kulturową („to twoje *rzecz się stała niesłychana*” – nawiązujące do przedwojennych ballad ulicznych czy też dziadowskich);
- neutralizację (*kiszka, ballad*).

Jednak w przeciwieństwie do przekładu Słomczyńskiego, neutralizacja pojawia się tutaj rzadko (częściej u Allana), zaś Jarniewicz stara się kompensować ewentualne straty na inne sposoby, co zobaczymy przy analizie dłuższych fragmentów. Dziwi natomiast brak – poza słowem *fianna* w obu przekładach – oryginalnych lub spolszczonych słów *Hiberno-English*, które można by wykorzystać w tłumaczeniu.

Kolejnym, bardziej skomplikowanym zadaniem, które stało przed tłumaczami, było przełożenie nacechowanych gaelicką składnią zwrotów. Co ciekawe, w książce ścierają się dwie odmiany tego języka: miejska i wiejska, ale mamy też trochę zwrotów neutralnych. Zaczniemy jednak od tej pierwszej:

Miejski *Hiberno-English*:

I will tell you what I will do and what I will not do.

T1 Powiem ci więc, co uczynię, a czego nie uczynię (270).

T2 Dobrze, powiem ci, co zrobię, a czego nie zrobię (256).

Now don't be putting ideas into his head, Said Mr Dedalus. Leave him to his Maker.

T1 Przestańże zawracać chłopcu głowę – rzekł pan Dedalus. – Daj mu święty spokój (100).

T2 Ty mi go nie podpuszczaj – rzekł pan Dedalus. – Zostaw go Stwórcy (96).

John, sit you down, my harty.

T1 John, kochanku, siadaj (29).

T2 John, staruszkule, to twoje miejsce (29).

⁴¹ To, że Jarniewicz używa w tym zwrocie słowa „kajet” wskazuje na jego anachroniczny charakter, co wydaje się doskonałym posunięciem.

This boy is after saying a bad word, teacher.

T1 Proszę pana nauczyciela! Ten chłopiec powiedział brzydkie słowo! (208).

T2 Ten chłopiec powiedział właśnie brzydkie słowo, panie psorze! (199).

A oto kilka przykładów z wiejskiej odmiany *Hiberno-English*:

The crook of it caught him that time he was done for.

T1 byłoby po nim, gdyby go był wtedy trzasnął zagiętym końcem (196).

T2 gdyby ten kij go wtedy sięgnął, byłoby po człowieku (187).

A thing happened to myself

T1 Taka mi się rzecz przytrafiła (196).

T2 przydarzyło mi się coś dziwnego (187).

I disremember if it was October or November.

T1 Nie pamiętam już, czy to był październik, czy listopad (196).

T2 Nie pomnę już, październik to był czy listopad. (Musi październik...) (187).

I bent down to her and Phth! says I to her like that.

T1 ja miałem w ustach pełno soku tytoniowego. Schyliłem się nad nią i powiadam jej ot tak: „Pcht!” (naśladuje splunięcie) (38).

T2 a ja miałem w ustach pełno soku tytoniowego. Nachyliłem się więc nad nią i siut! (udał, że pluje) (37).

Ah, there must be terrible queer creatures at the latter end of the world.

T1 He, strasznie chyba dziwne stworzenia żyją na samym końcu świata (276).

T2 Hmm, na tych najdalejszych krańcach świata musi żyją stworki jakieś fikuśne i przeokropne (261).

I na koniec tej części analizy przyjrzyjmy się jeszcze paru innym zwrotom z *Hiberno-English*:

- *How are you off, sir?*
- *Right as the mail, Simon.*

T1

- Czym mogę służyć szanownemu panu?
- Chyba ptasim mlekiem (31).

T2

- A szanownemu panu niczego nie brakuje
- Wszystkiego mam w bród, Simon (31).

Staff in the kisser.

T1 dostaniesz w mordę (81).

T2 skuję ci mordę, że kurde popamiętasz (80).

Every jackass going the roads thinks he has ideas.

T1 Każdy osioł wyobraża sobie, że posiada idee (265).

T2 Każdy osioł, co łązi po ulicach, sądzi, że ma idee (251).

But is it that that makes you go?

T1 Czy z tej przyczyny odjeżdżasz? (267).

T2 I z tego właśnie powodu wyjeżdżasz? (261).

Na poziomie fraz możemy zaobserwować nieco większą neutralizację, przy czym bardziej skłonny jest do niej Allan niż Jarniewicz. Ogólnie widzimy tu kilka różnych stylizacji:

1. Potoczną tam, gdzie w grę wchodzi język miejski („zawracać głowę”, „podpuszczać”, „skuć mordę”, „kurde”);
2. Bardzo wyraźną stylizację wiejską (zwłaszcza u Jarniewicza) we fragmentach o wiejskim charakterze (archaizm „nie pomnę”, „na tych najdalejszych krańcach świata musi żyją stworki jakieś fikuśne i przeokropne”);
3. Tłumaczenia dosłowne („co uczynię, a czego nie uczynię”, „co zrobię, a czego nie zrobię”), przy czym w przypadku „pcht” Allana takie fonetyczne przeniesienie nie wydaje się uzasadnione – jeśli nie chciał on skorzystać z neutralnego pfuj/tfuj, mógł na tej bazie utworzyć słowo „ptfuj”;

4. Neologizmy – tu akurat mamy jeden: „siut” w odniesieniu do plucia. I znowu trudno powiedzieć, co miał na myśli Jarniewicz – może odwoływał się do jakiegoś regionalizmu – ale w szerszym kontekście samo słowo nie wydaje się najszcześliwsze. Natomiast jak najbardziej uzasadnione wydaje się wskazanie na jego obcość.

Zauważmy, że różnica między tymi dwoma przekładami, widoczna już na poziomie słownictwa, tutaj się pogłębia. Allan bardziej tłumaczy znaczenia, Jarniewicz w większym stopniu bawi się językiem i można odnieść wrażenie, że jest w zdecydowanie większym stopniu świadomy odmienności tłumaczonego przez siebie tekstu.

Trzeba też pamiętać, że nawet analiza nieco dłuższych fragmentów tłumaczenia nie za każdym razem oddaje wszystkie wysiłki tłumacza, zmierzające do oddania odmienności języka, który tłumaczy. Powtórzmy, że z tej odmienności i w ogóle z funkcji języka u Joyce’a zdawał sobie sprawę Jarniewicz⁴², który w trakcie tłumaczenia bawił się językiem i traktował go w bardzo całościowy sposób. Dlatego nawet jeśli w jakimś momencie mamy u niego do czynienia z neutralizacją zwrotu w *Hiberno-English*, to zaraz albo nieco później pojawia się kompensacja. W prezentowanych przykładach aż narzucało się to, żeby właśnie z tego powodu nieco rozszerzyć prezentowany przykład:

– październik to był czy listopad. (Musi październik...).

Nie dosyć, że mamy tu nieco zachwianą w stosunku do ogólnej polszczyzny składnię, to tłumacz, który do pewnego stopnia zneutralizował rymowany zwrot z irlandzkiej odmiany języka angielskiego (*I disremember if it was October or November*), zaraz jednak pomyślał o zrekompensovaniu tego braku („musi październik”). Jednak żeby móc w większym stopniu docenić te zabiegi, nie wystarczy nawet przyjrzenie się dłuższym fragmentom tekstu, gdyż kompensacja nie następuje bezpośrednio. Widać jednak, że Jarniewicz wie, że ma do czynienia z tekstem odmiennym od standardowej angielszczyzny i wykorzystuje tę wiedzę w całym tekście.

Warto natomiast zobaczyć, jak tłumacze radzą sobie z fragmentami tekstu, by móc ocenić takie cechy tłumaczenia, jak jego zrozumiałość lub – jakże typowa dla *Hiberno-English* – potoczystość:

⁴² J. Jarniewicz, *Gościnność słowa*, s. 232-247.

He pushed open the latchless door of the porch and passed through the naked hallway into the kitchen. A group of his brothers and sisters was sitting round the table. Tea was nearly over and only the last of the second watered tea remained in the bottoms of the small glass jars and jampots which did service for teacups. Discarded crusts and lumps of sugared bread, turned brown by the tea which had been poured over them, lay scattered on the table. Little wells of tea lay here and there on the board and a knife with a broken ivory handle was stuck through the pith of a ravaged turnover⁴³.

Sprawdźmy najpierw przekład Allana (T1):

Pchnął wejściowe drzwi, które nie miały klamki, i wszedł przez pustą sień do kuchni. Bracia i siostry gromadnie siedzieli przy stole. Było już po podwieczorku. Resztki drugi raz parzonej, wodnistej herbaty pozostały na dnie szklanych dzbanuszków i słoików od konfitur, używanych do picia. Porozrzucane skórki i kawały słodkiego ciasta, pociemniałe od rozlanej herbaty, wały się na stole. Małe kałuże szklily się na nim tu i ówdzie, a ktoś wetknął nóż o połamaną rękojeść z kości słoniowej w miąższ pokruszonego pasztecika⁴⁴.

I chronologicznie kolejny przekład (T2):

Pchnął pozbawione zamka drzwi wejściowe i przeszedł przez pusty korytarz do kuchni. Przy stole siedziała gromadka jego braci i siostr. Było już prawie po podwieczorku, zobaczył tylko resztki dwukrotnie parzonej rozwodnionej herbaty na dnie małych szklanych kubków i słoiczków od powideł, które służyły za filiżanki. Porzucone okruszki i kawałki cukrzynego chleba, zbrązowiałe od rozlanej herbaty, zaśmiecały stół. Gdzieś na blacie lśniły kałuże herbaty, a nóż ze złamaną rękojeścią z kości słoniowej tkwił wbity w środek nadjedzonego paszteciku⁴⁵.

Jak widać, na początku obrazy ubóstwa w obu tłumaczeniach są zbliżone, choć oczywiście lepiej, że główny bohater pchnął pozbawione zamka (a nie klamki) drzwi. Ważny też jest cukrzony chleb (zamiast „słodkiego

⁴³ J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, Harmondsworth 1972, s. 163.

⁴⁴ J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Z. Allan, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 175.

⁴⁵ J. Joyce, *Portret artysty w wieku modzieńczym*, przeł. J. Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław – Stronie Śląskie 2016, s. 167.

ciasta” – bo rodzi się pytanie: jakie ciasto jest niesłodkie?). Może on przypominać starszym czytelnikom dzieciństwo, a młodszym pokazywać, na czym polega godne znoszenie biedy, kiedy to za główny posiłek (*tea*) służy pasztecik i cukrzony/cukrowany chleb.

Jednak następny przykład jest bardziej nacechowany, jeśli idzie o *Hiberno-English* i pojawił się już w kontekście słownictwa *kominek/trychter*). Teraz przyjrzyjmy się całemu fragmentowi z książki:

– *A tundish, said the dean reflectively. That is a most interesting word. I must look that word up. Upon my word I must.*

His courtesy of manner rang a little false, and Stephen looked at the English convert with the same eyes as the elder brother in the parable may have turned on the prodigal. A humble follower in the wake of clamorous conversions, a poor Englishman in Ireland, he seemed to have entered on the stage of jesuit history when that strange play of intrigue and suffering and enty and struggle and indignity had been all but given through – a late comer, a tardy spirit. From what had he set out? Perhaps he had been born and bred among serious dissenters, seeing salvation in Jesus only and abhorring the vain pomps of the establishment. Had he felt the need of an implicit faith amid the welter of sectarianism and the jargon of its turbulent schisms, six principle men, peculiar people, seed and Snake baptists, supralapsarian dogmatists⁴⁶.

T1:

– Kominek – powtórzył dziekan powoli. – Nadzwyczaj interesujące słowo. Muszę poszukać w słowniku. Koniecznie, koniecznie.

Układność jego traciła lekkim fałszem i Stefan spoglądał na tego angielskiego konwertytę takim samym wzrokiem, jakim, być może, starszy brat patrzył w przypowieści na brata marnotrawnego. Jako jedna z wielu miernot na fali głośnych nawróceń, ten biedny Anglik, znalazłszy się w Irlandii, wstąpił, zdaje się, na scenę jezuickich dziejów, gdy owa dziwna gra intryg, mąk, zawiści, walki i obelg dobiegała już końca – maruder, ociągający się duch. Co było dlań punktem wyjścia? Może urodził się i wychował wśród zaciętych odszczepieńców, upatrujących zbawienie tylko w Jezusie, a czujących odrazę do próżnego przepychu Kościoła anglikańskiego? Czy może odczuł potrzebę wiary bez zastrzeżeń, znajdując się w kłębówisku sekciarstwa, wśród rozgwaru burzliwych schizm,

⁴⁶ J. Joyce, *A Portrait of the Artist...*, s. 188.

baptystów sześciu zasad, „dziwnych ludzi” z sekty ewangelicznej, baptystów nasiennych i węzowych, supralapsariańskich dogmatystów?⁴⁷

I T2:

– Trychter – zamyślił się prodziekan. – Wyjątkowo interesujące słowo. Muszę to sprawdzić. Słowo daję, muszę to sprawdzić.

Jego uprzejme maniery zabrzmiały nieco fałszywą nutą i Stephen spojrział na tego angielskiego konwertytę takim samym wzrokiem, jakim w biblijnej przypowieści mógł spoglądać na syna marnotrawnego jego starszy brat. Zdawało się, że ten pokorny naśladowca podążający śladem krzykliwych nawróceń, ten biedny Anglik w Irlandii, wstąpił na scenę jezuickiej historii, kiedy ta dziwna sztuka, pełna intryg, cierpienia, zawiści, walk i upokorzenia, właśnie dobiegła końca – spóźniony, opieszale duch. Skąd wyruszył? Może urodził się i wychował pośród poważnych dysydentów, którzy jedynie w Chrystusie widzieli zbawienie i gorszyli się próżnymi ceremoniałami państwowego Kościoła. Czy czuł potrzebę bezwarunkowej wiary w samym sercu sekciarskiego zamętu i w bełkocie jego burzliwych schizmatycznych odłamów: mężów sześciu zasad, wybrańców, baptystów nasienia i baptystów węża, supralapsariańskich dogmatyków?⁴⁸

Należy też dodać, że w drugim tłumaczeniu mamy dwa przypisy: pierwszy dotyczący burzliwych nawróceń, drugi – protestanckich dysydentów. Przede wszystkim stykamy się tu z sytuacją dwóch narodów „podzielonych wspólnym językiem”. Jedno słowo sprawia, że Stephen nagle czuje obcość o podłożu dla niego fundamentalnym – czyli religijnym. Należy przyznać, że w tłumaczeniu Jarniewicza cała sytuacja jest jaśniejsza i bardziej oczywista. I chociaż brakuje tutaj (poza jednym słowem) oczywistych elementów *Hiberno-English*, to właśnie język staje się tu elementem zabawy i wyobcowania.

Zabawy, ponieważ Jarniewicz zauważa niezręczną dwuznaczność, w jaką wpada prodziekan i ją nam przekazuje: „Interesujące słowo – słowo daję”. Z drugiej strony język Stephena obfituje w aliteracje: „pokorny naśladowca podążający śladem krzykliwych nawróceń”, „w samym sercu

⁴⁷ J. Joyce, *Portret artysty z czasów...*, s. 204.

⁴⁸ J. Joyce, *Portret artysty w wieku...*, s. 194-195.

sekciarskiego zamętu”, „potrzebę bezwarunkowej wiary”. W drugim przekładzie jest też jasne, że jezuita jest tylko duchem na pustej scenie, na której niewiele się już dzieje. Przyszedł jako obcy i obcy pozostanie.

Stąd właśnie wyobcowanie, a język całego fragmentu służy do tego, by to podkreślić, co widać w późniejszym fragmencie:

Pomyślał [Stephen]: język, którym właśnie mówimy, jest wprawdzie jego językiem, a potem dopiero moim. Jakże różne są słowa: „dom”, „Chrystus”, „piwo”, „mistrz” w jego ustach i w moich! Ileż to mówię, czy zapisuję te słowa, budzi się w mej duszy niepokój. Jego język, taki swojski i taki obcy, już na zawsze pozostanie dla mnie językiem nabytym. Nie stworzyłem ani nie zatwierdzałem słów tego języka. Głos mój broni się przed nimi. Dusza moja dręczy się w cieniu jego mowy⁴⁹.

Stephena uderza „suchy ton”⁵⁰ dziekana, ale nie może oczywiście zdobyć się na refleksję dotyczącą właśnie różnicy na poziomie języka. Żałuje raczej, że nie mówi tak „czystym” angielskim jak jezuita, nie wchodząc na wyższy poziom świadomości językowej.

Na ten poziom niewątpliwie wszedł sam autor obu omawianych książek. Nie stało się to od razu, bo jeśli przyjrzymy się uważnie wszystkim jego dziełom, to zauważymy, że w *Dubliners* zaczął od określenia swojej irlandzkości na poziomie ideowym i dopiero w *Portrecie* dołączył do tego elementy językowe, które następnie rozbudował i wzbogacił o inne rodzaje języka w *Ulyssesie*. W tym kontekście *Finnegans Wake* jest już wielką rozprawą z językiem jako takim, tak jak, właśnie na poziomie idei, z całą historią.

Trzeba też wspomnieć, że istnieją jeszcze fragmenty *Ulyssesa* przełożone przez Józefa Czechowicza do „Literatury na Świecie”⁵¹. Trudno jednak je rozpatrywać z punktu widzenia hibernizmów, gdyż te zupełnie w nim znikają. Na korzyść Czechowicza świadczy to, że dał tu przypisy, których brakuje u Słomczyńskiego. Niestety, u Czechowicza znajdziemy też wiele niezręczności, w tym także w polszczyźnie („herbata zagotowała się”,

⁴⁹ Tamże, s. 195.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ J. Joyce, *Ulysses* (fragmenty), przeł. J. Czechowicz, „Literatura na Świecie” 1973, nr 5.

„Mr Coghlan”, „nachalny charakter pisma”, „korona Derby” – na rodzaj porcelany wytwarzanej w Derby pod patronatem króla), ewidentnych błędów (*tam* – futerko z tchórza, *scald* – wypłucz, *sheet kindly let* – strona uprzejmie zagięta), jak również kalek z języka angielskiego (*tell us in plain words* – opowiedz nam „swoimi słowami”).

Z tłumaczeniem *Ulyssesa* zmierzył się także Zbigniew Batko, który opublikował własny przekład pierwszego epizodu tej książki⁵². Jednak z powodu niewielkich rozmiarów tego fragmentu, a także niewielkiego nasycenia tej właśnie części książki hibernizmami, trudno je ocenić pod interesującym nas kątem.

Nas ciekawi przede wszystkim irlandzkość obu najbardziej irlandzkich książek Joyce’a i z jednej strony możemy stwierdzić, że chociaż jest ona słabiej zaznaczona w dawniejszych przekładach (Słomczyński, Allan), to jednak się w nich pojawia. Co więcej, nowy przekład Jarniewicza wydaje się ją uwzględniać w znacznie większym stopniu i w szerszym niż do tej pory kontekście. Z całą pewnością jest to zasługa samego tłumacza, ale też zapewne wynika z rozwoju refleksji nad innością w tłumaczonych dziełach.

Natomiast jeśli idzie o ocenę tłumaczenia Allana, nie sposób nie zgodzić się z Magdaleną Sankowską:

Zygmunt Allan z pewnością lepiej poradził sobie z oddaniem oficjalnego, a nie potocznego języka Joyce’a. Co więcej, jego sposobem na oddanie nieformalnego języka jest nadmierna kolokwializacja tegoż, a także wprowadzanie niepotrzebnych wulgaryzmów lub wprost przeciwnie: wygładzanie składni i stylu tak, że nie różnią się za bardzo od oficjalnych. Zarówno to, jak i nieudane próby oddania humoru słownego powodują, że polskie tłumaczenie *Portretu artysty* różni się znacząco od oryginału⁵³.

⁵² J. Joyce, *Ulysses* (fragmenty), przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie” 2005, nr 7-8.

⁵³ M. Sankowska, *Style in Translation: James Joyce’s A Portrait of the Artist as a Young Man and Its Polish Rendition by Zygmunt Allan*, Instytut Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002 (niepublikowana praca magisterska), s. 104.

4.3. Flann O'Brien

Drugim z omawianych pisarzy, wyrosłym z ducha Joyce'a i wielokrotnie do niego nawiązującym, jest Brian O'Nolan (1911–1966), który jednak podpisywał swoje angielskie książki nazwiskiem Flann O'Brien. Poza tym pisywał on też po gaelicku, co może tłumaczyć, dlaczego w jego przypadku *Hiberno-English* stał się tak ważnym narzędziem literackich poszukiwań. Jego dwie wczesne powieści są przesiąknięte tym językiem: jego potoczystością, humorem i niezwykłością.

Z drugiej strony, był on też do pewnego momentu jednym z najmniej docenianych irlandzkich pisarzy, a jego najważniejsze dzieła pozostawały prawie nieznane. Nawet w Irlandii bardziej ceniono go jako dziennikarza niż pisarza, choć trudności związane z lekturą jego książek są nieco inne niż w przypadku Joyce'a.

Flann O'Brien jest przede wszystkim parodystą, humorystą i językowym ekscentrykiem, nawiązującym do tradycji *Tristrama Shandy*. Jego humor nie zawsze jest oczywisty, bywa erudycyjny i wymaga od czytelnika uwagi. Jest też oczywiście niezwykle trudny do przetłumaczenia. Poza tym O'Brien żongluje stylami w sposób prawdziwie mistrzowski, co czyni go jeszcze trudniejszym do przekładania. Mamy więc w jego przypadku nagromadzenie rozmaitych problemów tłumaczeniowych, ale oczywiście skoncentrujemy się na podstawowym dla nas przekładzie wyrażenń dialektalnych z *Hiberno-English*, wspominając czasami też o innych kwestiach.

Podstawowa analiza obejmie najważniejsze powieści pisarza: *At Swim-Two-Birds* (1939) i *The Third Policeman* (napisana w latach 1939–1940, a opublikowana po śmierci pisarza, w 1968 roku), ale też przyjrzymy się dwóm innym tłumaczonym na język polski książkom O'Briena, a mianowicie *The Hard Life* (1962) i *The Dalkey Archive* (1964). We wszystkich znajdziemy *Hiberno-English*, chociaż to dwie pierwsze, napisane jedna po drugiej, stanowią jego najlepszą egzemplifikację.

4.3.1. Co z tymi ptakami?

At Swim-Two-Birds jest książką niezwykłą i to pod wieloma względami. W warstwie językowej w dużej mierze opiera się na *Hiberno-English*, ale stanowi mieszaninę różnych stylów i rejestrów. Pozornie jesteśmy ponownie, jak u Joyce'a, w Dublinie, tylko dziesięć lat później. I to jakby

w środku rozdziału o cyklopach, w którym Joyce w największym stopniu wykorzystał gwarę swego rodzinnego miasta. Ale z drugiej strony jesteśmy też w głowie autora (anonimowego), który tworzy autora (Dermot Trelis), tworzącego postaci, które się przeciwko niemu buntują. Książka ma trzy początki i zasiedlają ją zarówno postaci rzeczywiste, historyczne, jak i fantastyczne, jak „przedstawiciel klasy diabelskiej” Puk MacPhellimey. Nietrudno się więc domyślić, że mamy do czynienia z książką parodystyczną, wręcz groteskową:

O'Brien umieszcza w niej [tej książce] mnóstwo postaci z irlandzkiej kultury, z mitów i legend, ludowych opowieści i dawnych dzieł literackich, a także bardziej współczesne postaci literackie. Stanowią one dodatek do wręcz nieokiełznanego (*hysterical*) humoru książki, a jednocześnie stanowią adaptacje i parodie promowanych przez państwo bohaterów (*identity models*)...⁵⁴

Jeśli więc *Ulysses* Joyce'a zawierał elementy parodystyczne i zabawne, to *At Swim-Two-Birds* jest z gruntu taką właśnie książką. To niezwykle ważna informacja i powinna znaleźć odzwierciedlenie w tłumaczeniu książki.

Polskie tłumaczenie wyszło spod pióra Krzysztofa Fordońskiego⁵⁵, który następnie, w reakcji na artykuł Macieja Świerkockiego⁵⁶, napisał artykuł polemiczny na temat tłumaczenia tej powieści. Pierwszym omawianym tam problemem jest oczywiście tytuł książki O'Briena, ważny również w kontekście obecnej pracy, gdyż stanowi angielską wersję gaelickiej nazwy:

Początkowo miałem zamiar przetłumaczyć tytuł jako *W Swim-Two-Birds*, ale po polsku byłby on bardzo trudny do wymówienia, nie mówiąc o zapamiętaniu, i łatwo mógłby wypaść z głowy w drodze do najbliższej księgarni. On sam jest przykładem błędnego tłumaczenia,

⁵⁴ E. Evans, 'A lacuna in the palimpsest: A Reading of Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*, „Critical Survey” 2003, t. 15/1, s. 93.

⁵⁵ F. O'Brien, *Sweeny wśród drzew*, przeł. K. Fordoński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996.

⁵⁶ M. Świerkocki, *Tańczący z Celtami*, „Odra” 1998, nr 6, s. 117-119.

gdyż ta dziwna nazwa stanowi bezpośrednie przeniesienie irlandzkiego *Snamh-da-en*, i jest jednym z wielu przykładów dziewiętnastowiecznego tłumaczenia lub zanglicyzowania celtyckich terminów geograficznych. Dlatego usprawiedliwione byłoby tłumaczenie *W Pływają-Dwa-Ptaki*, gdyby było to akceptowalne w języku polskim i nie naruszało ogólnej zasady, która zakazuje tłumaczenia nazw geograficznych⁵⁷.

Fordoński niewątpliwie ma rację odnośnie do istnienia takiej zasady, ale pamiętajmy, że w tłumaczeniach zasady są po to, żeby je łamać. Oczywiście tylko w sytuacjach, w których znajdziemy dobre ku temu powody. Kiedy zatem tłumaczymy nazwy geograficzne albo wręcz wstawiamy do tłumaczenia własne, zmyślane (choć związane w ten lub inny sposób z tekstem)? Możemy wymienić kilka możliwości:

1. W tekstach dla dzieci;
2. Kiedy dana nazwa niesie w sobie jakąś ważną informację;
3. Kiedy tekst ma charakter parodystyczny.

Trudno o bardziej nieokiełznany humor niż O'Briena, dlatego neutralny tytuł, jaki zaproponował Fordoński (*Sweeny wśród drzew*) nie wydaje się tutaj najodpowiedniejszy. Ponieważ tytuł brzmi dziwnie po angielsku, możemy się pokusić o powtórzenie tego w naszym rodzimym języku. Na przykład: *W Płynie-Dwa-Ptaki* albo, jeśli rzeczywiście nazwa odnosi się do wyspy: *Na Płynie-Dwa-Ptaki*. I to właśnie z formą niepoprawną czy wiejską: „płyńie”, a nie neutralnym: „płyną”. Z tego, że ewokowane znaczenie nazwy własnej stanowi jej „dominantę semantyczną”, jak powiedziałby Barańczak, zdawał sobie sprawę polski tłumacz książki *Hard Life* Flanna O'Briena, który zdecydował się oddać przynajmniej część znaczeń zawartych w określeniu: *Father Fahrt*. I chociaż zaproponowane określenie „ksiądz Pierdt” gubi aluzję do drogi, która pojawia się z racji niemieckiego słowa, a oddaje jedynie aluzję angielską, to chyba ten komiczny i ludyczny charakter określenia jest tutaj bardziej istotny.

Taką potrzebę zabawy i łamania najrozmaitszych reguł dostrzegli tłumacze *At Swim-Two-Birds* na węgierski, którzy nie tylko przetłumaczyli

⁵⁷ K. Fordoński, *Translating the Translated, Mistranslated and Untranslatable. Several Remarks upon the Polish Editions of At Swim-Two-Birds by Flann O'Brien*, „Przekładaniec” 1999, s. 73.

tytuł, używając na określenie nazwy geograficznej jednego słowa bez dywizów, co nakazywała im gramatyka ich języka⁵⁸, ale też szukali sposobu na tłumaczenie *Hiberno-English*:

Ten żartobliwy, ekscentryczny język pełen gaelickiej składni i bezpośrednich tłumaczeń z gaelickiego, z wyraźnym wskazaniem na dubliński język mówiony jest pomniejszą wersją *Hiberno-English* i z całą pewnością nie ma odpowiednika w węgierskim, języku, w którym brakuje dialektów czy odmian języka we własnej tradycji literackiej i który dysponuje jedynie poddialektami o charakterze regionalnym. Co ważniejsze przy tłumaczeniu *Hiberno-English* trzeba znaleźć – czy raczej, wynaleźć – język, który mógłby funkcjonować jako tłumaczeniowy idiom, oparty na hybrydowości i językowych krzyżówkach standardowej wersji języka docelowego. Dlatego zaproponowaliśmy w tłumaczeniu świadomie eklektyczny, wymyślony węgierski odpowiednik *brogue*, jednocześnie miejski i wiejski⁵⁹.

I dalej:

Przypomina on [język przekładu – przyp. K.P.] naprawdę kongenialne tłumaczenie *At Swim-Two-Birds* na rumuński, w którym Adrian Oțoiu oddał język kowbojów poprzez interesujące połączenie dialektów transylwańskich – a więc wyraźnie niestandardowych – z wielosłowiem, nieoczekiwanymi zwrotami typowymi dla Siedmiogrodu, a ich rozmowy przy stole przywodzą na myśl zabawne postaci ze sztuk Iona Luca Caragiale z końca dziewiętnastego wieku. Są to niedouczeni dorobkiewiczze z przedmieść stolicy Rumunii, których niepoprawny język aż roi się od niezwyklej malapropizmów i błędów⁶⁰.

Jak widać, zarówno tłumacze na język węgierski, jak i tłumacz rumuński złamali zasadę, żeby nie przenosić określonych dialektów do języka tłumaczenia. I znowu, przyświecała im myśl, że *At Swim-Two-Birds* jest powieścią wyjątkową, łamiącą wszelkie reguły, a przez to także zachęcającą wszystkich – czytelników, tłumaczy – do ich łamania i przekraczania literackich granic.

⁵⁸ E. Mihálycsa, *Four-handed Chirping of Birds Or, The Adventure of two Hungarian Translators with Flann O'Brien's Book-web*, „Estudios Irlandeses” 2013, nr 8, s. 68.

⁵⁹ Tamże, s. 74.

⁶⁰ Tamże.

Zobaczmy, jak ta transgresja wygląda w przypadku *Sweeny'ego wśród drzew*. Polski tłumacz książki niewątpliwie dostrzegał jej wyjątkowość (podobnie jak Słomczyński w przypadku *Ulisses*), wielogłosowość i humor. Dostrzegł też wyjątkowy również jak na *Hiberno-English* zapis narracji i dialogów i go powtórzył, gdyż w tym wypadku jest to z całą pewnością najlepsze rozwiązanie. Można mieć wątpliwości, który z tłumaczy Joyce'a zrobił lepiej: Słomczyński (1992), zachowując zapis irlandzki czy Allan (1977) i Jarniewicz (2016), decydując się na „przetłumaczenie” standardowego zapisu *Hiberno-English* na tradycyjny zapis polski, czy może znowu Świerkocki, który w swoim *Ulissesie* (2019) „przywraca” zapis oryginału. Wydaje się, że każdy sposób jest dobry na podkreślenie niezwykłości tej prozy...

Jednak ocena tłumaczenia powinna się opierać na nieco bardziej pogłębionej analizie. Zaczniemy tradycyjnie⁶¹ od słownictwa, choć w przypadku tej książki najważniejsze wydają się pełne zwroty i dłuższe fragmenty, gdyż tak naprawdę to one – a nie pojedyncze wyrazy czy nawet dłuższe frazy – wyrażają typowo irlandzki charakter tej prozy.

Z typowo irlandzkich słów i krótkich frazeologizmów możemy tu wymienić:

- *pome(s)* (jako malapropizm *poems*): wiersz, wiersze (80);
- *polis* (malapropizm *police*): policjant (57);
- *come-all-ye*: stara piosenka (143) – przypomnijmy: twoje ballady⁶², te twoje *rzecz się stała niesłychana*⁶³;
- *mental ludo*: psychiczne gierki (106);
- *me boyo* (kolejne zniekształcenie słowa, tym razem *boy*): mój drogi (131);
- *tyke* (psotne dziecko): kundel (78);
- *got windy*: zrobili zwrot (62).

Tę listę można by ciągnąć, ale z podobnym skutkiem. Jak widać Fordoński w przeciwieństwie do Słomczyńskiego doskonale rozumiał znaczenie kolejnych hibernizmów, a jednocześnie wszystkie je zneutralizował. Jest to do pewnego stopnia zrozumiałe, gdyż właśnie pojedyncze słowa

⁶¹ Wszystkie przykłady z: F. O'Brien, *Sweeney wśród drzew*, przekł. K. Fordoński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996. Numery stron w nawiasach.

⁶² J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*, s. 94.

⁶³ J. Joyce, *Portret artysty w wieku modzieńskim*, s. 90.

i krótkie frazy najtrudniej egzotyzować, chociaż przypomnijmy, że polski tłumacz *Hard Life* oddał malapropizm *misterpiece* z dedykacji książki jako „arcydzieo”. Również u Jarniewicza znajdziemy kilka ciekawych prób tego rodzaju zabiegów. Egzotyzacje pojawiają się u Fordońskiego wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z elementami kultury irlandzkiej. Mamy więc:

- Puka (tego samego co u Szekspira) (od s. 7);
- Irlandzkie Bractwo Chrześcijańskie (od s. 21);
- oryginalne tytuły piosenek i tańców: *Walls of Limerick*, *The Flogging Reel*, *Tipperary* i *Nevile Deane* (93);
- nazwę ptaka „pilibeen” (13), przy czym Fordoński pomija przy okazji konotacje seksualne⁶⁴;
- nazwy geograficzne, również te zmyśłone lub zabawne;
- imiona własne, również te, którymi O’Brien się bawi.

Widzimy więc, że nawet tutaj dochodzi do pewnego spłaszczenia tłumaczenia w stosunku do oryginału. Tym bardziej należy się uważnie przyjrzeć temu, co stanowi całkowicie podstawowy element całej książki, a mianowicie zupełnie wyjątkowym zwrotom, od których aż roi się w książce (przez co jest ona nieodparcie zabawna), a także dłuższymi fragmentami, które określają jej różnorodność i stylistykę.

Zacznijmy od tych pierwszych. Trudno sobie wyobrazić jakiegoś anglojęzycznego czytelnika, który nie zorientowałby się, że ma tu do czynienia z irlandzką odmianą angielskiego. Przyjrzyjmy się kilku wybranym zwrotom i ich polskiemu tłumaczeniu:

- *I could vault that vault too, said the hag and straightway she vaulted the carne vault*: Ja (chodzi o wiedźmę, która rywalizuje ze Sweeneyem) też potrafiłbym zrobić taki sus. I jak powiedziała, tak uczyniła (76);
- *Poet removed his frown*: Poeta się rozpogodził (132);
- *Well that was a kick for you where-you-know*: No cóż, to było jak kop sam wiesz gdzie (58);
- *It is true, said Finn, that I will not*: Zaprawdę, rzekł Finn, nie uczynię tego (69);
- *Keep the fun cleen*: Dosyć tych żartów (69);
- *I liked it and liked it well*: To było dobre, bardzo dobre (81).

⁶⁴ Patrz: E. Mihálycsa, *Four-handed Chirping of Birds*, s. 72.

Wszystkie te przykłady wydają się w miarę proste do przetłumaczenia, choć jednocześnie dosyć specyficzne. Jak widać Fordoński neutralizuje większość z nich, a nawet w pierwszym przykładzie decyduje się na jednokrotne użycie słowa „sus”, choć słowo *vault* pojawia się w tym fragmencie aż czterokrotnie. Wydaje się, że jedynym pomysłem na zaznaczenie inności i odrębności tego języka jest tutaj archaizacja („zaprawdę”, „uczynię”), czasami o bajkowej proveniencji („jak powiedziała, tak uczyniła”). Wydaje się, że to trochę mało, choć z drugiej strony mamy tu też próby kompensacji, czy może raczej dokładnego tłumaczenia: „wyciągnął do ognia wachlarz swoich dziesięciu palców”⁶⁵. Tłumaczenie Fordońskiego wydaje się być ciekawsze niż to Słomczyńskiego, brakuje w nim jednak pomysłu lub pomysłów na oddanie po polsku niezwykle skomplikowanego tekstu Flanna O’Briena.

Przyjrzyjmy się jeszcze paru znacznie bardziej wymagającym fragmentom. Nie wszystkie są czystej wody hibernizmami, ale doskonale mieszczą się w irlandzkiej poetyce:

- *You’re a terrible man for the blankets*: Jesteś okropnym śpiochem (106);
- *There are two ways to make big money, he said, to write a book or to make a book*: Istnieją dwa sposoby zarobienia wielkich pieniędzy, powiedział, napisać książkę albo wygrać na wyścigach (24);
- *That’s all my bum*: Akurat (26);
- *He was a man that could meet them... and meet the best... and beat them at their own game*: To był człowiek, który mógł ich spotkać... i pokonać ich wszystkich (79);
- *This Sergeant Craddock was an ordinary bloody bobby on the beat, down the country somewhere. A bit of a bags, too*: Sierżant Craddock był najzwyczajszym policjantem, gliną pilnującym porządku we wsi (...) w dodatku dość tłustawym (92);
- *He corrupted schoolgirls away from their piety by telling impure stories and reciting impious poems in their hearing. Holy purity he despised*: Dprawował pobożne uczennice, opowiadając im nieczyste historie i recytując w ich obecności bezbożne wierszyki. Nienawidził cnoty czystości (187).

⁶⁵ F. O’Brien, *Sweeney wśród drzew*, s. 167.

Po uważnym przyjrzeniu się tym fragmentom nasuwa się co najmniej kilka, nie zawsze do końca jednoznacznych wniosków. Dwie rzeczy są pewne: Fordoński doskonale rozumie tekst książki i stara się go oddać poprawną polszczyzną, choć jednocześnie neutralizuje wiele elementów, składających się na jej urodę. Wydaje się też, że zdaje sobie sprawę z ogromu zadania, którego się podjął, ale w pierwszych trzech przykładach neutralizuje i spłaszcza to, co tak pięknie wybrzmiewa w *Hiberno-English*. Dla tych zwrotów można by albo poszukać polskich odpowiedników, albo wynaleźć coś bardziej odpowiedniego:

- furda tam! (*That's all my bum*);
- okrutnie lubisz swe łóżko (*You're a terrible man for the blankets*);
- robić zakłady i założyć sobie, że się napisze książkę (*to write a book or to make a book*).

To tylko garść propozycji, wcale niewyselekcjonowanych, ale chyba w nieco większym stopniu nawiązujących do oryginału niż to, co proponuje Fordoński. Warto też poszukać odpowiednich zwrotów zarówno w polskiej prozie ze specyficznym językiem (Gombrowicz, Białoszewski, a może nawet Lem?), jak i poezji (Leśmian, Gałczyński...), by rozwiązać przynajmniej część problemów przyczajonych w prozie O'Briena. Kolejną rzeczą, jaką możemy tu zrobić, jest wsłuchanie się w już istniejący język literacki, pochodzący choćby ze sztuk teatralnych. Oto dwa przykłady ze sztuki z Teatru Dramatycznego w Białymstoku⁶⁶:

- zainstalować zegarek na rękę;
- żadnej cywilizacji w sobie nie posiadają.

Właśnie przy takich tłumaczeniach należy się zachowywać jak „tautolog” z cytowanego już eseju Jana Gondowicza z 2012 roku.

Czwarty z przytoczonych fragmentów jest szczególnie, ponieważ mowa w nim o Jemie Casey, „zwykłym niewykształconym robotniku” (79), który tworzył piękniejsze wiersze niż „prawdziwi” poeci. Pomijając oczywistą neutralizację, wydaje się, że Fordoński źle tu tłumaczy słowo *meet* (jako „spotkać”, a nie „sprostać” [poetom]), lecz nie to jest tutaj najistotniejsze, ale zgubienie wewnętrznego rymu *meet* – *beat*, który właśnie odnosi się do poezji.

Czasami jednak zdarza się, że Fordoński znajduje odpowiednie zwroty, na przykład świetnie poradził sobie z dwiema aliteracjami w piątym

⁶⁶ Patrz: sztuka *Zapiski oficera armii czerwonej*, oparta na prozie Sergiusza Piaseckiego.

fragmencie: „najzwyklejszym policjantem, gliną pilnującym”, „w dodatku dość tłustawym” i dobrze przetłumaczył hibernizm *bags*, który ma inne znaczenie w standardowej angielszczyźnie. Dobrze brzmi też ostatni przytoczony fragment, choć można się zastanawiać, czy zamiast „w ich obecności” nie dać „w ich przytomności” i nie zaznaczyć jakoś odmiennej składni ostatniego zdania. Poza tym w naszej tradycji literackiej mamy słowo „pensjonarki” (*schoolgirls*), które można tu wykorzystać, ponieważ w zwrocie „pobożne pensjonarki” mielibyśmy kolejną aliterację.

Na koniec przyjrzymy się dwóm dłuższym fragmentom tłumaczenia:

I beg your pardon for interrupting, said Shanahan, but you're after reminding me of something, brought the thing into my head in a rush.

He swallowed a draught of vesper-milk, restoring the cloudy glass swiftly to his knee and collecting little belated flavourings from the corners of his mouth.

That thing you were saying reminds me of something bloody good. I beg your pardon for interrupting, Mr. Storybook.

In the yesterday, said Finn, the man who mixed his utterance with the honey-words of Finn was the first day put naked into the tree of Coill Boirche with nothing to his bare hand but a stick of hazel. On the morning of the second day thereafter...

*Now listen for a minute till I tell you something, said Shanahan, did any man here ever hear of the poet Casey?*⁶⁷

I wersja polska:

Proszę wybaczyć, że przerwę, rzekł Shanahan, ale przypomniał mi pan o czymś, co właśnie wpadło mi do głowy.

Przełknął łyk wieczornego mleka, zgrabnie odstawiając zamgloną szklankę na kolano i ocierając kąciki ust.

Wszystko, co nam pan rzekłeś, przypominało mi o czymś niezwykle interesującym. Przepraszam, że panu przerwałem, panie Opowiadaczu.

Wczoraj, rzekł Finn, człowiek, który wtrącił się w słodkie jak miód słowa Finna, pierwszego dnia został zawieszony nagi na drzewie Coill Boirche, jedno z gałązką leszczyny w nagiej dłoni. Rankiem dnia drugiego...

⁶⁷ F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, Penguin Books, London 2001, s. 72.

Posłuchaj pan przez chwilę, bo mam panu coś do powiedzenia, rzekł Shenahan, słyszałeś kiedyś o poecie Casey?⁶⁸

Niestety, w tym fragmencie z *Hiberno-English* pozostały jedynie nazwy własne. Poza tym tłumacz oddał jego sens i czasami próbował też bez większego powodzenia zaznaczyć charakter tekstu, tłumacząc dosłownie „zamgloną szklankę” oraz „wczoraj” (w sensie: dawniej) i z lekka archaizując „rankiem dnia drugiego”. W dodatku, zapewne z winy korekty, mamy tutaj zwrot: „jedno z gałązką leszczyny” (powinno być: jeno – *but a stick of hazel*). Znikają natomiast ślady odmienności w następujących zwrotach:

- *you're after reminding me*: przypomniał mi pan;
- *vesper-milk*: wieczornego mleka;
- *collecting little belated flavourings from the corners of his mouth*: ocierając kąciki ust;
- *bloody good*: niezwykle interesującym;
- *honeywords*: słodkie jak miód słowa (miodopłynne?).

Z całą pewnością rachunek strat jest zbyt wielki, zwłaszcza że w przypadku paru zwrotów rozwiązanie wydaje się w miarę oczywiste. Dlaczego nie mamy tu „nieszpornego mleka” (a w zasadzie, co byłoby bardziej poprawne po polsku: „mleka z nieszpornego udoju”?) i „miodopłynnych” słów? Nad resztą przykładów warto się zastanowić, ale zapewne można by jakoś podkreślić ich odmienność.

Drugi proponowany do analizy fragment operuje zupełnie innym stylem:

The knees and calves to him, swealed and swathed with soogawns and Thomond weed-ropes, weresmutted with dungs and dirt-daubs of every hue and pigment, hardened by stainings of mead and trickles of metheglin and all the dribblings and drippings of his medher, for it was the custom of Finn to drink nightly with his people.

*I am the breast of a young queen, said Finn,
I am a thatching against rains.
I am a dark castle against bat-flutters.
I am a Connachtman's ear.
I am a harpstring.
I am a gnat.*

⁶⁸ F. O'Brien, *Sweeney wśród drzew*, s. 77-78.

*The nose to his white wheyface was a headland against white seas with height to it, in all, the height often warriors man on man and with breadth to it the breadth of Erin. The caverns to the butt of his nose had fulness and breadth for the instanding in their shade of twenty arm-bearing warriors with their tribal rams and dove-cages together with a generous following of ollavs and bards with their lawbooks and their verse-scrolls, their herb-pots and their alabaster firkins of oil and unguent*⁶⁹.

Mamy tu więc humorystyczną albo quasi-humorystyczną wycieczkę w celtycką mitologię, którą Fordoński tłumaczy w następujący sposób:

Kolana i łydki otulał mu i oplatywał oset i powój z Thomond, portki były poznaczone wszelakim roślinnym sokiem i pigmentem, zeszytniały od plam pitnego miodu, strumyczków meteglin i kropelek medher, ponieważ miał Finn w zwyczaju spędzać noce na pijatykach ze swymi ludźmi.

Jam jest pierś młodej królowej, rzekł Finn,
 Jam jest strzecha przeciw deszczom.
 Jam jest mroczny zamek przeciw trzepotaniu nietoperzy.
 Jam jest ucho męża z Connachtu.
 Jam jest struna harfy.
 Jam jest komar.

Nos na jego białej jak mleko twarzy wznosił się jak półwysep pośród białego morza, wysoki jak dziesięciu wojowników stojących jeden na drugim i szeroki jak Eryn zielony. Dwie jaskinie w jego nosie miały szerokość i głębokość grotu, w której cieniu schronić się może dwudziestu zbrojnych wojowników ze swymi plemiennymi baranami i kłatkami na gołębce, wraz z wielkim orszakiem ollawów i bardów niosących księgi praw i zwoje wierszy, naczynia na zioła i alabastrowe naczynia z olejem i maścią⁷⁰.

W tej części widać, że Fordoński sprostął tłumaczeniowym wyzwaniom tego gargantuicznego opisu. Przede wszystkim nie tylko zauważył aliteracje i eufonie, ale stara się je oddać po polsku, choć jest ich oczywiście mniej niż w oryginale, gdzie z tych z „s” przechodzą w „d” i „h”

⁶⁹ F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, s. 15.

⁷⁰ F. O'Brien, *Sweeney wśród drzew*, s. 14-15.

i w końcu z „r”. Styl tej wypowiedzi w przekładzie jest tak samo podniosły, co komiczny. Problem polega na tym, że w oryginale jest on też parodią *Ulyssesa* Joyce’a, czego trudno się doszukać w tłumaczeniu, choć z drugiej strony trudno uznać przekład Słomczyńskiego za kanoniczny. Fordoński zostawia też nieco spolszczone nazwy alkoholi, chociaż można się zastanowić, czy nie powinien przetłumaczyć na przykład *medher* jako „wielce pienne piwo”⁷¹, jak to zrobił Słomczyński. Z drugiej strony, właśnie za Słomczyńskim powtarza Fordoński określenie „Eryn na Irlandię” i mimo braku określnika, dodaje jak w *Ulyssesie*: „Eryn zielony”⁷², a także „ollav”⁷³, choć może właśnie tutaj dałoby się użyć bardziej popularnego słowa: „ollam” – uczony starzec.

Te dwa fragmenty, a także wcześniejsze analizy pokazują, że mamy tu do czynienia z tłumaczeniem lepszym i bardziej świadomym niż w przypadku *Ulyssesa*, z całą pewnością bardziej poprawnym językowo i pozbawionym błędów. Główny zarzut do *Sweeny’ego wśród drzew* dotyczy omawianego w tej pracy problemu. Fordoński w większości przypadków nie tworzy języka, który by oddawał charakter rdzennego *Hiberno-English* i jeśli ma nawet na to jakieś pomysły, to zwykle ograniczają się one do lekkich stylizacji i powtórzeń. Nie tworzy języka, który oddałby niezwykłość irlandzkiej odmiany języka angielskiego.

4.3.2. Ilu policjantów?

Zarówno w sensie językowym, jak i tematycznym druga powieść O’Briena nawiązuje do pierwszej, ale typowy, bardzo silny *Hiberno-English* z *At Swim-Two-Birds* ulega tutaj (podobnie jak w następnych dwóch powieściach) wyraźnemu rozrzedzeniu. *The Third Policeman* to przede wszystkim ponura, choć miejscami bardzo zabawna groteska, opowiadająca historię życia – a może raczej życia pośmiertnego – bezimiennego narratora. Jest on pod wpływem „mądrości” filozofa (?) o nazwisku de Selby, o którym nawet napisał książkę, choć jednocześnie cytuje opinie innych, nieistniejących autorów o de Selbym:

⁷¹ J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, s. 279.

⁷² Tamże, s. 102.

⁷³ Tamże, s. 154.

Mają one (dzieła de Selby'ego) taki wpływ na podniesienie ducha, jaki zazwyczaj przypisuje się mocnym trunkom. Ożywiają i niepostrzeżenie odbudowują tkankę duchową. Ta piękna cecha jego pisarstwa nie wywodzi się, miejmy nadzieję, z faktu dostrzeżonego przez ekscentrycznego du Garbandiera, który stwierdził: „przyjemność z lektury jednej stronicy pióra de Selby'ego polega na tym, że czytelnik nieuchronnie dochodzi do radosnego przekonania, iż sam wcale nie jest największym głupcem”⁷⁴.

Czytelnicy w żaden sposób nie mogą rozpoznać, na ile poważnie narrator traktuje swego preceptora, siebie czy też otaczający go świat. Nie wiadomo nawet w jakim stopniu żyje, a w jakim jest martwy i czym w ogóle mogłaby być dla niego śmierć, skoro nawet nie ma imienia ani nazwiska:

Śmierć, jaką pan umiera, nie jest nawet śmiercią (ta jest co najwyżej podrzędnym zjawiskiem), a tylko niezdrową abstrakcją na tyłach postępowania, przykładem zaprzeczanej nicości, unieszkodliwionej i unieważnionej poprzez uduszenie i złamanie struny gębietowej⁷⁵.

Ten fragment przypomina inny, również rządzący się logiką snu i może nawet nie mniej złowrogi niż powyższy. Czasami nie sposób nie doszukiwać się powiązań między absurdalnym światem O'Briena a tym z *Alicji w Krainie Czarów*:

Kat twierdził, że głowę można ściąć tylko pod warunkiem istnienia tułowia, do którego jest przytwierdzona; że c z e g o ś p o d o b n e g o nie robił, jak żyje, i ani myśli zaczynać w t y m wieku.

Król twierdził, że pozbawić głowy można wszystko, co ma głowę, a on nie będzie wysłuchiwał bzdur⁷⁶.

Taki właśnie niejednoznaczny, senny, czy – jak powiedział sam O'Brien – piekielny świat stworzył dla swoich bohaterów. Jednocześnie komiczny i złowrogi, abstrakcyjny i bardzo realny, wręcz, jeśli można tak powiedzieć: „drobiazgowo” realny.

⁷⁴ F. O'Brien, *Trzeci policjant*, przeł. M. i A. Grabowscy, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1996b, s. 100.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. J. Kozak, Plac Słoneczny 4 ABC Future Spółka z o.o., Warszawa 1997, s. 95.

Nas jednak bardziej interesują kwestie związane z *Hiberno-English* i tłumaczeniem wyrażen dialektalnych z tej odmiany języka angielskiego na język polski. Tutaj, jak już wiemy, wygląda to inaczej niż w przypadku *At Swim-Two-Birds*. Mimo że akcja książki jest osadzona na prowincji, mamy tu bardzo mało rdzennie irlandzkich słów i nie tak dużo irlandzkich zwrotów jak w poprzedniej książce. Te pierwsze można policzyć na palcach jednej ręki. Tych drugich jest trochę więcej, ale są one dostosowane do poziomu języka narratora. Nawet język policjantów czy innych postaci z książki nie jest zbyt mocno nacechowany *Hiberno-English*.

Z drugiej strony nie można zakwestionować jej irlandzkiej proveniencji: cała książka jest przesycona *Hiberno-English*, tyle że w nieco innej pododmianie tej odmiany języka angielskiego – że skorzystamy z typowego dla tej książki powtórzenia. Świadczą o tym typ obserwacji i humoru, z jakimi mamy tutaj do czynienia:

Ciekawe, że te same pomysły humorystyczne można odnaleźć zarówno w piśmiennictwie staroirlandzkim, jak i u autorów anglo-irlandzkich, takich jak Sterne czy Swift, którzy przypuszczalnie nie znali tamtej literatury, oraz u pisarzy dwudziestowiecznych, jak Joyce, Beckett czy Flann O'Brien⁷⁷.

I dalej:

Przykłady te ukazują typowe dla O'Briena obsesje humorystyczne – jak choćby jego fascynację logiką teorii atomu. Skupianie uwagi na najdrobniejszych szczegółach ma zresztą z dawien dawna ustaloną pozycję w piśmiennictwie irlandzkim. Ów paradoks drobiazgowości (...) znajduje swój wyraz w *Podróżach Gulliweru*...⁷⁸

Co więcej, *Trzeci policjant* jest również książką pełną humoru językowego. Znajdziemy w niej zarówno malapropizmy, jak i różne inne zabawy ze słowami i bardzo dużo aliteracji. Ostatnim wartym wspomnienia elementem – choć luźniej związanym z *Hiberno-English* – jest jej patafizyczny

⁷⁷ B. O'Donoghue, *Humor i logika słów w tradycji irlandzkiej*, przeł. R. Ginalski, „Literatura na Świecie” 1984, nr 5, s. 204.

⁷⁸ Tamże, s. 205.

charakter. O'Brien raz za razem puszcza do czytelnika oko, pokazując, jak mało wiemy i jak ograniczona jest nasza wiedza.

Wszystkie te cechy powodują, że *The Third Policeman*, choć prostszy w tłumaczeniu niż poprzednia powieść O'Briena, to jednak, tak jak większość tekstów w *Hiberno-English*, jest dla tłumacza także bardzo poważnym wyzwaniem. Książkę najwyraźniej upatrzył sobie Andrzej Grabowski, który najpierw przetłumaczył jej obszerne fragmenty dla „Literatury na Świecie” (5/84), a następnie całość wraz z Małgorzatą Grabowską⁷⁹. Ponieważ fragmenty publikowane w „Literaturze na Świecie” pokrywają się z tymi z pełnego wydania, skupimy się oczywiście na analizie książki.

Od publikacji fragmentów *Trzeciego policjanta* w „Literaturze na Świecie” do wydania książki minęło dwanaście lat, należy więc przypuszczać, że Grabowscy mieli sporo czasu na to, żeby zastanowić się nad strategią tłumaczeniową. Całe tłumaczenie wydaje się bardzo spójne i uważny czytelnik z pewnością zauważy, że Grabowscy, neutralizując pewne zwroty, na zasadzie kompensacji egzotyzują inne (malapropizmy, aliteracje), gdyż zapewne wciąż myślą o dziele jako całości. Czasami można mieć co prawda wątpliwości, czy na przykład powtórzenie angielskiej strony biernej, umieszczenie enklityków na końcu zdania albo dosłowne tłumaczenie pewnych zwrotów jest zabiegiem celowym, jak w zdaniach:

- *most of the year's work had not even been started*: większość tegorocznych prac polowych nie została nawet rozpoczęta (11);
- *had not been robbed*: nie zostałem obrabowany (47);
- *I said that I wanted my dinner and mentioned my name and station*: powiedziałem, że chcę zjeść kolację i przedstawiłem się (11);
- *papers for a bull*: papiery dla byka (60) (A chodzi o „papiery na byka”).

A przecież czasami strona bierna zamienia się tu w czynną:

- *the silence was split*: ciszę przerwał (145).

Nawet jeśli uznamy powyższe cztery przykłady za uchybienia, to jednak są one naprawdę niewielkie. Zaczniemy jednak od początku, czyli od analizy słów i zwrotów z *Hiberno-English*. I znowu, jeśli idzie

⁷⁹ F. O'Brien, *Trzeci policjant*, przekł. M. i A. Grabowscy. Wszystkie przykłady na podstawie tego wydania książki, numery stron umieszczono w nawiasach.

o słowa, mamy ich tu naprawdę mało. Oto kilka wybranych z całej książki przykładów:

- *He is worth a packet of potato-meal*: forsy ma jak kartofli (16);
- *article(s)*: tłok (maszyny parowej) (49), detale (71), część (o której mowa) (74) itp.;
- *Great Crikes*: Święty Jacku z pierogami (72);
- *Amurikey(s)*: Hameryce, Hameryk (62);
- *beyant*: ło tam (170).

Jak widać, następuje tu częściowa neutralizacja, ale Grabowscy całkiem nieźle sobie radzą z zaznaczeniem odmienności tych wyrazów czy zwrotów. Tłumaczą na przykład mniej więcej bezpośrednio „forsy ma jak kartofli” (a nie lodu), nawiązując do kultury irlandzkiej. Stosują stylizację wiejską: „Hameryka”, „ło tam” czy też bardzo potoczną: „święty Jacku z pierogami”. I tylko w jednym przypadku słowa *article*, który w irlandzkiej odmianie języka angielskiego zastępuje *thing*, mamy różne, zależne od kontekstu określenia.

Poza tymi paroma słowami czy krótkimi zwrotami w tekście pojawiają się też tak charakterystyczne dla *Hiberno-English* archaizmy, słowa takie jak dwuznaczna *conception* (zamiast bardziej współczesnych: *concept*, *idea*) albo *personality* w znaczeniu: *person*, które nie tyle są same w sobie hibernizmami, co słowami udziwnionymi, archaicznymi, z których tak często korzystają irlandzcy pisarze. Przyjrzyjmy się pierwszej części niezwykle w standardowej angielszczyźnie, a typowych dla *Hiberno-English* zwrotów:

- *to pass the time (...) to pass the meantime*: dla zabicia czasu (...) dla zabicia czasu (8);
- *how I was situated in the world*: jak przedstawia się moja życiowa sytuacja (9);
- *the farm was in poor way*: gospodarstwo podupadło (11);
- *I do not feel well in my health*: nie najlepiej się czuję (12);
- *Divney and I began to get the name of being great friends*: Divney i ja zyskaliśmy sobie miano zażyłych przyjaciół (13);
- *a very beautiful conception*: śliczny pomysł (37);
- *‘More luck to you,’ I said. ‘More power to yourself,’ he answered dourly*: – Wszystkiego najlepszego – odezwałem się. – I nawzajem – rzekł ponuro (47);

- *I would not lay a finger on your personality*: nie tknąłbym cię nawet palcem (51);
- *the silence was split*: ciszę przerwał (145);
- *you are becoming demoralized*: demoralizujesz się (137).

Jak widać, większość nietypowych zwrotów jest w tłumaczeniu zneutralizowana. Mamy tu najwyżej lekkie próby zaznaczenia odrębności tłumaczonego języka poprzez użycie języka oficjalnego, na przykład w zwrotach: „jak przedstawia się twoja sytuacja życiowa czy zyskaliśmy sobie miano zażyłych przyjaciół”. Ale brak tutaj nieco śmielszych prób zabawy językiem, choćby: „dla zabicia czasu... i dla zabicia międzyczasu” (pomijając to, że słowo „międzyczas” jest kalką z języka niemieckiego, niechętnie widzianą przez część redaktorów) czy „nie tknąłbym nawet palcem (małym palcem?) twojej osobistości”. Przydałaby się też „koncepcja” (może jak u Witkacego: „piękna śliczna koncepcja?”), a wówczas można by jeszcze zagrać na słowie „anty-koncepcja”.

Co więcej, widać też błąd w tłumaczeniu *faux ami*, jakim jest słowo *demoralized*, gdyż zwłaszcza w kontekście wyraźnie widać, że chodzi tu o zwykłe „zniechęcanie się”. Na usprawiedliwienie tłumaczy można powiedzieć, że zdarza się, iż niektóre słowa z irlandzkiego angielskiego rzeczywiście stają się prawdziwymi przyjaciółmi tłumacza, na przykład słowo *turf*, które w *Hiberno-English* oznacza właśnie torf. Innym przykładem są, pokrewne polskim strukturom, wielokrotnie wspomniane zwroty z *after*.

Można by więc dojść do wniosku, że tłumacze znowu bardzo spłaszczają tłumaczony język (czasami się przy tym myśląc) i dają nam jego aseptyczną, wypraną z urody hibernizmów wersję. Jednak wystarczy zerknąć na kilka innych przykładów, by przynajmniej częściowo zmienić zdanie:

- *the dawn was contagious, spreading rapidly about the heavens*: zaraźliwy świt szerzył się na niebie (41);
- *Give me the gist of it till I see what I see*: Streść ich treść, aż zobaczę, co jest do zobaczenia (63);
- *to institute a search*: wdroić śledztwo (66);
- *be sure to stir the milk before you take any of it, the way the rest of us after you will have our share of the fats of it, the health and the heart of it*: nie omieszkaj zamieszać przed nalaniem, żeby inni po tobie

dostali swoją porcję tłuszczu, która jest samym zdrowiem i duszą mleka (63);

- *I am completely half afraid to think*: jestem tak kompletnie oniesmielony, że nie śmiem myśleć;
- *never (...) hear a tell of him at all because he is always on his bit and never off it*: nie dochodzą nas o nim żadne słuchy, bo on zawsze chodzi swoją drogą i nigdy z niej nie schodzi (83);
- *A horse in everything but extraneous externalities*: Skończonym koniem, z wyjątkiem skrajnych krańcowości (98);
- *I am going to light the light*: zaraz zaświecę światło (116).

Powyższe przykłady wskazują na to, że Grabowscy starali się – często z bardzo dobrym efektem – oddać specyfikę tłumaczonego języka. Duża część przetłumaczonych zwrotów koresponduje bezpośrednio z tekstem angielskim, choć oczywiście trudno mówić o bezpośrednim przeniesieniu wszystkich cech oryginału do przekładu. Powiedzmy jednak, że w trzech pierwszych przykładach w tłumaczeniu mamy mniej więcej to samo, co w oryginale. Ale już w czwartym przykładzie brakuje hibernizmu: *after you will have*, ale mamy za to zwrot: „nie omieszkaj zamieszać” z bardzo wyraźną aliteracją, która jest znacznie słabsza w oryginale (*be sure to stir*). Możemy tu więc mówić o kompensacji w ramach jednego tłumaczonego zdania czy fragmentu, ale Grabowscy nie poprzestają na tym, dodają własne pomysły, na przykład bawiąc się słowem „chodzić”: „dochodzą/chodzi/schodzi” albo też wzmacniając już istniejącą aliterację, tak jak w ostatnim przykładzie, w którym do oryginalnego *light the light* dochodzi jeszcze dodatkowe słowo na „z”: „zaraz zaświecę światło”.

To jednak nie wszystko, ponieważ w tłumaczeniu znajdziemy też „naddatki” – takie zabawy językowe, których próżno by szukać w tekście oryginalnym. Wynika to z bardzo świadomego holistycznego potraktowania tłumaczenia. Jest w miarę oczywiste, że w przypadku tekstów niestandardowych zawsze następują jakieś neutralizacje lub deformacje, wynikające z ograniczeń języka docelowego. W takich przypadkach niezwykle ważne są próby całościowego oddania *Hiberno-English* poprzez dodawanie i rozbudowywanie pewnych elementów językowych w duchu oryginału. Przypomina to trochę – przy zachowaniu odpowiednich proporcji – to, co wiemy na temat przekładu *Ulyssesa* na język rumuński⁸⁰.

⁸⁰ E. Mihálycsa, *Four-handed Chirping of Birds...*, s. 69.

Przyjrzyjmy się kilku takim „dodatkom”, które zaproponowali Grabowscy:

- *to the groin*: w słabiznę (45);
- *velocipede*: wielocyped (61, 62);
- *for Pity's sake*: jak bonie Dydy (127).

Chociaż mogą one budzić pewne wątpliwości (na przykład słowo „słabizna”, archaiczne, rzadko używane, choć istniejące w języku polskim), to jednak widać, że tłumacze starają się wykorzystać najrozmaitsze środki, by oddać swoistość prozy O'Briena. Zdecydowanie lepiej widać to w dłuższych fragmentach:

*'What is your pronoun?' he inquired.
 'I have no pronoun,' I answered, hoping I knew his meaning.
 'What is your cog?'
 'My cog?'
 'Your surnoun.'
 'I have not got that either.'*⁸¹

- Jakie jest pańskie zazwisko?
- Nie mam zazwiska – odparłem, żałując, że nie wiem, o co pyta.
- Jaką ma pan przekładnię?
- Przekładnię?
- Pańskie przyzwisko?
- Przyzwiska też nie mam⁸².

I dalej:

*'And what steps have you taken and how many steps?' barked the Inspector.
 'Long steps and steps in the right direction,' replied the Sergeant evenly,
 'I know who the murderer is.'*⁸³

– A jakie w związku z tym podjęliście kroki i ile ich było? – warknął inspektor.

⁸¹ F. O'Brien, *The Third Policeman*, Harper Perennial, London 2007a, s. 40.

⁸² F. O'Brien, *Trzeci policjant*, przeł. M. i A. Grabowscy, s. 60.

⁸³ F. O'Brien, *The Third Policeman*, s. 68.

– Podjąłem dalekosiężne kroki we właściwym kierunku – odparł spokojnie sierżant. – Wiem, kto jest mordercą⁸⁴.

W obu fragmentach tłumacze korzystają z innych metod tłumaczeniowych. W pierwszym mamy kolejne zniekształcenia tego, co może być nazwą/nazwiskiem/nazwaniem i trzeba powiedzieć, że choć może to być zabawne, to nie wydaje się do końca przekonujące. Warto w tym momencie przypomnieć postulat Gondowicza, dotyczący prawdopodobieństwa tego rodzaju zniekształceń. W drugim mamy zabawę z metaforą, która nagle nabiera całkowicie realnego kształtu. Początkowo „kroki” są rozumiane jako „działania”, a potem nagle, poprzez ich dookreślenie (dalekosiężne, we właściwym kierunku), stają się bardziej realne. Co więcej, mamy tu też niepoprawny związek frazeologiczny: „dalekosiężne kroki” (zamiast na przykład planów), który też może bawić, podobnie zresztą jak w cytowanym już „wdrożeniu śledztwa”. Przypomina to zabawy ze słowami, w których to, co metaforyczne, staje się nagle dosłowne:

- Pszczelarz opylił zegarek.
- Artylerzysta wypalił z grubej rury.
- Ogrodnik przesadzał.
- Myśliwy szukał jelenia, żeby mu nosił strzelbę.
- Wyniósł z płonącego domu swą świeżo upieczoną żonę.

Grabowscy mają więc określoną metodę tłumaczenia *Hiberno-English*, której konsekwentnie się trzymają. Co więcej, często się ona sprawdza, a ich żarty czy neologizmy są często bardzo przekonujące, jak choćby wyraz „nicestwo”⁸⁵ na określenie *denial and denunciation*. Przyjrzyjmy się jeszcze dwóm, tym razem naprawdę długim fragmentom *Trzeciego policjanta*:

De Selby has some interesting things to say on the subject of houses. A row of houses he regards as a row of necessary evils. The softening and degeneration of the human race he attributes to its progressive predilection for interiors and waning interest in the art of going out and staying there. This in turn he sees as the result of the rise of such pursuits as reading, chess-playing, drinking, marriage and the like, few of which can be satisfactorily conducted in the open. Elsewhere, he defines a house as 'a large coffin', 'a warren', and 'a box'. Evidently his main objection was to the confinement of a roof and four walls. He ascribed somewhat farfetched therapeutic values – chiefly pulmonary – to

⁸⁴ F. O'Brien, *Trzeci policjant*, przekł. M. i A. Grabowscy, s. 105.

⁸⁵ Tamże, s. 110.

certain structures of his own design which he called 'habitats', crude drawings of which may still be seen in the pages of the Country Album. These structures were of two kinds, roofless 'houses' and 'houses' without walls. The former had wide open doors and windows with an extremely ungainly superstructure of tarpaulins loosely rolled on spars against bad weather – the whole looping like a foundered sailing-ship erected on a platform of masonry and the last place where one would think of keeping even cattle. The other type of 'habitat' had the conventional slated roof but no walls save one, which was to be erected in the quarter of the prevailing wind; around the other sides were the inevitable tarpaulins loosely wound on rollers suspended from the gutters of the roof, the whole structure being surrounded by a diminutive moat or pit bearing some resemblance to military latrines⁸⁶.

De Selby ma wiele ciekawego do powiedzenia na temat domów. Rząd domów uważa on za ustawione rzędem zła konieczne. Rozmiękczenie i degenerację rasy ludzkiej przypisuje de Selby jej wzrastającej predylekcji do wnętrza i zanikowi zainteresowania sztuką wychodzenia na świeże powietrze i przebywania tam. W tym zaś z kolei upatruje skutek rozkwitu zajęć jak czytanie, gra w szachy, picie, małżeństwo i tym podobne, z których niewieloma można z powodzeniem zajmować się na powietrzu. W innej pracy określa de Selby dom jako „wielką trumnę”, „królikarnię” i „pudło”. Największy jego sprzeciw budziło najwyraźniej zamknięcie w czterech ścianach i pod dachem. Przypisywał niezbyt oczywiste walory lecznicze – głównie dla płuc – pewnym konstrukcjom własnego pomysłu, które nazywał „środowiskami”, a których szkice można obejrzeć na kartach *Albumu wiejskiego*. Są to konstrukcje dwojakie: „domy” bez dachów i „domy” bez ścian. Pierwsze mają otwarte na oścież okna i drzwi, a na wypadek niepogody wielce niezgrabną nadbudowę z brezentu nawiniętego luźno na drzewca – całość wygląda jak zatopiony żagłowiec stojący na kamiennej murmurowanej platformie i na takie miejsce, gdzie człowiekowi nie przyszłoby do głowy trzymać nawet bydła. Drugi rodzaj „środowiska” ma typowy dach z dachówki, ale tylko jedną ścianę wzniesioną po tej stronie, skąd najczęściej wieje wiatr, inne zaś strony wyposażone są w nieodłączne płachty brezentu nawiniętego luźno na wałki zawieszane u rynien dachowych. Całą budowę otacza miniaturowa fosa czy też kanał przypominający nieco wojskowe latryny⁸⁷.

⁸⁶ F. O'Brien, *The Third Policeman*, s. 68.

⁸⁷ F. O'Brien, *Trzeci policjant*, przeł. M. i A. Grabowscy, s. 23-24.

W tym fragmencie O'Brien prezentuje z całkowitą powagą – co czyni całą rzecz tym zabawniejszą – patafizyczne poglądy de Selby'ego na temat domów. Tłumacze nie mają tu trudnego zadania – wystarczy tylko powtórzyć pewne informacje, ale mimo to decydują się na kompensacje. Mamy tu „mur murowaną” platformę, oczywiście przy założeniu, że ma to coś wspólnego z marmurem, a także niepoprawną składniowo frazę: „przebywania tam”. Poza tym wydaje się, że niewiele trzeba, żeby oddać prawdziwego ducha oryginału.

Nieco inaczej przedstawia się to w następnym fragmencie:

My eyes had become adjusted to the gloom and I could now see clearly the lightish road bounded by the formless obscurities of the ditch on either side. I led the bicycle to the centre, started upon her gently, threw my leg across and settled gently into her saddle. (...) The bicycle ran truly and faultlessly beneath me, every part of her functioning with precision, her gentle saddle-springs giving unexceptionable consideration to my weight on the undulations of the road. I tried as firmly as ever to keep myself free of the wild thought of my four ounces of omnium but nothing I could do could restrain the profusion of half-thought extravagances which came spilling forth across my mind like a horde of swallows – extravagances of eating, drinking, inventing, destroying, changing, improving, awarding, punishing and even loving. I knew only that some of these undefined wisps of thought were celestial, some horrible, some pleasant and benign; all of them were momentous. My feet pressed down with ecstasy on the willing female pedals⁸⁸.

Mój wzrok przywykł już do zmroku i wyraźnie widziałem jaśniejszą wstęgę drogi, wytyczoną przez bezkształtne ciemności rowów po obu jej stronach. Wprowadziłem rower na środek, pchnąłem go łagodnie, przerzuciłem przez niego nogę i delikatnie usiadłem na siodełku. (...) Rower sunął pode mną wiernie i gładko, wszystkie jego części pracowały precyzyjnie, a delikatne sprężyny siodełka bez zarzutu uwzględniały mój ciężar na nierównościach drogi. Z całą stanowczością odsuwałem od siebie szaloną myśl o moich czterech uncjach omnium⁸⁹, ale w żaden sposób nie mogłem powstrzymać natłoku niedokończonych myśli o ekscesach, które śmigały mi przez głowę jak hordy jaskółek, ekscesach

⁸⁸ F. O'Brien, *The Third Policeman*, s. 68.

⁸⁹ Omnium jest u O'Briena „zasadniczą, nieodłączną, wewnętrzną istotą ukrytą w kielku jądra każdej rzeczy i jest niezmiennie” (1996b, s. 119), substancją, która jest wszystkim i we wszystko może się zmienić.

w jedzeniu, piciu, wynalazczości, niszczeniu, zmienianiu, ulepszaniu, nagradzaniu, karaniu, a nawet w kochaniu. Wiedziałem tylko, że część z tych nieokreślonych wiązek myśli jest niebiańska, inne są straszne, a jeszcze inne miłe i życziwe; wszystkie zaś niezwykle ważne. W ekstazie naciskałem stopami posłuszne pedały mojej przyjaciółki⁹⁰.

Tym razem mamy do czynienia z niezwykle poetyckim opisem nocnego powrotu bezimiennego narratora na rowerze do domu. Jest w nim i mrok, i poczucie ruchu, zarówno w sensie zewnętrznym (jazda), jak i wewnętrznym (ruch myśli), oddany poprzez serię aliteracji i asonansów. Mamy tu też drobiazgowy opis czegoś, co wydaje się zwykłą czynnością, a także nietypowe zwroty odnoszące się do codziennych zjawisk: „sprężyny bez zarzutu uwzględniały mój ciężar”, „hordy jaskółek” – choć w tym ostatnim przykładzie należałoby się zastanowić, czy nie lepsze byłyby: „stada jaskółek” i to właśnie ze względu na aliterację. Wątpliwości budzi też zmiana rodzaju – rower staje się tu „przyjaciółką” i chociaż tłumacze nas na to przygotowują wcześniej („jej kierownicy”⁹¹), to jednak można się tu zastanowić nad innym rozwiązaniem. Rower jako taki jest oczywiście ważny w książce i nie można tego zmienić, ale można na przykład wspomnieć, że w przypadku narratora jest to „rower damka”, a wówczas zaimek „ona” będzie tu bardziej naturalny.

Ogólnie jednak jest to krok dalej w stosunku do przekładu Jarniewicza, gdzie mamy zbliżony, równie poetycki opis, choć Joyce operuje nieco bardziej oszczędnym i mniej groteskowym językiem niż O’Brien:

Disheartened, he raised his eyes towards the slow-drifting clouds, dappled and seaborne. They were voyaging across the deserts of the sky, a host of nomads on the march, voyaging high over Ireland, westward bound. The Europe they had come from lay out there beyond the Irish Sea, Europe of strange tongues and valleyed and woodbegirt and citadelled and of entrenched and marshalled races. He heard a confused music within him as of memories and names which he was almost conscious of but could not capture even for an instant; then the music seemed to recede, to recede, to recede: and from each receding trail of nebulous music there fell always one long-drawn calling note, piercing like a star the dusk of silence. Again! Again! Again! A voice from beyond the world was calling⁹².

⁹⁰ F. O’Brien, *Trzeci policjant*, przeł. M. i A. Grabowscy, s. 367.

⁹¹ Tamże, s. 214.

⁹² J. Joyce, *A Portrait of the Artist...*, s. 163.

Zniechęcony podniósł wzrok ku płynącym powoli chmurom, nakrapianym i faloskrzydłym. Wędrowały przez pustynię nieba jak karawana koczowników, wędrowały wysoko nad Irlandią, ku zachodowi. Europa, skąd przybyły, leży daleko za Morzem Irlandzkim, Europa obcych języków, dolinna, lasami przybrana, fortecami obronna, Europa okopanych plemion i ludów w szyku stojących. Usłyszał, jak z wnętrza dobiegała bezładna muzyka, niczym głos wspomnień i imion, których był niemal świadom, ale których nie mógł ani na chwilę pochwycić, potem mgławicowa ta muzyka zdawała się oddalać, dalej i dalej; a oddalając się, zostawiała za sobą ślad, długą smugę, z której ulatywała samotnie nuta, przeciągła i wołająca, i niczym gwiazda przeszywała pograżoną w mroku ciszę. Znowu! Znowu! Znowu! Jakiś głos spoza świata go przyzywa⁹³.

Wydaje się, że Jarniewicz albo znał *Trzeciego policjanta*, albo niezależnie sam doszedł do rozwiązań, które wcześniej wymyślili Grabowscy. Po pierwsze mamy tu liczne aliteracje, które do pewnego stopnia naśladują to, co się dzieje w tekście oryginalnym, ale też neologizm „faloskrzydło”, który wydaje się kompensować nowatorskie zastosowanie innych przydawek w tekście oryginalnym: *valleyed and woodbegirt and citadelled*. Wszystko to wskazuje na kierunek w tłumaczeniach tego rodzaju tekstów, który tłumacze obierają, by ukazać wyjątkowość tekstów, którymi się zajmują. Należy też przypuszczać, że tłumaczenia Jarniewicza i Grabowskich wyznaczają nowe translatoryczne przestrzenie i stanowią forpocztę tego, co się będzie działo w przypadku tłumaczeń tego rodzaju tekstów.

Na koniec powinniśmy jeszcze przyjrzeć się tłumaczeniom dwu mniej znaczących powieści O'Briena.

4.3.3. Ciężkie życie w Dalkey

Po tym, jak O'Brienowi odmówiono wydania *Trzeciego policjanta*, przez dłuższy czas nie pisał on powieści w języku angielskim, utrzymywał też, że egzemplarz tej książki zaginął. *Trzeci policjant* ukazał się dopiero w 1967 roku, po śmierci pisarza. Zniechęcony O'Brien wydał jeszcze w 1941 roku napisaną po gaelicku powieść *An Béal Bocht*, przetłumaczo-

⁹³ J. Joyce, *Portret artysty...*, s. 172.

ną na angielski jako *The Poor Mouth*. Tym razem pisarz użył kolejnego pseudonimu: Myles na gCopaleen, pod którym przez kolejne lata pisywał teksty satyryczne do „Irish Timesa”.

Powieściopisarska sława przyszła za późno i O'Brien zdążył jeszcze napisać dwie książki: wydane w 1961 roku *Ciężkie życie* i w 1964 roku *Z archiwów Dalkey*. Obie uważane za mniej istotne w jego karierze, napisane mniej błyskotliwym i nie tak odważnym językiem. Z naszego punktu widzenia ważne jest to, że był to w dalszym ciągu *Hiberno-English*, choć bardziej rozrzedzony i mniej interesujący niż w przypadku dwóch pierwszych powieści. Co ciekawe, O'Brien w zupełnie inny sposób zaznaczył jego irlandzkość, co znalazło swoje odbicie w tłumaczeniach.

Zacznijmy od drugiej z wymienionych powieści, ponieważ *Archiwum z Dalkey* jest nie tylko ciekawsze językowo, ale też nawiązuje bezpośrednio do *Trzeciego policjanta*. Bohaterem powieści jest znany nam szalony naukowiec i filozof, de Selby, który chce zniszczyć świat, eliminując z niego powietrze, a przy okazji mamy tutaj rozmowy z takimi postaciami jak święty Augustyn („ocielony”, czyli zmaterializowany) albo James Joyce, który, jak się okazało, sfingował własną śmierć, żeby nie brać udziału w II wojnie światowej. Poza nawiązaniami fabularnymi, książka napisana jest też takim rodzajem *Hiberno-English*, jaki znamy z *Trzeciego policjanta*. Mało jest tu bezpośrednich nawiązań do gaelickiego, ale mamy za to rozpasanie języka, zabawy słowne i cały Atlantyk aliteracji.

Tłumaczka, Hanna Pustuła, przyjęła bardzo ciekawą strategię tłumaczeniową, częściowo zbliżoną do tej, z której skorzystał Jarniewicz przy Joysie, ale znacznie bardziej radykalną. Warto też zaznaczyć, że zdecydowała się na powtórzenie zapisu dialogów tak, jak w wersji irlandzkiej książki, co wydaje się rozsądnym i ciekawym posunięciem. Ale rzeczą nową jest użycie slangu w dialogach w zestawieniu z nobliwym i momentami archaicznym językiem. Zresztą sam slang też jest ciekawy, ponieważ stanowi mieszankę tego, co było zupełną nowością po roku 2000 oraz zwrotów starych, można nawet powiedzieć oklepanych. Najlepiej widać to w rozmowie de Selby'ego ze świętym Augustynem, który mówił „z niewątpliwym dublińskim akcentem”⁹⁴, a to dlatego, że jak sam

⁹⁴ F. O'Brien, *Z archiwów Dalkey*, przeł. H. Pustuła, Świat Literacki, Izabelin 2008, s. 35. Wszystkie przykłady z tego wydania książki, strony podano w nawiasach.

powiada: „Mój ojciec miał na imię Patryk. I był skończonym durniem”⁹⁵. Oczywiście imię Patryk wyraźnie wskazuje na irlandzkie pochodzenie świętego Augustyna. Nas jednak bardziej będzie interesował język tłumaczenia i to, jak tłumaczka poradziła sobie z „niewątpliwym dublińskim akcentem”.

Przed wszystkim mamy w nim zwroty w mniejszym lub większym stopniu slangowe, z których część jest zupełnie nowa, część stara, a część ponadczasowa:

- dzięki i nara (43);
- zerznął to ze mnie (41);
- Judaszowi się umarło (40);
- straszna z niego fleja (37);
- szlaja się po slumsach (37);
- czaisz dowcip (38);
- austriackie gadanie (42);
- te pierońskie góry dają nam nieźle popalić (45);
- taki z niego prorok, jak z koziej dupy trąba (73);
- odstawiających gigę (82).

Jak widać, mamy tu też zwroty nacechowane („pierońskie góry”, „z koziej dupy trąba”), a ze zwrotów najnowszych pojawia się „nara”, „czaisz dowcip” i „odstawiających gigę”. Mamy tu poza tym wciąż zrozumiałe archaizmy, które co jakiś czas wracają do języka: „się umarło”, „szlajać się”, „fleja”, chociaż „austriackie gadanie” wydaje się już dość zapomniane. No i oczywiście *evergreens* typu: „zerznąć coś” i „dać popalić”.

Te wszystkie slangowe zwroty są kontrapunktowane, chociaż zwroty bardziej wyszukane, z wyższego rejestru, zdarzają się rzadziej:

- można tak rzec (42);
- ty też nie jesteś wolny od tego zaburzenia (41);
- w Kartaginie dźwigałem ze sobą kocioł niespełnionej rozwiązłości (36);
- słusznie uznał za słuszne (83).

Ten ostatni zwrot przywodzi na myśl aliteracje, eufonie i powtórzenia, od których aż roi się w *The Dalkey Archive* i które skrupulatnie stara się powtarzać polska tłumaczka:

⁹⁵ Tamże.

*Our mutilated friend seems a decent sort of segotia, Hackett remarked from his armchair. De Selby had excused himself while he attended to 'the medication of my pedal pollex', and the visitors gazed about his living room with curiosity. It was oblong in shape, spacious, with a low ceiling*⁹⁶.

I wersja polska:

Równiacha z naszego rannego przyjaciela – zauważył Hackett ze swojego fotela. De Selby przeprosił ich na chwilę i udał się opatrzyć *pollex* kończyny dolnej. Goście czekali na jego powrót, skracając sobie czas rozglądaniem się po bawialni. Rzeczzone pomieszczenie odznaczało się podługowatym kształtem, przestronnością i niskim sufitem⁹⁷.

W tym fragmencie mamy nie tylko eufonie i aliteracje, ale też elementy slangu („równiacha”), a także wtrącenia z łaciny (*pollex*, na duży palec u nogi), które stanowią przeciwwagę dla ogólnie bardzo potocznego języka książki.

Następny fragment jest nieco bardziej poetycki:

*Mild air with the sea in a stage whisper behind it was in Mick's face as his bicycle turned into the lane-like approach to the Vico Road and its rocky swimming hole. It was a fine morning, calm, full of late summer*⁹⁸.

Morska bryza ze scenicznym szeptem fal w tle owionęła twarz Micka, gdy skręcił w drózkę prowadzącą do Vico Road i skalistego kąpieliska. Poranek był piękny, spokojny, nasycony późnym latem⁹⁹.

Tłumaczka daje nam nie tylko fragment pełen eufonii i aliteracji, ale też piękny obraz jazdy rowerem i skrętu w stronę kąpieliska. Tego rodzaju fragmentów jest w tłumaczeniu znacznie więcej i wszystkie składają się na określony sposób tłumaczenia *Hiberno-English*. Mamy tu zwroty typu:

- najprzedniejsza whiskey w całej Irlandii, doskonale dojrzała (13);
- ty rozmemłany rozwiążył rozpustnikowi (36);
- słusznie, uznał za słuszne przyznać Mick (83);

⁹⁶ F. O'Brien, *The Dalkey Archive*, Harper Perennial, London 2007, s. 11.

⁹⁷ F. O'Brien, *Z archiwów Dalkey*, s. 12.

⁹⁸ F. O'Brien, *The Dalkey Archive*, s. 27.

⁹⁹ F. O'Brien, *Z archiwów Dalkey*, s. 33.

- jeślibyś pan uderzał żelaznym młotkiem (83);
- skandal (...) natury militarnej, małżeńskiej czy moralnej (99).

Dotyczy to oczywiście również dłuższych fragmentów, chociaż można zauważyć, że wraz z upływem stron liczba aliteracji maleje, a język staje się coraz bardziej zbliżony do standardowej angielszczyzny, co niesie za sobą również zmiany w samym tłumaczeniu. Ogólnie jednak można powiedzieć, że Hanna Pustuła dodała coś nowego do tłumaczeń z *Hiberno-English*.

Tłumaczka poradziła sobie też z różnego rodzaju zabawami słownymi, które pojawiają się w tekście oryginalnym, acz można mieć zastrzeżenia odnośnie do jej pomysłów. Przyjrzyjmy się paru przykładom:

Mrs Laverty, a widow, had remodelled the bar, erased the obnoxious public house title and called the premises the Colza Hotel. Why this strange name? Mrs Laverty was a most religious woman and once had a talk with a neighbour about the red lamp suspended in the church before the high altar. When told it was sustained with colza oil, she piously assumed that this was a holy oil used for miraculous purposes by Saint Colza, VM, and decided to put her house under this banner¹⁰⁰.

Mamy tu więc właścicielkę hotelu, kobietę pobożną, która uznaje, że nazwa *colza oil* (rodzaj oleju rzepakowego) pochodzi od imienia świętej dziewicy i męczennicy, nieistniejącej świętej Colzy. Smaku całej sprawie dodaje fakt, że angielskie słowo na rzepak: *rape*, oznacza też gwałt.

U Pustuły hotel nosi nazwę Rzepicha, gdyż jego właścicielka uznała, że w przypadku lampki „chodzi o święty olej, który odegrał poczesną rolę w cudzie świętej Rzepichy” i dlatego „postanowiła nazwać swój zakład na część dziewicy męczennicy”¹⁰¹. Oczywiście tłumaczenie jest niezbyt przekonujące, ale też mało celtyckie i wyraźnie słowiańskie. W dodatku trudno uwierzyć w chrześcijańskie pochodzenie imienia Rzepicha, zwłaszcza jeśli pamiętamy słowa popularnej niegdyś piosenki:

Rzepicho, siądź
przy prakółwrotku!
Rzepicho, prządz

¹⁰⁰ F. O'Brien, *The Dalkey Archive*, s. 23.

¹⁰¹ F. O'Brien, *Z archiwów Dalkey*, s. 26.

wątek prapraprzodków!
 Praprapramać
 prapraojców prawych,
 Praziarno Sprawy
 w praglebie sadź¹⁰².

Zdecydowanie lepiej Pustuła poradziła sobie z inną grą słów:

- (...) *What about Saint Peter?*
- *Oh he's safe and sound all right. A bit of a slob to tell you the truth. He of ten encorpifies himself.*
- *What was that?*
- *Encorpifies himself. Takes on a body, as I've done now for your convenience*¹⁰³.

Mamy tutaj nieistniejące słowo *encorpify*, utworzone na bazie słowa *corpse*, czyli: trup, martwe ciało. Pustuła podchodzi do tego zwrotu nieco inaczej niż w poprzednim przykładzie:

- (...) Jak się miewa święty Piotr?
- Nieźle się trzyma. Prawdę mówiąc, straszna z niego fleja. Często się ociela.
- Że co?
- Ociela się. Przybiera postać cielesną, tak jak ja teraz uczyniłem dla twojej wygody¹⁰⁴.

Pustuła dostrzega również występujące w tekście malapropizmy. Tworzy więc słowo „heterobzduralne”¹⁰⁵ od *heterononsense*¹⁰⁶ albo „moliuły”¹⁰⁷ od *mollycules*¹⁰⁸. Przy czym w ostatnim słowie pobrzmiewa tak popularne, również w piosenkach, imię Molly. Nie zapominajmy, że gdzieś w tle te piosenki zawsze są obecne i nawet powieściowy Joyce, zagadnięty o *Finnegans Wake*, myli własną książkę z tym utworem muzycznym¹⁰⁹.

¹⁰² Jeremi Przybora, *Tango Rzepicha*.

¹⁰³ F. O'Brien, *The Dalkey Archive*, s. 32.

¹⁰⁴ F. O'Brien, *Z archiwów Dalkey*, s. 37.

¹⁰⁵ Tamże, s. 35.

¹⁰⁶ F. O'Brien, *The Dalkey Archive*, s. 30.

¹⁰⁷ F. O'Brien, *Z archiwów Dalkey*, s. 83.

¹⁰⁸ F. O'Brien, *The Dalkey Archive*, s. 69.

¹⁰⁹ F. O'Brien, *Z archiwów Dalkey*, s. 136.

Rozwiązania tłumaczki wydają się nawet jeśli nie w pełni, to w sporym stopniu satysfakcjonujące. Dlatego zaczynamy się zastanawiać, czy na przykład taki błąd nie był również intencjonalny – zwłaszcza że wcześniej mieliśmy na przykład zwroty typu „z miłą chęcią”¹¹⁰. Joyce mówi o swojej nowej książce:

Wciąż jestem w kropce, co do języka. Myśli, tezy mam jasno sprecyzowane... ale wyrażenie ich w sposób zrozumiały w mowie angielskiej nastręcza znaczne trudności¹¹¹.

Trudno powiedzieć, czy mamy tu do czynienia z błędem, czy też tłumaczka w taki właśnie sposób chciała oddać frazę: *communicating the ideas clearly in English is my difficulty*¹¹². Pamiętajmy, że *Hiberno-English* to pułapka nie tylko na tłumacza, ale też na czytelnika...

Hanna Pustuła miała do pewnego stopnia ułatwioną sytuację, gdyż wcześniej, a mianowicie w 1997 roku, ukazał się w „Literaturze na Świecie” obszerny fragment *The Dalkey Archive* w tłumaczeniu Jerzego Jarniewicza i wydaje się, że tłumaczka poszła w wyznaczonym przez niego kierunku. Niestety, Jarniewicz przetłumaczył tylko cztery początkowe rozdziały książki, ale w tym ważną ze względów stylistycznych rozmowę ze świętym Augustynem, dzięki czemu możemy się pokusić o porównanie obu przekładów. Najpierw jednak fragment tekstu oryginalnego:

*And to the right? Monstrous arrogance: a mighty shoulder of granite climbing ever away, its overcoat of furze and bracken embedded with stern ranks of pine, spruce, fir and horse-chestnut, with further on fine clusters of slim, meticulous eucalyptus – the whole a dazzle of mildly moving leaves, a farrago of light, colour, haze and copious air, a wonder that is quite vert, verdant, vertical, verticillate, vertiginous, in the shade of branches even vespertine*¹¹³.

Jeśli przyjrzymy się całemu opublikowanemu w „Literaturze na Świecie” fragmentowi, to możemy uznać, że w porównaniu z przekładem Pustuły jest on w mniejszym stopniu nacechowany różnego rodzaju

¹¹⁰ Tamże, s. 77.

¹¹¹ Tamże, s. 137.

¹¹² F. O'Brien, *The Dalkey Archive*, s. 113.

¹¹³ Tamże, s. 7.

slangiem. Brak w nim słów i zwrotów typu „nara”, „czaisz dowcip”, „pie-rońskie”, „odstawiać gigę” itp. Nie znaczy to, że brakuje w nim języka potocznego, ale ma on raczej uniwersalny charakter z tendencją do archaizacji („popapraniec”, „ma coś nie tak z głową”, „do czarta”, „migłanc”, „bałamutny”, „dla hecy”, „wówczas”), przez co choćby święty Augustyn wydaje się bardziej prawdopodobny. U Jarniewicza urzekają też fragmenty z aliteracjami:

A na prawo? Potworna wyniosłość: potężne ramię granitu wspina się wyżej i wyżej, przykrywa je płaszcz janowca i paproci przetykany surowymi szeregami sosen, świerków, jodeł i kasztanów, a dalej gromadki smukłych, wymuskanych eukaliptusów – całość jak oślepiająca powódź delikatnie rozedrganych liści, mieszanina światła, kolorów, mgiełki i obfitego powietrza, cudowność, całkiem wisceralnie wirginalna, wizualnie wirulentna, a w cieniu konarów nawet wirtualnie wibrująca¹¹⁴.

Ten sam fragment u Pustuły wygląda następująco:

Co zaś po prawej? Potworna arogancja: niebo dżga zwalista bryła granitu okryta płaszczem janowców i paproci, stebnowana rzędami surowych sosen, świerków, jodeł i kasztanowców, powyżej zaś przyozdobionych wytwornymi kępami cyzelowanych smukłych eukaliptusów – jednym słowem, oślepiająca masa rozmigotanych liści, chaos światła, koloru i pysznego powietrza, cud, który jest wariabilny, wehementny, wertykalny, westaliczny, wibrujący, a w cieniu konarów nawet wespercyczny¹¹⁵.

Oczywiście oba tłumaczenia zachowują aliteracje, ale te Jarniewicza wydają się bardziej naturalne, gdyż sam je tworzy, a Pustuła tylko powtarza za autorem: *quite vert, verdant, vertical, verticillate, vertiginous, in the shade of branches even vespertine*¹¹⁶. Nie przekonują też zwroty typu „wytworne kępy” czy „surowych sosen” lub „pysznego powietrza” (zwłaszcza że mamy tu dwuznaczności, której brakuje w *stern pine* i *copious air* O’Briena). U Pustuły mamy też językową niezręczność: „j e d n y m s ł o w e m, oślepiająca masa rozmigotanych liści, chaos światła, koloru i pysznego

¹¹⁴ F. O’Brien, *Z archiwum miasteczka Dalkey*, przeł. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 1997, nr 10-11, s. 20.

¹¹⁵ F. O’Brien, *Z archiwów Dalkey*, s. 7-8.

¹¹⁶ F. O’Brien, *The Dalkey Archive*, s. 7.

powietrza”. Zresztą jej przekład nie jest od nich wolny, bo znajdziemy w nim i „małe miasteczko” (u Jarniewicza „miasteczko”) i bezpośrednie zwracanie się do czytelnika: „Zobacz sam. Pójdź w górę...”¹¹⁷, a u Jarniewicza: „Przyjrzyjcie się mu. Pójdźcie w górę...”¹¹⁸.

Jak zwykle w przypadku dowcipów i zabaw językowych wiele zależało od pomysłu. U Pustuły lepsze wydaje się choćby wspomniane „ocielenie”, które u Jarniewicza było „korpifikacją” (czyli jest bliższe brzmieniowo O’Brienowskiemu *encorpify*), czy zwroty takie jak „cichcem szmychcem” albo też uwaga, że biblijna opowieść o potopie to „robieenie wody z mózgu”. Jarniewicz miał doskonały pomysł z nazwiskiem pewnego biedaka, który nazwywał się „Szczak (...)”. Nie podobało mu się, więc zmienił je na Pawik”, a także „węgierskim” nazwiskiem Apud, które Pustuła tylko przeniosła z oryginału (Esra) i dała przy nim przypis. Ogólna prawidłowość wydaje się taka, że tekst traci, kiedy jest tłumaczony, natomiast zyskuje, kiedy tłumacz w jakiś sposób go trawestuje.

Ogólnie jednak, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę *Hiberno-English*, oba przekłady nie różnią się tak bardzo (choć oczywiście, diabeł tkwi w szczegółach). Przekład Jarniewicza wydaje się ciekawszy, zrobiony z większym talentem i jeśli coś można by mu zarzucić, to zamiana irlandzkiej „whiskey” (jakże ważnej w tym tekście!) na szkocką „whisky”. Poza tym jest naprawdę doskonały.

W tym zestawieniu przekład *Ciężkiego życia* wypada dosyć blado. Pamiętajmy jednak, że mamy do czynienia z inną powieścią, której narratorem jest powoli dojrzewający chłopiec, a potem już chłopak. Dlatego brak w niej tak wybujałego języka, jak we wcześniejszym *Trzecim policjancie* czy późniejszym *Archiwum z Dalkey*. Język książki dostosowany jest do postaci, pomijając oczywiście cytowane fragmenty dialogów.

Powieść to historia dwóch osieroconych braci, dorastających w domu ekscentrycznego pana Collopy, który prowadzi teologiczne dysputy z jakimś ojcem/księdzem Pierdtem (ang. *Father Fahrt*) i pragnie „ocalić” kobiety poprzez – co staje się powoli jasne, ale nigdy nie jest do końca powiedziane – wybudowanie dla nich miejskich toalet, a nawet wprowadzenie specjalnych „toaletowych” tramwajów.

¹¹⁷ F. O’Brien, *Z archiwum Dalkey*, s. 7.

¹¹⁸ F. O’Brien, *Z archiwum miasteczka Dalkey*, s. 19.

Wracając do warstwy językowej książki, warto zaznaczyć, że chociaż mało jest w niej tak bujnego, charakterystycznego dla *Hiberno-English* stylu, to mamy w niej bardzo dużo typowo irlandzkich słów:

- *looderamawn(s)*: osiłki, tępy osilek¹¹⁹ (11, 41);
- *pishrogues*: złe duchy (12);
- *poor bookul*: biedny łobuz (12);
- *fashionable jackeen*: paru głupków goniących za modą (13);
- *gabhawksfrom the country*: wszyscy pochodzą ze wsi (69);
- *smahan*: szklaneczka (w wielu miejscach);
- *crock*: butelczyna (w wielu miejscach);
- *bosthoon*: łobuziak (21);
- *rawmaish*: różne bzdury (58).

Jak widać tłumacz, Krzysztof Puławski, neutralizuje niemal wszystkie. Jedynie słowo „butelczyna” (konsekwentnie w całym tekście) jest nacechowane, i może jeszcze w niewielkim stopniu słowo „głupek”, które zyskuje tu aliterację (choć samo słowo *jackeen* oznacza rdzennego mieszkańca Dublina). Ta strategia wydaje się nieodpowiednia w stosunku do tego tekstu, mimo że wcześniej podobnie robił na przykład Słomczyński. Tutaj jednak można albo skorzystać ze słów nacechowanych w języku polskim („bajstruk”, „palant”, „zgniłek”, „wsiok”, „wypindrzon”, „parszywiec”), albo z transferu niektórych słów, dobrze brzmiących po polsku, których znaczenia można się domyślić z kontekstu. W omawianym tekście może to dotyczyć na przykład słów: *smahan*, *bookul*, i może *bosthoon*, ale w spolszczonej wersji: „bostun”). Nie wydaje się natomiast celowe użycie zamiennika z innego języka niż angielski, jeśli nie jest on zakorzeniony w polszczyźnie. Można co prawda zauważyć, że „bajstruk” pochodzi z rosyjskiego, ale jest to słowo w znacznie większym stopniu rozpoznawalne w polszczyźnie. Trzeba też znaleźć polskie odpowiedniki irlandzkich wyrazów takich jak *divil* czy *ould* (w sensie: stary), gdyż oba wtapiają się w polski tekst.

Podobnie jak we wcześniejszych tłumaczeniach, niezmienione pozostają (z wyjątkami) nazwy własne, w tym geograficzne oraz pojęcia

¹¹⁹ F. O'Brien, *Ciężkie życie*, przeł. K. Puławski, Świat Literacki, Izabelin 2007. Wszystkie przykłady z tego wydania książki. Numery stron w nawiasach.

odwołujące się bezpośrednio do gaelickiego, na przykład *Uisge Beatha*, czyli określenie na whiskey.

Sytuacja przedstawia się inaczej, gdy mamy do czynienia z nieco dłuższymi nacechowanymi fragmentami. Jest ich zdecydowanie mniej niż w pozostałych anglojęzycznych powieściach O'Briena i pojawiają się głównie w dialogach:

*We're as fit for Home Rule here as blue men in Africa if we are to judge by those Bull Island looderamawns*¹²⁰.

Tak się nadajemy do przejęcia rządów jak jacyś Afrykańczycy, jeśliby sądzić podług tych tępych osiłków z Bull Island¹²¹.

That is how I entered the sinister portals of Synge Street School (25).

I tak właśnie przekroczyłem ponure progi szkoły przy Synge Street (18).

They would think I was a dirty old man and send for the D.M.P. (39).

Uznają mnie za zbereźnika i wezwą policję (40).

...by gob it wasn't like that when we had the Penal Laws with Paddy Whack keeping a look-out for the soldiery from the top of the ditch on a Sunday Morning and the poor pishroques of peasants below in their rags answering the Hail Mary in Irish (40).

...ale, do licha, inaczej było, kiedy mieliśmy antykatolickie prawa karne. Nasz człowiek stał wtedy na ogrodzeniu, wypatrując wojska, żeby wieśniacy w łachmanach mogli w spokoju odmawiać zdrowaśki po irlandzku (29-30).

You want to scariff the divils in the Town of Kinnegad? There are pubs in that place (53).

Chce ksiądz pogonić kota grzesznikom z Kinnegad? Właśnie tam są puby (40).

Blow all that bastards up. Slaughter them. Blast them limb for limb... (71).

Wysadzić tych wszystkich drani. Zabić ich. Rozpuknąć na kawałki... (55).

¹²⁰ F. O'Brien, *The Hard Life*, Paladyn Grafton Books, London – Glasgow – Toronto – Sydney – Auckland 1989, s. 19.

¹²¹ F. O'Brien, *Cieężkie życie*, s. 13.

But the [Irish] phrase says this: 'The truth does be bitter' (78).

Ale brzmi ono [irlandzkie powiedzenie]: „Prawda zaprawdę jest gorzka” (60).

Jak widać, w większości przypadków mamy do czynienia z neutralizacją, w pierwszym fragmencie pojawia się też hiperonim „Afrykańczycy” (co prawda rzadszy niż Afrykanie) zamiast Tuaregów, co nie jest chyba do końca złą decyzją, gdyż to określenie nie ma w Polsce w potocznym odbiorze negatywnych konotacji i nie wiąże się z nomadyzmem. Neutralizacja najbardziej uderza we fragmencie o Penal Laws, gdyż brakuje w nim przekleństwa z boskim imieniem (mamy: „do licha”), jak również zniknęło pogardliwe określenie Irlandczyka używane przez Anglików (od imienia „Padraic” w odniesieniu do Patryka). Moglibyśmy więc mieć tutaj „jakiś Patrysia”, który stał na murku (słowa *ditch* użyto tutaj w znaczeniu *dyke* – oczywiście tym pierwotnym).

Widać natomiast, że tłumacz dostrzegał problem i starał się oddać specyfikę *Hiberno-English* poprzez zwroty potoczne („zbereźnik”, „pogonić kota”), neologizmy („rozpęknąć”), emfatyczne powtórzenia („prawda zaprawdę”) i – co wydaje się najlepiej widoczne – aliteracje, występujące w wersji polskiej również tam, gdzie ich nie ma w tekście angielskim: „Chce ksiądz pogonić kota grzesznikom z Kinnegad?”. Ale przede wszystkim widać to tam, gdzie występują w wersji angielskiej. Weźmy na przykład dwa fragmenty:

*The whole mouth region was concealed by a great untidy dark brush of moustache, discoloured at the edges, and fading chin was joined to a stringy neck which disappeared into a white celluloid collar with no tie. Nondescript clothes contained a meagre frame of low stature and the feet wore large boots with the laces undone*¹²².

Usta skrywały się całkowicie pod rozwichrzoną szczotką krzaczastych wąsów, spłowiałych na końcach, a cofnięty podbródek przechodził w żyłastą szyję, która znikła w białym celuloidowym kołnierzyku bez krawata. Nierzucające się w oczy ubranie kryło mikrą postać w wielkich butach z rozwiązanymi sznurowadłami¹²³.

¹²² F. O'Brien, *The Hard Life*, s. 16-17.

¹²³ F. O'Brien, *Cieężkie życie*, s. 11.

I nieco krótszy fragment:

*It was a vile night as we sat in the kitchen, Mr Collopy and I. He was slumped at the range in his battered armchair, reading the paper. I was at the table, indolently toying with school exercises...*¹²⁴

Na dworze było ciemno i nieprzyjemnie, siedzieliśmy obaj z panem Collopyem w kuchni. On czytał gazetę zgarbiony w swoim fotelu przy piecu, a ja opieszale odrabiałem lekcje...¹²⁵

Jak widać, tłumacz zauważa aliteracje w tekście i przy okazji oddaje potoczystość języka. Jednak chyba najlepiej – choć oczywiście nie do końca dobrze – radzi sobie z różnego rodzaju zabawami słownymi i dowcipami, charakterystycznymi, jak pamiętamy, dla *Hiberno-English*.

Już na samym początku podejmuje dość ryzykowną decyzję, by dać polski odpowiednik nazwiska jednego z głównych bohaterów. I w ten sposób Father Fahrt staje się księdzem Pierdtem. Przypomnijmy, że Fordoński uznał, iż nie wolno tłumaczyć nazw własnych¹²⁶, ale też musimy pamiętać, że mamy do czynienia z groteską, a w takich sytuacjach pewne prawa (jeśli w ogóle można o nich mówić) ulegają zawieszeniu. Przy księdzu Pierdcie zyski są oczywiste, natomiast główna strata polega – jak wspominaliśmy – na zagubieniu aluzji do podróży (niem. *Fahrt*), którą ten jezuita odbywa pod koniec powieści.

Kolejną przetłumaczoną nazwą jest „ciężarna woda”, co pokrywa się z angielskim terminem *gravid water*, natomiast nieco więcej inwencji wymagało oddanie malapropicznych nazwisk:

Mose Art: Mo Cart (16);

Pagan Neeny: Poganini (16).

Z tych dwóch nazwisk wyraźnie lepszy jest „Poganini”, który oddaje niechrześcijańską aluzję. Niestety w przypadku Mozarta gubi się Mojżesz wraz ze swoją sztuką, jak można by przetłumaczyć ten malapropizm.

¹²⁴ F. O'Brien, *The Hard Life*, s. 70.

¹²⁵ F. O'Brien, *Cieężkie życie*, s. 54.

¹²⁶ K. Fordoński, *Translating the Translated...*, s. 73.

Można też zauważyć aluzję do polskiej grupy MoCarta, co jest tylko szczęśliwym zbiegiem okoliczności.

Kolejne wyzwanie stanowiła gra słów w poniższym dialogu:

- *Forgive me. I have a touch of psoriasis about the back and chest.*
- *The sore what?*
- *Psoriasis. A little skin ailment.*
- *Lord save us, I thought you said you had sore eyes. Is there any question of scabs or that class of thing?*¹²⁷

Po angielsku nazwa choroby jest mniej więcej homofoniczna z *sore eyes* (zmęczone, bolące oczy), ale na szczęście po polsku jest znacząca i można spróbować to wykorzystać:

- Przepraszam, ale mam łuszczycę na plecach i torsie.
- Co takiego? Łuski?
- Łuszczycę. To lekka choroba skóry.
- O Boże, myślałem, że wyrosły księdzu łuski. Czy na tym robią się strupy?¹²⁸

W powieści jest też sporo dowcipów, które zdecydowanie łatwiej przetłumaczyć, jak choćby ten o Annie, która wcale się nie zmienia i „nawet ubrań nie zmienia”¹²⁹. Dzięki temu wszystkiemu widzimy, że mamy do czynienia z powieścią groteskową, pełną ironii, choć miejscami napisaną z udawaną powagą.

W przypadku omawianych tłumaczeń trudno całkowicie jednoznacznie powiedzieć, kto najlepiej poradził sobie z poszczególnymi tekstami, gdyż stawiały one tłumaczom różne wymagania. Z całą pewnością najtrudniejszą z powieści jest *At Swim-Two-Birds*, i chociaż widać w niej inwencję tłumacza, to jednak nie sposób nie mówić o brakach. Zapewne dlatego Maciej Świerkocki tak wstępnie ocenił to tłumaczenie:

Sweeney wśród drzew jest powieścią wyjątkowo złożoną i stawiającą tłumaczowi niezwykle wysokie wymagania, toteż nie sposób na koniec

¹²⁷ F. O'Brien, *The Hard Life*, s. 32.

¹²⁸ F. O'Brien, *Ciężkie życie*, s. 32.

¹²⁹ Tamże, s. 82.

pokusić się o powierzchowną choćby ocenę pierwszego polskiego przekładu tej książki. Mówiąc ostrożnie, mogło być znacznie gorzej¹³⁰.

Naszym celem nie jest pełna ocena tłumaczenia, a jedynie kwestia oddania w nim wyrażen dialektalnych w *Hiberno-English* oryginału i trzeba stwierdzić, że przekład pod tym względem nie zachwyca. Fordońskiemu zabrakło też inwencji słownej, żeby przynajmniej na zasadzie substytucji przetłumaczyć niektóre gry słowne. Świerkocki¹³¹ zwraca na przykład uwagę na brak w polskim tekście fragmentu z ważną, ale trudną do przetłumaczenia grą słowną:

The conclusion of your syllogism, I said lightly, is fallacious, being based on licensed premises.

*Licensed premises is right, he replied, spitting heavily. I saw that my witticism was unperceived and quietly replaced it in the treasury of my mind*¹³².

Wygląda to tak, jakby tłumaczowi zabrakło w tym momencie inwencji i postanowił (może tylko na jakiś czas) pominąć ten fragment, a potem do niego nie wrócił.

Chyba lepiej z językiem oryginału poradzili sobie Grabowscy, ale pamiętajmy, że mieli również łatwiejsze zadanie. Udało im się jednak bardzo wyraźnie zaznaczyć w swoim przekładzie, że mamy do czynienia z zupełnie inną odmianą języka. W podobną stronę poszła Hanna Pustuła, decydując się na ponadczasowy polski slang i nie zapominając o aliteracjach, natomiast Krzysztof Puławski jedynie zaznaczył obcość tekstu poprzez aliteracje i znacznie słabszą, choć jednocześnie szerszą (neologizmy, wiele zabaw ze słowami) niż w przypadku Pustuły stylizację.

Najbardziej dziwi to, że w żadnym z powyższych tłumaczeń nie ma poza nazwami własnymi słów rdzennie irlandzkich. Wszystkie one są przetłumaczone, wytłumaczone albo pominięte, jakby chodziło o zwykłe, powszechnie zrozumiałe dla czytelników angielskojęzycznych słowa i zwroty.

¹³⁰ M. Świerkocki, *Tańczący z Celtami*, s. 118-119.

¹³¹ Tamże, s. 119.

¹³² F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, s. 10.

4.4. Synge i język

Cofnijmy się teraz w czasie, by móc zająć się na koniec sztukami Johna Millingtona Synge'a (1871–1907). Podobnie jak w przypadku poprzednich autorów zaczniemy od dzieła ważniejszego, czyli sztuki *Playboy of the Western World*, a następnie przejdziemy do mniej obszernej i bardziej poetyckiej *Riders to the Sea*. Oczywiście Synge nie był pierwszym autorem, który wykorzystywał *Hiberno-English* w swoich pracach – robili to przed nim inni – ale jako pierwszy zrobił to tak konsekwentnie i z tak dużą dbałością o szczegóły. Słowa, które znajdziemy w jego wstępie do pierwszej z wymienionych sztuk, odnoszą się też, w większym lub mniejszym stopniu, do pozostałych, jak zresztą zaznacza sam autor:

Pisząc *Playboya Zachodniego Świata* użyłem, podobnie jak w innych moich sztukach, zaledwie jednego lub dwóch słów, których nie usłyszałem wcześniej wśród irlandzkich wieśniaków lub we własnym pokoju dzieciennym w czasach, kiedy nie umiałem jeszcze czytać gazet. Także niektórych zwrotów nauczyłem się od pasterzy i rybaków z wybrzeża od Kerry do Mayo lub od starych żebraczek i pieśniarzy z okolic Dublina; i zawsze z wdzięcznością podkreślam, jak wiele winien jestem ludowej wyobraźni tych wspaniałych ludzi. Każdy, kto żył w przyjaźni z prawdziwym ludem Irlandii, będzie wiedział, że najbardziej dziwaczne powiedzonka i pomysły w tej sztuce są niczym w porównaniu z tym, co możemy usłyszeć w małych chatkach na stokach Gaesala, Carraroe lub Dingle Bay¹³³.

Te słowa dotyczą głównie dialogów, chociaż w didaskaliach też możemy znaleźć terminy w *Hiberno-English*. Jeśli idzie o prozę, Synge napisał też zbiór wspomnień zatytułowanych *The Aran Islands*, gdzie znajdziemy już tylko śladowe ilości hibernizmów i to głównie właśnie w dialogach. Ta książka jest jednak interesująca jako opis życia i zwyczajów mieszkańców zachodniej części Irlandii. Ale znacznie ważniejsze są dla nas dwie już wspomniane sztuki, które były tłumaczone na język polski.

Należy też dodać, że w przekładzie na język polski ukazała się opowieść Synge'a o wyprawie na wyspy Aran, gdzie poszukiwał właśnie śladów *Hiberno-English* i sam uczył się gaelickiego:

¹³³ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, Everyman's Library, London 1964, s. 176.

Wyspy Aran to fabularyzowany dziennik, pamiętnik owych czterech wizyt na wyspach, a jednocześnie notatnik, w którym autor zapisywał anegdoty i ludowe opowieści wykorzystane później w sztukach (na przykład w słynnych *Jeźdźcach do morza* [1904] i *Playboyu zachodniego świata* [1907]¹³⁴.

Jednak znaczna jej część jest napisana standardową angielszczyzną, więc nie nadaje się ona do naszych celów. I pomijając to, że w książce nie mamy do czynienia z dużym nasyceniem *Hiberno-English*, to w dodatku obfituje ona w najrozmaitsze błędy¹³⁵, co nie znaczy, że brakuje ich w tłumaczeniach tych sztuk, które Synge napisał w irlandzkiej odmianie języka angielskiego. Przyjrzyjmy się więc im dokładniej, zaczynając od dramatu późniejszego, ale też ważniejszego w twórczości autora.

4.4.1. Co to jest Zachód?

Niewątpliwie najważniejszą sztuką Synge'a, a także taką, która spotkała się z falą największej krytyki – co często idzie w parze – jest *Playboy of the Western World*. Opowiada ona historię Christy'ego Mahona, który uderzył ojca w głowę szpadlem i bojąc się, że go zabił, uciekł z miejsca zdarzenia. Po wyczerpującej (można wręcz powiedzieć „niszczącej”, gdyż Synge używa tu znanego nam słowa *destroy*) ucieczce, zahukany Christy dociera do pubu, w którym wyznaje, co – w swoim mniemaniu – zrobił. O dziwo, spotyka się z admiracją wieśniaków i staje się przedmiotem zainteresowania kobiet. Christy powoli dorasta do swojej nowej roli bohatera „Zachodniego Świata”, ale wtedy we wsi pojawia się jego żądny zemsty ojciec. Christy „zabija go” po raz drugi, ale tym razem wieśniacy, łącznie z kobietami, które się nim interesowały, nie chcą mu wybaczyć popełnionej na ich oczach zbrodni i postanawiają oddać go w ręce policji. Jednak ojciec Christy'ego po raz kolejny zmartwychwstaje i obaj Mahonowie ruszają przed siebie.

Tak mniej więcej przedstawia się treść sztuki. Teoretycznie opowiada ona o zwykłych rodzinnych nieporozumieniach, ale znajdziemy w niej również odniesienia do współczesnych wydarzeń, a konkretnie

¹³⁴ P. Stalmaszczyk, *Immrama, czyli podróże*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11-12, s. 379.

¹³⁵ Tamże, s. 380.

wojny burskiej¹³⁶. Jest ona także w swej wymowie antybohaterska i raczej analizuje niż idealizuje irlandzką prowincję.

Autor określił ją również jako komedię, co czasami budzi zdziwienie. Trzeba powiedzieć, że należy ona do tych sztuk, które mogą być potraktowane zarówno komediowo, jak i bardzo poważnie. I że w przekładzie wiele zależy od tłumacza, który może popchnąć języczek u wagi w jedną lub w drugą stronę. Podobną sytuację mamy również w przypadku „komedii” Czechowa. Na przykład przekład *Mewy*, pióra Natalii Gałczyńskiej, wcale nie jest komediowy i trzeba było kolejnego, Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, by wydobyć z tego tekstu to, co zabawne. Podobnie jest w przypadku *Playboya*, chociaż ten wątek nie jest dla nas najważniejszy.

Najbardziej interesuje nas język tej sztuki, o którym we wstępie pisał sam autor. I rzeczywiście, jest on niezwykle. O ile u Joyce’a i O’Briena *Hiberno-English* ulega indywidualnemu artystycznemu przeobrażeniu, o tyle język Synge’a najbardziej zbliża się do języka opisanego w pierwszym rozdziale niniejszej pracy, czyli do naturalnego *Hiberno-English*. Znajdziemy w nim wszystkie opisywane cechy, z tym zastrzeżeniem, że jest on właśnie „zachodni” – czyli wiejski.

Jest to wyraźna wskazówka dla tłumaczy, chociaż oczywiście nie może ona determinować przekładu. Pamiętamy przecież, że z jednej strony, wiejska odmiana *Hiberno-English* nie różniła się tak bardzo od tej miejskiej, a z drugiej, że na przykład Joyce również zapisywał powiedzenia pochodzącej z zachodu kraju Nory Barnacle, którymi wzbogacał swoją prozę. Mimo to pewna odmienność języka Synge’a rzuca się w oczy i za chwilę się nią zajmiemy, ale najpierw trzeba powiedzieć parę słów o polskich przekładach tej sztuki i zastanowić się przez chwilę nad ich tytułami.

W Polsce pojawiły się cztery różne tłumaczenia tej sztuki:

- *Kresowy Rycerz-Wesołek* z 1913 roku w przekładzie Floriana Sobieniowskiego;
- *Bohater naszego świata* z 1956 roku, przetłumaczony przez Marię Lewicką i Jerzego Zegalskiego i wystawiony w Teatrze Ludowym w Krakowie. Egzemplarzem tego tłumaczenia nie dysponuje obecnie ani teatr, ani krakowska PWSi

¹³⁶ P.J. Mathews (red.), *Cambridge Companion to J.M. Synge*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 28-29.

- *Playboy Zachodniego Świata* z 1969 roku, w tłumaczeniu Cecylii Wojewody¹³⁷ (w analizie oznaczony literą A);
- *Prowincjonalny playboy* z 2012 roku, tłumaczenie Janusza Klimszy¹³⁸ (w analizie oznaczony literą B).

Jak widać, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że sam Synge uznał swoje dzieło za nieprzetłumaczalne¹³⁹, to mieliśmy całkiem sporo jego przekładów, chociaż ze względu na to, że były one przeznaczone dla teatrów, nie zawsze są osiągalne. My zajmujemy się zupełnie różnymi tłumaczeniami Cecylii Wojewody i Janusza Klimszy, choć na koniec wrócimy też do najstarszego z istniejących przekładów, choćby dlatego, że użyto go w pierwszym na kontynencie europejskim wystawieniu tej sztuki. *Kresowy Rycerz-Wesołek* miał premierę 12 listopada 1913 roku w Teatrze Polskim w Warszawie, a dopiero w grudniu w Paryżu. Z *Pamiętnika Teatru Polskiego* dowiadujemy się, że „utwór wywołał bardziej ożywioną dyskusję na łamach pism niż inne sztuki i zdobył znaczny sukces artystyczny, nie stał się jednak atrakcją dla szerszej publiczności”¹⁴⁰. Poza tym na uwagę zasługuje sama metoda Sobieniowskiego, który po pierwsze dokonał kilku różnych tłumaczeń dramatu, a następnie przesłał je wszystkim Szyfmanowi do wyboru. Po drugie, uznał on *Playboya* za zbliżonego do *Wesela* Wyspiańskiego i dlatego przy tłumaczeniu wzorował się właśnie na języku *Wesela*.

Jeśli idzie o tytuły, to praktycznie żaden nie oddaje pierwotnego zamysłu autora. Paradoksalnie najbliższy mu, ale też obecnie zbyt archaiczny, jest tytuł Sobieniowskiego. Synge używa słowa *playboy* w znaczeniu kogoś, kto potrafi opowiadać różne, nie do końca prawdziwe historie, ale

¹³⁷ J.M. Synge, *Playboy Zachodniego Świata*, przeł. C. Wojewoda, zbiory Stowarzyszenia Autorów ZAIKS 2445, 1969 rok. Wszystkie przykłady z tego wydania sztuki. Strony maszynopisu w nawiasach.

¹³⁸ J.M. Synge, *Prowincjonalny playboy*, przeł. J. Klimsza, zbiory Stowarzyszenia Autorów ZAIKS 60012, 2012 rok. Wszystkie przykłady z tego wydania sztuki. Strony maszynopisu w nawiasach.

¹³⁹ B. Keane, *Polska premiera Johna Millingtona Synge'a*, przeł. M. Lachman, [w:] *Acta Universitatis Lodzensis Folia Literaria Polonica*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 74.

¹⁴⁰ A. Szyfman (red.), *Pamiętnik Teatru Polskiego*, Rok 1, Teatr Polski, Warszawa 1914, s. 21.

w znaczeniu pozytywnym, gdyż dla Irlandczyków *spinning a yarn* – umiejętność snucia opowieści – była czymś szalenie ważnym. To, że pochodzi on z zachodu kraju, wskazuje na jego wiejską proveniencję, co oczywiście jest mylące w Polsce, gdzie bardziej wiejski jest zarówno wschód kraju (kresy), jak i wschód Europy. Dlatego „kresy”, choć archaiczne, dobrze oddają istotę rzeczy, a oksymoroniczny „rycerz-wesołek” doskonale pasuje do Christy’ego, który nie jest ani pierwszym, ani drugim. Kolejny tytuł jest zbyt ogólny i wskazuje na „nasz świat” jako taki, a w przypadku Cecylii Wojewody mamy „Zachodni Świat”, który zupełnie inaczej nam się kojarzy. Oczywiście powrót do prowincji w ostatnim przekładzie jest bardzo dobrym ruchem i tylko określenie *playboy* wydaje się tu mocno wątpliwe.

Zajmijmy się jednak bardziej szczegółowo dwoma z wymienionych przekładów, a więc tym Wojewody (A) i Klimszy (B). Przy czym na początku, jak zwykle, zwrócimy większą uwagę na charakterystyczne dla *Hiberno-English* słownictwo, występujące w tej sztuce:

- *peeler(s)*: A: policjant (3 i dalej), policaje (11), B: policjant (24 i dalej);
- *polis*: A: policja (7 i dalej), B: policja, gliniarze (9);
- *maiming ewes*: A: kaleczył owce (3), B: pieprzył owce (4);
- *banbh*: A: knury (16), B: świnie (zbiorczo: *banbhs and sows*) (18);
- *bona fides*: A: lud kościelny, brak (28), B: brak (31);
- *furze*: A: krzaki (16), B: brak fragmentu (18);
- *loy*: A: łopata (11), B: łopata (12);
- *(gallon of) poteen*: A: dzban bimbru (34), samogon (39), B: i beczkę... (brak) (36), samogon (41).

Poza *poteen* znajdziemy w tekście różnego rodzaju zdrobnienia:

- *boreen*: A: brak (41, 49), B: brak (43, 51);
- *cnuceen*: A: brak (23), B: łąka (25);
- *shebeen*: A: szynk (19), B: brak fragmentu (22).

Tego typowego dla *Hiberno-English* słownictwa jest oczywiście więcej, ale wydaje się, że wnioski nasuwają się same już po tych kilku przykładach. Nie zaskakują ani neutralizacje, z którymi zetknęliśmy się wcześniej, ani brak pojedynczych słów, który w pewnych sytuacjach można uznać za usprawiedliwiony, gdy na przykład Christy mówi, że Pegeen

„poszła wydoić kozy, aby miała czym zabielić mi herbatę”¹⁴¹, pomijając słówko *cnuceen* – wzgórze. Wydaje się też, że tłumaczenie Janusza Klimszy było przygotowywane specjalnie na scenę Teatru Polskiego w Czeskim Cieszynie, więc jest mocno okrojone, a przede wszystkim całkowicie pozbawione didaskaliów. Jednak najbardziej dziwią błędy i nieścisłości dotyczące samego tłumaczenia. Wojewoda nie przekazuje nam tylko tej informacji, że kaleczenie owiec maciorek (by nie mogły karmić małych) było na tyle popularną formą zemsty, że określano je krótkim zwrotem. Nie wiemy, dlaczego ktoś miał pójść do więzienia za „pieprzenie owiec” i czy w katolickiej Irlandii było to karalne. Nie mamy pojęcia, że w Irlandii istniał zwyczaj, iż jeśli jakaś osoba (określana terminem: *bona fide*) ze wsi mieszkała więcej niż trzy mile od pubu, to można go było legalnie do późna nie zamykać. Wydaje się, że określenie „lud kościelny” nie do końca oddaje istotę sprawy. Oboje tłumacze nie wiedzą, że *banbh* to prosięta, a *furze* to krzaki kolcolistu. Trudno nie znać słowa *poteen*, ale też oba słowa polskie na mocny domowy alkohol są nacechowane albo przez niemiecki (bimber), albo rosyjski (samogon).

W tej sytuacji warto się zastanowić, czy nie sensowniej pozostawić przynajmniej części najbardziej nacechowanych „irlandzkich” określeń, takich jak *bona fide* (z objaśnieniem w tekście, bo przypisy w teatrze są mało praktyczne), *banbh* i już na pewno *poteen*. Zastanówmy się na przykład, czy zadowalałoby nas tłumaczenie polskiego słowa: „cinkciarz” jako: *black marketer trafficking in foreign currencies*. Takie tłumaczenie nie jest ani zgrabne, ani nie oddaje istoty sprawy – że było to w Polsce coś powszechnego.

Już po tych pierwszych fragmentach widać, że tłumacze mają problemy z irlandzką kulturą. Natomiast trzeba przyznać, że oboje zdają sobie sprawę z tego, iż mają do czynienia z tekstem nacechowanym i starają się rekompensować te braki, które pojawiają się przy tłumaczeniach hibernizmów. Zanim więc przejdziemy do analizy nieco dłuższych fragmentów, zobaczmy, jakich słów i zwrotów używają w ramach kompensacji.

Cecylia Wojewoda (A):

– (ktoś) nie stoi o to... (3);

¹⁴¹ J.M. Synge, *Playboy Zachodniego Świata*, przeł. C. Wojewoda, zbiory Stowarzyszenia Autorów ZAIKS 2445, 1969 rok, s. 23. Wszystkie przykłady z tego wydania sztuki.

- ciemnica (3);
- coś takiego zmajstrować (11);
- utytłany (12);
- mieliśmy wielki szmat pola (14);
- to nie dziw (15);
- jużci (17);
- rozhultał (18).

I jeszcze formy adresatywne, obecne w całym tekście:

- ładny z was ojciec/panie gospodarzu/wypuście mnie stąd/za prze-proszeniem, panie szanowny.

Jak widać, u Cecylii Wojewody mamy do czynienia z konsekwentną stylizacją wiejską, dosyć potoczną, bez wskazania na konkretny dialekt. Popatrzmy teraz na zwroty nacechowane w drugim z analizowanych przekładów:

Janusz Klimsza (B):

- cwana gęba (4);
- zawracać dupę (4);
- barachło (4);
- zapuszkować (4);
- pieprzyć owcę (4);
- pętać się (4);
- odwał się (5);
- dupek (5);
- nie puścić pary z gęby (5);
- dziewucha (6);
- pijani w trzy dupy (6);
- zaiste (6);
- franca (6);
- chodzą słuchy (7);
- kaciapa (7) – w sensie: kanciapa;
- gacie do tylca przymarzły (8).

U Klimszy mamy też dosyć dziwne formy adresatywne, zwykle całkowicie bezpośrednie, ale znajdziemy też:

- jesteście z ręki (9) – nie bardzo wiadomo, co ten zwrot może znaczyć, ale o tym później;
- Masz boja z gliniarzy? (9);

– Co pan? (9).

I to wszystko na przestrzeni pół strony, tuż obok siebie.

Wszystkie te wyrazy i zwroty pojawiają się na pierwszych stronach książki, ale potem ich liczba wcale nie maleje. Pogłębia się też chaos językowy, ponieważ tłumacz, który już na początku umieszcza słowa z różnych rejestrów, często źle je zapisując („kaciapa”) albo niewłaściwie używając („boja z gliniarzy”), staje się jeszcze bardziej „kreatywny”, co zobaczymy w toku dalszej analizy.

Kolejnym językowym wyznacznikiem sztuki są zwroty religijne skontrastowane z potocznym (ale nie wulgarnym) językiem mieszkańców wioski. Tak właśnie jest u Wojewody, gdzie czytamy:

(...) albo takiego, jak Marcus Quinn, panie świeć nad jego duszą, który dostał sześć miesięcy za kaleczenie owiec¹⁴².

A u Klimszy:

(...) albo taki gość jak Mark Quinn – panie świeć nad jego duszą – zapuszkowali go na sześć miesięcy za to, że pieprzył owce¹⁴³.

Podobne sytuacje, kiedy to mamy zbyt wulgarny język, zdarzają się u Klimszy częściej, co można przynajmniej częściowo usprawiedliwić ogólną wulgaryzacją języka, w tym również języka teatru. Pamięamy też pomyłkę Klimszy, i choć nie jest to przedmiotem tej analizy, to jednak zwróćmy uwagę na błąd dotyczący polszczyzny obu przekładów – po polsku skazuje się na pół roku, a nie sześć miesięcy. Zresztą, wydaje się, że tłumacze popełniają jeszcze jeden błąd, wciąż pisząc o ojcu Reilly, chociaż niemal na pewno chodzi o księdza o tym nazwisku. W języku angielskim zawsze zwracamy się do duchownych: *Father*, po polsku, jest to uzależnione od tego, czy mamy do czynienia z zakonnikiem, czy z księdzem. Są też nieliczne wyjątki, pamiętamy na przykład księdza Pierdta, do którego, jako jezuitę, można się było zwracać: „proszę ojca”.

Przejdźmy do dokładniejszej analizy obu tłumaczeń. Ponieważ w przekładzie Janusza Klimszy nie ma didaskaliów, pominiemy więc te,

¹⁴² Tamże, s. 3.

¹⁴³ J.M. Synge, *Prowincjonalny playboy*, przekł. J. Klimsza, zbiory Stowarzyszenia Autorów ZAIKS 60012, 2012 rok, s. 4. Wszystkie przykłady z tego wydania sztuki.

które zamieściła Cecylia Wojewoda. Już na początku sztuki znajdziemy taką wymianę zdań między Pegeen a jej kuzynem, za którego ma wyjść za mąż:

SHAWN

...Father Reilly has small conceit to have that kind walking around and talking to the girls.

PEGEEN

Stop tormenting me with Father Reilly when I'm asking only what way I'll pass these twelve hours of dark, and not take my death with the fear.

SHAWN

Would I fetch you the widow Quin, maybe?

PEGEEN

Is it the like of that murderer? You'll not, surely.

SHAWN

Then I'm thinking himself will stop along with you when he sees you taking on, for it'll be a long night-time with great darkness, and I'm after feeling a kind of fellow above in the furzy ditch, groaning wicked like a maddening dog, the way it's good cause you have, maybe, to be fearing now.

PEGEEN

*What's that? Is it a man you seen?*¹⁴⁴

W przekładzie Wojewody ten fragment wygląda następująco:

SHAWN

...ojciec Reilly nie stoi o to, aby tacy pętali się po wsi i zawracali głowy dziewczętom.

PEGEEN

Dasz ty mi wreszcie spokój z ojcem Reilly! Nic tylko ojciec Reilly i ojciec Reilly, kiedy ja się pytam, jak mam przeżyć tę długą noc i nie umrzeć ze strachu?

SHAWN

Może ci sprowadzić wdowę Quin?

PEGEEN

Co, tę morderczynię? Ani mi się waży!

SHAWN

Gospodarz na pewno zostanie z tobą, kiedy zobaczy, że się boisz, a noc taka długa i ciemna... i coś mi się zdaje, że w rowie między krzakami

¹⁴⁴ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, s. 111.

siedzi jakiś człowiek, słyszałem, jak jęczał i warczał niczym wściekły pies,
to pewnie masz rację, że się boisz.

PEGEEN

Co ty mówisz? Czy to był mężczyzna?¹⁴⁵

Ale zupełnie inaczej w przekładzie Klimszy:

SHAWN

...ojciec Reilly nie lubi, gdy mu się tacy pętają po wsi i zawracają dziewczynom w głowach.

PEGEEN

Odwal się.

SHAWN

Coś mi się zdaje, że w rowie na wrzosach leży obcy facet... Wył jak wściekły pies.

PEGEEN

Co mówisz?... Widziałeś tu chłopą?¹⁴⁶

Jak widać, Cecylia Wojewoda stara się oddać treść oryginału i utrzymać spójną, wiejską stylizację, choć można mieć wątpliwości, czy rzeczywiście rozumie znaczenie archaicznego zwrotu „stać o coś”. Tłumaczka korzysta też z oryginalnej składni w zwrocie: „Jak mam przeżyć tę długą noc i nie umrzeć ze strachu?”, co może być celowym zabiegiem. Stosuje też hiperonim, pisząc o krzakach, ale za to stara się doprecyzować to, co robił nieznajomy, używając aż dwóch czasowników, z czego wynika, że żaden pojedynczo nie wydał się jej zadowalający.

Natomiast Janusz Klimsza tworzy alternatywną wersję utworu, zmieniając jego modalność na bardziej współczesną („odwal się, facet”), oraz dowolnie skracając tekst. W jego wersji „facet” wyje też jak wściekły pies, co może dziwić, bo w ten sposób mógłby ściągnąć na siebie powszechną uwagę. Natomiast plusem tego tłumaczenia jest to, że Pegeen w sposób oczywisty interesuje się nieznajomym: „Widziałeś tu chłopą?”.

Przyjrzyjmy się kolejnemu bardzo krótkiemu fragmentowi, który ma tym razem wyraźnie religijny charakter:

¹⁴⁵ J.M. Synge, *Playboy Zachodniego Świata*, s. 3.

¹⁴⁶ J.M. Synge, *Prowincjonalny playboy*, s. 4-5.

MEN

God bless you! The blessing of God on this place!

PEGEEN

*God bless you kindly*¹⁴⁷.

MĘŻCZYŹNI

Szczęść Boże!

PEGEEN

I wam także¹⁴⁸.

MĘŻCZYŹNI

Niech będzie pochwalony!

PEGEEN

Wy też!¹⁴⁹

U Wojewody może razić zbyt mała reprezentacja języka religijnego w tej wymianie, ale trzeba przyznać, że jest ona dość typowa dla polskiej wsi. Tłumaczka unika też dosłowności („niech was Bóg błogosławi”), która mogłaby być niezręczna w tej sytuacji. U Klimszy razi absurdalność takiej wymiany zdań, gdyż Pegeen bynajmniej nie chce chwalić (w sensie: wysławiać) mężczyzn i powinna tu raczej odpowiedzieć: „Na wieki wieków”. Ale u Klimszy całkiem sporo jest równie dziwnych wypowiedzi, gdyż nieco dalej możemy przeczytać: „Ja idę do domu i prosto na łożę”¹⁵⁰, w sensie: „idę spać”.

Kolejny fragment pokazuje, że tak dowolne obchodzenie się z tekstem nie jest przypadkowe. Oto jak Pegeen wyjaśnia, dlaczego nie chce zostać sama w pubie:

PEGEEN

Isn't there the harvest boys with their tongues red for drink, and the ten tinkers is camped in the east glen, and thousand militia – bad cess on them! – walking idle through the land. There's lots surely to hurt me, and I won't stop alone in it, let himself do what he will.

¹⁴⁷ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, s. 112.

¹⁴⁸ J.M. Synge, *Playboy Zachodniego Świata*, s. 4.

¹⁴⁹ J.M. Synge, *Prowincjonalny playboy*, s. 5.

¹⁵⁰ Tamże, s. 6.

MICHAEL

If you're that afeard, let Shawn Keogh stop along with you. (...)

SHAWN

I would and welcome, Michael James, but I'm afeard of Father Reilly; and what at all would the Holy Father and the Cardinals of Rome be saying if they heard I did the like of that?

MICHAEL

*God help you!*¹⁵¹

PEGEEN

A pijani fornale, a blacharze, co mają obozowisko we wschodnim wąwozie, a dziesięć tysięcy policjantów – oby ich pokręciło – co się wałęsa tu po próżnicy. Dosyć tu takich, co by mogli mi zrobić krzywdę i nie zostanę sama, żeby ojciec nie wiem co zrobił.

MICHAEL

Kiedy takie z ciebie strachajło, to niech Shawn posiedzi z tobą. (...)

SHAWN

Zrobiłbym to z największą radością, panie gospodarzu, ale boję się ojca Reilly... i co by na to powiedział ojciec święty i rzymscy kardynałowie, gdyby się potem dowiedzieli, że ja coś takiego zrobiłem?

MICHAEL

Boże odpuść!¹⁵²

PEGEEN

Gadacie jak gdyby nie pętały się tu chmary facetów, co mnie mogą zarznąć – wszyscy pijani w trzy dupy – a te cygany, co mają obóz we wschodnim wąwozie, a dziesięć tysięcy policjantów – żeby ich franca – i w ogóle – nie zostanę sama, choćbyście na uszach stawali.

MICHAEL

Kiedy taka z ciebie baba, niech zostanie z tobą Shawn Keogh. (...)

SHAWN

Owszem, zaiste wujku, chętnie... tylko że

MICHAEL

Co?

SHAWN

...boję się kary boskiej.

¹⁵¹ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, s. 112.

¹⁵² J.M. Synge, *Playboy Zachodniego Świata*, s. 5.

MICHAEL

Boże uchowaj!¹⁵³.

I znowu u Cecylii Wojewody mamy konsekwentną, acz niezbyt nachalną stylizację wiejską (*fornale*, „po próżnicy, strachajło”), ale też przeszkadzają *blacharze* – jako grupa zawodowa (w oryginale chodzi o tzw. *tinkers* albo *Travellers* – koczowniczą grupę etniczną pochodzenia irlandzkiego) i w mniejszym stopniu *fornale* (żniwiarze), a także niepotrzebne powtórzenie czasownika: „zrobić”. Poza tym Wojewoda nie tłumaczy, że żniwiarze chcą się napić (*tongues red for drink*), co może być istotne, bo Pegeen prowadzi bar ojca. Nie do końca przekonuje też użycie przez Wojewodę wykrzyknika „Boże odpuść” (zamiast: „Boże uchowaj!”, „A niech Bóg broni!”) i w ogóle wydaje się, że w obu przypadkach tłumacze nie najlepiej radzą sobie z językiem religijnym w polszczyźnie.

Te zarzuty, jakby nie patrzeć bardzo poważne, wydają się jednak znikome, w porównaniu z tym, co znajdujemy u Klimszy: opuszczenia i przeinaczenia, łączenie gwary wiejskiej z językiem potocznym, często wulgarnym, a przy okazji nie oddającym informacji oryginału – to wszystko powoduje, że trudno zaakceptować tę wersję sztuki. Dodatkowo mamy tu dwuznaczności, których ogólnie powinniśmy się wystrzegać, chyba że znajdziemy je w oryginale. Po pierwsze, jeśli Michael mówi: „Kiedy taka z ciebie baba”, to nie wiemy, czy chodzi mu o to, że Pegeen jest taką kobietą, czy tchórzem. Po drugie, zwłaszcza w tekstach scenicznych powinniśmy unikać niepewnej wymowy, a stwierdzenie, że w okolicy pętają się chmury facetów, którzy ją mogą „zarznąć” łatwo może być opacznie zrozumiane przez publiczność (zwłaszcza że po chwili pojawia się słowo: „dupy”). Nie wiemy też, dlaczego Shawn boi się kary boskiej, co zmienia całkowicie sens jego wypowiedzi. I oczywiście reakcją na to nie powinny być słowa: „Boże uchowaj”, bo naprawdę nie wiadomo, co mają w tym kontekście znaczyć.

Są też zarzuty, które można postawić obu tłumaczeniom. Po pierwsze, nie wiadomo, dlaczego w obu przypadkach informacja o dziesięciu cyganach/blacharzach przeniosła się dalej i uzyskaliśmy dziesięć tysięcy (zamiast po prostu: tysięcy) policjantów. Wskazuje ona na niezrozumienie środowiska wiejskiego, które uważnie obserwuje najbliższe otoczenie

¹⁵³ J.M. Synge, *Prowincjonalny playboy*, s. 5.

i doskonale wie, ilu obcych „pęta się” w okolicy, natomiast niekoniecznie zna liczbę państwowych urzędników w hrabstwie. Po drugie, warto by też w jakiś sposób zaznaczyć, że Pegeen tak źle życzy policjantom, ponieważ są to znienawidzeni Anglicy, a nie Irlandczycy. I po trzecie, chyba najważniejsze, oba tłumaczenia gubią – choć w różny sposób – to, co stanowi urok tego dramatu, a mianowicie zabawę językiem i to, że większa część jego „komediowości” opiera się na różnego rodzaju językowych obserwacjach.

Odnotujmy też parę dziwnych zwrotów (z oryginalną interpunkcją) z tłumaczenia Klimszy (B), które wyraźnie wskazują na jego jakość:

- czerwoni biskupi z świętej rzymskiej kurii (7) – *scarlet coated bishops of the Courts of Rome*;
- w naszym zadupiu (7);
- O co biega sieroto? (8);
- gacie do tyłka przymarzły (8).

Niezręczności można też znaleźć u Wojewody (A), tyle że trzeba sięgnąć nieco głębiej:

- Boerów (9) – przypomnijmy, że tej formy używał również Słomczyński w swoim tłumaczeniu *Ulyssesa*;
- czterdzieści pięć krzyżyków jej stuknęło (45).

Tego rodzaju problematycznych tłumaczeń jest w obu tekstach więcej, ale wymagają one objaśnień i porównania z oryginałem. Ogólnie można odnieść wrażenie, że Klimsza ani nie rozumie tekstu w *Hiberno-English*, ani nie zna zbyt dobrze polszczyzny. Wojewoda radzi sobie lepiej z jednym i drugim, ale nie zawsze. Przyjrzyjmy się na przykład kolejnemu fragmentowi:

...and what would the polis want spying on me, and not a decent house within four miles, the way every living Christian is a bona fide, saving one widow alone¹⁵⁴.

A: Co by policja miała do roboty, kiedy na cztery mile dookoła nie znajdziecie uczciwej karczmy, a my lud kościelny, okrom tylko jednej wdowy¹⁵⁵.

¹⁵⁴ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, s. 115.

¹⁵⁵ J.M. Synge, *Playboy Zachodniego Świata*, s. 7.

B: To jest wyszynk gorzały bracie. Policja jest tronkowa, więc nie robi kłopotów. My lud kościelny. Prócz jednej wdowy¹⁵⁶.

Michael wyjaśnia tu, że policja nie interesuje się jego pubem, bo w pobliżu nikt nie mieszka (*not a decent house*), więc wszyscy (poza jedną wdową) są uprawnieni do tego, by ich obsłużyć o późnej porze. Przypomnijmy, że *bona fide* w *Hiberno-English* to osoba mieszkająca co najmniej trzy mile od pubu. U Wojewody pojawia się dodatkowa informacja, że „na cztery mile dookoła” nie ma uczciwej karczmy (zapewne chodziło jej o *public house*), mamy też absurdalną w tym kontekście informację, że wszyscy wokół to „lud kościelny” oprócz jednej wdowy.

Ten absurd powtarza się u Klimszy i dodatkowo mamy informacje na temat „tronkowej” policji, z którą łatwo ułożyć sobie stosunki, choć tak się składa, że znajduje to potwierdzenie w dalszej części tekstu.

Przyjrzyjmy się teraz fragmentowi sztuki, który jest łatwiejszy do zrozumienia i tłumaczenia, ale wydaje się ważny ze względu na swój niejednoznaczny, specyficznie irlandzki humor. Ojciec Pegeen mówi do Christy’ego:

*It’s many would be in dread to bring your like into their house for to end them, maybe, with a sudden end; but I’m a decent man of Ireland, and I liefer face the grave untimely and I seeing a score of grandsons growing up little gallant swearers by the name of God, than go peopling my bedside with puny weeds the like of what you’d breed, I’m thinking, out of Shaneen Keogh. A daring fellow is the jewel of the world, and a man did split his father’s middle with a single clout, should have the bravery of ten, so may God and Mary and St. Patrick bless you, and increase you from this mortal day*¹⁵⁷.

A: Niejeden by się bał przyjąć cię do swego domu, bo nagła śmierć mogłaby go spotkać, ale ja jestem poczciwym Irlandczykiem, więc wolę narazić się na przedwczesną mogiłę, ale za to zobaczyć kupę wnuków, co rosną w imię Boga na dziarskich małych bluźnierców z niewyparzonymi gębami, niż widzieć w domu niewydarzone chwasty, jakie wydałabyś na świat z Shawnem Koegiem. Odważny chłop to wielki klejnot, a taki, co jednym cięciem łopaty rozplątał ojcu głowę wart jest dziesięciu

¹⁵⁶ J.M. Synge, *Prowincjonalny playboy*, s. 9.

¹⁵⁷ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, s. 160.

odważnych, więc niech Bóg i Święta Panienka i Święty Patryk błogosławią wam i obdzielają potomstwem poczynając od dnia dzisiejszego¹⁵⁸.

B: Niejeden by się bał przyjąć cię pod swój dach. Ale ja jestem pocziwy Michael Flaherty z Mayo Zachodnia Irlandia; jak zobaczę kupę wnuków z niewyparzonymi gębami, co umieją brać imię Boże na daremno, to całkiem spokojnie położę się w grobie, lepsze to niż ze śmiertelnego łóża oglądać niewydarzone chwasty, jakie byś spłodziła z Shawnem Keogh. Taki co za jednym zamachem rozłupał swego ojca, wart jest dziesięciu odważnych, więc chroń ich Panie Boże i niech święta Panienka i święty Patryk błogosławią wam po wsze czasy amen¹⁵⁹.

W obu fragmentach mamy oryginalną interpunkcję, którą trzeba poprawić, ale nie to jest tutaj najważniejsze. W przypadku Cecylii Wojewody przeszkadzać może tylko to, że Michael uważa się za „pocziwego”, a nie „prawdziwego” Irlandczyka, ale poza tym mamy tu podstawową cechę humoru tej sceny: język religijny zestawiony z codziennym, wręcz bluźnierczym. Wojewoda rozbudowuje krótką frazę: *little gallant swearers*, zapewne po to, żeby wyglądała jeszcze zabawniej.

Klimsza, jak poprzednio, zaskakuje: zastępuje Irlandczyka hiponimicznym „Michael Flaherty”, zmieniając całkowicie sens tej wypowiedzi, nie wspomina o strachu Michaela przed Christym, a mówi w ogóle o „śmiertelnym łóżu”, każe też dzieciom świadomie łamać przykazanie, zamiast samemu łamać je nieświadomie. Pamiętajmy, że Michael jest w tej scenie tak zabawny, gdyż jest tak bardzo swojski i przypomina choćby polskich robotników, którzy klną przy pracach w kościele albo przy kapliczkach, bo taki język jest dla nich czymś naturalnym. Nie wiemy też, dlaczego Christy u Klimszy „rozłupał ojca”, choć wcześniej tylko rozłupał mu głowę.

Na tym w zasadzie można by poprzestać, jeśli idzie o analizę tych dwóch tłumaczeń, ale pamiętajmy, że *Hiberno-English* charakteryzuje się wyjątkowo pięknymi aliteracjami, których nie brakuje również w tej sztuce. Przyjrzyjmy się więc przynajmniej jednemu fragmentowi, gdzie te aliteracje wydają się celowe:

¹⁵⁸ J.M. Synge, *Playboy Zachodniego Świata*, s. 57.

¹⁵⁹ J.M. Synge, *Prowincjonalny playboy*, s. 49.

*You're heroes surely, and let you drink a supeen with your arms linked like the outlandish lovers in the sailor's song. There now. Drink a health to the wonders of the western world, the pirates, preachers, poteen-makers, with the jobbing jockies; parching peelers, and the juries fill their stomachs selling judgments of the English law*¹⁶⁰.

A: Para prawdziwych bohaterów. Wypijcie bruderszafta jak zagraniczni kochankowie z marynarskiej piosenki. O tak. Wypijcie za cuda zachodniego świata – za piratów, kaznodziejów, za tych, co pędzą samogon, za kombinatorów-oszustów, za sprzedajnych policjantów i sędziów łapówkarzy, co napychają sobie kołduny frymarcząc angielskim prawem¹⁶¹.

B: A teraz bruderszaft... jak w marynarskiej balladzie... niech żyje nasz biedny, ale bohaterski kraj, sto lat dla wszystkich piratów, fałszywych misjonarzy, za bimbrowników, kombinatorów, co na derby sprzedają chabety, co ledwie powłóczą kopytami, za rządowych oszustów, za wiecznie narąbaną policję, za sędziów, co pasą brzuchy motaniem angielskich paragrafów¹⁶².

Wydaje się, że tłumacze zrozumieli specyfikę tego fragmentu i próbowali ją oddać, choć w polskich tekstach brakuje takiego nasilenia aliteracji, jak w angielskim oryginale. Tłumaczenie Wojewody zaczyna się naprawdę obiecująco: „Para prawdziwych bohaterów”, ale potem traci impet. W obu tłumaczeniach mamy też obcy polszczyźnie *bruderszaft* (zwykle nieodmienny), choć zdecydowanie lepiej by tu zabrzmiało: „biorąc się za ręce”. Oczywiście u Klimszy mamy jak zwykle sporo dodatków i błędów, natomiast Wojewoda stara się trzymać bliżej oryginalnego tekstu. Słabnie jednak siła aliteracji i samego języka.

Ogólnie możemy powiedzieć, że żadne z tłumaczeń nie oddaje treści czy stylu tej sztuki. Co prawda oba były przygotowywane na scenę, a nie do druku, ale nie zwalnia to tłumaczy od wierności wobec oryginału. To reżyser dokonuje w dalszej kolejności adaptacji tekstu i oczywiście może ona być bardzo dowolna. Wcześniej jednak powinien móc zrozumieć, co mówi i jak brzmi sam tekst. To drugie też jest ważne, zwłaszcza

¹⁶⁰ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, s. 133.

¹⁶¹ J.M. Synge, *Playboy Zachodniego Świata*, s. 27.

¹⁶² J. M. Synge, *Prowincjonalny playboy*, s. 28.

w przypadku *Hiberno-English*, gdyż każdy tekst teatralny może zaskakiwać brzmieniem poszczególnych fragmentów. Z tego powodu tłumacze sztuk teatralnych (i filmów) powinni czytać na głos swoje tłumaczenia.

4.4.2. Synge na weselu

Pierwsze polskie tłumaczenie najważniejszego dramatu Synge'a powstało w 1913 roku. Dokonał go Florian Sobieniowski, ten sam, który tłumaczył również innego Irlandczyka: George'a Bernarda Shaw. W zasadzie było to aż sześć różnych wersji tłumaczenia, z których zapewne najlepsza zachowała się do dziś w zbiorach biblioteki Akademii Teatralnej w Warszawie:

W trakcie pracy nad tłumaczeniem Synge'a Sobieniowski skojarzył jego styl z twórczością Stanisława Wyspiańskiego, a w szczególności z *Weselem*. Sporządził więc sześć roboczych wersji przekładu i wysłał najlepszą z nich Arnoldowi Szyfmanowi, związanemu z Teatrem Polskim w Warszawie¹⁶³.

Oczywiście tłumaczenie Sobieniowskiego jest bardzo archaiczne, zwłaszcza że w chwili powstania już samo stanowiło stylizację na gwara wiejską, która zwykle jest bardziej archaiczna niż współczesny jej język potoczny. Mamy też tutaj, zgodnie z ówczesną normą, tłumaczone imiona postaci, a zatem¹⁶⁴:

Krzysztofa Mahona;
Jana Michała Flaherty'ego;
Małgorzatę Flaherty zwaną Pegeen Mike;
Honorkę;
Sarkę;
Zuzię.

Jest to pierwszy, ale nie najważniejszy sygnał udomowienia, a dodatkowo mamy tu dawne formy słów (ówcześniej *nota bene* poprawne), co czasami widać tylko w zapisie:

¹⁶³ B. Keane, *Polska premiera Johna Millingtona...*, s. 74.

¹⁶⁴ Wszystkie przykłady z: J.M. Synge, *Kresowy rycerz-wesołek*, przeł. F. Sobieniowski, maszynopis w zbiorach biblioteki Akademii Teatralnej w Warszawie, sygnatura M 24553, 1913 rok. Numery stron w nawiasie.

Irlandji;
 djabeł;
 pomódz;
 bestja;
 komedja.

Niektóre z użytych w tłumaczeniu form do tej pory funkcjonują jako poprawne w języku czeskim czy rosyjskim:

- dawać pozór – w sensie: uważać;
- wyście prawa – w sensie: macie rację;
- rozdziewać się.

Inne są po prostu archaiczne, ale zrozumiałe:

- hajduk – policjant;
- inszy;
- tać-żem;
- krom – w sensie: oprócz;
- zagrodnik;
- wywczasuje – w sensie: odpocznie.

Zdarzają się też słowa niezrozumiałe, gdzie potrzebujemy kontekstu, by domyślić się znaczenia:

- skiełznął się – ześlizgnął się;
- karpieł – gwarowe pogardliwe określenie starszego człowieka;
- zbajczyk – oszukać;
- sietniak – głupek (w gwarze góralskiej: sietniok).

Jak łatwo się domyślić, ta zamierzona archaizacja w połączeniu z archaizacją, jakiej podlegał ten tekst z powodu upływu lat, sprawiają, że tłumaczenie Sobieniowskiego nie należy do najłatwiejszych w lekturze.

Z drugiej strony bardzo przekonujące wydają się w nim wszelkiego rodzaju zwroty i odniesienia religijne – tak rzeczywiście mogli mówić chłopcy w katolickiej Polsce i Irlandii:

- Pochwalony, Bóg pomagaj (7);
- Co Pan Bóg dał? (10) (w sensie: O co chodzi?);
- Boże mi przebac, jego duszy się ulituj (15);
- pochwalone boskie imię (17);
- Bogu najwyższemu chwała (19);
- Święte rany Chrystusowe (60).

Sobieniowski uniknął też części błędów, które popełnili jego następcy. Tak więc przede wszystkim używa poprawnej formy i mówi o „wojnie z Burami” (14 i 14), wspomina też o „kradzeniu owiec” (4), co jest błędem, ale zdecydowanie mniejszym i bardziej zgodnym z logiką niż „pieprzenie owiec” w wydaniu Klimszy. W ogóle wydaje się, że stylizacja archaiczna (nawet nie do końca zamierzona) bardziej przekonuje w wypadku tekstu takiego, jak *Playboy*.

Nie to jednak jest najistotniejsze w tłumaczeniu Sobieniowskiego, jeśli idzie o stylizację. Przede wszystkim rzeczywiście uderza to, o czym pisał Barry Keane¹⁶⁵, a mianowicie podobieństwo *Kresowego rycerza* do *Wesela* Wyspiańskiego. Tłumacz osiąga to za pomocą trzech rodzajów środków:

1. Słownictwa;
2. Rytmizacji angielskiego tekstu;
3. Wprowadzenia do tekstów rymów wewnętrznych.

Jeśli idzie o słownictwo, to warto zauważyć, że w całości ma ono charakter wiejski, ponieważ wszystkie postaci Synge’a stamtąd się wywodzą. Dlatego tłumaczenie Sobieniowskiego jest bardziej jednolite niż *Wesele*. Nie ma w nim kontrastów językowych takich jak w początkowej rozmowie Czepca z Dziennikarzem czy Poety z Maryną. Mamy więc w nim ten sam typ języka:

SZYMON

Byleśmy się wnet pobrali... to nie będziecie wyrzekać... mnie nie łacnie wygna z domu...

PEGEEN

(...) Wyście widać mocno ufni, zem się za was wydać rada¹⁶⁶.

KRZYSZTOF

Okrutnik był i niecnota. Szedł w lata, to i złość rosła... Nie stało rady wytrzymać¹⁶⁷.

SARKA

(...) Toście słusznie uczynili. Calutką wyprawną skrzynię stawiałabym w zakład o to, że ten junak świat zadziwi...

WDOWA

Patrzcie pierwej, by był syty... (...) Czyście wy już pośniadali?¹⁶⁸

¹⁶⁵ B. Keane, *Polska premiera Johna Millingtona...*, s. 74-75.

¹⁶⁶ Tamże, s. 4.

¹⁷⁴ Tamże, s. 16.

¹⁶⁸ Tamże, s. 36.

Tego rodzaju przykłady można mnożyć. Dodatkowo, w tym przekładzie wyczuwamy rytm rodem z *Wesela*:

KASPER

Juści, druhna pirso, co mi ją na żone rają.

ZOSIA

Raz dokoła, raz dokoła...

KASPER

Panienska się nie zgniwają, że ją lepiej gabne w pasie, ano Kaśka w sobie syrso¹⁶⁹.

Poza tym u Wyspiańskiego mamy rymy, które pojawiają się także we fragmentach tłumaczenia Sobieniowskiego:

PEGEEN

Za mostkiem są, na rozstaju; zmówili się z sąsiadami, bo się społem wybierają na stypę do drugiej wsi...¹⁷⁰

WDOWA

Wasz syn musi junak prawy, wartki w nogach, w skoku rzutki, dokazywać rady...?¹⁷¹

SZYMON

Strach mi zazdrościć takiemu, co był ojca zabić śmiały.

PEGEEN

Macie! Ot i Szymek cały...¹⁷²

Ocena tego rodzaju zabiegów tłumaczeniowych wydaje się dosyć prosta: nie ma powodów, by zastępować *Hiberno-English* polską gwarą wiejską, w dużej mierze przypominającą gwarę podkrakowską, a Synge'a Wyspiańskim, mimo że oczywiście możemy dopatrzeć się między nimi wielu podobieństw, o czym wspomina Keane¹⁷³. Jednak na początku XX wieku właśnie tych podobieństw, zwłaszcza jeśli idzie o ruch związany z Odrodzeniem Celtyckim, oczekiwali wciąż czekający na niepodległość Polacy. Stąd zapewne takie poszukiwanie wspólnego mianownika.

¹⁶⁹ S. Wyspiański, *Wesele*, Wydawnictwo Greg, Kraków 2017, s. 10.

¹⁷⁰ J.M. Synge, *Kresowy rycerz-wesołek...*, s. 4.

¹⁷¹ Tamże, s. 76.

¹⁷² Tamże.

¹⁷³ B. Keane, *Polska premiera Johna Millingtona...*, s. 74-75.

Jednak o ile ocena samego tłumaczenia w kontekście wyrażeń dialektalnych z *Hiberno-English* jest negatywna, choć warto podkreślić, że na tle późniejszych wypadów nie najgorzej, to Sobieniowski wyznaczył pewien tłumaczeniowy trop, którym nie poszli później inni tłumacze. A mianowicie spróbował on oddać specyficzny literacki tekst w obcym języku, korzystając ze specyficznego literackiego tekstu polskiego. Przy tym zmodyfikował do pewnego stopnia język tłumaczenia, tak, by odniesienie nie było zbyt oczywiste. Ten pomysł wart jest rozważenia, do czego wrócimy jeszcze w tej pracy.

4.4.3. Dokąd ci jeźdźcy?

Innym bardzo popularnym dramatem Synge'a jest poetycka jednoaktówka *Riders to the Sea* (1904). W tej pracy wspominaliśmy już o tytule tej sztuki, który opiera się na archaicznej angielskiej formie dopełniaczowej i powinien brzmieć: *Jeźdźcy morza*. Pierwsze polskie tłumaczenie ukazało się w „Dialogu” (nr 3/1957) i nosiło tytuł *Jeźdźcy do morza*, co w zasadzie nic po polsku nie znaczy. Wyszło ono spod pióra Mai Moniki Misińskiej. Kiedy „Dialog” zdecydował się na przedruk tej sztuki w numerze specjalnym¹⁷⁴, poświęconym dramatowi irlandzkiemu, poprawiono w niej wiele błędów, ale zachowano ogólny charakter przekładu i mimo nalegań redaktora, nie zdecydowano się na zmianę tytułu. Dodajmy, że na przykład rosyjski tytuł tej sztuki pozostaje w zgodzie z logiką i brzmi: *Скачущие к морю*¹⁷⁵ czyli *Jadący do morza*, a tytuł francuski: *Cavaliers vers la mer*¹⁷⁶ oznacza tych, którzy się z morzem mierzą. Ciekawy też jest przekład na język włoski, ponieważ dokonał go sam James Joyce z pomocą Nicolò Vidacovicha. Tutaj tytuł *La cavalcata al mare* oznacza konną jazdę nad morzem.

Sztuka opowiada historię matki, która straciła na morzu ojca, męża i aż sześciu synów, a w zasadzie o tym, jak żegna się z ostatnim z nich

¹⁷⁴ J.M. Synge, *Jeźdźcy do morza*, przeł. M.M. Misińska, [w:] *Dialog. Najlepsze z najlepszych: dramaty irlandzkie*, Instytut Książki, Kraków, Warszawa 2011.

¹⁷⁵ Patrz: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SING_DZHON_MILLINGTON.html [dostęp: 07.07.2018].

¹⁷⁶ Patrz: https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Millington_Synge#H.C3. A9ritage_litt. C3.A9raire, [dostęp: 07.07.2018].

po zidentyfikowaniu utopionego przedostatniego. Rodzina mieszka na „małej wysepce w pobliżu zachodnich brzegów Irlandii”¹⁷⁷ i na koniec w gospodarstwie zostają tylko trzy kobiety.

Jeśli idzie o porównanie wersji z 1957 roku z tą nowszą, to znajdziemy w niej na przykład takie poprawki:

- Nora, młoda dziewczyna – mała Nora;
- z łaski Bożej uczciwy mu sprawię pogrzeb – z Bożą pomocą uczciwy mu sprawię pogrzeb (*by the grace of God*);
- czy morze (...) jest złe? – czy morze jest wzburzone?;
- młody ksiądz zatrzyma go z pewnością – ksiądz z pewnością go zatrzyma;
- Ciężkie słowa trzeba będzie mówić, gdy woda wyrzuci ciało – Naprawdę ciężko to będzie, kiedy i ty utoniesz.

Jak widać, poprawki dotyczyły głównie jakości polszczyzny, choć zdarzały się też takie związane ze zrozumieniem samej sztuki. Pozostał też błąd związany z pisownią słowa *Boży* wielką literą. Niestety, redakcja nie zdecydowała się na głębsze ingerencje w tekst i, mimo sugestii redaktora, w nowej wersji pozostało wiele dawnych błędów, a niektóre poprawiono tylko częściowo, zostawiając zdania typu: „Teraz piecze się chleb na ogniu. Barley weźmie go, jeśli popłynie do Connemary”¹⁷⁸, a przecież chodzi o to, że „chleb musi się upiec”. Poza tym mamy też w tłumaczeniu opuszczenie zwrotu *when the tide turns*, co może się wydawać drobiazgiem, ale pamiętajmy, że morze jest ważnym bohaterem tej sztuki. Dlatego lepiej zaznaczyć: „jeśli wraz z odpływem popłynie do Connemary”.

Mimo poprawek, w przekładzie Misińskiej pozostało wiele błędów i niezręczności. Oczywiście nie będziemy się na nich skupiać, ponieważ nie jest to naszym podstawowym zadaniem, ale dotychczasowe doświadczenia pokazują, że zwykle tam, gdzie mamy do czynienia z błędami i niezbyt dobrą polszczyzną, trudno też mówić o dobrym przekładzie *Hiberno-English*. Znajomość obu języków jest warunkiem wstępnym, ale nie jedynym, by w ogóle móc zacząć się zajmować trudniejszą prozą, a do takiej niewątpliwie zaliczają się omawiane utwory.

¹⁷⁷ J.M. Synge, *Jeźdźcy do morza*, s. 16.

¹⁷⁸ Tamże, s. 17. Dalej strony w nawiasach.

Inna sprawa, że *Jeźdźcy* są dramatem krótkim i dosyć łatwym do zrozumienia. Przede wszystkim jest w nim mało typowych dla *Hiberno-English* słów. Prawdę mówiąc, z tych naprawdę swoistych pozostało zaledwie kilka:

- *hooker* – mała łódź (17);
- *poteen* – whiskey (19);
- *keen* – nie ma przy nim nikogo (19), płacze (20), zawodzi (20).

We wszystkich przypadkach mamy do czynienia z pewną neutralizacją, gdyż *hooker* to łódka określonego typu, *poteen* to domowa whiskey (choć z pewnością jest to lepsze określenie niż „bimber” czy „samogon”), a w pierwszym przykładzie *keen* pojawia się w kontekście „czarnych kormoranów” (*...no one to keen him but the black hags*¹⁷⁹), które w zasadzie nie mogą lamentować. Inna sprawa, że te kormorany są w mitologii irlandzkiej jednocześnie duchami zmarłych przodków¹⁸⁰, ale, zakładając, że tłumaczka o tym wiedziała, przetłumaczenie tego fragmentu wymagałoby od niej znacznie większej inwencji językowej.

W tekście mamy natomiast sporo zwrotów w *Hiberno-English* i im się przede wszystkim przyjrzymy. Szczególnie dużo jest konstrukcji z *after* i *and*, które wprowadza zdanie podrzędne. Tak jak w przypadku *Playboya* mają one charakter wiejski i takiej właśnie stylizacji można się tutaj spodziewać. Zajmijmy się poszczególnymi fragmentami i tym, jak poradziła sobie z nimi Maja Monika Misińska.

- *The young priest is after bringing them* – Przed chwilą właśnie przyniósł te rzeczy młody ksiądz (16);
- *Herself does be saying prayers half through the night* – A jeśli o nią chodzi, to przecież odmawia pacierze aż do północy (17);
- *Isn't it turf enough you have for this day and evening?* – Czy nie dosyć torfu na teraz i na wieczór? (17);
- *How would the like of her get a good price for a pig?* – Jak ktoś taki może wytargować dobrą cenę?;
- *The Son of God forgive us, Nora, we're after forgetting his bit of bread* – Jezu Panie, przebacz nam! Noro, zapomnieliśmy dać mu chleba (18);
- *What is it ails you, at all?* – Cóż ci to znów się stało? (20).

¹⁷⁹ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, Everyman's Library, London 1964, s. 25.

¹⁸⁰ Por. J. McMinn (red.), *The Internationalism of Irish Literature and Drama*, Savage: Barns and Noble Books, New York 1992, s. 110.

Te wszystkie polskie zwroty wskazują na znikomy stopień stylizacji. Tłumaczka ogólnie rozumie tekst, chociaż można mieć zastrzeżenia na przykład do rygorystycznego podziału nocy: odmawiać pacierze „do północy” to nie to samo, co „przez pół nocy”, a także do polszczyzny w zwrocie: „Jezu Panie”. Wydaje się, że jej największym „grzechem” nie jest nawet brak stylizacji (choć oczywiście jest tu konieczna), ale gubienie prostoty i lapidarności języka Synge’a w tłumaczeniowym wielosłowniu. Nie chodzi o stosunek liczby słów z oryginału do tych z tłumaczenia, bo choć zwykle jest ich więcej, to przecież mogą tu nastąpić (i następują) przesunięcia między zdaniami. Chodzi o to, że pewne rzeczy można powiedzieć prościej, a styl, który Misińska narzuciła temu tekstowi nie jest stylem Synge’a. Żeby móc to pełniej ocenić, powinniśmy przyjrzeć się kilku dłuższym fragmentom sztuki:

MAURYA [*A little defiantly.*]

I'm after seeing him this day, and he riding and galloping. Bartley came first on the red mare; and I tried to say "God speed you," but something choked the words in my throat. He went by quickly; and "the blessing of God on you," says he, and I could say nothing. I looked up then, and I crying, at the gray pony, and there was Michael upon it – with fine clothes on him, and new shoes on his feet.

CATHLEEN [*Begins to keen.*]

It's destroyed we are from this day. It's destroyed, surely.

NORA

Didn't the young priest say the Almighty God wouldn't leave her destitute with no son living?

MAURYA [*In a low voice, but clearly.*]

It's little the like of him knows of the sea... Bartley will be lost now, and let you call in Eamon and make me a good coffin out of the white boards, for I won't live after them. I've had a husband, and a husband's father, and six sons in this house – six fine men, though it was a hard birth I had with every one of them and they coming to the world – and some of them were found and some of them were not found, but they're gone now the lot of them... There were Stephen, and Shawn, were lost in the great wind, and found after in the Bay of Gregory of the Golden Mouth, and carried up the two of them on the one plank, and in by that door¹⁸¹.

¹⁸¹ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, s. 11.

MAURYA (*z uporem*)

A właśnie, że go widziałam. Jechał konno galopem, a przed nim Bartley na kasztance. Chciałam rzec: „Szczęść ci Boże”, lecz coś zdławiło mi słowa w gardle. Przejechał szybko mimo i powiedział: „Niech ci Bóg błogosławi”, a ja mu nic odrzec nie mogłam. Płacząc spojrzałam na siwka, a na nim jedzie Michael – piękne na nim ubranie i nowe buty na nogach.

CATHLEEN (*zaczyna zawodzić*)

To koniec. Naprawdę, już koniec.

NORA Czy młody ksiądz nie powiedział ci, że Bóg Wszechmocny nie zostawi cię samotnej, bez synów?

MAURYA (*cicho lecz wyraźnie*)

Mało, zna się na morzu... Teraz znów zginie Bartley – wezwijcie tu Eamona i z jasnych desek zróbcie dobrą trumnę, bo ja ich nie chcę przeżyć. Miałam męża, i ojca mojego męża i sześciu synów w tym domu – sześciu pięknych chłopców, chociaż ciężkie były porody. Kilku z nich znaleziono, kilku nie znaleziono, ale wszyscy odeszli... Był i Stephen, i Shawn też był, zginęli w wielkiej wicherze, a potem znaleziono ich w Bay of Gregory, koło Golden Mouth. Przenieśli tu obu, na jednej desce przez te tutaj drzwi¹⁸².

Jak widać, mamy tu minimalne próby stylizacyjne: „przejść mimo” (archaizacja), „te tutaj drzwi” (stylizacja potoczna?). Bohaterki Synge’a mogą w wersji polskiej pochodzić skądkolwiek. Z błędów należy przede wszystkim wymienić błędy interpunkcyjne, ale też zwrot „szczęść ci Boże” (powinno być: „niech cię Bóg prowadzi” – chodzi o podróż), a także nazwę zatoki, którą możemy potraktować jako makrotoponim i przetłumaczyć: „Zatoka Świętego Grzegorza Złotoustego” albo powtórzyć pełną angielską nazwę wymienionego miejsca.

W cytowanym fragmencie tłumaczka skraca też wypowiedź Mauryi, która, jak każda wiejska kobieta, lubi mówić o porodach. Fragment: *though it was a hard birth I had with every one of them and they coming to the world*¹⁸³ zamienia się w: „choć ciężkie były porody”. Dlatego popatrzymy jeszcze na kolejny fragment:

¹⁸² J.M. Synge, *Jeźdźcy do morza*, s. 20-21.

¹⁸³ J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, s. 11.

MAURYA [*Continues without hearing anything.*]

There was Sheamus and his father, and his own father again, were lost in a dark night, and not a stick or sign was seen of them when the sun went up. There was Patch after was drowned out of a curagh that turned over. I was sitting here with Bartley, and he a baby, lying on my two knees, and I seen two women, and three women, and four women coming in, and they crossing themselves, and not saying a word. I looked out then, and there were men coming after them, and they holding a thing in the half of a red sail, and water dripping out of it – it was a dry day, Nora – and leaving a track to the door.

(...)

MAURYA [*Half in a dream, to Cathleen.*]

Is it Patch, or Michael, or what is it at all?

CATHLEEN

Michael is after being found in the far north, and when he is found there how could he be here in this place?

MAURYA

There does be a power of young men floating round in the sea, and what way would they know if it was Michael they had, or another man like him, for when a man is nine days in the sea, and the wind blowing, it's hard set his own mother would be to say what man was it.

CATHLEEN

*It's Michael, God spare him, for they're after sending us a bit of his clothes from the far north*¹⁸⁴.

Tłumaczka oddaje to w następujący sposób:

MAURYA (*mówi w dalszym ciągu nic nie słysząc*)

Był też Sheamus i jego ojciec i z kolei jego ojciec, wszyscy zginęli w ciemnej nocy, nawet ślad po nich nie został, gdy wzeszło słońce. Był też Patch, który utonął, gdy jego łódka przewróciła się na morzu. Siedziałam tu kiedyś z małym Bartleyem na kolanach; i wówczas ujrzałam jak dwie, potem trzy, potem cztery kobiety, wchodzą tu, żegnając się znakiem krzyża, i nie mówiąc ani słowa. Wyjrzałam na dwór i zobaczyłam jak kilku mężczyzn idzie za nimi i niesie coś na kawałku czerwonego żagla. Woda z tego kapała – a był to pogodny dzień, Noro – i znaczyła ślady aż do drzwi.

(...)

(*jakby we śnie do Cathleen*) Czy to Patch, czy Michael, co to wszystko znaczy?

¹⁸⁴ Tamże, s. 12.

CATHLEEN

Michaela dopiero co znaleziono, daleko na północy; a jeśli tak, to jakże może być tutaj?

MAURYA

Mało to ciał młodych ludzi nosi fala po morzu? Tylko jakże mogli poznać, czy znaleźli Michaela, czy też kogoś innego. Bo gdy człowiek leży dziewięć dni w morzu, a wiatr przy nim dmie, własna matka nie może go rozpoznać.

CATHLEEN

To jest Michael, niech się Bóg nad nim zlituje, bo przysłali nam właśnie z dalekiej północy resztę jego odzienia¹⁸⁵.

Znowu mamy w tym fragmencie fatalną interpunkcję. Na przykład w pierwszych didaskaliach z powodu braku przecinka trzeba samodzielnie interpretować informację, pomijając to, że znacznie zręczniejsz brzmiałoby zdanie: „Wciąż mówi, nic nie słysząc”. Poza tym widać dalszą neutralizację tekstu, który tutaj tak bardzo odróżnia się od standardowej angielszczyzny i przypomina trochę wiersz. W tłumaczeniu brakuje też aliteracji z pierwszej wypowiedzi Mauryi. Poza tym widać dość dowolne skracanie i wydłużanie zdań, co jest dopuszczalne również w tekstach literackich, ale przy tego rodzaju prozie może budzić wątpliwości. Zdarzają się jej też dość dokładne powtórzenia struktur angielskich („wszyscy zginęli w ciemnej nocy”, „nawet ślad po nich nie został”, „gdy wzeszło słońce”), ale jest ich mało i trudno je uznać za świadomą próbę budowania nowego języka, który niewątpliwie powinien powstać, jeśli chcemy oddać wyjątkowość tego tekstu.

Mimo tych wszystkich zarzutów, tłumaczenie Misińskiej trzeba uznać za najlepsze z tych, które analizowaliśmy w tym podrozdziale. Wygląda na to, że Synge w ogóle nie ma szczęścia do tłumaczy, częściowo z dość prostego powodu, że nie powstają nowe przekłady jego dramatów do publikacji. W „Dialogu” opublikowano zaledwie *Jeźdźców do morza*, pozostałe tłumaczenia były wykorzystywane doraźnie w teatrze, gdzie tekst staje się tylko jednym z elementów sztuki, często nie najbardziej istotnym. A przecież dramaty Synge’a miały duży językowy wpływ zarówno na Joyce’a, jak i Flanna O’Briena. Na nim też wzorowali się kolejni irlandzcy twórcy, choćby Martin McDonagh czy Brian Friel.

¹⁸⁵ J.M. Synge, *Jeźdźcy do morza*, s. 21.

Rozdział 5.

STYL JAKO CEL

5.1. Styl i środki stylistyczne

Gdybyśmy chcieli podsumować jednym słowem to, co czyni polskie tłumaczenia utworów napisanych w *Hiberno-English* bardziej zbliżonymi do oryginału, moglibyśmy po prostu powiedzieć, że jest to styl. Jak widzieliśmy, o „dobrym stylu” pisał Wojtasiewicz¹, a o „stylistycznej ekwiwalencji przekładu” Lewicki². Znaczenie stylu podkreślał też cytowany tutaj Hejwowski³. Styl jest więc czymś niezwykle ważnym, gdy mamy do czynienia z niestandardowym językiem oryginału w przekładzie, a także w ogóle z dziełem literackim.

Nie znaczy to, że styl jest jedynym kryterium, z którego korzystamy przy ocenie tłumaczenia. Warto pamiętać choćby o błędach, które zwykle stanowią podstawę krytyki. Jednak styl jest niewątpliwie czymś na tyle istotnym, że większość tłumaczy – w tym również tekstów Synge’a, Joyce’a i O’Briena – stara się go może nie tyle zachować, co oddać, wykorzystując do tego różne środki stylistyczne.

¹ O. Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Wydawnictwo Tepis, Warszawa 2005, s. 35.

² R. Lewicki, *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1986, s. 87.

³ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Wydawnictwo Naukowe, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych Śląsk, Katowice 2015, s. 232-233.

Warto więc po pierwsze zapytać, czym w ogóle jest styl i jakimi środkami stylistycznymi dysponujemy w polszczyźnie. Ten temat można potraktować niezwykle szeroko, o czym pisze Dorota Zdunkiewicz-Jedynak:

Polski wyraz *styl* jest adaptacją łacińskiego rzeczownika *stilus*, oznaczającego pierwotnie „rylec do pisanie na drewnianych tabliczkach, pokrytych woskiem”. Już jednak w starożytności słowo *stilu* zyskało inny sens, znany także dzisiejszej polszczyźnie „sposób językowego ukształtowania tekstu pisanego lub mówionego”.

Od XVIII wieku począwszy, aż do współczesności, używa się pojęcia *styl* również w znaczeniu szerszym, z odniesieniem do zespołu cech właściwych różnym sztukom (mówimy o *stylach architektonicznych*, *stylach w muzyce i tańcu*, *stylu malarskim*, *filmowym*, *teatralnym* itp.).

Wiek XX zakres pojęcia *styl* rozszerzył jeszcze bardziej, obejmując nim wszelkie wytwory i zachowania człowieka (mówimy dziś o *stylu pracy*, *bycia*, *myślenia*, *gry*, *jazdy samochodem*, *ubierania się*, *świętowania* itp.)⁴.

Nas jednak interesuje on w ujęciu węższym i czysto literackim:

Rzecz jasna, że dyscyplinę filologiczną, jaką jest *stylistyka*, interesuje *styl* rozumiany wężej – jako, mówiąc najogólniej – sposób wysławiania się właściwy pisarzowi, pojedynczemu tekstowi, epoce czy prądowi literackiemu lub związany z określoną sytuacją mówienia, typem odbiorcy; wiążący się z określoną treścią i wartością⁵.

Dodatkowo, w przypadku tłumaczeń z *Hiberno-English* możemy jeszcze uściślić tę definicję, mówiąc, że interesuje nas taki rodzaj pisanej polszczyzny, który oddawałby w jakiś sposób specyfikę irlandzkiej odmiany języka angielskiego. I chociaż ten sposób nie jest do końca określony (choć oczywiście spróbujemy opisać możliwości, przed którymi stoją tłumacze), to siłą rzeczy musi bazować na tych środkach stylistycznych, jakimi dysponuje język polski. Dzieli się one na następujące cztery kategorie⁶:

1. Fonetyczne;
2. Morfologiczne;

⁴ D. Zdunkiewicz-Jedynak, *Wykłady ze stylistyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 11.

⁵ Tamże, s. 11.

⁶ Na podstawie: H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska – Zarys*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 21-223.

3. Leksykalne;
4. Składniowe.

Do pierwszej grupy autorzy *Stylistyki polskiej* zaliczają eufonię i onomatopeję⁷; przy środkach morfologicznych omawiają formy fleksyjne, formy słowotwórcze i części mowy⁸; przy leksykalnych wymieniają różnicowanie słownictwa o charakterze chronologicznym, terytorialnym, stylowym, emocjonalnym i omawiają też elementy obce⁹, a także frazeologię i metaforykę¹⁰. W ostatniej grupie Kurkowska i Skorupka piszą o układzie wyrazów w zdaniu, szyku przymiotnika i szyku przestawnym, paralelizmie syntaktycznym i powtórzeniach¹¹.

Co ciekawe, autorzy pokazują, że twórcy bardzo często łamią pewne normy językowe, aby osiągnąć określony efekt stylistyczny:

Zmiana rodzaju zabarwia często wyraz wzgardliwą pobłażliwością, lekceważeniem, politowaniem. Okrzyk: „Co ten *idiota* narobił!”, brzmi bardzo serio. Ale to samo zdanie w stylizacji: „Co ta *idiota* narobiła!” – pozwala oczekiwać pewnej dla „tej idioty” wyrozumiałości¹².

To samo dotyczy chociażby form zaimkowych, kiedy to, mimo że mamy do czynienia z „regułą zasadniczo gramatyczną”¹³, możemy ją złamać właśnie ze względów stylistycznych. Podobny efekt osiągniemy w sposób naturalny przy neologizmach¹⁴ oraz tam, gdzie w grę wchodzi „celowa deleksykalizacja stałych związków wyrazowych”¹⁵. Podobnie jest też przy nietypowej składni, choćby w przypadku równoważników zdań¹⁶ czy szyku przestawnego¹⁷.

Kurkowska i Skorupka udowadniają, że styl literacki wychodzi poza ramy języka, który znamy z wydawnictw poprawnościowych, takich jak

⁷ Tamże, s. 21-31.

⁸ Tamże, s. 32-65.

⁹ Tamże, s. 66-124.

¹⁰ Tamże, s. 151-204.

¹¹ Tamże, s. 212-230.

¹² Tamże, s. 33.

¹³ Tamże, s. 38.

¹⁴ Patrz: tamże, s. 71-95.

¹⁵ Tamże, s. 171.

¹⁶ Tamże, s. 208-210.

¹⁷ Tamże, s. 215-216.

choćby słowniki poprawnej polszczyzny czy poradniki. I że taka transgresja jest jego oczywistą wartością. Co więcej, lektura *Stylistyki polskiej* uświadamia nam bogactwo nie tylko form językowych, ale przede wszystkim możliwości, którymi w polszczyźnie dysponujemy.

Stwierdzenie, że właśnie z nich powinni korzystać tłumacze wydaje się być swego rodzaju tautologią. Przecież praca tłumacza polega właśnie na znajdowaniu **odpowiedniego** stylu dla tłumaczonego tekstu w polszczyźnie. Pozostaje jednak pytanie: czy rzeczywiście wykorzystują to wszystko, co oferuje im język polski?

5.2. Tłumacze *Hiberno-English* i styl

Jeśli przyjrzymy się metodom wykorzystywanym przez tłumaczy omawianych dzieł, to, korzystając przede wszystkim z klasyfikacji Hejwowskiego¹⁸, z pewnymi uzupełnieniami, okaże się, że do najczęściej stosowanych należą:

1. Stylizacja wiejska i archaizacja.

Stosują ją przede wszystkim tłumacze *Playboya* Synge'a (Sobieniowski, Wojewoda), korzystając zarówno ze słownictwa, jak i składni, która wskazuje na stylizację wiejską. Z archaizacji, zwłaszcza w formach adresatywnych (co Berezowski i Hejwowski uznaliby za relatywizację), korzystali też Pustuła i Puławski przy tłumaczeniach O'Briena.

2. Stylizacja kolokwialna/slangowa.

Stylizację kolokwialną znajdziemy przede wszystkim u Pustuły w *Trzecim policjancie* O'Briena, a także w zdecydowanie bardziej wysublimowanej formie w *Portrecie artysty...* w tłumaczeniu Jarniewicza. Co więcej, w obu przypadkach styl potoczny jest zderzony ze stylem wysokim, a także wyrafinowanym słownictwem, co daje pożądaną w tym przypadku efekt komiczny.

Stylizację kolokwialną, wpadającą w slang (z wykorzystaniem elementów gwary wiejskiej) zastosował Janusz Klimsza w swoim tłumaczeniu

¹⁸ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 226-245.

Playboya, z wyraźnie negatywnym efektem (co pogłębiają jeszcze liczne błędy rzeczowe).

3. Neutralizacja lub opuszczenie (czyli stylizacja na język standardowy).

Neutralizacja pojawia się głównie w trzech wymienionych tłumaczeniach: praktycznie w całym tłumaczonym do „Literatury na Świecie” fragmencie *Ulyssesa* Joyce’a w przekładzie Czechowicza, w wielu fragmentach tego utworu przełożonych przez Słomczyńskiego, a także praktycznie w całych *Jeźdźcach do morza*, gdzie Misińska nie tylko zneutralizowała tekst Synge’a, ale dodatkowo zmieniała jego modalność.

W omawianych tekstach zdarzały się też opuszczenia, choćby te, na które wskazywał Świerkocki w przekładzie *Sweeny’ego wśród drzew*.

4. Transfer (czyli stylizowanie tekstu na obcy).

Stosowany przez wszystkich tłumaczy, gdy idzie o nazwy własne, natomiast pomijany w przypadku słów znaczących. Wynika to zapewne z przekonania, że irlandzka odmiana języka angielskiego jest na tyle odległa od polszczyzny, że tego rodzaju przeniesienia nie zostałyby zrozumiane, a przy transferze z objaśnieniami – nie byłyby dobrze przyjęte przez czytelników. Jednak w dobie postępującej globalizacji być może warto zastanowić się nad wykorzystaniem transferu (lub transferu z objaśnieniami) w przyszłych tłumaczeniach.

5. Ekwiwalent funkcjonalny.

Zapewne właśnie z powodu wątpliwości dotyczących transferu Jerzy Jarniewicz zdecydował się na ekwiwalent funkcjonalny w przypadku irlandzkiego słowa *tundish*, zastępując je bardziej swojskim – zwłaszcza dla Łodzianina – a jednak obcym polszczyźnie słowem *trychter*. Jest to ciekawy zabieg, wart tego, by zastanowić się nad jego wykorzystaniem w przyszłych tłumaczeniach.

6. Inne, rzadziej wykorzystywane techniki.

Z rzadziej stosowanych technik wymienimy jeszcze komentarze w tekście lub paratekście. Pojawiają się one, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z kilkoma rodzajami języka w jednej książce, na przykład w *Dublińczykach* Joyce’a, gdzie zdanie: *I ‘ery uch o’liged to you, sir,’ said the injured man,*

przetłumaczono jako: „Jestem panu bardzo zobowiązany – wybełkotał niewyraźnie ranny”¹⁹ (przeł. Justyna Giczela-Pastwa), ale są bardzo rzadkie w tekstach jednorodnych.

Nieczęsta jest też ekwiwalencja funkcjonalna, gdyż trudno ją wykorzystać w przypadku *Hiberno-English* – niełatwo bowiem znaleźć odpowiedniki danych słów w innych językach. Jarniewicz znalazł wykorzystany w polszczyźnie literackiej niemiecki *trychter*. Zapewne można by się pokusić o bardziej znane ekwiwalenty ze standardowej angielszczyzny, ale przeczyłoby to samej idei irlandzkości tej odmiany języka.

Stylizacja podstandardowa (na slang lub gwarę wiejską lub miejską) też jest tu rzadka, ponieważ *Hiberno-English* nie należy do języków podstandardowych. Mamy z nią do czynienia (stylizacja slangowa z elementami gwary wiejskiej) w tłumaczeniu Janusza Klimszy (*Playboy*) i nie jest to udany zabieg. W tę stronę idzie również tłumaczenie *Archiwum...* Pustuły i można odnieść wrażenie, że miejscami jest ono za bardzo slangowe. Inaczej postępuje Jarniewicz, który z dużym wyczuciem stosuje kolokwializmy, zderzając je ze stylem wysokim.

5.3. Inne możliwości

Pozostaje jeszcze kwestia technik, być może stosowanych wcześniej i już wymienionych, które jednak tłumacze mogliby stosować częściej i w pełniejszym zakresie. Zaczynamy od techniki już znanej, ale tutaj zaprezentowanej w nieco innym wydaniu:

1. Transfer nazw pospolitych.

Warto odnotować, że transfer i w ogóle zastosowanie obcych słów i zwrotów stają się coraz bardziej akceptowalne w języku polskim. Oto co pisze Jan Miodek na temat wykorzystania przez Lechonia słowa „fajer”:

[c]ały stylistyczny smaczek wyeksponowany przez wielkiego poetę polega na tym, że czasem – aby wzmóc ekspresję wypowiedzi – warto sięgnąć po obcy przerywnik wyrazowy, taki właśnie jak *fajer*, doskonale

¹⁹ Przykład w: K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 31. Warto dodać, że określenie „wybełkotał niewyraźnie” jest tautologią.

przy tym znany wszystkim, o czym świadczy chociażby jego spolonizowana pisownia w tekście „Dziennika” [Lechonia – przyp. K.P.]²⁰.

Wygląda więc na to, że do tego rodzaju operacji powinniśmy wybierać słowa ogólnie znane albo też takie, które będą budziły określone skojarzenia. Można jednak spróbować przyzwyczaić czytelników do niektórych irlandzkich określeń, stosując przynajmniej na początku transfer z objaśnieniami.

Poza tym warto zastanowić się nad innymi sposobami zaznaczenia obcości tekstu.

2. Metoda, którą Bindevoet i Henkes określili niezbyt fortunnie jako „metodę błędną albo idiomatyczną”²¹.

Wspominaliśmy wcześniej o możliwości dosłownego tłumaczenia niektórych idiomów albo przysłów, zwłaszcza tam, gdzie znaczenie takiego idiomu/przysłowia jest jasne albo łatwo się go domyślać. Tego rodzaju dosłowne tłumaczenia już istnieją. Często tworzą je niedoświadczeni tłumacze, nieświadomi tego, że popełniają błąd i że dany idiom ma inny, mniej dosłowny odpowiednik. Ale w przypadku *Hiberno-English* takie obce zwroty mogą się wydać pożądane, ponieważ wywołują wrażenie obcowania z czymś nietypowym i niezwykłym.

3. Formy niepoprawne w języku docelowym.

Tego rodzaju formy jak „dialekt wzrokowy” (*eye dialect*), który polega na fonetycznym zapisie słów, na przykład „wzioł”, „ide” albo „krap” czy pewne błędy fleksyjne: „ten pomarańcz”, „temu misiu”, „umię to zrobić” są często wykorzystywane do podkreślenia odmienności jakiegoś rodzaju języka. Z tym że są to często języki podstandardowe: różne rodzaje gwary albo slangu.

Pozostaje jednak taki rodzaj błędu, który nie do końca świadczy o „gorszości” prezentowanego języka, a mianowicie niektóre błędy składniowe. Z tych, które zaprezentowała Katarzyna Sicińska, możemy wybrać następujące:

²⁰ J. Miodek, *Słowo jest w człowieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007, s. 23.

²¹ E. Bindevoet, R.J. Henkes, *Dwadzieścia dziewięć metod tłumaczenia* Finnegans Wake, „Przekładaniec” 2004, nr 2; „Przekładaniec” 2005, nr 1, s. 211.

- błędy w zakresie związku rządu, polegające na niedostosowaniu wyrazu określającego do „wymagań” wyrazu określanego, na przykład „wczoraj szukaliśmy w sklepie za spodniami”, „nauczyciel wytyka u ucznia złe zachowanie”, „sąsiad uznał pasierba swoim dzieckiem”, „używam dobre kosmetyki” itd.;
- błędy w używaniu przymków, na przykład „pracować na zakładzie”, „jechać do Ukrainy”;
- błędy w zakresie używania wyrażen przymkowych, na przykład „pytania odnośnie konstytucji”;
- błędy w użyciu spójników i zaimków względnych, na przykład „wiele utworów, co powstały na emigracji”, „w dzisiejszych czasach, gdzie światem rządzą pieniądze”, „bohaterka nie chce nienawidzić, ile kochać”;
- błędy w szyku wyrazów, na przykład: „Jednym z najwybitniejszych poetów romantycznych był Mickiewicz Adam”, „Bohaterski Odyseusz by oddał życie za swych towarzyszy”²².

U Sicińskiej znajdziemy też bardzo ciekawy przykład błędów leksykalnych, które można wykorzystać, gdy mamy do czynienia z malapropizmami:

- Mieszkam na perypetiach miasta;
- Kopernik był największym gastronomem;
- Pierwszy oddział został sformułowany na terenie Kielecczyny;
- Zmęczeni robotnicy pracowali mało efektywnie²³.

Oczywiście wszystkie te techniki należy stosować z dużym wyczuciem, gdyż ich nadmiar może razić, a niedobór z kolei może spowodować, że staną się niewidoczne dla czytelnika.

4. Tworzenie tekstów opartych w większym stopniu na fonetyce, a w mniejszym na znaczeniach poszczególnych fragmentów tekstu.

Nie jest to postulat jednoznaczny z tłumaczeniem fonetycznym, takim jak w przypadku *Kozy u rena* autorstwa Młynarskiego, gdzie tekst polski był w olbrzymim stopniu zbieżny z fonetyką oryginału, ale nie miał nic wspólnego z jego treścią. Tego rodzaju dzieła należy uznać przede wszyst-

²² K. Sicińska, K. *Błędy językowe i ich rodzaje*, [w:] *Kultura języka polskiego*, S. Frycie, M. Jurkowski, K. Sicińska (red.), Wyższa Szkoła Pedagogiczna TWP, Warszawa 2005, s. 142-143.

²³ Tamże, s. 143.

kim za żarty literackie... Chodzi raczej o taką sytuację, kiedy poświęcamy niektóre znaczenia oryginału na rzecz oddania jego walorów fonetycznych.

5. Styl konkretnego autora.

Na koniec warto się też zastanowić nad metodą, którą obrał Sobieniowski przy tłumaczeniu sztuki Synge'a. Mówiliśmy już o tym, że decyzja, by oddać perypetie „kresowego rycerza-wesołka” stylem i metodami, jakie wykorzystał Wyspiański w *Weselu* nie była najszcześliwsza. Jednak sam pomysł zasługuje na głębszą analizę. Wiadomo, że w każdej kulturze mamy pisarzy, którzy korzystają z różnych nietypowych form językowych. Należą do nich oczywiście omawiani pisarze irlandzcy, ale też inni, których styl jest od razu rozpoznawalny. Wykorzystał to nawet David Lodge, który napisał powieść *The British Museum is Falling Down* w stylu kilkunastu znanych pisarzy²⁴. W języku polskim należałoby do nich bez wątpienia tak różni autorzy jak Witold Gombrowicz, Edward Stachura, Miron Białoszewski czy Olga Tokarczuk. Co ciekawe, ta lista pokrywa się w dużej mierze z listą pisarzy, których Aniela Korzeniowska uznała za trudnych do przełożenia, stwierdzając wręcz:

Podsumowując omawiane problemy [z tłumaczeniem wymienionych, trudnych do przełożenia autorów – przyp. K.P.], lepiej w ogóle zaniechać tłumaczenia, niż stworzyć takie, które nie sprostą wymaganiom oryginału, choć tak bardzo pragniemy dać czytelnikom coś wyjątkowego i naprawdę wspaniałego²⁵.

Może się jednak okazać, że właśnie ci trudni do przełożenia autorzy (Leśmian, Gombrowicz, Białoszewski) pomogą nam w znalezieniu odpowiedniego języka, który mógłby posłużyć do przetłumaczenia tych najbardziej niezwykłych autorów zagranicznych. Dotyczy to oczywiście tak irlandzkiej odmiany języka angielskiego, jak i innych jego odmian i w ogóle dzieł napisanych w niestandardowej formie języka obcego. Polscy autorzy mogą przynajmniej częściowo odpowiedzieć nam, co robić w takich przypadkach.

²⁴ Kolejne fragmenty odzwierciedlają styl różnych pisarzy, a ostatni fragment książki jest pastiszem monologu Molly Bloom z *Ulyssesa*.

²⁵ A. Korzeniowska, *Exploitations in Polish-English Mistranslation Problems*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998, s. 95.

Oczywiście wykorzystanie stylu jednego z nich przyniosłoby efekt podobny do tego, jaki osiągnął Sobieniowski. Ale nie znaczy to, że możemy całkowicie pominąć wykorzystanie podobnej strategii tłumaczeniowej w przypadku *Hiberno-English* czy też innych, specyficznych rodzajów języka.

5.4. Nowe możliwości?

Jeżeli weźmiemy pod uwagę rozważania dotyczące stylu pod kątem wykorzystania nietypowych środków stylistycznych przy tłumaczeniu autorów piszących w irlandzkiej odmianie języka angielskiego, to uzyskamy co najmniej dwie nowe możliwości.

1. Melanż języków.

Jak już wspominaliśmy, *Hiberno-English* jest wynikiem nałożenia się *gaelic* na język angielski. Wydawać by się więc mogło, że całkiem sensownym wyjściem dla tłumaczy może być stworzenie stylu złożonego z polszczyzny i jeszcze jednego języka. Ta metoda była zresztą wykorzystywana na przykład w kilku tłumaczeniach *Clockwork Orange*, kiedy to Robert Stiller decydował, by zabarwić polszczyznę językiem angielskim lub rosyjskim. Pisali o tym zarówno Berezowski²⁶, który uznał język wersji R (rosyjskiej) za sztuczny, jak i Hejwowski, który wspominał tu o „reprodukcji bez objaśnień”²⁷. Nie odmawiając obu racji, warto też zauważyć, że tego rodzaju język jest swego rodzaju stylizacją. Może on też być całkiem naturalny, kiedy weźmiemy pod uwagę na przykład Podlasie z jego rusycyzmami, ale też nie musi polegać na reprodukcjach, a nawet nie powinien tam, gdzie słowa rosyjskie są bardzo zbliżone do polskich. Za to można się tutaj posłużyć kompensacją i dodawać słowa rosyjskie tam, gdzie ich wcześniej nie było.

Wydaje się, że tego rodzaju zabieg może być nawet usprawiedliwiony historycznie tym, że Anglia do pewnego stopnia przypominała Irlandczykom to, czym była Rosja dla Polski. Tutaj jednak musimy powiedzieć:

²⁶ L. Berezowski, *Dialect in Translation*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 75-77.

²⁷ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 77.

stop! Tego rodzaju zabiegi nie przeniosą czytelnika do Irlandii i nie pozwolą mu na zrozumienie specyfiki *Hiberno-English*. To samo dotyczyłoby użycia w polszczyźnie języka niemieckiego, który zapewne najbardziej kojarzy się z II wojną światową. Zupełnie inaczej wyglądałoby to zapewne w przypadku języka czeskiego czy choćby francuskiego. Jednak za każdym razem zderzalibyśmy kulturę polską z jakąś inną, obarczając czytelnika konotacjami wychodzącymi daleko poza to, co mamy w oryginale²⁸.

Dlatego trzeba powiedzieć, że jeśli nawet istnieją argumenty na rzecz tego rodzaju strategii, to w rezultacie nie dałaby ona nam tekstu, który pozwoliłby czytelnikowi zrozumieć, czy choćby przeczuć, specyfikę *Hiberno-English*. Wręcz przeciwnie, tego rodzaju tekst, czy to polsko-rosyjski, czy polsko-niemiecki, czy jakiś inny, narzuciłby raczej powrót do własnej kultury i własnych problemów. I chociaż tego rodzaju eksperyment mógłby być interesujący ze względów formalnych, to na pewno nie należałoby go używać szerzej, do tłumaczeń literatury irlandzkiej, co nie znaczy, że nie możemy – tak jak Jarniewicz – wykorzystać tu pojedynczych słów, które nie będą czysto irlandzkie.

2. Melanż stylów literackich.

Jak można było zauważyć w przypadku tłumaczenia Sobieniowskiego²⁹, który przełożył sztukę Synge'a korzystając z języka *Wesela Wyspiańskiego*, nie jest to szczególnie polecana strategia tłumaczeniowa. Z powodu takich tłumaczeń w języku polskim nastąpiłaby multiplikacja polskich autorów. Nagle okazałoby się, że mamy angielskich lub niemieckich Witkacych, francuskich i hiszpańskich Gombrowiczów, rosyjskich Białoszewskich itd. Mimo to strategia Sobieniowskiego zasługuje na uwagę, ponieważ pokazuje, jak ważna jest stylizacja oparta na dziełach literackich, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z jakąś wyjątkową odmianą języka.

Tyle że odzwierciedlenie – i to w dodatku tak dokładne – stylu jednego autora nie jest tu najlepszym rozwiązaniem. Tak jak w przypadku choćby tłumaczenia gwary wiejskiej z jej mieszaniną różnych polskich gwar,

²⁸ Oczywiście nie dotyczy to transferu pojedynczych słów czy fraz z *Hiberno-English*, gdyż jest to w tym przypadku całkowicie uprawnione.

²⁹ J.M. Synge, *Kresowy rycerz-wesołek*, przeł. F. Sobieniowski, maszynopis w zbiorach biblioteki Akademii Teatralnej w Warszawie, sygnatura M 24553, 1913 rok.

zdecydowanie lepszy wydaje się melanz różnych środków stylistycznych różnych autorów. Oczywiście wybrani autorzy musieliby dysponować bardzo wyrazistym stylem – skoro *Hiberno-English* jest trudny do przełożenia, to potrzebujemy takich polskich wzorców, które też byłyby trudne do przetłumaczenia na inne języki. Na szczęście nie brakuje nam takich tekstów. I chociaż połączenie elementów ich stylu (fonetycznych, morfologicznych, leksykalnych i składniowych) miałoby czysto arbitralny charakter – trudno bowiem wyobrazić sobie sytuację, w której tworzymy „wzorzec” tłumaczeniowy *Hiberno-English* dla wszystkich kolejnych tłumaczy – to jednak byłoby ciekawym eksperymentem i mogłoby w konsekwencji dostarczyć nowych pomysłów tłumaczom Synge’a, Joyce’a czy O’Briena. Oczywiście dobór środków stylistycznych zależałby też w dużej mierze od samych oryginałów. I tak, w *Playboyu* Synge’a mielibyśmy zdecydowanie więcej gwary wiejskiej i – idąc za Sobieniowskim – z całą pewnością można by pomyśleć o wykorzystaniu *Wesela*, ale też języka chłopów z XIII i XIV rozdziału *Ferdynanduska*. Z kolei język *At- Swim-Two-Birds* byłby zdecydowanie bardziej miejski i potoczny tam, gdzie mamy bohaterów współczesnych O’Brienowi, a heroikomiczny tam, gdzie pojawiają się irlandzkie „dawne bohaterzy”.

Tego rodzaju próby z całą pewnością już się pojawiają³⁰, choć zapewne najczęściej są nieświadome. Język tłumacza nie pojawia się znikąd i nie funkcjonuje w próżni, ale jest w dużej mierze wypadkową jego najrozmaitszych lektur. Dlatego między innymi jednym z najważniejszych zaleceń dla tłumaczy literackich³¹ jest to, żeby czytali dużo dobrej prozy. Ich lektury znajdują bardzo często odbicie w samych tłumaczeniach i kształtują ich indywidualny styl, dając im ulubione słowa, frazy czy rozwiązania składniowe.

Zbierzmy zatem wszystko to, co miałoby kształtować styl, który mogłoby posłużyć do tłumaczenia tekstów napisanych w *Hiberno-English*:

1. Składają się nań wyraziste style kilku polskich autorów;
2. Żaden z tych autorów nie może być w pełni identyfikowany z powstałym tłumaczeniem;

³⁰ Patrz: wspomniany Świerkocki: J. Joyce, *Ulisses*, przeł. Maciej Świerkocki, s. 6-38.

³¹ Hejwowski obejmuje tą poradą również tłumaczy innych tekstów, w tym specjalistycznych, którym przedstawia „listę lektur obowiązkowych”, obejmującą nie tylko podstawowe utwory literackie, ale też piosenki czy wierszyki dla dzieci. Patrz: K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna...*, s. 156.

3. Środki stylistyczne mieszamy ostrożnie, biorąc pod uwagę nasyce-
nie tekstu (na przykład hibernizmami), ale też jego wiejski, miejski
czy idiolektyczny charakter;
4. Możemy, a nawet powinniśmy dokonywać zmian i przekształceń
w już istniejących środkach stylistycznych, a zwłaszcza tam, gdzie
są one kojarzone z określonym autorem;
5. Powstały melanż stylów, choć arbitralny, powinien prezentować się
jako „obiektywny”³².

Zapewne tę listę można wydłużyć, ale tych pięć postulatów powinno stanowić dobry punkt wyjściowy do pracy nad tłumaczeniem z na przykład *Hiberno-English*. I chociaż wiadomo, że drogowskaz nie idzie w kierunku, który wskazuje, to trudno nie ulec pokusie, by zobaczyć, dokąd prowadzi. Taka próba musi być z konieczności ograniczona, dlatego proponuję, żebyśmy przyjrzeni się tylko trzem utworom trzech polskich pisarzy, a następnie zastanowili się, jak można ich nietypowe środki stylistyczne wykorzystać do tłumaczenia fragmentów z najbardziej irlandzkiej książki O'Briena, a mianowicie *At Swim-Two-Birds*.

³² Inaczej mówiąc, zastosowany idiolekt musi się prezentować jako dialekt, co często ma miejsce w tłumaczeniu jakiegś gwary lub slangu.

Rozdział 6.

HIBERNO-ENGLISH I POLSZCZYŻNA

6.1. Trzech polskich autorów

W poprzednim rozdziale pojawił się postulat, by korzystać z książek „kilku” polskich autorów. Wydaje się, że dwóch to za mało, ponieważ ich środki stylistyczne mogłyby być rozpoznawalne w przetłumaczonym tekście. Dlatego powinno ich być co najmniej trzech. Tak też będzie w naszym przypadku, chociaż oczywiście może ich być więcej. Poza tym, muszą to być autorzy korzystający z nietypowych środków stylistycznych, ale też bardzo różni. Z tego powodu skorzystamy z trzech dzieł trzech polskich prozaików: *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza¹, *Się* Edwarda Stachury² i *Donosów rzeczywistości* Mirona Białoszewskiego³. Potraktujemy je jednak czysto instrumentalnie – szukając w nich budulca, który powinien nam pomóc w tłumaczeniu wybranych fragmentów książki O’Brien.

Nie możemy też zapominać, że poza zaprezentowaną techniką tłumaczeniową, w przekładzie powinniśmy korzystać z innych technik,

¹ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

² E. Stachura, *Się*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1988.

³ M. Białoszewski, *Donosy rzeczywistości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

omówionych w drugim rozdziale tej pracy. Jednak melanz stylów będzie w naszym przypadku techniką wiodącą – co znaczy, że właśnie na nią będziemy przede wszystkim zwracać uwagę – choć niekoniecznie dominującą.

6.1.1. Język Gombro

Z trzech wybranych przez nas autorów najbardziej zróżnicowany stylistycznie wydaje się być właśnie Gombrowicz. Lata świetlne dzielą język *Ferdydurke* od *Trans-Atlantyku* czy późniejszej *Operetki*. Każdy z tych utworów jest niewątpliwie interesujący pod względem językowym, ale wydaje się, że do naszych celów najlepiej posłuży nam język tej pierwszej książki, o którym sam Gombrowicz pisał w następujący sposób:

I polecam wam moją metodę nasilania przez powtarzanie, dzięki której powtarzając systematycznie niektóre słowa, zwroty, sytuacje oraz części nasilam je, potęgując zarazem wrażenie jednolitości stylu do granic niemal maniackich⁴.

Przy wybieraniu potrzebnych nam słów i zwrotów, pominiemy te, które nieodmiennie kojarzą się z *Ferdydurke*, takie jak: „podszyty dzieckiem”, „upupić” czy „dorobić gębę”, tak żeby unikać bezpośrednich odwołań do tej książki. Mimo to, będziemy mieli całkiem sporo materiału. Zaczniemy od wyboru słownictwa, nie zastanawiając się nad tym, czy jest ono czysto Gombrowiczowskie, czy też może rzadko spotykane lub archaiczne⁵:

- chłystek (6);
- panszyderstwo (6);
- mamlnięcie (7);
- chłopię (31 i dalej);
- zdawkowa (17 i dalej);
- czyliż (18 i dalej);
- zbelfrzyć, belfrowany (20);
- wprędce (26);
- dopieroż (50);
- łysnąć (53);

⁴ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 69.

⁵ Tamże, numery stron w nawiasach.

- problemat (57);
- chłoptysiu (60);
- staruszkowaty, wujaszkowaty (105);
- sportówka (111, czyli wysportowana dziewczyna);
- odstrychnięty (119, czyli odrzucony);
- trąbić (120), golić (123) – pić;
- trąlować (122);
- pokraczniejszy (126);
- umajony (147);
- niewydarzone, niewypierzone (148);
- faja (151, czyli fajtłapa);
- plasnąć (164 i dalej);
- papa (174, czyli twarz).

Samego słownictwa nie musi być dużo i na jego bazie możemy tworzyć własne frazy, na przykład „rozchełstany chłystek”, nie zapominając jednak o tym bogactwie frazeologizmów, które mamy w *Ferdydurke*⁶:

- nic i nic (5, zamiast zwyczajowego: nic a nic);
- niepokój niezycia (5);
- rozdarcia, rozproszenia i rozproszkowania (5);
- lęk nieprzyzwoitej drobnostkowości i małostkowości (5);
- wsobnego prześmiechu rozwyrzonych części mego ciała (5);
- nasadzimy na nich matki (24);
- nie zaprzemy się chłopięcia ni orlęcia (31);
- błady strach wypłynął mu na policzki (40);
- wyzwie do odpowiedzi (41);
- twarze wykrzywiały się coraz przeraźniej, zrywały z pojęciem twarzy (46);
- rozmaite teorie wyskakiwały jak z procy (49);
- słowa niewypierzone (50);
- zgwałcić przez uszy (52);
- postawić mu kica (56), sztyka (59);
- Syfon siedział na swoim chłopięciu osowiały i nastroszony (61);
- oddadzą serię min (62);
- wypiął gębę (63);
- zagalopował się na twarz Miętusa (63);

⁶ Tamże, numery stron w nawiasach.

- wybuchnął szyderskim śmiechem (87);
- przypochlebiać się sportem (102);
- siedzenie jego było niekompletne, niezupełne (103);
- siedzi staro z młodą pensjonarką (103);
- byłbym wyrwał się z łydek (106);
- rozpoczął się różaniec dni monotonnych (125);
- nonsens posądzania (143);
- myszkował mi oczami po twarzy (143);
- przezwyciężyć swoją pensjonarkę (147);
- potem kłusa nadbiegł Młodziak (157);
- nikczemnie powłokłem się (159);
- przerażenie wylazło mu na policzki (173).

Jak widać, mamy tutaj bardzo dużo ciekawych i nietypowych możliwości, które – z całą ostrożnością – można wykorzystać w gotowej formie, ale też zmienić, pisząc na przykład „wysłał serię zdań” albo „siedział kompletnie” (skoro można niekompletnie).

Równie ciekawa jest składnia *Ferdydurke*, poczynając od słynnego początku, którego nie będziemy tutaj cytować⁷, aż po kolejne fragmenty, wyliczanki⁸, czy opisy:

[w]e drzwiach ukazuje się T. Pimko, doktor i profesor, a właściwie nauczyciel, kulturalny filolog z Krakowa, drobny, mały, chuderlawy, łysy, i w binoklach, w spodniach sztuczkowych, w żakiecie, z paznokciami wydatnymi i żółtymi, w bucikach giemzowych, żółtych⁹.

Co przypomina inny opis:

Lat szesnaście, sweater, spódnica, gumiane sportowe pół-buciki, wysportowana, swobodna, gładka, gibka, giętka i bezczelna! Na jej widok struchlałem w duchu i na twarzy¹⁰.

Interesującym zabiegiem wydaje się też przeniesienie wyrazu „był” na koniec zdania, tak jak w „Słowacki wielkim poetą był”¹¹ czy „która

⁷ Tamże, s. 5-7.

⁸ Tamże, s. 11.

⁹ Tamże, s. 17.

¹⁰ Tamże, s. 101.

¹¹ Tamże, s. 42.

inżynierową była”¹². Ciekawie również pod względem składniowym prezentują się dialogi:

- Epoka, profesorze, epoka! Nie zna pan społecznego pokolenia. Głębokie przemiany. Wielka rewolucja obyczajowa, ten wiatr, który burzy, podziemne wstrząsy, a my na nich. Epoka! Wszystko trzeba przebudować od nowa! Zburzyć w ojczyźnie wszystkie miejsca stare, pozostawić tylko młode miejsca, zburzyć Kraków!
- Kraków! – wykrzyknął Pimko¹³.
- A, tu jesteś! – wrzasnął. – Serwus, Józiek, kolega! Wizytę składam. Przyniosłem wódzi i serdelków! Ho, ho, ho, ale masz gębę! Nic, nic, moja nie lepsza!
Niech gęba gębie daje w gębę! To nasz los! To nasz los! Daj gębą swą komu po zębach lub powieś się na dębie!
- Co to za Syfon tak cię urządził? Ta flanca pod ścianą? Moje uszanowanie!¹⁴
- Czekaj, czekaj, Jaśka– jeszcze pozwól... Zaraz skończę!
- Nie jestem żadną Jaśką. Jestem Joanną. Zdejm te majtki albo nałóż spodnie.
- Majteczki!
- Milcz!
- Majtaski, hi, hi, hi, majtaski!
- Milcz, mówię...
- Majtaski, majtasy...
- Milczeć! – zgasiła gwałtownie lampę.
- Zapal, stara!
- Nie jestem żadną starą... Nie mogę się patrzeć na ciebie! Dlaczego cię pokochałam? Co z tobą! Co się z nami dzieje! Opamiętaj się. Przecież razem idziemy ku Nowym Dniom! Jesteśmy bojownikami Nowych Czasów!
- Dobrze, dobrze, tłusta, tłusta langusta – hi, hi, hi – tłusta langusta wpada mi w usta (...) ¹⁵.

¹² Tamże, s. 99.

¹³ Tamże, s. 110.

¹⁴ Tamże, s. 121.

¹⁵ Tamże, s. 163.

Mamy więc pierwsze przykłady środków stylistycznych, z których możemy skorzystać w przekładzie. Żeby jednak nie powielić stylu *Ferdydurke*, musimy też pomyśleć o innych.

6.1.2. Sted

Twórczość Edwarda Stachury wydaje się równie ciekawa stylistycznie, choć zupełnie odmienna. Do naszych celów wybraliśmy dość wczesny tom opowiadań zatytułowany nietypowo *Się*, bo już tutaj pojawiają się nietypowe środki stylistyczne. Co więcej, Stachura nie widzi problemu w obszernym cytowaniu całych stron w obcym języku¹⁶ lub też obcych albo spolszczonych słów¹⁷, co też może dla nas stanowić wskazówkę przy tłumaczeniu wtretów w *Hiberno-English*. Trzeba jednak uważać na słowa i zwroty, które są kojarzone wyłącznie ze Stachurą, na przykład „gzygzakowata”¹⁸ (24), „zjawia realna” (46, 86) czy „cała jaskrawość” (88) i pominąć także – jak wcześniej u Gombrowicza – słowa typowo wiejskie, na przykład „strawagant” (19), „bumstarara” (24).

Mimo tych ograniczeń w książce znajdziemy sporo interesujących słów:

- dziesiątlicznych, setlicznych, tysiąclicznych, entliczny pętlicznych (5);
- długowozy (5);
- dyliwozy (5, a można też sobie wyobrazić „dylowozy”);
- pognębić (13, słowo rzadkie, często używane przez Stachurę);
- umaić (13, słowo rzadkie, użyte też przez Gombrowicza);
- naprzód (15, w sensie: najpierw);
- vice wersal (43);
- cyrkłować (88, 89, 92, w sensie: chodzić).

Mamy tu jednak więcej nietypowych zwrotów:

- aż do rewolucji głowy (6);
- wiśniowe sady na wydaniu (6);
- płynących kopuł wzdęte płachty (10);
- bardzo niezłe są (11), bardzo świetna (11), bardzo nielekko (109);

¹⁶ Patrz: E. Stachura, *Się*, s. 50-67.

¹⁷ Tamże, s. 39-40.

¹⁸ E. Stachura, *Się*, numery stron w nawiasach.

- widu nie widać (13);
- katakumbowy sen (14);
- pantareiczny plusk wody (14);
- popłyniemy, pogonimy, popędzimy razem (16);
- piosenka, która idzie do przodu, pada na twarz, czołga się, ale idzie do przodu (25);
- trzymaj się wiatru (36);
- język z powyłamywanymi nogami (42);
- w słynnym miesiącu sierpniu (51);
- siekiera zawisała w powietrzu jak motyl (70);
- maszyneria schematu (87);
- średniowieczny mężczyzna (96, w sensie: w średnim wieku);
- ociekające słówka, ociekający wzrok, ociekająca ślina (108);
- byłoby to (zakochanie) wyryte w twoich ruchach (108);
- sztuczki sławetne (111);
- w czeluściach plecaka (116, chodzi tu oczywiście o nieadekwatne zestawienie, które można zmienić na „w czeluści kieszeni”).

Równie interesująco przedstawiają się u Stachury kwestie składniowe. W książce znajdziemy, podobnie jak u Gombrowicza, trochę wplecionych w tekst rymów i sporo powtórzeń¹⁹, chociaż niektóre mają nieco inny charakter, jak w zdaniu: „Inni ludzie mieli to, to, to, to i tamto, jeszcze tamto, i jeszcze to”²⁰. Zupełnie inne są najrozmaitsze zapisy jednego, złożonego z tych samych słów zdania²¹, które za każdym razem brzmi inaczej i odkrywa przed nami inną część rzeczywistości.

Poza tym Stachura łamie – i to od początku – ustalone konwencje gramatyczne:

Się szło.

Się szło jedną z licznych dziesiątlicznych setlicznych tysiąclicznych entlicznych pętlicznych dróg Planety. (...)

Się szło.

Się szło wzniecając od czasu do czasu drobne obłoczki kurzu włóczę-niem wiecznie maszerujących nóg, po drożach i bezdrożach dróg (...) ²².

¹⁹ Patrz: tamże, s. 5, 8, 18, 78.

²⁰ Tamże s. 27.

²¹ Tamże, s. 38, 115.

²² Tamże, s. 5.

I dalej, już na końcu książki:

Się patrzy w ogień zwyczajnie naturalnie, się nie tęskni, się nie dyszy
w kosmos nieprzenikalnie, się nie lęka się poczytalnie i niepoczytalnie,
się nie cierpi w proch ścieralnie, w ruinę, w obłęd obracalnie
Się zrozumiało. Się rozumie²³.

W powieści Stachury znajdziemy również fragmenty bardzo potoczne i rozbudowane, których sama melodia może się okazać pomocna przy tłumaczeniu *Hiberno-English*:

Idąc i idąc, ach jak idąc, jak burza idąc i jak zwiewny favonius, płynąc
idąc jak strumieniem łódka liścia, jak bezmiarem wód łupinka transoce-
aniczna, pędząc, idąc jak ten biały koń w bladym fantasmagorycznym
świecie przedświt²⁴.

Widzimy więc, że *Się* również dostarcza interesującego języka do tłumaczenia *Hiberno-English*. Poza tym Stachura nie kojarzy się czytelnikom z autorami takimi jak O'Brien czy Joyce, co w tym przypadku jest „bardzo niezłe”, bo powinno ułatwić zakamuflowanie zapożyczeń.

6.1.3. Obmapywanie Białoszewskiego

Trzeci z wybranych autorów także jest zjawiskiem osobnym w polskiej literaturze i kojarzy się głównie z językiem mówionym, pełnym niezwykłych połączeń i eksperymentów formalnych. I tutaj znowu skorzystamy z jednego utworu, a mianowicie *Donosów rzeczywistości*, starając się wybrać to, co może nam się przydać w tłumaczeniu.

Jeśli idzie o słownictwo, nie ma go dużo i często są to słowa z ogólnej polszczyzny, tyle że rzadkie, tak jak „harda” (31)²⁵, „fumy” (145), „tuman” (187, w sensie głupiec), a czasami są to wyrażenia potoczne czy wręcz slangowe, które wyszły z użycia, jak „fundnąć” (91). Warto jednak zwrócić uwagę na następujące słowa:

²³ Tamże, s. 130.

²⁴ Tamże, s. 78.

²⁵ M. Białoszewski, *Donosy rzeczywistości*, numery stron w nawiasach.

- dwulewiczowa (6);
- głośować (11, w sensie gadać);
- z przywyku (19);
- przytyknąć (22, w sensie zapalić światło);
- w manikiurze (45);
- z bekiem (43, w sensie z płaczem);
- ćwierćśrodki (78);
- blaszanka (124, w sensie puszka);
- podszumia (170, lekko szumi);
- cytatnica (174, cytująca);
- złoniedziałek (205);
- ty glizdwo (228).

I całe zwroty:

- koło nieczynnych drzwi (18);
- ten świat jest nietego (19);
- między nami a podnami (22);
- kłamię w żywe powieki, bo opuszczone (33);
- tego dnia, tego od tego, co teraz będzie (39);
- wiodła wątek (54);
- zrobił się bęc (63);
- w te i wewte (63);
- puk puk w parter (65);
- podrzucał zarzuty (89);
- oczy mu spsiały (96);
- pukań jest dużo (98);
- całą w przegubach (225).

Najciekawsza i najbardziej zaskakująca jest jednak składnia Białoszewskiego. W zasadzie całe *Donosy rzeczywistości* (i nie tylko) są napisane w niezwykle sposób, naśladujący zarówno język mówiony, jak i strumień świadomości. Widać to już na poziomie krótkich fragmentów:

- Stoi. Milczy. Patrzy. Na wszystko i nic (40);
- akurat był znajomy pod ich wyjście (93);
- Dożyłem szóstej rano. Wsiąścia. Pojechania (132);
- Nowy napad. Bolenia (163).

Jeszcze ciekawsze potrafią być dłuższe fragmenty:

24 października. Jednak. Znow. Nie ma światła. Więc nie chce mi się być w domu. Nie chce mi się wyjść. Się kładę. Leżę. Nie chce mi się spać. Nie chce mi się leżeć. Zachciewa mi się wyjść. Wychodzę²⁶.

Ten ją odpycha. T się nie daje. Echo potrząskuje. Jeden spląt. My wryci. On ją łap. Ona w krzyk. On ją do wyjścia. Bocznej kruchty. Trusie wryte. Krzyki. Łomoty. Trzaski. Proboszcz wrzuca tamtą, wraca, łapie za wór...²⁷

– Ja raz ich widziałam w tramwaju na Żoliborzu, ten ich mistrz, jeden barczysty blondyn i trzeci, jechali, nagle nie wiem co, ale jedna baba do nich, że coś tam, nie wiem, o co chodziło, oni się zaczynają tłumaczyć, ale baba robi raban, to oni myk i na plac Wilsona. Uciekają²⁸.

Potem było pusto. Zapukanko. Jedno, drugie. Le. od malowania z pędzlem bada dziurkę od klucza. Ja z długopisem od pisania wszpiegowuję się do przedpokoj. Pytam na szepciku:

– Kto?

On rusza ustami. Ja wzruszam ramionami. On pisze palcem po ręce. Ja dalej nic. Pukanie idzie. Uciekam za swoje drzwi. Organy grają. Na gramofonie²⁹.

Tak charakterystyczna składnia budzi obawy, że możemy przeszarżować w tłumaczeniu. Z tego powodu znowu należy podkreślić, że tłumacz musi tu zachować daleko posuniętą ostrożność i nie tyle naśladować Białoszewskiego (a także Gombrowicza i Stachurę), co twórczo wykorzystać te wszystkie nietypowe, bardzo idiosynkratyczne środki stylistyczne, które można u niego znaleźć. I jednocześnie korzystać z innych środków, opisanych wcześniej przez na przykład Berezowskiego czy Hejnowskiego.

Pozostaje pytanie, jak to może wyglądać w praktyce. Pamiętajmy jednak, że zaprezentowane fragmenty tłumaczenia są jedynie eksperymentem i bazują na bardzo ograniczonym, przedstawionym powyżej

²⁶ Tamże, s. 20.

²⁷ Tamże, s. 28.

²⁸ Tamże, s. 93.

²⁹ Tamże, s. 116.

materiale, który po pierwsze, zapewne da się wykorzystać jedynie w niewielkiej części, a po drugie, powinien być znacznie większy, gdybyśmy zdecydowali się na tłumaczenie całej książki Flanna O'Briena. Mimo to warto spróbować.

6.2. *Na Płynie-Dwa-Ptaki*

Tak właśnie zatytułujemy po polsku książkę *At Swim-Two-Birds* Flanna O'Briena, z której spróbujemy przetłumaczyć kilka fragmentów, wykorzystując wszystkie dostępne techniki tłumaczeniowe, ze szczególnym uwzględnieniem zaprezentowanego melanżu stylów. W naszym przypadku będzie on bazował na opisanych powyżej, nietypowych dla polszczyzny środkach stylistycznych trzech pisarzy. Nie będziemy przy tym omawiać czy analizować tych fragmentów, zakładając, że jeśli tego rodzaju strategia się przyjmie, to stanie się też przedmiotem analizy translatorycznej. Nie będziemy ich też porównywać z przekładem Krzysztofa Fordońskiego³⁰, nie tylko dlatego, że nie chodzi tu o rywalizację, ale też ze względu na nieadekwatność materiałów. Zwykle nie zestawiamy całej przetłumaczonej książki z tłumaczeniem jej fragmentów. Poza tym postrakujemy tłumaczenie Fordońskiego, które jest naprawdę bardzo rzetelne, jako bazę wyjściową do dalszych poszukiwań translatorycznych.

Zacniemy jednak od wymiany zdań, której brakuje w przekładzie Fordońskiego:

The conclusion of your syllogism, I said lightly, is fallacious, being based on licensed premises.

*Licensed premises is right, he replied, spitting heavily. I saw that my witticism was unperceived and quietly replaced it in the treasury of my mind*³¹.

Wniosek płynący z twojego syllogizmu, lekko wiodłem wywód, jest błędny, gdyż zakłada, że masz tu monopol. Na przesłanki.

Tak. Monopol, odparł, spluwając ciężko. Zrozumiałem, że mój dowcip chybił celu i po cichu odłożyłem go do skarbczyka umysłu.

That same afternoon I was sitting on a stool in an intoxicated condition in Grogan's licensed premises. Adjacent stools bore the forms of Brinsley and

³⁰ F. O'Brien, *Sweeney wśród drzew*.

³¹ F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, s. 10.

Kelly, my two true friends. The three of us were occupied in putting glasses of stout into the interior of our bodies and expressing by fine disputation the resulting sense of physical and mental well-being. In my thigh pocket I had eleven and eightpence in a weighty pendulum of mixed coins. Each of the arrayed bottles on the shelves before me, narrow or squat-bellied, bore a dull picture of the gas bracket. Who can tell the stock of a public house? Many no doubt are dummies, those especially within an arm-reach of the snug. The stout was of superior quality, soft against the tongue but sharp upon the orifice of the throat, softly efficient in its magical circulation through the conduits of the body

Half to myself I said:

*Do not let us forget that I have to buy Die Harzreise. Do not let us forget that*³².

Popołudnia jeszcze tego samego siedziałem w stanie nieważkim na barowym stołku w monopolowym przybytku Grogana. Stołki sąsiednie okupowały postaci dwóch moich szczerých przyjaciół: Brinsleya i Kelly'ego. We trzech zajmowaliśmy się przenoszeniem zawartości kufla do naszego wnętrza i wyrażaniem poprzez subtelny dysputę bardzo świetnego zarówno fizycznego, jak i psychicznego stanu, w jakim się znajdowaliśmy. W czeluści kieszeni czułem pokaźny ciężar jedenastu szylingów i ośmiu pensów w mieszanym bilonie. Na półkach przede mną pyszniły się pękate lub płaskie butelki okraszone wizerunkiem lampy naftowej. Któż właściwie oceni zasoby pubu? Wiele tu bądziewia, zwłaszcza tutaj, bliżej. Nasz *stout* był wyjątkowej jakości, łagodny na języku, ostry w gardle, łagodnie wydajny, gdy idzie o magiczny przepływ przez meandry ciała.

Ja na pół do siebie:

Nie zapominajmy, że mamy kupić *Die Harzreise*. Nie zapominajmy.

In what manner was he born?

He awoke as if from sleep.

His sensations?

Bewilderment, perplexity.

Are not these terms synonymous and one as a consequence redundant?

Yes: but the terms of the inquiry postulated unsingular information.

(At this reply ten of the judges made angry noises on the counter with the butts of their stoutglasses.

³² Tamże, s. 38.

Judge Shanahan put his head out through a door and issued a severe warning to the witness, advising him to conduct himself and drawing his attention to the serious penalties which would be attendant on further impudence.)
His sensations? Is it not possible to be more precise?
It is. He was consumed by doubts as to his own identity, as to the nature of his body and the cast of his countenance.
In what manner did he resolve these doubts?
By the sensory perception of his ten fingers.
By feeling?
Yes³³.

Jak narodził się?
 Jakby się budził. Ze snu.
 Z uczuciami?
 Oszołomienia. Zdumienia.
 Czy to nie synonimy, skutkiem czego jeden jest zbędny?
 Tak. Ale. Samo pytanie zakładało niepojedynczość odpowiedzi.
 (Na to zezłościło się dziesięciu sędziów i zaczęło gniewnie walić kulami o kontuar. Sędzia Shanahan wystawił łeb przez drzwi i ostrzegł świadka czym grozą podobne impertynencje).
 Jego uczucia? Można dokładniej?
 Tak. Miał wątpliwości co do swojej tożsamości, tudzież natury ciała, tudzież fizjonomii.
 Jak je rozwikłał?
 Poprzez zmysłową percepcję swoich dziesięciu palców.
 Dotyk?
 Tak.

What is wrong with Cryan and most people, said Byrne, is that they do not spend sufficient time in bed. When a man sleeps, he is steeped and lost in a limp toneless happiness: awake he is restless, tortured by his body and the illusion of existence. Why have men spent the centuries seeking to overcome the awakened body. Put it to sleep, that is a better way. Let it serve only to turn the sleeping soul over, to change the blood-stream and thus make possible a deeper and more refined sleep.

³³ Tamże, s. 42.

I agree, I said.

We must invert our conception of repose and activity, he continued. We should not sleep to

recover the energy expended when awake but rather wake occasionally to defecate the unwanted energy that sleep engenders. This might be done quickly – a five mile race at full tilt around the town and then back to bed and the kingdom of the shadows.

You're a terrible man for the blankets, said Kerrigan.

I'm not ashamed to admit that I love my bed, said Byrne. She was my first friend, my fostermother, my dearest comforter...³⁴

Tym, co szwankuje w przypadku Cryana i większości ludzi jest to, rzekł Byrne, że nie przepędzają dostatecznie dużo czasu w łóżku. Jak ktoś śpi, się pograża i przepada w bezgłośnym szczęściu, jak się budzi, się niepokoi, się poddaje torturze ciała i iluzji egzystencji. Czemu to ludzie przez wieki próbowali pokonać przebudzone ciała? Już lepiej ululać je do snu. Już lepiej, żeby tylko obracało uśpioną duszę, zmieniało przebieg krwiobiegu, tak by sen był głębszy i bardziej wyrafinowany.

Ja: zgadzam się.

Musimy odwrócić nasze pojęcia odpoczynku i aktywności – on. Nie mamy spać, by zyskać energię, ale raczej budzić się, by wydefekować niepotrzebną energię ze snienia. Można to osiągnąć szybko: pięć mil, mili, mil szybkiego biegu wokół miasta i znowu lulu i do krainy cieni.

Kerrigan: Okrutny jesteś dla łóżka.

Byrne na to: Nie wstydzę się przyznać, że kocham pościel. Ona moją przyjaciółką, przybraną matką, największą pocieszycielką.

Warto zaznaczyć, że ta technika tłumaczeniowa jest najbardziej widoczna, kiedy przyglądamy się krótkim fragmentom:

Description of my uncle: Red-faced, bead-eyed, ball-bellied. Fleshy about the shoulders with long swinging arms giving ape-like effect to gait. Large moustache. Holder of Guinness clerkship the third class³⁵.

Opis wuja: Czerwonolicy, paciorkooki, wielkobrzuchy. Z mięsistymi barami, co przydawało mu małpiego wyglądu. Z sumiastym wąsem. Urzędnik klasy trzeciej w browarze Guinnessa.

³⁴ Tamże, s. 98-99.

³⁵ Tamże, s. 10.

He got up from the table and went out to the hall, sending back his voice to annoy me in his absence.

Tell me this, did you press my Sunday trousers?

I forgot, I said.

What?

*I forgot, I shouted*³⁶.

Wstał od stołu i przeszedł do holu, ale krzyknął, by mnie rozdrażnić:

Powiedz no, wyprasowałeś moje kościolowe spodnie?

Ja: Zapomniałem.

Co?

Zapomniałem – odkrzyknąłem.

*I opened wide my windpipe and made a coarse noise unassociated with the use of gentleman*³⁷.

Otworzyłem szeroko gardło i wydałem szorstki odgłos, tak rzadko kojarzony z dżentelmenami.

*An elderly man of slight build entered, smiling diffidently at me as I sat there at the supervision of my papers. His body was bent sidewise in an awkward fashion and his shoulders appeared to move lithely beneath his coat as if his woollen small-clothes had been disarranged in the divesting of his street-coat*³⁸.

Wszedł starszy mężczyzna, szczupły, uśmiechnięty nieśmiało do mnie, jak siedziałem nad swoimi papierami. Był dziwnie wygięty na bok, a ramiona poruszały się na boki tak, jakby zwałkowało się watowanie ramion jego płaszcza.

Tak mniej więcej mogłoby wyglądać tłumaczenie książki Flanna O'Briena i możemy tylko mieć nadzieję, że jest to dobry krok w kierunku wzbogacenia nie tylko tłumaczeń z *Hiberno-English*, ale też innych, nietypowych odmian języków oryginałów.

³⁶ Tamże, s. 12.

³⁷ Tamże, s. 23.

³⁸ Tamże, s. 92.

ZAKOŃCZENIE

Odbyliśmy w tej książce długą wędrówkę, poczynając od kwestii związanych z przekładalnością jako taką, poprzez problemy z nią związane, aż po konkretny przypadek angielskiej odmiany języka angielskiego i tłumaczeń z *Hiberno-English*. Patronowali nam tak ważni teoretycy (i często praktycy) tłumaczenia jak Olgierd Wojtasiewicz, Roman Lewicki, Leszek Berezowski, Jerzy Jarniewicz i Krzysztof Hejwowski. Zwłaszcza ten ostatni odcisnął się bardzo wyraźnie na całej tej pracy, która jest do pewnego stopnia przykładem jego metody „małych kroków” i dokładnego przyglądania się obserwowanym zjawiskom. Jest ona też niewątpliwie hołdem złożonym jego niezwyklej przenikliwości, jeśli idzie o kwestie przekładowe. A także próbą pójścia dalej. Pokazania, że stosując metody badawcze Hejwowskiego, możemy dojść do – mam nadzieję – interesujących wniosków. Do czegoś, co wychodzi już poza zakres tego, co on sam zdążył napisać.

Temu właśnie miał służyć ostatni rozdział tej książki. I niezależnie od implikacji teoretycznych, pozostaje mieć nadzieję, że będzie on też inspirowający dla samych tłumaczy.

BIBLIOGRAFIA

Analizowane utwory literackie

Joyce J., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, Harmondsworth 1972.

Joyce J., *Ulysses* (fragmenty), przeł. J. Czechowicz, „Literatura na Świecie” 1973, nr 5.

Joyce J., *Portret artysty z czasów młodości*, przeł. Z. Allan, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Joyce J., *Ulysses*, Vintage International Vintage Books, New York 1990.

Joyce J., *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1992.

Joyce J., *Portret artysty w wieku modzieńczym*, przeł. J. Jarniewicz, Biuro Literackie, Wrocław – Stronie Śląskie 2016.

McLean L., *Shimmer*, (2004), egzemplarz sztuki w posiadaniu tłumacza.

O'Brien F., *Trzeci policjant* (fragmenty), przeł. A. Grabowski, „Literatura na Świecie” 1984, nr 5.

O'Brien F., *The Hard Life*, Paladin Grafton Books, London – Glasgow – Toronto – Sydney – Auckland 1989.

O'Brien F., *Sweeney wśród drzew*, przeł. K. Fordoński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996.

O'Brien F., *Trzeci policjant*, przeł. M. i A. Grabowscy, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1996.

O'Brien F., *Z archiwum miasteczka Dalkey*, przeł. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 1997, nr 10-11.

- O'Brien F., *At Swim-Two-Birds*, Penguin Books, London 2001.
- O'Brien F., *Cieężkie życie*, przeł. K. Puławski, Świat Literacki, Izabelin 2007.
- O'Brien F., *The Dalkey Archive*, Harper Perennial, London 2007.
- O'Brien F., *The Third Policeman*, Harper Perennial, London 2007.
- O'Brien F., *Z archiwów Dalkey*, przeł. H. Pustuła, Świat Literacki, Izabelin 2008.
- Synge J.M., *Kresowy rycerz-wesołek*, przeł. F. Sobieniowski, maszynopis w zbiorach biblioteki Akademii Teatralnej w Warszawie, sygnatura M 24553, 1913.
- Synge J.M., *Plays, Poems and Prose*, Everyman's Library, London 1964.
- Synge J.M., *Riders to the Sea*, [w:] J.M. Synge, *Plays, Poems and Prose*, Everyman's Library, London 1964.
- Synge J.M., *Playboy Zachodniego Świata*, przeł. C. Wojewoda, zbiory Stowarzyszenia Autorów ZAIKS 2445, 1969.
- Synge J.M., *Wyspy Aran*, przeł. M. Kulig i P. Piasecki, Świat Literacki, Warszawa 1994.
- Synge J.M., *Jeźdźcy do morza*, przeł. M.M. Misińska, [w:] *Dialog. Najlepsze z najlepszych: dramaty irlandzkie*, Instytut Książki, Kraków, Warszawa 2011.
- Synge J.M., *Prowincjonalny playboy*, przeł. J. Klimsza, zbiory Stowarzyszenia Autorów ZAIKS 60012, 2012.
- Wyspiański S., *Wesele*, Wydawnictwo Greg, Kraków 2017.

Literatura przedmiotu

- Al-Hakim T., *Rzeka szaleństwa*, „Dialog” 1972, nr 9, s.78-83.
- Asián A., McCullough J., *Hiberno-English and the teaching of modern and contemporary Irish literature in an EFL context*, „Links and Letters” 1998, nr 5, s. 37-60.
- Augarde T., *The Oxford Guide to Word Games*, Oxford University Press, Oxford, New York 1994.
- Baines J., *Joseph Conrad*, McGraw – Hill Book Co., New York 1960.
- Baker M., *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, New York 2001.
- Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998.
- Balcerzan E., *Czym jest nieprzekładalność – faktem praktyki translatorskiej czy zmysłem teoretyków?*, [w:] *Przekład artystyczny a współczesne teorie*

- translatologiczne*, nr 8, P. Fast (red.), Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998, s. 57-71.
- Bannister G., *Kiss My... A Dictionary of English-Irish Slang*, New Island, Dublin 2008.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a 5, Kraków 1992.
- Barańczak S., *Pegaz zdębiał*, Wydawnictwo Puls, Londyn 1995.
- Bartmiński J., *Styl potoczny*, [w:] *Współczesny język polski*, J. Bartmiński (red.), Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 115-134.
- Bartnicki K., *Spadł z wieży Babel*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2012, nr 4.
- Bartwicka H., *Kreatywność językowa autorów a proces przekładu*, [w:] *Przekład. Język. Kultura III*, R. Lewicki (red.), Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, s. 41-48.
- Bassnett S., *Translation Studies*, Routledge, New York 2002.
- Bassnett S., *When is a Translation Not a Translation*, [w:] *Constructing Cultures*, S. Bassnett, A. Lefevre (red.), Shanghai Foreign Language Education Press, Shanghai 2001, s. 25-40.
- Bauer L., *An Introduction to International Varieties of English*, University Press Ltd., Edinburgh 2002.
- Berezowski L., *Dialect in Translation*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.
- Berman A., *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, P. Bukowski, M. Heydel (red.), Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 247-264.
- Białoszewski M., *Donosy rzeczywistości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.
- Bindevoet E., Henkes R.J., *Dwadzieścia dziewięć metod tłumaczenia Finnegans Wake*, „Przekładaniec” 2004-2005, nr 2/2004 – nr 1/2005, s. 209-217.
- Bliss A.J., *English in the South of Ireland*, [w:] Trudgill, P. (red.), *Language Language in the British Isles*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, s. 135-151.
- Bliss A.J., *Spoken English in Ireland 1600–1740*, The Dolmen Press, Dublin 1979.
- Boy-Żeleński T., *Ludzie żywi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Breandan Ó., *Historia Irlandii*, przeł. M. Raczkiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001.

- Brodovich O.I., *Translation Theory and Non-Standard Speech in Fiction*, „Perspectives: Studies in Translatology” 1997, t. 5(1), s. 25-31.
- Brooker J., *Unknown Quantity: Joyce's Words*, „In Other Words: The Journal for Literary Translators” 2004, t. 24, s. 1-7.
- Brzozowski J., *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- Bulson E., *The Cambridge Introduction to James Joyce*, Cambridge University Press, New York 2006.
- Burgess A., *A Clockwork Orange*, Penguin, London 1972.
- Burgess, A., *Homage to QWERT YUIOP*, Sphere Books Ltd., London 1987.
- Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1975.
- Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 1993.
- Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. J. Kozak, Plac Słoneczny 4 ABC Future Spółka z o.o., Warszawa 1997.
- Carroll L., *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. R. Stiller, Lettrex, Warszawa 1999.
- Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. E. Tabakowska, Wydawnictwo Bona Sp. z o.o., Kraków 2012.
- Carver R., *O czym mówimy, kiedy mówimy o miłości*, Świat Literacki, Izabelin 2006.
- Conde-Parilla M.Á., *Hiberno-English and Identity in Joyce's A Portrait*, „Language and Literature” 2013, t. 22, nr 1, s. 20-33.
- Costa J., (2007), *Mind the Gap: Translating the Untranslatable*, [w:] *Voices in Translation, Bridging Cultural Divides*, G. Anderman (red.), Multilingual Matters Ltd., Clevedon, Buffalo, Toronto 2007, s. 111-122.
- Crystal D., *The Cambridge Encyclopedia of Language, Second Edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Crowley T., *Wars of Words: The Politics of Language In Ireland 1537–2004*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Delisle J., *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le Français*, Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa 1993.
- Dewaele J.M., *Emotions in Multiple Languages*, Palgrave Macmillan, London 2010.
- Dębska K., *Tekst polifoniczny jako przedmiot tłumaczenia literackiego*, Instytut Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2012.

- Dolan T.P., *Samuel Beckett's Dramatic Use of Hiberno-English*, „Irish University Review” 1984, t. 14/1, s. 664-674.
- Evans E., *'A lacuna in the palimpsest': A Reading of Flann O'Brien's At Swim Two Birds*, „Critical Survey” 2003, t. 15/1, s. 91-107.
- Fast P., *O granicach przekładalności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1991.
- Fast P., *O granicach przekładalności*, [w:] E. Balcerzan, *Czym jest nieprzekładalność – faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1991.
- Fast P. (red.), *Przekład artystyczny a współczesne teorie translologiczne*, nr 8, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998.
- Filpulla M., *The Grammar of Irish English*, Routledge, London & New York 1999.
- Foer J.S., *Wszystko jest iluminacją*, przeł. M. Kłobukowski, W.A.B., Warszawa 2017.
- Fordoński K., *Translating the Translated, Mistranslated and Untranslatable. Several Remarks upon the Polish Editions of At Swim-Two-Birds by Flann O'Brien*, „Przekładaniec” 1999, nr 5, s. 71-79.
- Fordoński K., *Polski przekład literacki w warunkach wolnego rynku. Spojrzenie nieobiektywne, prowokacyjne i stronnicze*, „Przekładaniec” 2000, nr 7, s. 131-148.
- Fox K., *Przejrzeć Anglików, ukryte zasady angielskiego zachowania*, Muza S.A., Warszawa 2011.
- Gaszyńska-Magiera M., *Przekład literacki jako spotkanie międzykulturowe*, [w:] *Translatio i literatura*, A. Kukułka-Wojtasik (red.), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Gawkowska M., Paradowski M. B., Bilewicz M., *Second Language as an Exemptor from Sociocultural Norms. Emotion-Related Language Choice Revisited*, „PlosOne” 12/2013, on-line: <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0081225> [dostęp: 01.05.2018].
- Gentzler E., *Contemporary Translation Theories*, Routledge, London 2001.
- Gombrowicz W., *Ferdynand*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- Gondowicz J., *Spowiedź tautologa*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 52-53.
- Greeley A.M., *Irish Whiskey*, A Tom Doherty Associates Book, New York 1998.
- Harris J., *The grammar of Irish English*, [w:] *Real English: The Grammar of English Dialects in the British Isles*, J. i L. Milroy (red.), Longman, London 1993, s. 139-186.

- Hayden M., Hartog M., *The Irish dialect of English: its origins and vocabulary*, „Fortnightly Review” 1909, nr 8, s. 946.
- Hejwowski K., *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Hejwowski K., *Translation: A Cognitive-Communicative Approach*, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej, Olecko 2004.
- Hejwowski K., *Płeć i rodzaj gramatyczny w przekładzie*, [w:] *Translatio i literatura*, A. Kukułka-Wojtasik (red.), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 175-182.
- Hejwowski K., *Upiększanie przekładu, czyli tylko słonie bywają stuprocentowo wierne*, [w:] *Językowy Obraz Świata w oryginale i przekładzie*, A. Szczesny, K. Hejwowski (red.), Instytut Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007, s. 355-362.
- Hejwowski K., *Iluzja przekładu*, Wydawnictwo Naukowe, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych Śląsk, Katowice 2015.
- Hejwowski K., Moroz G., *Nowe Wspaniałe Światy Aldousa Huxley a i ich recepcja w Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2019.
- Hickey R., *Irish English: History and Present-day Forms*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. 3, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
- Jakobson R., *On Linguistic Aspects of Translation*, [w:] *Translation – Theory and Practice*, D. Weissbort, A. Eysteinnsson (red.), Oxford University Press, Oxford 2006, s. 330-336.
- Jarniewicz J., *Gościnność słowa*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012.
- Joyce P.W., *English As We Speak It In Ireland*, M.H. Gill & Son, Ltd., London, Dublin 1910.
- Kai-Fu L., *Inteligencja sztuczna, rewolucja prawdziwa*, przeł. K. Hejwowski, Media Rodzina, Poznań 2019.
- Kalaga W., *Komizm a przekładalność*, [w:] *Komizm a przekład*, P. Fast (red.), Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1997, s. 9-18.
- Keane B., *Polska premiera Johna Millingtona Synge’a*, przeł. M. Lachman, [w:] *Acta Universitatis Lodziensis Folia Literaria Polonica*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 74-75.
- Kiberd D., *Irish Classics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2001.

- Knowles G., *A Cultural History of the English Language*, Arnold, London 1999.
- Kołąkowski L., *Praca o teorii tłumaczenia*, „Studia Filozoficzne” 1957, nr 21, s. 217-218.
- Korzeniowska A., *Explotations in Polish-English Mistranslation Problems*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998.
- Korzeniowska A., *Translating Scotland, Nation and Identity*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Kozak J., *Przekład literacki jako metafora*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Kurkowska H., Skorupka S., *Stylistyka polska – Zarys*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Levý J., *Umění překladu*, Československý spisovatel, Praha 1963.
- Lewicki R., *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1986.
- Lewicki R., *Obcość w odbiorze przekładu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.
- Libera A., *Godot i jego cień*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Lively P., *Dom od podszeuwki*, przeł. K. Hejwowski, Topos, Falenica 1995.
- Lodge D., *The Art of Fiction*, Penguin Books, 1992
- Majkowska A., *Proza Güntera Grassa. Interpretacja a przekład*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk Sp. z o.o., Katowice 2002.
- Marshall R., *In the Sewers of Lvov*, Bloomsbury Reder, London 2013.
- Marshall R., *W kanałach Lwowa*, przeł. K. Puławski, Świat Książki, Warszawa 2011.
- Mathews P.J. (red.), *Cambridge Companion to J.M. Synge*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- McArthur T. (red.), *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford University Press, Oxford, New York 1992.
- McMinn J. (red.), *The Internationalism of Irish Literature and Drama*, Savage: Barns and Noble Books, New York 1992.
- Mihálycsa E., *Four-handed Chirping of Birds Or, The Adventure of two Hungarian Translators with Flann O'Brien's Book-web*, „Estudios Irlandeses” 2013, nr 8.
- Miller A., *Przemysłny ból*, przeł. K. Hejwowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Milroy J., Milroy L., *Real English: The Grammar of English Dialects in the British Isles*, Longman, London 1993.

- Miodek J., *Słowo jest w człowieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2007.
- Młynarski W., *Moje ulubione drzewo*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Molina L., Albir A.H., *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functional Approach*, „Meta” 2002, nr 47, s. 498-512.
- Moody T., Martin F.X. (red.), *Historia Irlandii*, przeł. M. Goraj-Bryll, E. Bryll, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Mugglestone L. (red.), *The Oxford History of English*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Muirthe Ó.D., *Irish Words and Phrases*, Gill Books, Dublin 2002.
- Muirthe Ó.D. (red.), *The English Language in Ireland*, The Mercier Press, Dublin 1985.
- Nabokov V., *Problems of Translation: Onegin in English*, [w:] *The Translation Studies Reader*, L. Venuti (red.), Routledge, London and New York 2000, s. 71-83.
- Najder Z., *Joseph Conrad: A Chronicle*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1984.
- Newmark P., *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York 1988.
- Nida E.A., Taber C.R., *The Theory and Practice of Translation*, E.J. Brill, Leiden 1982.
- O'Donoghue B., *Humor i logika słów w tradycji irlandzkiej*, przeł. R. Ginalski, „Literatura na Świecie” 1984, nr 5.
- O'Flaherty L., *Skradziony osioł*, przeł. K. Puławski, „Świat Literacki” 1993, nr 7, s. 21-26.
- Oxford Dictionary of Modern Slang*, I. Zyto, J. Simpson (red.), Oxford University Press, Oxford 1996.
- Paprotta M., *Z ziemi szkockiej do Polski: Trainspotting, Scottish English i jego polska wersja*, [w:] *Językowy obraz świata w oryginale i w przekładzie*, K. Hejwowski, A. Szczęsny (red.), Instytut Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007, s. 137-144.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa 1980.
- Puławski K., *Postowie*, [w:] R. Carver, *O czym mówimy, kiedy mówimy o miłości*, Świat Literacki, Izabelin 2006, s. 120-126.
- Puławski K., *Tłumacząc Irlandię*, „Dialog” 2011, nr 5, s. 139-147.
- Puławski K., *Imiona i nazwiska w (nie)tłumaczeniu tekstów literackich z języka angielskiego na język polski*, [w:] *Tłumacz: sługa, pośrednik, twórca?*, M. Guławska-Gawkowska, K. Hejwowski, A. Szczęsny (red.), Insty-

- tut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 275-282.
- Puławski K., *Co tak naprawdę czytamy, kiedy wydaje się nam, że czytamy to, co czytamy*, „Próby” 2013, nr 1, s. 76-83.
- Robertson P., *Guinnessa księga filmu*, przeł. M. Tyszowiecka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Rogué D., *Spółeczna podświadomość tłumacza*, [w:] *Socjologiczne aspekty przekładu*, P. Fast (red.), Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2003, s. 33-41.
- Sadkowski W., *Odpowiednie dać słowu słowo: Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
- Sankowska M., *Style in Translation: James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man and Its Polish Rendition by Zygmunt Allan*, Instytut Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002 (niepubl. praca magisterska).
- Senn F., *He Was Too Scrupulous Always: Joyce's The Sisters, James Joyce Quarterly* 2.2, przeł. J. Wawrzycka, [w:] J. Wawrzycka, *Krytyka międzykulturowa: Joyce'owski «dziezyk dziangielski» po polsku*, „Przekładaniec” 2004–2005, nr 13-14, s. 144.
- Share B., *Slanguage – a Dictionary of Slang and Colloquial English In Ireland*, Gill and McMillan, Dublin 2008.
- Sicińska K., *Błędy językowe i ich rodzaje*, [w:] *Kultura języka polskiego*, S. Frycie, M. Jurkowski, K. Sicińska (red.), Wyższa Szkoła Pedagogiczna TWP w Warszawie, Warszawa 2005, s. 131-154.
- Siemek A., *Alienacje filologa*, [w:] *O nich tutaj*, P. Sommer (red.), Instytut Książki, Kraków – Warszawa 2016, s. 15-22.
- Stachura E., *Się*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1988.
- Stalmaszczyk P., *Immrama, czyli podróże*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11-12, s. 377-381.
- Sullivan J.P., *The Validity of Literary Dialect: Evidence from the Theatrical Portrayal of Hiberno-English Forms*, „Language in Society” 1998, t. 92, s. 208-215.
- Synge J.M., *Playboy Zachodniego Świata – wstęp*, przeł. J. Mach, [w:] *O dramacie*, E. Udalska (red.), t. 2, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993.
- Synge J.M., *Jeżdźcy do morza*, przeł. M.M. Misińska, [w:] *Dialog. Najlepsze z najlepszych: dramaty irlandzkie*, Instytut Książki, Kraków, Warszawa 2011, s. 16.

- Szczerbowski, T., *Volapük w Miłości na Krymie a przekład*, [w:] *Między oryginałem a przekładem IV*, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiec (red.), Księgarnia Akademicka, Kraków 1998, s. 83-93.
- Szyfman A. (red.), *Pamiętnik Teatru Polskiego*, Rok 1, Teatr Polski, Warszawa 1914.
- Świerkocki M. *Tańczący z Celtami*, „Odra” 1998, nr 6, s. 117-119.
- Todd L., *Modern Englishes: Pidgins and Creoles*, Blackwell, Oxford 1984.
- Tuwim J., *Jarmark rymów*, Czytelnik, Warszawa 1958.
- Urbanek D., *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*, Wydawnictwo Trio, Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004.
- Vásquez-Ayory G., *Introducción a la traductología*, Georgetown University Press, Washington 1977.
- Venuti L. (red.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London 2000.
- Venuti L., *Przekład, wspólnota, utopia*, przeł. J. Kozak, „Przekładaniec” 2001, nr 8, s. 9-42.
- Wilkoń A., *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 2000.
- Vinay J.P., Darbelnet J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris 1977.
- Wallace D.F., *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi*, przeł. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2015.
- Weissbort D., Eysteinnsson A. (red.), *Translation – Theory and Practice*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Wojtasiewicz O., *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Wydawnictwo Tepis, Warszawa 2005.
- Yeats W.B., *Collected Plays*, Macmillan, New York 1953.
- Yeats W.B., *Samhain*, 2, Sealy, Bryers and Walker, Dublin 1902.
- Young F., *French Literature in English*, „New York Times Book Review” 1924, Aug 24.
- Zabel M.D., *The portable Conrad*, Viking Press, New York 1947.
- Zaleska Z., *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Wydawnictwo Czarn, Wołowiec 2016.

Zdunkiewicz-Jedynak D., *Wykłady ze stylistyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Zingg G., *Is There Hiberno-English on Them? Hiberno-English in Modern Irish Literature: the Use of Dialect in Joyce, O'Brien, Shaw, Friel*, Peter Lang AG., Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2013.

Cytowane strony internetowe

<https://www.quora.com/What-is-the-national-language-of-Ireland-Irish-or-English> [dostęp: 07.07.2018].

http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SING_DZHON_MILLINGTON.html [dostęp: 07.07.2018].

http://www.lexilogos.com/english/irish_english_dictionary.htm, [dostęp: 04.06.2017].

<http://www.ucc.ie/celt/index.html> [dostęp: 04.06.2017].

https://fr.wikipedia.org/wiki/John_Millington_Synge#H.C3.A9ritage_litt.C3.A9raire [dostęp: 07.07.2018].

