
ANTONIA LLOYD-JONES ■

PRZEKŁAD JAKO KOMPROMIS: GARŚĆ UWAG O TŁUMACZENIU PROZY PAWŁA HUELLEGO I OLGII TOKARCZUK NA JĘZYK ANGIELSKI

Kiedy przychodzi mi przekładać jakąś wyjątkowo pięknie napisaną książkę, myślę sobie zawsze, że może byłoby łatwiej – i sensowniej – nauczyć polskiego tych, którzy chcą ją przeczytać, by mogli zapoznać się z oryginałem. Sama cieszę się niezmiernie, że znam rosyjski, dzięki czemu mogę czytać poezję Mandelstama w oryginale – jakoś nie wyobrażam jej sobie w innym języku. Czy Miłosza można czytać po chińsku? Czy to nadal byłyby te same wiersze? Kiedy pierwszy raz znalazłam się w Sofii, ze zdumieniem zauważyłam na straganie powieści słynnego angielskiego humorysty P.G. Wodehouse’a. Akcja tych powieści toczy się przed wojną, w środowisku angielskich klas wyższych; zdawało mi się, że i sceneria, i język tych książek są na tyle specyficzne, że żaden cudzoziemiec nie może mieć najmniejszego pojęcia, o co w nich chodzi. Tymczasem w Bułgarii Wodehouse jest szalenie popularny – znajomi Bułgarzy umierają ze śmiechu, cytując sobie nawzajem jego teksty. Ciekawiło mnie, czy to zjawisko dotyczy i innych krajów tej części Europy, ale okazuje się, że w Polsce Wodehouse bynajmniej nie cieszy się aż taką popularnością.

Każdy, kto zajmuje się przekładem, zgodzi się z tym, że znajomość obcego języka, pobyt w kraju, w którym się go używa, to najlepszy i najefektywniejszy sposób przeczucania mostu ku obcej kulturze. My, filologowie, mamy to wielkie szczęście, że dany jest nam dodatkowy wymiar rzeczywistości. Gdyby takie mosty dało się przerzucać zawsze i wszędzie, świat stałby się zupełnie innym (i – jestem tego pewna – cudownym) miejscem. Nie ma jednak sensu wyobrażać sobie idealnej sytuacji, w której ludzie uczą się języka dlatego, że chcą przeczytać napisaną

w nim książkę czy porozmawiać z jego użytkownikami – zabrakłoby im na to czasu, szczególnie że jednym nauka języków przychodzi szybko, innym nie. Dlatego pozostaje nam wyjście kompromisowe, czyli przekład.

Często myślę o przekładzie jako kompromisie. Jak już mówiłam, jest to kompromis zawierany pomiędzy kulturami, pomoc w pokonywaniu przepaści, które tworzy niemożność bycia dwu-, trój- czy czwórzęzycznym. Ludzie, którzy nie posługują się wspólną mową, mogą porozumiewać się lub czytać swoje książki wyłącznie z pomocą tłumaczy. Przy takim pośrednictwie muszą się zdarzać straty i nieporozumienia. Język i kultura powiązane są ze sobą bardzo ściśle i właśnie smaczki kultury najtrudniej jest przekazać czytelnikowi zagranicznemu. Niemniej na pewno nie jest tak, że wszystko ginie w przekładzie, który stanowi wszak najlepsze narzędzie, jakim dysponujemy, nierzadko bardzo skuteczne, pozwalające osiągnąć zamierzone cele.

Od tych szerokich i ogólnych obserwacji pora przejść do zagadnień węższych: do mojego doświadczenia jako tłumaczki literatury polskiej. Chciałabym zaprezentować parę spośród mostów, które udało mi się (lub których nie udało mi się) przerzucić. Przekład widzę jako kompromis między wiernością pisarzowi a wiernością czytelnikowi. Jest wielu tłumaczy, którzy pałają gorącym uczuciem do swoich autorów, niezmiernie podziwiają ich dzieła, a zatem za główny cel przekładu na język obcy stawiają sobie absolutną wierność. Oczywiście, to podejście właściwe i godne podziwu, ale dla mnie równie ważna jest wierność wobec czytelnika – jeśli nie ma czytelnika, to autora można wcale nie kłopotać. Kiedy zatem tłumaczę, staram się myśleć zarówno o tekście oryginału, jak i o kontekście, w którym ma on funkcjonować. W języku przekładu tekst musi się czytać równie dobrze jak w języku oryginału. W grę wchodzi nie jedna kultura, ale dwie, nieco od siebie odmienne.

Jedną z technik, którymi się posługuję przy przekładaniu subtelnej prozy literackiej, jest czytanie utworu na głos, zanim zabiorę się do tłumaczenia. Potem, kiedy przez kolejne stadia pracy osiągam już sensowną wersję angielską, także czytam ją sobie na głos i wsłuchując się w jej brzmienie, sprawdzam, czy tekst w przekładzie brzmi równie dobrze jak oryginał. Omawiałam kiedyś tę technikę ze studentami i miałam wrażenie, że rozumieją, o czym mówię, jednak po zajęciach ktoś spytał: „No dobrze, ale właściwie czego pani słucha?”. Ta kwestia rzeczywiście wymaga rozwinięcia. Postaram się teraz to uczynić. Uważam, że głośne czytanie jest świetną próbą jakości tekstu literackiego. Kiedy byłam mała, ojciec często czytał mi na głos. Czytał świetnie – do dziś słyszę jego głos,

a dzięki jego talentowi aktorskiemu bardzo wiele utworów odcisnęło mi się na zawsze w pamięci. Tekst, który brzmi, a nie tylko istnieje w cichej, prywatnej lekturze, musi zostać jakoś zinterpretowany i dlatego na różne sposoby ożywa. Jako ludzie czuli na konstrukcje języka pisanego, zauważamy w nim chwytły zastosowane przez autora dla osiągnięcia pewnych subtelnych efektów. Jednym z nich jest dźwięk słów: czy są ostre, czy miękkie, czy ujawniają użycie jakiejś techniki poetyckiej, na przykład onomatopei lub asonansu? Kolejnym chwytem jest rytm: czy jest monotony, a więc nieistotny, czy może celowo szybki, rwany? Tych subtelności można nie dostrzec w cichym czytaniu i nie rozumieć, czemu autor użył właśnie tego a nie innego słowa. Nie przekładałam dużo poezji, ale wiem, ile zależy w niej od warstwy dźwięku; nie wyobrażam sobie tłumaczenia poezji bez głośnego czytania.

Bardzo dobrym przykładem na to, co daje głośne czytanie tekstu, jest powieść Pawła Huellego *Mercedes-Benz*, historia o nauce prowadzenia samochodu. W największym skrócie: narrator odbywa pełne udreki lekcje u pięknej pani instruktor, a równocześnie opowiada o swoim dziadku i ojcu, którzy byli posiadaczami starych mercedesów; tłem jest historia Polski przed drugą wojną światową, w jej trakcie i po niej. Narracja jest bardzo skondensowana: niezliczone historie, pomysły i postaci zostały stłoczone na 136 stronach. Powieść ma podtytuł „Z listów do Hrabala” i stanowi swojego rodzaju pośmiertny hołd dla czeskiego pisarza. Napisana jest też w stylu Hrabala, którego utwory bywają całkowicie pozbawione interpunkcji. Huelle początkowo zamierzał również całkiem się jej pozbyć, podobnie jak podziału na akapity, pisząc jedno kolosalne zdanie, ale wydawca przekonał go do pozostawiania nielicznych przecinków i dosłownie kilku kropek. Akapitów jednak nie ma. Oto jak brzmi początek powieści:

Milý pane Bohušku, a tak zase život udělal mimořádnou smyčku – Kochany panie Bohumilu, i znów życie zatoczyło niesamowitą pętlę, bo kiedy przypominam sobie ten mój pierwszy majowy wieczór, gdy przerażony i zupełnie roztrzęsiony siadłem po raz pierwszy za kierownicą małego fiata panny Ciwle, jedynej instruktorki w firmie Corrado – gwarantujemy prawo jazdy po najniższych w mieście cenach – jedynej kobiety w gronie tych pewnych siebie samców: byłych rajdowców i mistrzów kierownicy; kiedy więc zapinałem pas i ustawiałem wedle jej wskazówek lusterko wsteczne, aby za chwilę ruszyć małą, wąską uliczką na jedyne, by zaraz, po czterdziestu metrach stanąć na skrzyżowaniu, gdzie tylko wąska nitka powietrza jak niewidzialny korytarz lotniczy prowadziła pomiędzy tramwajami i rozpędzonym hukem ciężarówek gdzieś na drugą stronę śródmiejskiego piekła, kiedy więc wyruszałem

w tę pierwszą moją automobilową podróż, jak zwykle czując, że to wszystko nie ma najmniejszego sensu, bo przychodzi za późno i poniewczasie, gdy więc na samym środku tego skrzyżowania pomiędzy rozdzwonioną trzynastką, która hamowała nagle, a wielkim tirem, który jakimś cudem zdołał ominąć o włos małego fiata panny Ciwle, trąbiąc przy tym straszliwie niskim, przeraźliwie głośnym klaksonem podobnym do syreny okrętowej; słowem, gdy utknąłem na samym środku tego skrzyżowania, zaraz pomyślałem o panu i tych pańskich cudownych, lekkich, pełnych wdzięku lekcjach jazdy na motocyklu, kiedy to mając instruktora za plecami, a przed sobą torowisko i wilgotną kostkę bruku, dawał pan na tej jawie 250 ostro gazu, śmigał pan przez te praskie ulice i skrzyżowania najpierw w górę ku Hradczanom, a potem w dół, do Wełtawy, i cały czas nieprzerwanie, jakby natchniony przez jakiegoś motoryzacyjnego dajmoniona, opowiadał pan instruktorowi o tych cudownych maszynach z dawnych czasów, na których pański ojczym tyle miał wspaniałych wywrotek, stłuczek i katastrof.

Było po drodze parę myślników i nawiasów, ale dopiero tutaj docieramy do pierwszego średnika. Nie można też nie zauważyć licznych w tym fragmencie onomatopei. Cóż więc należy z tym zrobić po angielsku? Fragment musi pozostać równie zadyszany i pospieszny, równie przeładowany dygresyjnymi detalami. Odmienne niż polszczyzna, język angielski nie ma ruchomej składni, pozbawiony jest też fleksji, więc dla oddania dygresyjnego toku narracji potrzebuje wielu zdań względnych i innych struktur gramatycznych. Oto efekt moich wysiłków przekładowych:

Milý pane Bohušku, a tak zase život udělal mimořádnou smyčku – My dear Mr Hrabal, once again life has turned an extraordinary circle, for as I remember that evening in May, when for the first time I sat in a state of terror behind the wheel of Miss Ciwle's tiny Fiat – the only lady instructor at the Corrado driving school ('We guarantee a driving licence for the lowest price in town'), the only woman among all those self-important males: ex-rally drivers and racetrack aces; once I had fastened my seatbelt and positioned the rear-view mirror according to her instructions, to move off seconds later up the narrow little street in first gear merely to stop again, forty metres on, at the crossroads where only a narrow stream of air, like an invisible flight corridor, ran between the trams and the thundering lorries over to the other side of the city-centre inferno; as I set off on that very first car journey of mine, feeling that the whole idea of learning to drive made no sense at all, because it was too late in life, and I'd already missed the moment; when right in the middle of the crossroads between the No 13 tram, bells clanging as it braked suddenly, and a great big transporter lorry, which by some miracle managed to miss the little Fiat by a hair's breadth, while sounding its awfully deep, shrill horn like a battleship siren; when I stalled at the very centre of that crossroads, I immediately thought of you and those charming motorcycling lessons of yours,

when on your 250cc Java motorbike, with the instructor behind and the wet cobblestones ahead, you stepped on the gas and sashayed off down those Prague streets and crossroads, first up the hill towards Hradčany, then down towards the Vltava, and the whole time, without ever stopping, as if inspired by the Muse of motorisation, you told the instructor about those wonderful vehicles of bygone days, on which your stepfather had so many fantastic crashes and smashes.

Mam nadzieję, że udało mi się przekonująco uchwycić oryginalne efekty dźwiękowe i rytmiczne oraz zmianę melodii w momencie przejścia od opisu własnych niezgrabnych prób prowadzenia pojazdu do obrazu eleganckiego, gładkiego śmigania przez Pragę. Poza bardzo pomocnym czytaniem na głos zabrałam się także za studiowanie utworów Hrabala w angielskich przekładach, by osłuchać się z jego stylem i nastrojem oddanym przez bardzo dobrego tłumacza, Jamesa Naughtona.

Porównując szczegóły wersji polskiej i mojego przekładu, nietrudno dostrzec, gdzie w imię efektu dźwiękowego zawierałam kompromisy. Na przykład zdanie Huellego: *kiedy przypominam sobie ten mój pierwszy majowy wieczór, gdy przerażony i zupełnie roztrzęsiony siadłem po raz pierwszy za kierownicą małego fiata panny Ciwle*, oddaję następująco: *for as I remember that evening in May, when for the first time I sat in a state of terror behind the wheel of Miss Ciwle's tiny Fiat*. Pozbyłam się pierwszego „pierwszego razu” i zredukowałam „przerażenie i zupełne roztrzęsienie” do frazy *in a state of terror*. W pierwszej wersji tłumaczenia byłam bardziej rozrzutna, jeśli chodzi o słowa, i zdanie to brzmiało: *when I recall that evening in May, when for the first time I sat all scared and atremble behind the wheel of Miss Ciwle's little Fiat* – starałam się upchnąć tu wszystko, co napisał Huelle, ale kiedy parę miesięcy później przeczytałam tę – jak sądziłam – ostateczną wersję przekładu, odczułam, że angielszczyzna brzmi w niej przesadnie, a potok słów robi się niestrawny. Językowi polskiemu, który ma do dyspozycji wytworną fleksję, widocznie więcej uchodzi. Uznałam, że redakcje i redukcje wersji angielskiej pozwoliły w rezultacie na lepszą reprodukcję tempa i tonu tekstu. Puryści mogliby zapytać oburzeni: jak można wyciąć choćby jedno słowo? Uważam jednak, że efekt końcowy nie jest zdradą wobec autora, osiąga założony przez niego cel, a zarazem dochowuje wierności czytelnikowi. To uczciwy kompromis. A poza tym, kiedy teraz porównuję swój przekład z oryginałem, widzę, że w istocie poświęciłam bardzo niewiele słów.

Chociaż starałam się utrzymać zdyszany ton w całej książce, kładąc przy tym na ołtarzu jak najmniej ofiar, miałam poczucie, że czytelnicy angielscy zniechęcą się na widok powieści pozbawionej jakichkolwiek

przerw. Mogą uznać ją za awangardową, a zatem obcą ich oczekiwaniom. Dlatego (za zgodą autora) dodałam nieco kropek i wprowadziłam podział na akapity. Są to akapity bardzo długie, niemniej sędzę, że przerwy pomagają czytelnikowi śledzić fabułę, a przy tym od czasu do czasu złapać oddech. Recenzje przekładu były bardzo pozytywne, choć jeden z krytyków (wiem, że zna polski!) napisał, że parę razy wprowadziłam narratorem w lekcje jazdy czerwone światła. Był to jednak pojedynczy głos: wszyscy inni, z którymi o tym rozmawiałam, potraktowali ten zabieg jako ukłon w stronę czytelnika angielskiego. Oto przykład kompromisu między wiernością autorowi i wiernością czytelnikowi.

Nawiasem mówiąc, interpunkcja angielska bardzo różni się od polskiej – zawsze przekładam ją tak samo jak wszystkie inne elementy oryginału. Spójnik *a*, oznaczający przeciwstawienie, który tłumaczy się w zależności od kontekstu jako *and* lub *but*, można też oddać za pomocą średnika. Język angielski posługuje się nim częściej niż polski. Zdarza mi się ślęczeć nad tłumaczeniem *a*, tak by zachowywało sens przeciwstawienia, ale nie wymagało dwukrotnego użycia *but* w jednym zdaniu.

W przekładzie *Mercedesa-Benza* ważne jest odtworzenie składanego Hrabalowi autorskiego hołdu, którym jest posłużenie się hrabalowskim stylem. Kolejna powieść Huellego, na którą pracuję obecnie, jest z kolei hołdem dla Tomasza Manna. *Castorp* to – można powiedzieć – „prequel” *Czarodziejskiej Góry*, oparty na jednym zdaniu z arcydzieła Manna: Hans Castorp wspomina tam mimochodem, że przez dwa lata studiował w Gdańsku. Huelle postanowił więc napisać swoją wersję przygód Castorpa z tego gdańskiego okresu. W trakcie powstawania powieści dochodziły do mnie głosy, że imitacja stylu pisarza tak wielkiego jak Mann to projekt ryzykowny, jeśli nie bezcelny. Nic jednak z tych rzeczy: książka Huellego jest doskonała. Stanowi prawdziwy wyraz hołdu i myślenie, że Tomaszowi Mannowi sprawiłaby przyjemność. Tym razem zabrałam się do czytania angielskich przekładów krótszych powieści Manna, żeby przygotować sobie ton dla tej książki, i stwierdziłam, że Huelle bardzo dobrze oddał subtelny ironię Manna oraz atmosferę jego prozy.

Inną cechą stylu Pawła Huellego jest budowanie charakterystyki postaci przez użycie dialektów regionalnych. W powieści *Mercedes-Benz* mamy scenę z panią Hnatiuk, żoną maszynisty, która jest Ukrainką. Pani Hnatiuk mówi tak: *Hospody, panowie, cóż na to wam poradzę... przecież on nie na służbie, sama bym wiedzieć rada, gdzie on się zabajtlował, huncwot jeden, sama bym prała go po pysku*. To oczywiście nie jest czysta polszczyzna, ale dialekt używany przez ludzi pochodzących z Ukra-

iny. Angielski czytelnik przypuszczalnie nie zrozumie, dlaczego mieszkanka przedwojennego Gdańska miałaby być z pochodzenia Ukrainką, ale musi być dla niego jasne, że pani Hnatiuk posługuje się inną odmianą języka. Nieraz rozmawiałam na ten temat z kolegami tłumaczami: istnieje silna pokusa, żeby w takich sytuacjach użyć znanych brytyjskich form regionalnych, na przykład szkockiej czy irlandzkiej, które charakteryzują się wyrazistym akcentem, gramatyką i słownictwem. Obawiam się jednak, że czytelnik zostanie nakierowany na niewłaściwe skojarzenia. Dlatego w przypadku pani Hnatiuk zdecydowałam się na ton kolokwialny, ale taki, którego wedle mojej wiedzy nie da się przyporządkować do konkretnego regionu. W mojej wersji mowa pani Hnatiuk wychodzi tak: *Lord above, gen'lemen, 'ow on earth can I 'elp you? 'E's not on duty, and I'd be glad to know myself what's become of 'im, the rascal, I'd give 'im a drubbing myself*. Podejrzewam, że dałam jej akcent londyński, ale może zawdzięcza też coś Dickensowi.

Podobny problem miałam przy tłumaczeniu opowiadania *Wuj Henryk* Huellego. Akcja toczy się tu częściowo w przeszłości, w kaszubskiej wiosce. W przekładzie język kaszubski, który nawet w oryginale wymaga przypisów, musiał zabrzmieć archaicznie i wiejsko, dlatego pomocy szukałam w literaturze. Dobrym tworzywem okazał się styl Thomasa Hardy'ego, jednego z największych pisarzy angielskich, który umieszczał swoje powieści na tle wiejskim. Dzięki temu uniknęłam dzwonienia dzwonów w konkretnych, regionalnych kościołach.

W powieści *Mercedes-Benz* pobrzmiewają także innego rodzaju języki. Huelle niektórym bohaterom wymyślił zabawne nazwiska, na przykład instruktorowi jazdy Szkaradkowi czy wojskowemu: mamy generała Niedojadło, porucznika Cacko, majora Sumiwąsa i pułkownika Wideykę. Postanowiłam, że wymyślę dla nich angielskie odpowiedniki, i stworzyłam następujące postaci: Instructor Uglymug (dosłownie: wstrętny pysk), General Starveling (czyli zagłodzone stworzenie, imię wzięte z Szekspira), Lieutenant Gewgaw (błyskotka), Major Bushy-Tache (dość zbliżone do sumiwąsa) i Colonel Pitchfork (to znaczy widły, z którymi kojarzy się Wideyko). Można sobie wyobrazić moje zdumienie, kiedy dotarłam do części poświęconej stanowi wojennemu, gdzie pojawiają się generałowie Baryła, Żyto i Oliwa. Byłam pewna, że to też wymyślone nazwiska; nie mogłam uwierzyć, że te postaci istniały naprawdę. Nie miałam wyboru i musiałam zostawić ich nazwiska w oryginale.

Instruktor Szkaradek wprowadza nas w jeszcze inny rodzaj języka. To postać, która wyraża się ordynarnie, i sporo czasu zabrało mi znalezienie

odpowiedniego poziomu kolokwialności, który by nie wprowadził niewłaściwych skojarzeń. Napotykając obscena czy mocny język, tłumacz musi dobrze wyważyć, jak bardzo szokujący efekt chce osiągnąć. Obscena są specyficzne, więc to nie są łatwe decyzje. Kiedy nasz narrator gramoli się do auta, Szkaradek powiada:

No jak się pan zabiera do wsiadania, od razu widać, że dupa, nie oficer... a jedną ręką to se pan możesz kury macać... na kierowcę to trzeba być chłopem z jajami, a nie gumą od majtek, i to w dodatku damskich, co, nie rozprawczyła pana nasza Iron Lady, nasza piczka-zasadniczka, nasza lalunia w tyłek szturchana za kierownicą?

Ta przemowa zawiera obscena, kolokwializmy i po prostu brzydką polszczyznę. Wszystko to trudno jest ocenić obcokrajowcowi – tego typu języka nie uczy się na kursach ani nie spotyka zwykle w rozmowach ze znajomymi Polakami (może nie chodzę do właściwych pubów...). Sporo się natrudziłam, żeby zrozumieć znaczenie tych zdań, ocenić ich ostrość, a następnie zdecydować, jak je oddać po angielsku. Z pewnością nie da się ich przełożyć dosłownie. Moja wersja ostateczna wygląda następująco:

Just with the way you get into the car you can make a prat of yourself... You might only need one hand to play pocket billiards... A driver's got to have balls, not a pair of frilly knickers! Hasn't our Iron Lady deflowered you yet, our proper little pricktease, our saintly sex kitten at the wheel?

Dopuściłam się tu kilku odstępstw od brzmienia oryginału, sądzę jednak, że osiągnęłam kompromis pozwalający na przekazanie tego, co autor chciał włożyć w usta Szkaradka.

Zanim przejdę do omówienia lekcji, które otrzymałam, pracując nad tłumaczeniem utworów Olgi Tokarczuk, jeszcze jedna sprawa związana z przekładaniem Pawła Huellego: czy tłumacz powinien posługiwać się przypisami, żeby wyjaśniać kwestie niezrozumiałe dla swojego czytelnika? Sama unikam przypisów jak zarazy. Ich miejsce jest w książkach akademickich, nie w powieściach. Kiedy nieznane fakty zapędzą tłumacza w kozi róg i jest oczywiste, że czytelnik naprawdę poczuje się zagubiony, uprawnione jest, moim zdaniem, wprowadzenie krótkiego wyjaśnienia do tekstu. Na przykład, kiedy generał Niedojadło opisuje, jak za jego sprawą polska armia podczas ćwiczeń ostrzelała NRD, na swoje usprawiedliwienie powiada, że to nie był przypadek, tylko *jego, polskiego generała, odpowiedź na salwy pancernika Schleswig-Holstein, który ostrzelał Westerplatte w naszym mieście przerwał mu dzieciństwo*. Ponieważ czytelnik angielski nie będzie w stanie rozpoznać tej aluzji, dla przewyciężenia różnic kulturowych zaproponowałam następującą wer-

sję: *a Polish general's personal response to the volleys fired by the battleship Schleswig-Holstein, which by bombarding Westerplatte had not only started the Second World War but also cut short his childhood.* W powieści znajduje się też zdanie: *rozslawili moje miasto [...] jak Benia Krzyk Odessę*, a ponieważ na zachód od Odry o Beni Krzyku prawie nikt nie słyszał, dodałam tu *the gangster king*. Kiedy panna Ciwle, czyli instruktorka naszego narratora, wspomina *Wandę, co nie chciała Niemca*, także musiałam dać kilka słów wyjaśnienia: *the legendary Princess Wanda who refused to marry the German prince*. Taki dodatek jest praktycznie niezauważalny – to duże lepsze wyjście niż przypis.

Czasami rozwiązanie kwestii, które łatwo zagubić w tłumaczeniu, można negocjować z autorem. Na przykład, narrator mówi o swoich alkoholowych wypadach z grupą ekscentrycznych poetów – którzy są portretami autentycznych postaci; osoby zorientowane w polskim życiu literackim pewnie mogą je dość łatwo rozpoznać. Nie jestem na tyle wtajemniczona, żeby wiedzieć, dlaczego *niejaki Tempy z Tempcza* jest zabawny, chociaż słyszałam, kto jest wyszydzaną tu osobą. Ponieważ angielscy czytelnicy z pewnością nie zrozumieliby tego żartu, za zgodą Huellego wprowadziłam tu fikcyjną postać: *one Dimski-Witski* – nazwisko jest komiczne, bo brzmi słowiańsko, a zarazem po angielsku *dimwit* znaczy „idiota, głupek”.

Najczęściej jednak, kiedy napotykam odniesienie historyczne czy kulturowe, które nie będzie jasne dla czytelników przekładu, po prostu zdaję się na ich inteligencję. Zakładam, że są to ludzie wykształceni, a kontekst najczęściej mówi sam za siebie. Na przykład, kiedy panna Ciwle wspomina o syrenkach, wartburgach i trabantach, uznaję, że czytelnicy słyszeli przynajmniej o tych ostatnich, więc domyślą się, że pozostałe także są nazwami samochodów. Albo kiedy mowa o tym, że *nad doliną [...] właśnie przelatował samolot RWD 6, taki sam, jakim panowie Żwirko i Wigura zdobyli Challenge*, przyjmuję, że nawet jeśli niewielu Anglików będzie wiedziało, kim byli Żwirko i Wigura, pozostali czytelnicy przekładu domyślą się tego na podstawie kontekstu, i nie muszą nic wyjaśniać.

Przyjdę teraz do nieco innych zagadnień, które napotkałam, pracując nad książką *Dom dzienny, dom nocny* Olgi Tokarczuk. Kiedy zabrałam się do przekładu, wiele osób pytało mnie jak zawsze: „Czy to jest powieść? O czym to jest?”. Tym razem jest mi trudniej niż zwykle odpowiedzieć na te proste – zdawałoby się – pytania, ale spróbuję. *Dom dzienny, dom nocny* to proza narracyjna, powieść, ale o niezwyklej

strukturze. Nie ma konstrukcji linearnej, lecz składa się z wielu króciutkich fragmentów, z których każdy jest samoistny, a wszystkie wzięte razem składają się na barwną całość, niczym na ogromny patchwork. Generalnie rzecz dotyczy pewnego miejsca: południowo-zachodnich obrzeży Polski, gdzie Tokarczuk mieszka, lecz jest to literacki obraz tego regionu, jego mieszkańców, mitologii i atmosfery, ukazany przez pisarkę w krzywym zwierciadle; mieszanka prawdy i zmyślenia, umieszczona częściowo na tle świata rzeczywistego, a częściowo w surrealistycznych, równoległych wymiarach, których nie można brać zbyt dosłownie.

Tak niezwykła struktura owego „portretu miejsca” ma w zamierzeniu pisarki służyć odtworzeniu ludzkiej pamięci – nasze wspomnienia miejsc nie mają formy spójnej opowieści, ale raczej jakby mentalnych fotografii, kawałeczków, które w pierwszej chwili mogą mieć ze sobą mało wspólnego. Najdłuższe elementy mieszanki przyrządzonej przez Tokarczuk to krótkie opowiadania o mieszkańcach tego miejsca, obecnych i dawnych, rozrzucone między kartkami fikcyjnego dziennika narratorki, zawierającego relacje ze spotkań z ludźmi (szczególnie ze starą Martą, tajemniczą sąsiadką), opisy snów, dziwne informacje znalezione w Internecie czy usłyszane w radiu, przepisy na podejrzane dania z grzybów, metafizyczne idee typu New Age dotyczące natury kosmosu, historyczne dane z przewodników, a także żywot miejscowej świętej oraz historię mnicha, który ten żywot spisał. W całej tej masie materiału powracają pewne obrazy i echa, a szczególnie motywy wilgoci, rozkładu, dziwnych zapachów oraz śmierci – woda, strumienie, rzeki, deszcz, powódzie, grzybnia, zgnilizna i śmierć sączą się przez tę książkę jak muzyczny refren, współtworząc jej złowieszczą atmosferę.

Jak łatwo się domyślić, taka różnorodność materiału oznacza różnorodność stylów, a co za tym idzie – kłopoty dla tłumacza. Znowu musiałam ważyć kompromisy między lojalnością wobec autorki i czytelników i przetrzącać mosty. Najtrudniejszym chyba aspektem tej prozy jest łatwość, z jaką Tokarczuk przechodzi niezauważalnie od realistycznych, konkretnych scen, opowiedzianych prozaicznym językiem, do tego dziwnego, równoległego wszechświata, gdzie dominuje język surrealistyczny i poetycki. Na przykład, oto tajemnicza Marta wychodzi z domu w księżycowe noce:

W takie jasne noce Marta lubiła wyjść na drogę, przejść nią pod kapliczkę i potem na przełęcz, pod wiatrak Olbrichtów, z którego zostały tylko kamienie i studnia. Widać było stąd posrebrzone góry i dalekie doliny, a w nich światła domów...

Do tego momentu wszystko jest dość proste i w przekładzie wygląda tak:

On clear nights Marta likes to go out into the road, cross it near the wayside shrine and then go into the mountain pass, below the Olbrichts' windmill, which is now nothing but a heap of stones and a well. From there she can see the silver-edged mountains and valleys in the distance, dotted with the lights of houses...

Zaraz jednak, w kolejnym akapicie, wizja traci realność:

Ale najbardziej zdumiewającą rzeczą, jaką widziała Marta, był sen tysięcy ludzi, którzy spali teraz pogrążeni w próbnej śmierci, leżeli pokotem w miastach, wsiach, wzdłuż szos, przy przejściach granicznych, w schroniskach górskich, w szpitalach i domach dziecka, w Kłodzku i Nowej Rudzie, i jeszcze dalej, w przestrzeni, której nie widać i nawet nie czuje się, że istnieje...

Staralam się zachować tu styl „prozy poetyckiej” i efekt jest następujący:

But the most astounding thing Marta sees is the sleep of the thousands of people who lie side by side, plunged in experimental death, in towns and villages, along highways, at border crossings, in mountain shelters, hospitals and orphanages, in Kłodzko and Nowa Ruda, and further afield, over an area that you can't see or even get a sense of...

Teraz widzę, że powinnam posłużyć się słowem *dreams*, a nie *sleep*, żeby oddać oryginalny sens słowa *sen*, które zawiera znaczenia obu angielskich wyrazów, dlatego zmusza do podjęcia niepewnych decyzji. W każdym razie, przechodząc od prozy do czegoś na kształt prozy poetyckiej, starałam się zachować senny rytm i wkradającą się niezauważalnie zmianę nastroju.

Na ogół jednak książka nie sprawia dużych problemów. Szczególnie zawarte w niej opowiadania są napisane stylem bezpośredniej narracji realistycznej, nie tak trudnej do przełożenia. Bardziej wymagająca jest „średniowieczna” część utworu: żywot świętej Kummernis i cytaty z jej pism, które oczywiście wymagają zastosowania równie archaicznej angielszczyzny. Oto na przykład fragment tej historii, w którym ojciec usiłuje zmusić świętą do małżeństwa:

Zrozumiawszy, że upór ojca silniejszy jest niż wszelkie perswazje, zbiegła Kummernis na górskie pustkowia i wędrując po nich napotkała kamienną górę, a w niej jaskinię, a przy niej źródło.

W moim przekładzie brzmi to tak:

Realising that her father's obduracy was stronger than all arguments, Kummernis ran away to the mountain wasteland; while wandering there she came across a stony mountain, and in it a cave, and by the cave a spring.

W istocie dziwaczność stylu daje się dość łatwo skopiować, a ponieważ wiedziałam od pisarki, że historia Kummernis to adaptacja miejscowej legendy i stylistyczne naśladownictwo autentycznych żywotów świętych, poszłam tym samym tropem.

Jednym z ważnych motywów książki są grzyby. Dostarczają bogatego materiału ilustrującego różnego rodzaju „tokarczukizmy”, z którymi musiałam się zmagać. Choćby taki problem techniczny: w języku polskim większość grzybów ma sugestywne nazwy pospolite, które w języku angielskim nie zawsze znajdują ekwiwalenty. W niektórych wypadkach dopisało mi szczęście – na przykład złowieszczą brzmiąca *Flammulina*, która *rośnie zimą [...] na martwych drzewach*, po angielsku nazywa się *velvet foot* – a więc odpowiednio cicha, aksamitna, skradająca się stopa. Ale oto fragment, w którym pisarka zachęca nas do skosztowania mocno podejrzanych grzybów:

Kania jest grzybem, który nie zna młodości [...] Chuda żylasta noga trzyma nad ziemią delikatny kapelusz, który przy dotknięciu wydaje się zawsze trochę ciepły [...] trzeba namoczyć ją w mleku, a potem obtaczać w jajku i tartej bułce i smażyć, aż stanie się podobna do kotleta. I wtedy trzeba ją zjeść. Tak samo można zrobić muchomor szyszkowaty, który pachnie orzechami. Ale ludzie nie zbierają muchomorów. Dzielią grzyby na trujące i jadalne. [...] Grzyby dobre i grzyby złe. Żadna książka o grzybach nie dzieli ich na piękne i brzydkie, na pachnące i cuchnące, na miłe w dotyku i niemiłe, na skłaniające do grzechu i na te, które rozgrzeszają.

To piękny tekst, typowy dla prozy Tokarczuk. Moja wersja brzmi tak:

The parasol is a mushroom that has no youth [...] Its thin, veiny stalk holds up a fragile cap that always feels slightly warm to the touch [...] you soak them in milk, then dip them in egg and breadcrumbs and fry them until they're as brown as chops. You can do the same thing with a panther amanita that smells of nuts, but people don't pick amanitas. They divide mushrooms into poisonous and edible [...] as if there are good mushrooms and bad mushrooms. No mushroom book separates them into beautiful and ugly, fragrant and stinking, nice to touch and nasty, or those that induce sin and those that absolve it.

Właściwą nazwę kani, tego postrzępionego parasola, nietrudno było odszukać, ale *muchomor szyszkowaty* kompletnie mnie obezwładnił, dlatego zdecydowałam, że pójdę w *panther amanita*: rodzaj właściwy, niewłaściwy gatunek, lecz – ufam – wystarczająco groźna nazwa. W najgorszym wypadku posługiwałam się lirycznie brzmiącymi nazwami łacińskimi: *Helvella crispa*, *Russula aeruginea*.

Trujące grzyby prowadzą mnie z powrotem do zagadnienia przypisów. Jak już mówiłam, unikam ich w przekładach jak ognia, bo nieraz odstraszały czytelnika pseudonaukowym wyglądem. Czasami jednak nie da się przed nimi uciec. W *Domu dziennym, domu nocnym* wprowadziłam dwa przypisy zawierające tłumaczenia cytatów z łaciny i z niemieckiego, musiałam jednak również – na prośbę wydawcy – dołączyć notę tłumacza, w której ostrzegam czytelników przed próbowaniem podanych w powieści przepisów na potrawy z grzybów: to, co dla mieszkańca Europy Środkowej jest oczywistym czarnym dowcipem, Brytyjczyk może zrozumieć jako kulinarną poradę.

Grzyby przywiodły mnie także do neologizmów Tokarczuk, która nie tylko używa słów w nowatorski sposób, ale wręcz wymyśla nowe słowa. Jest w książce na przykład rozdział zatytułowany *Grzybość*, czyli – tłumacząc dosłownie – *Mushroom-ness*, stan bycia grzybem. W niemieckim przekładzie znalazło się słowo *Piltzheit*: język niemiecki posługuje się dodawanymi do rzeczowników przyrostkami tak samo jak polski. Tłumacz francuski zaproponował natchnioną *La condition champignonne*, a ja musiałam zadowolić się dość nieporęcznym *On being a mushroom*. Wśród neologizmów znalazła się także nazwa wymyślonego zakonu *Martianki*, co w angielskiej wersji (*Martian nuns*) mogłoby sugerować „zakonnice z Marsa”, a tymczasem ma kierować – dowiedziałam się o tym od pisarki, kiedy już porzuciłam nadzieję, że moje poszukiwania w spisie zakonów żeńskich przyniosą rezultat – ku imieniu Marty, owej przypuszczalnie nieśmiertelnej starej kobiety, która stanowi najtrwalszy element pejzażu powieści. Przełożyłam więc Martanki jako *Martan sisters*.

Jeśli chodzi o typowo polskie nazwy, tu też wielokrotnie musiałam zawierać kompromis, bo choć chętnie zachowałabym wprowadzaną przez nie atmosferę, nazwy te dla angielskiego czytelnika na ogół nic nie znaczą. Na przykład w jednym z przypisów pojawia się *oscypek* – u mnie *Tatra Highlands sheep's milk cheese*; czekolada Goplana staje się po prostu tabliczką czekolady; *Ala i As*, czyli postaci z polskiego elementarza, to *a reading primer*. Nigdy nie jestem pewna, co robić z tymi smakowitymi szczegółikami. Bardzo żałuję jednej straty: parokrotnie użytej w książce nazwy wielkiego zakładu przemysłowego *Blachobyt*. Pisarka zauważyła kiedyś to słowo w Czechach; po polsku kojarzy się ono z blaszanym bytem, blaszaną egzystencją. Zostawiłam w swojej wersji oryginalną nazwę, ale teraz myślę sobie, że mogłam zaproponować *Tinworld* lub coś podobnego. To lekcja, której udzielił mi *Mercedes-Benz* i zawarte

w nim śmieszne nazwiska – tak to jeden przekład może się okazać pouczającym doświadczeniem przy następnych.

W książce Tokarczuk znalazł się też fragment w szczególny sposób opierający się przekładowi na angielski. Jest to refleksja nad słowami, które nie mają w polszczyźnie żeńskiego odpowiednika. Oto próbka:

Myślałam o słowach, które są niesprawiedliwe pewnie dlatego, że wyrastają z nierówno i niechlujnie podzielonego świata. Co jest żeńskim odpowiednikiem słowa „męstwo”? „Żeństwo”? ... Nie istnieje żeński odpowiednik słów „starzec” czy „mędrzec”. Stara kobieta to staruszka lub starucha, jakby w starzeniu się kobiet nie było żadnej dostojności, żadnego patosu, jakby stara kobieta nie mogła być mądra.

Znaczenie tego fragmentu jest następujące:

I thought about words that are unfair because they are the result of an unequal, clumsily divided world. What is the female equivalent of the word 'valor' [męstwo]? 'Żeństwo'?... There is no female equivalent for the words 'old man [starzec]' or 'sage [mędrzec]'. An old woman is a 'staruszka' or 'starucha', as if for women there were no dignity or pathos in growing old, as if an old woman could never be wise.

Efekt ginie w angielskim, ponieważ nie można przekazać, że słowa *starzec* i *mędrzec* mają pozytywne konotacje, podczas gdy *staruszka* i *starucha* – nie. Nie ma też angielskiego słowa na oznaczenie męstwa, które wywodziłoby się z rdzenia sugerującego zarazem męskość, a na pewno już nie da się – nawet w ramach żartobliwego eksperymentu – utworzyć jego żeńskiego odpowiednika. Za zgodą autorki po prostu pominęłam ten kawałek tekstu w przekładzie.

Ostatnia cecha pisarstwa Tokarczuk, która tłumaczce dostarcza powodów do namysłu, to cudowny sposób mieszania faktów i zmyślenia. Dobrym przykładem jest poniższy akapit dotyczący prywatnych lektur nauczyciela łaciny, który nazywa się – jakże stosownie – Ergo Sum:

Przy łóżku miał Diogenesa Laertiosa, który służył mu jako czytadło przed snem [...] otwierał na chybił trafił i czytał o herosach, ludziach wielkich, niezwykłych. Wielki Tales, który pierwszy odważył się mówić o nieśmiertelności duszy, Ferekydes, nauczyciel Pitagorasa, Sokrates i jego daimonion, który przepowiedział mu jego chwalebny śmierć, Epikur („Nie można żyć przyjemnie, jeżeli się nie żyje mądrze”), Empedokles („Tym, co łączy cztery elementy, jest miłość”) i niezwykły Archemanes z Metapontu, autor *O dwoistości rzeczy* („Każda rzecz ma swą podwójną naturę”), ale ponad wszystko Platon.

Nieco wysiłku kosztowało mnie stwierdzenie, że ów nadzwyczajny Archemanes jest autorem fikcyjnym. Zgodnie z życzeniem wydawcy powinien zniknąć z angielskiego przekładu, ale ponieważ kilkakrotnie pojawia się w tekście, a poza tym jest oczywiste, że nie należy traktować go całkiem poważnie, jednak ocalał. Puryści mogą też krzywić się na swawolę, jakiej Tokarczuk dopuściła się w stosunku do *Uczty* Platona, do której dopisała mało prawdopodobną linijkę: „Kto skosztował ludzkich wnętrzności, ten musi stać się wilkiem” – ale znaczy to tylko tyle, że brak im poczucia humoru.

Mam nadzieję, że te uwagi pomagają zrozumieć trudności, jakie napotyka tłumacz polskiej prozy współczesnej na język angielski. Tak się szczęśliwie składa, że mogę pracować z niezwykle i inspirującymi pisarzami, a przy tym mam niewątpliwy przywilej (i przyjemność) znać osobiście zarówno ich oboje, jak i miejsca, które opisują. Gdybym miała cokolwiek radzić osobom, które chcą przez tłumaczenie literatury pokonywać przepaści dzielące kultury, powiedziałabym: jedźcie do kraju pisarza i zaprzyjaźnijcie się z nim – to nie tylko ułatwi wam pracę nad przekładem, ale także przyda waszemu życiu zawodowemu niezwykle ciekawego wymiaru. W Polsce spotkałam się z ogromnym uznaniem dla mojej pracy. Tu ceni się tłumaczy jako propagatorów polskiej kultury i nawet najwybitniejsi pisarze traktują ich jako partnerów w procesie twórczym – partnerów, bez których głos autora byłby znacznie mniej donośny. Dziękuję za to podejście, które zachęca mnie do pracy i nadaje jej sens.

Przełożyła Magda Heydel

This paper, by the translator into English of novels by Paweł Huelle and Olga Tokarczuk, discusses general ideas about the art of bridging cultural gaps through translation, in particular that translation inevitably involves a compromise between the author and the reader. It discusses some translation techniques, such as the advantages of reading the text aloud. For illustration it focuses on *Mercedes-Benz* by Paweł Huelle, explaining how the translator attempted to retain the pace and style in English. It mentions problems involved in translating a book with almost no punctuation, ideas for translating dialect, slang and nicknames, and how to avoid footnotes. It moves on to the experience of translating Olga Tokarczuk's *Dom dzienny, dom nocny* into English, and offers some ideas on translating neologisms, culturally exclusive details and contrasting writing styles.