



**Rec.: Umberto Eco, Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. (Milano 2003).**

Wojciech Soliński

Również podczas dni węgierskich, zasadniczo poświęconych literaturze, pojawił się referat dotyczący zależności między filmem a literaturą: Eleny Vidoni *Il cinema come poesia dell' „indeterminatezza ordinata”*. *Presentazione del film „Il mio Novecento” (1989) di Ildikó Enyedi* (Film jako poezja „nieokreśloności uporządkowanej”. Na przykładzie filmu *Mój wiek XX* Ildikó Enyedi). Ten syntetyczny szkic z zakresu korespondencji sztuk poprzedzał projekcję filmu dla uczestników konferencji

Podobnie jak w części czeskiej – redaktorka części węgierskiej, Beatrice Töttössy, nie ogranicza się tylko do podsumowania obrad, lecz bierze też czynny w nich udział. Jej referat *Narciso e Ermes nella sfera di cristallo dello scrittore. Confini e sconfinamenti della soggettività letteraria ungherese negli anni Novanta* (Narcyz i Hermes w kryształowej kuli pisarza) poświęcony jest określeniu, jak informuje jego podtytuł, „granic i pograniczny podmiotowości w literaturze węgierskiej lat dziewięćdziesiątych” na przykładzie poezji urodzonego w 1951 roku postmodernisty *par excellence* – Endre Kükorellyya, oraz prozy Pétera Esterházezo.

Do twórczości wyżej wymienionych pisarzy, a także do liryki György Petriego nawiązuje także Andrea Csillaghy (*Emozioni e razionalità in alcuni autori ungheresi di oggi* (Emocjonalność i racjonalność w tekstach współczesnych pisarzy węgierskich)), przekonany, że wysoka ranga pisarza i wysoka społeczna waloryzacja literatury na Węgrzech (i w całej kulturze wschodnioeuropejskiej) wyraża się – również w epoce postmodernizmu – pogłębioną autoanalizą kondycji pisarza jako indywidualności, istoty społecznej, etycznej czy politycznej: członka społeczności.

Cechą charakterystyczną wszystkich prezentacji narodowych jest skupienie się wokół twórczości kilku autorów, nierzadko tych, którzy osobiście wzięli udział w konferencji. Zapewne można dyskutować także nad tym, czy w tej sytuacji konterfekt danej „*tieluszczej*” literatury z byłego bloku wschodniego uznać można za wierny – choćby w przybliżeniu. W przypadku zamykającej tom części węgierskiej główne role przypadają poecie Kükorellyowi i prozaikowi Esterházezu i jest to – jak wolno mniemać – jedyna „reprezentacja narodowa” nie budząca zbyt wielkich wątpliwości.

Książka opatrzona jest indeksem nazwisk i spisem uczestników konferencji, uwzględniającym ich powołanie albo miejsce zatrudnienia.

Wojciech Soliński

Umberto Eco, DIRE QUASI LA STESSA COSA. ESPERIENZE DI TRADUZIONE. (Milano 2003). Bompiani, ss. 396. „Studi Bompiani”. Il campo semiotico. A cura di Umberto Eco.

1

Jeszcze do niedawna można było mniemać, iż Umberto Eco nie ma sformułowanej *explicite* teorii przekładu. Jego zainteresowania teoretyczne tą problematyką zdają się mieć bardzo praktyczny rodowód. Sam autor precyzyjnie określa ich początek na rok 1983, kiedy to przełożył na język włoski *Exercises de style* Raymonda Queneau<sup>1</sup>. Refleksja translologiczna, poświadczona publikacjami, poczęła tej praktyce szerszej towarzyszyć w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Eco wygłosił wtedy referat, opublikowany następnie pt. *Due pensieri sulla traduzione* (Dwie myśli na temat przekładu)<sup>2</sup>. Najszerzej

<sup>1</sup> R. Queneau, *Esercizi di stile*. Trad. U. Eco. Torino 1983. Inną znaczącą pracą translatorską jest przekład opowiadania G. de Nerval'a *Sylvie* (trad. U. Eco. Torino 1999).

<sup>2</sup> W zb.: *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione. Riccione, 10–12 dicembre 1990*. Forlì 1992.

znane poza Italią są uwagi Eco na temat przekładu zawarte w pracy o poszukiwaniu języka uniwersalnego<sup>3</sup>. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych pojawiają się rozprawy i szkice Eco poświęcone teorii i praktyce translacji, bez których tom *Dire quasi la stessa cosa* wyglądałby zapewne inaczej. Eco np. publikuje, często cytowany w książce, wstęp do włoskiego przekładu *Anny Livii* Jamesa Joyce'a<sup>4</sup>. W roku 2001 wychodzi w Toronto praca bezpośrednio poprzedzająca i zapowiadająca omawiany tutaj tom, której tytuł: *Experiences in translation*<sup>5</sup>, stał się jego podtytułem. A przecież Eco nie stroni od problematyki przekładu także w tych tekstach publicystycznych, w których pochyła się nad językową mapą Europy, starając się – bez złudzeń – wytypować *lingua franca* dla jednoczącego się mozolnie kontynentu. Z tych rozważań wynika m.in., iż babilońskie *confusio linguarum* nie jest, mimo wszystko, katastrofą; możliwość porozumienia między narodami gwarantowana jest przekładalnością doświadczenia cywilizacyjnego, wszakże tłumaczeniami zajmowali się: 1) Rzymianie, kiedy stanęli wobec konieczności przyswojenia sobie tekstów greckich; 2) Ojcowie Kościoła (św. Hieronim), kiedy legitymizowali chrześcijaństwo przekładając Słowo Boże z hebrajskiego; 3) protestanci humaniści, kiedy tłumaczyli święte teksty na języki narodowe, odkrywając przy tym, że dzięki drukowi poszerza się znacznie krąg odbiorców.

„Momenty” translatorskie i translatologiczne znajdują się też w niemałej liczbie w powieściach włoskiego autora. Wystarczy przypomnieć koncept znalezionej rękopisu zastosowany w *Imieniu róży* (przekład włoski XIX-wiecznego francuskiego tekstu, który miałby być tłumaczeniem XIV-wiecznego łacińskiego manuskryptu napisanego przez niemieckojęzycznego mnicha). Pozostaje też w pamięci, pochodzące z tej samej powieści, *confusio linguarum* brata Salwatora. W *Baudolino* uwagę badacza przekładu przyciągnie z pewnością inicjalny, palimpsestowy fragment powieści napisany włoszczyzną przeddantejską. Poloniści musiałyby uznać ten język za odpowiednik polszczyzny z czasów „daj, ac ja pobruszę, a ty poczywaj”. Eco jest też autorem licznych parodii i pastiszów. Wystarczy przypomnieć te zawarte w *Diariuszu najmniejszym*, które mogą służyć jako znaczące przykłady tłumaczenia wewnątrzjęzykowego

Nie wolno nam jednak sugerować, iż jeśli dotychczas Eco nie miał konsekwentnej teorii translacji, to teraz już się jej dopracował. Można natomiast zasadnie domniemywać, że autor ten, obserwujący praktykę translacji, w tym również własną, a także tłumaczenia jego powieści na języki obce, zdaje się przechodzić od konstatacji: w przeszłości wydarzenia literackie, religijne czy polityczne stymulowały przekłady, rozwijając tym samym refleksję teoretyczną (lingwistyka, hermeneutyka, filologia), do wniosku: dzisiaj badania lingwistyczne poprzedzają refleksję translatologiczną i zaopatrują ją w odpowiednie narzędzia. Widoczne jest to szczególnie na gruncie badań nad przekładem mechanicznym (a w konsekwencji – nad sztuczną inteligencją). Wtedy to bowiem prace semiotyczne spotykają się z praktycznymi technologiami elektronicznymi. Można zatem sądzić, iż Eco szybko zmierza ku własnej teorii tłumaczenia, tymczasem jednak dzieli się z odbiorcą omawianej książki doświadczeniami translatorskimi, nie tylko zresztą swoimi. We wstępie próbuje określić cechy badacza niezbędne przy konstruowaniu teorii przekładu i powiada: nie wystarczy wnioskować na podstawie nawet bardzo licznych analiz cudzych przekładów. Jego zdaniem, kandydat na teoretyka powinien nie tylko sam przekładać, ale i być przekładany, co oznacza tu współpracę z tłumaczami własnych dzieł (s. 13). W świetle tych uwag idealnym kandydatem na teoretyka przekładu okazuje się ich autor.

<sup>3</sup> U. Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Przeł. W. Soliński. Gdańsk–Warszawa 2002.

<sup>4</sup> U. Eco, *Ostrigotta, ora capesco*. W: J. Joyce, *Anna Livia Plurabelle*. Ed. R. M. Bosinelli. Torino 1996.

<sup>5</sup> Są to wydane drukiem wykłady (z cyklu „Goggio Lectures”), które jesienią 1998 wygłosił Eco na Uniwersytecie w Toronto.

W tym wydanym u Bompianiego tomie – w zasłużonej i redagowanej przez samego Umberta Eco serii prac semiotycznych – autor zdecydował się opublikować także swoje wykłady, wygłoszone na uniwersytetach w Toronto, Oxfordzie i Bolonii. Wystąpienia te były rezultatem dającego się zaobserwować w kilku ostatnich dekadach, jego zdaniem, wzmożonego zainteresowania problematyką translacji ze strony powstających – niemal, jak grzyby po deszczu – katedr uniwersyteckich, czasopism, konferencji naukowych, ośrodków badawczych, itp. Zdaje się potwierdzać tę obserwację burzliwy rozwój translologii literackiej w Polsce.

W omawianym tomie owe wystąpienia zostały poprzedzone deklaracją, iż ich autor nie pretenduje do sformułowania spójnej i ogólnej teorii przekładu. Eco – nie zawsze, mimo zapewnień, konsekwentnie pamiętający o wykładowej proveniencji swoich tekstów – porusza wiele istotnych problemów teoretycznych, wychodząc, i tu już zgodnie ze wstępnymi zapewnieniami, od doświadczeń praktycznych krytyka analizującego przekłady rozmaitych autorów dokonywane przez różnych tłumaczy, nie tylko współczesnych, „wy-tłumaczenia” własnych prac translatorskich czy wreszcie tłumaczenia własnego dorobku powieściopisarskiego na języki obce. Eco należy do tej grupy autorów, którzy pilotują przekłady własnych utworów na języki obce, czynnie współpracując z ich tłumaczami. Jego kompetencje językoznawcze nie wymagają rekomendacji. Znajomość wielu języków pozwala mu analizować przekłady klasyki greckiej i łacińskiej, chociaż, jak sam powiada, nigdy nie tłumaczył Homera, nie miał też okazji analizować cudzych przekładów klasyki (s. 15). Na gruncie neofilologii – Eco tłumaczy teksty z zakresu romanistyki, germanistyki i anglistyki z amerykańską oraz analizuje przekłady własne i cudze.

Jak łatwo przewidzieć, książka pełna jest przykładów, cytatów z różnych, udanych i nieudanych, lekcji translatorskich. Rodzajem klamry spinającej owe przekładowe i przekładoznawcze doświadczenia jest analiza komputerowego tłumaczenia inicjalnego fragmentu *Księgi Rodzaju*, w którego świetle twórczy świat Bóg jawi się jako „początkujący” (s. 29–35).

Problemem centralnym książki jest próba odpowiedzi na pytanie: co to znaczy tłumaczyć? Narzucającą się odpowiedź znajdujemy w jej tytule: *powiedzieć niemal to samo, tyle że w innym języku*. Autor doskonale zdaje sobie sprawę z faktu, iż ta odpowiedź to w istocie szereg pytań o każdy jej człon. To one determinują układ całej książki. Tylko na pierwszy rzut oka wydaje się, że problem polega wyłącznie na nieokreśloności przysłowka „niemal”. Jak precyzyjnie oddać *to samo* wobec mnogości wszelkich parafraz, przeformułowań, by nie wspominać tu o kwestiach synonimiki częściowej czy „parasynonimii”. Wreszcie należy uściślić – szczególnie gdy przyjmie się za Jakobsonem, że przekład intersemiotyczny to domena lingwistyki – co to znaczy „powiedzieć”, gdy (*nomen omen*) chodzi np. o adaptację filmową dzieła literackiego. Zastanówmy się przez chwilę, podobnie jak Eco we wstępie bawiący się słowami, czy wtedy *to* może być jeszcze *niemal to samo*?

Owa gra słowna, jak już powiedziano, determinuje kształt merytoryczny i kompozycyjny rozważań, także w tym sensie, że autor wychodzi, zgodnie z perspektywą zarysowaną przez Romana Jakobsona, poza zagadnienia przekładu międzyjęzykowego (właściwego) w kierunku tłumaczenia wewnątrzjęzykowego (przeredagowania) i przekładu intersemiotycznego, który sam Jakobson określał mianem transmutacji.

Omawiana książka, obejmująca 14 rozdziałów, dzieli się zatem wyraźnie na trzy części, odpowiadające trzem domenom translacji wyróżnionym przez Jakobsona.

Sens owych rozdziałów sprowadza się do konstatacji, że *tłumaczenie to procedura negocjacyjna poprzedzona procesem interpretacji*. Chodzi bowiem o to, by mając świadomość, iż przekładając nie można powiedzieć *tego samego* – poszukiwać możliwości powiedzenia *niemal tego samego*. Punkt cięż-

kości takiego rozumowania przenosi się na owo „niemal”. Problemem staje się ustalenie – właśnie w procesie, który Eco określa mianem negocjacji – elastyczności, rozciągliwości, płynnych granic owego „niemal”. Autor posiłkuje się tutaj konceptem Genette’a opisującego przekład jako palimpsest. Tłumaczenie jest, wedle tej koncepcji, rodzajem pergaminu, na którym wprawdzie widnieje świeży napis, ale spod niego przebija zeszkrobana wcześniejsza inskrypcja (oryginał).

Tak rozumiany proces tłumaczenia obejmuje również zagadnienia przekładu wewnątrzjęzykowego i intersemiotycznego. Autor zdaje sobie sprawę, iż jego kompetencje względem trzech wyróżnionych przez Jakobsona lingwistycznych aspektów przekładu mogą być niewystarczające, zwłaszcza wobec tej ostatniej domeny, ponieważ nie zdarzyło mu się reżyserować filmu będącego adaptacją powieści, chociaż mógł przecież obserwować realizację obrazu nakręconego przez Jeana-Jacques’a Annauda na podstawie *Imienia róży*. Stosowne rozdziały poświęcone przekładowi intersemiotycznemu znajdują się mimo wszystko w omawianej książce chociażby dlatego, że autor pragnie zademonstrować, co łączy tę aktywność z przekładem właściwym, a co ją od niego dzieli. Uświadamiając sobie możliwości i ograniczenia adaptacji łatwiej stwierdzić ograniczenia i możliwości tłumaczenia właściwego. Analizując porównawczo *Śmierć w Wenecji* Thomasa Manna i *Lamparta* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy oraz zrealizowane na ich podstawie filmy Luchina Viscontiego, Eco dochodzi do przekonania, że trudno byłoby mówić o wersjach filmowych tych dzieł literackich, podobnie jak trudno byłoby uznać film Zbigniewa Rybczyńskiego *Orkiestra* za wersję filmową *Marsza żałobnego* Chopina. Ostrożniej, szanując walory artystyczne tych realizacji, trzeba by nazywać je raczej właśnie transmutacjami lub adaptacjami.

Najwięcej miejsca zajmuje w książce problematyka przekładu właściwego, którą postrzega Eco jako dziedzinę praktyki edytorskiej. O ile bowiem kierując się wskazaniem teorii można dojść do wniosku, że nie ma reguł pozwalających orzec, iż dane tłumaczenie *x* jest lepsze niż dane tłumaczenie *y*, o tyle w praktyce wydawniczej dość łatwo ustalić, w świetle pomyłek ewidentnych i bezdyskusyjnych, które z przekładowych odczytań jest błędne i należy je bezwzględnie skorygować. Wtedy dobrym prawem redaktora wydawniczego jest, by z ołówkiem w rękę, w imię zdrowego rozsądku, sygnalizować tłumaczowi te wszystkie miejsca, w których jego praca jest nie do przyjęcia. Eco proponuje jednak, by przypomnieć przy tej okazji, że określenia „zdrowy rozsądek” tłumacz nie powinien uznać za inwektywę, gdyż wielu filozofów traktowało tę swoistą kategorię najzupełniej poważnie.

W rozdziałach wstępnych książki – swoistej próbie zbudowania podstaw własnej teorii przekładu – autor dokonuje przeglądu stanu badań w tej dziedzinie, zakreślając krąg inspiracji metodologicznych. Sztandarowe, wciąż przytaczane, są tutaj prace lingwistyczne i translatologiczne Jakobsona, Hjelmsleva, Pierce’a i Quine’a, ale znajdujemy też odwołania do Schleiermachera i Steinera, Wittgensteina i Wierzbickiej. Uważny czytelnik rozpraw naukowych Umberto Eco postrzeże tutaj, obok stale w nich występujących, także kilka nowych nazwisk.

### 3

W rozdziale 1 autor stara się określić znaczenie synonimiki w procesie przekładu. Zaczawszy od konstatacji, którą trudno uznać za odkrywczą, o częstym w tej dziedzinie braku ścisłej synonimii, Eco przechodzi do rozważań na temat przekładu komputerowego i wyprowadza z analiz niezbyt oryginalny wniosek, że przekład nie zależy wyłącznie od kontekstu językowego, ale w znacznej mierze od czegoś, co znajduje się poza tekstem, co określa się mianem wiedzy (w tym także encyklopedycznej) o świecie.

Dużo bardziej interesujący wydaje się rozdział 2, w którym autor próbuje stwierdzić, na ile prawdziwa jest translatologiczna oczywistość głosząca, że przekład nie następuje między systemami, ale między tekstami. Poddaje tutaj analizie pojęcie *n i e p r e c y z y j-*

ności przekładu („*indeterminatezza della traduzione*”) posiłkując się uwagami na ten temat Quine’a i znanymi rozważaniami Hjelmselewa dotyczącymi planu wyrażania i planu treści.

Eco przypomina, że w danym języku naturalnym dokonuje się na poziomie formy ekspresji selekcja elementów odnoszących się (przynależnych) do kontinuum czy materii z wszelkich możliwych fonacji i buduje się z nich pewien system fonologiczny, repertuar leksykalny, reguły syntaktyczne. W związku z formą ekspresji można generować różne substancje ekspresji, do tego stopnia, że to samo zdanie, np. „Renzo kocha Łucję”, pozostawiając nie zmienioną własną formę – wciela się w dwie odmienne substancje, zależnie od tego, czy wypowiada je kobieta, czy mężczyzna. Z punktu widzenia gramatyki danego języka substancje ekspresji są nierелеwantne, podczas gdy, by stwierdzić, jak ogromne znaczenie mają tu różnice formalne, wystarczy rozważyć, dlaczego dany język Alfa uznaje za dystynktywne pewne dźwięki, które dany język Beta ignoruje, bądź wskazać na różnice leksykalne czy składniowe między poszczególnymi językami. Zgromadzony w tym rozdziale materiał przekładowy służy m.in. wskazaniu, w jaki sposób różnice substancjalne mogą odegrać kluczową rolę w tłumaczeniu danego tekstu na inny tekst. Ograniczając się do uwagi, że dany język może przyporządkowywać odmienne formy ekspresji odmiennym formom treści, autor przypomina dalej, iż na kontinuum lub też na materię treści składa się wszystko to, co daje się na jego gruncie pomyśleć i poklasyfikować, a zatem pewne języki (kultury) mogą dzielić owo kontinuum w nader zróżnicowany sposób<sup>6</sup>.

Pozostając przy rozdziale 2 – warto zauważyć, jak Eco przenosi na grunt teorii przekładu koncepcję ś w i a t ó w m o ż l i w y c h. Rozważając trudności terminologiczne związane z koniecznością dokonania wyboru między angielskimi określeniami „*nephew*”, „*niece*” i „*grandchild*”, którym na gruncie języka włoskiego odpowiada jedynie „*nipote*”, autor odwołuje się do teorii światów możliwych twierdząc, iż chcąc przełożyć sensownie tekst zawierający podobne problemy należy tworzyć hipotezy na temat świata, który jest przez ów tekst odzwierciedlony. A to oznacza, że w przypadku braku adekwatnych odpowiedników trzeba oprzeć się na przybliżeniach i dopiero po wytypowaniu domysłu najbardziej odpowiedniego możliwe jest dalsze postępowanie translatorskie. Procedury tego rodzaju, dające się zrealizować przy uwzględnieniu pełnego spektrum znaczeniowego, jakiego dostarczyć może definicja słownikowa wspomagana przez odpowiednią wiedzę encyklopedyczną, pozwalają tłumaczowi wybrać znaczenie lub jego maksymalne przybliżenie w stosownym kontekście i stosownym świecie możliwym<sup>7</sup>.

Przegląd w rozdziale 3 wybranych przez autora problemów teoretycznych przekładu dotyka kwestii zwrotności. Analizując angielski przekład *Kotów* Buadelaire’a, francuski przekład *Serca De Amicisa* i dwa, także francuskie, tłumaczenia *Pinokia* Collodiego autor formułuje ostrożny, jak sam powiada, i niezbyt oryginalny wniosek, że zwrotność przekładu może dotyczyć możliwie dużej liczby poziomów tekstu oryginalnego, i to niekoniecznie tych leksykalnych, rzucających się w oczy w warstwie powierzchniowej.

Problematyka rozdziału 4, *Significato, interpretazione, negoziazione* (Znaczenie, interpretacja, negocjacja), kształtuje się w oparciu o komentarz autora do własnego przekładu *Sylwii* Gérarda de Nerval’a. Uzyskany przez siebie kształt końcowy tekstu (osiągnięty w rezultacie licznych interpretacji pośrednich), zwany także jego głębokim sensem, Eco utożsamia z tym, co Peirce określał mianem „interpretanta finalnego”. Przy czym problematyka przekładu poszerza niejednokrotnie zakres pojęcia „interpretant” również o takie sytuacje, w których za Peirceowski „*energetic interpretant*” uznać trzeba wybuch głośne-

<sup>6</sup> W rozdziale 14, ostatnim, zatytułowanym *Lingue perfette e colori imperfetti*, autor rozszerza te uwagi o problematykę zróżnicowanej kulturowo segmentacji kontinuum (pasma) chromatycznego.

<sup>7</sup> Eco odwołuje się tutaj do pracy R. M e n i n a *Teoria della traduzione e linguistica testuale* (Milano 1996).

go śmiechu po celnej riposcie, który uświadamia osobie nie znającej języka, w jakim została wygłoszona, iż ma ona do czynienia właśnie z celną ripostą. Takie szerokie rozumienie pojęcia „interpretant” prowadzi do wniosku, że przekład zawsze jest interpretacją, nie każda jednak interpretacja jest przekładem (s. 86–87).

W rozdziałach 5 i 6 analizuje Eco, na bogatym materiale tłumaczeń własnych i przekładów swoich powieści na angielski i niemiecki, problem strat i kompensacji translatorskich, ostrzegając we wnioskach końcowych przed wzbogacaniem i ulepszaniem oryginału. Przy okazji wskazuje też na sytuację, w której on sam jako tłumacz *Sylwii* na język włoski zmuszony był zbuntować się przeciw swej mowie ojczystej, wprowadzającej w tkanę tekstu sensy nie istniejące w oryginale. Stało się tak, kiedy poszukując włoskiego odpowiednika dla francuskiej nazwy ptaków („*fauvettes* [pokrzewek czarnołbistych]”) trzymany przez Sylwię w klatce, odnajduje w słowniku, że po włosku znane są one jako „*silvie*”. Eco uciekł się do innej nazwy: „*capinere*”, by uniknąć (jak to nazwać?) „nadsensu” (s. 111).

W rozdziale 7, zatytułowanym *Fonti, foci, delta, estuari* (Źródła, dopływy, delty, estuaria), autor wychodzi poza lingwistyczne i literaturoznawcze rozumienie translacji w kierunku antropologii kulturowej, pozostając w zgodzie z wcześniejszą deklaracją, że tłumaczenie odbywa się nie tylko w przestrzeni między dwoma językami, ale i między dwiema kulturami i dwiema encyklopediami. Podobnie jak w rozdziałach poprzednich, imponujący jest zakres prezentowanego materiału doświadczalnego – m.in. trzy angielskie przekłady jednego z sonetów Dantego (s. 162–164); wpływ komentarza Awerroesa do *Poetyki* Arystotelesa na późniejszą recepcję takich pojęć, jak „tragedia” i „komedia”, wraz z intertekstualnymi reperkusjami tego komentarza w tkance jednego z opowiadań Borgesa (s. 165–167); nie tylko dla rusycystów czy „francuzystów” interesująca kulturologiczna analiza translatoologiczna obszernego francuskiego dialogu zaczynającego pierwszy rozdział *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja (s. 169).

W dalszej części tego rozdziału uwaga autora skupia się na sferze napięć między kulturą oryginału a kulturą przekładu (na osi od „udomowienia” do egzotyzacji, od „modernizacji” do archaizacji). Wychodząc od oczywistej konstatacji, iż przekład staje się dla kultury przyjmującej sprawą wewnętrzną, autor skupia swoją uwagę na problemach, które niepokoiły m.in. Humboldta i Schleiermachera, a dotyczyły kwestii umieszczania czytelnika w uniwersum językowym i kulturowym oryginału albo też uczynienia z tekstu mechanizmu współpracującego z lingwistycznym i kulturowym „tu i teraz” odbiorcy. Innymi słowy, czy współczesny tłumacz *Iliady* Homera powinien, by tak rzec, kazać swemu czytelnikowi udawać Greka z czasów Homera, czy też może „zmusić Homera”, by zechciał przemówić językiem naszych czasów? (s. 171).

Surową w tym względzie opinię Schleiermachera, głoszącą, że tłumacz powinien konsekwentnie wychodzić naprzeciw albo czytelnikowi, albo autorowi oryginału, w żadnym wypadku nie próbując czynić tego wobec ich obu równocześnie, Eco łagodzi sugerując, iż takie rozwiązanie skutkuje pozytywnie wobec tekstów odległych w czasie bądź w kulturowej przestrzeni.

Rozdział 8 poświęcił Eco zagadnieniom przekładu takich chwytów retorycznych, jak hypotyzoza i ekfrazja (*ekphrasis*). Materiału ilustracyjnego dostarcza mu fragment własnego przekładu *Sylwii* będący obszernym, szczegółowym opisem nostalgicznej przebieranki głównej bohaterki w stroje własnej ciotki z czasów jej młodości. Wobec oszałamiającej precyzji i plastyczności tego opisu tłumaczowi, nie znającemu się na tajnikach konfekcji damskiej z tamtej epoki, nie pozostaje nic innego jak skupić się raczej na zgoła filmowej, utrzymanej w rytmie opowiadania, barwnej panoramie niż na drobiazgowym i wysmakowanym przedstawianiu każdego szczegółu. W innym bowiem wypadku musiałby przestudiować stosowne materiały ikonograficzne z owej epoki lub udać się na konsultację do muzeum mody.

W końcowej fazie tej części książki Eco pozostawia ocenie jej czytelnika efekty pracy tłumaczy – francuskiego i angielskiego – *Wyspy dnia poprzedniego* nad fragmentem opisu

sobowtóra głównego bohatera, opisu będącego kryptoekfrazą obrazu Georges'a de la Tour. Dodaje przy tym, że zwykle stara się uprzedzić tłumaczy, z czym mają do czynienia, nie sugerując jednak, by przekładając koniecznie odwoływali się do obrazu-wzorca. Nie można przecież wykluczyć, iż nie znającemu wzorca czytelnikowi deskrypcja pozwoli ów wzorzec na swój sposób zidentyfikować mocą jego wyobraźni, odbiorcy zaś, któremu ów wzorzec nie jest obcy, pozwoli, także na swój sposób, zobaczyć go jeszcze raz (s. 208–212).

Problematyka stosunku tłumacza do tkanki intertekstualnej oryginału jest przedmiotem zainteresowania autora w rozdziale 9. Opisane tutaj przykłady pochodzą z jego własnej powieści i dotyczą jego sugestii wobec tłumaczy. Uważny i bardzo kompetentny czytelnik *Wyspy dnia poprzedniego* może zidentyfikować tytuły poszczególnych rozdziałów tej powieści jako tytuły (czasem lekko zniekształcone) różnych dzieł napisanych w wieku XVII, nie tylko po włosku. Sugestie autora dotyczyły także możliwości zastąpienia tytułów dzieł nie znanych kulturze danego przekładu tytułami dzieł literatury rodzimej. Związek tytułów poszczególnych rozdziałów z ich treścią był dla autora kwestią drugorzędą. Chodziło raczej o pretekst to erudycyjnej gry z owym uważnym i kompetentnym czytelnikiem.

W rozdziale 10, jednym z obszerniejszych, kluczowym dla modelowania pojęcia i udziału interpretacji w procesie przekładu, powraca Eco do inspiracji Jakobsonowskich i Peirce'owskich. Wychodząc od znanego podziału Jakobsona i uwag Peirce'a na temat zależności między pojęciami „*translation*”, „*transaction*”, „*transfusion*”, „*immediate neighborhood*”<sup>8</sup> proponuje Eco własną klasyfikację problematyki interpretacji w aspekcie nie tylko translatorskim:

1. Interpretacja przez transkrypcję
2. Interpretacja wewnątrzsystemowa
  - 2.1. Wewnątrzsemiotyczna, w ramach różnych systemów semiotycznych
  - 2.2. Wewnątrzjęzykowa, w ramach tego samego języka naturalnego
  - 2.3. Wykonanie
3. Interpretacja międzysystemowa
  - 3.1. Z widocznymi zmianami w sferze substancji
    - 3.1.1. Interpretacja intersemiotyczna
    - 3.1.2. Interpretacja międzyjęzykowa, przekład z jednego języka naturalnego na inny język naturalny
    - 3.1.3. Przeróbka
  - 3.2. Ze zmianą materii
    - 3.2.1. Parasynonimia
    - 3.2.2. Adaptacja bądź transmutacja (s. 236)

W końcowych partiach książki czytelnik znajduje bogaty materiał przykładowy służący ilustracyjnej funkcjonalizacji problematyki przedstawionej klasyfikacji. W rozdziale 11 autor omawia problemy związane z reprodukcją obrazu drukiem czy z transkrypcjami muzycznymi. Podane są tam także liczne przykłady zachodzących między językami naturalnymi zmian w sferze substancji w tłumaczeniach, również w zakresie tłumaczenia poezji. Autor analizuje np. urywek włoskiego przekładu (dokonanego przez Maria Bonfantiniego) *Kotów* Baudelaire'a, fragmenty angielskich tłumaczeń niektórych pieśni *Boskiej Komedii* czy włoskich przekładów słynnego: *In the room the women come and go / talking of Michelangelo...*, z *The Love Song of J. Alfred Prufrock* Eliota. Przytacza też fragment *Prose du transsiberien* Cendrarsa w niezbyt, jego zdaniem, udanym tłumaczeniu Rina Cortiany. Eco nie znalazł jeszcze wówczas *Lokomotywy* Tuwima, której przekład stawia równie karkołomne zadania. Niemożliwe jest bowiem zachowanie toku sylabotonicznego

<sup>8</sup> Eco odsyła czytelnika książki do paragrafu 2.89 *Collected Papers* R. Jakobsona (Cambridge 1931–1948).



tego wiersza w językach wymagających użycia rodzajników. Przekonała się o tym Monika Woźniak tłumacząc na język włoski Tuwimowe arcydzieło, zaprezentowane na targach książki w Bolonii w 2003 roku. Aby zachować mniej więcej wartości eufoniczne tekstu, kilkakrotnie zmuszona była dokonać poprawek semantycznych, a nawet zmienić ilustrację Jana Marcina Szancera. Włoskie dzieci dostały więc „prawie to samo”, ale reakcję znane go z nieustępliwości autora łatwo można by tu przewidzieć.

Na zakończenie tego rozdziału Eco przytacza własne, jak je określa, „oulipiańskie” wariacje poetyckie na temat wiersza Eugenia Montale, w którym poeta w rytmie pędzącego pociągu odnajduje rytmikę tańca karioka. Odsyła też czytelnika do *Undici danze per Montale* – własnych wariacji na temat owego wiersza, prowadzących do odnajdywania w stukocie kół o złącza szyn rytmiki różnych tańców, w rezultacie narzucania sobie, w trakcie przepisywania utworu, rozmaitych ograniczeń (np. bez jednej z samogłosek lub tylko z jedną samogłoską). Zabawy te, opublikowane przez Eco w *Il secondo diario minimo*, nie znalazły się w polskim wyborze z tego tomu, stanowiąc, jak można mniemać, nie lada problem nawet dla tłumacza tak wytrawnego, jakim był niewątpliwie, niedawno zmarły, Adam Szymanowski.

W konkluzji tej części pracy Eco rozpatruje stale pojawiające się w translacji poetyckiej zagadnienie przeżycia estetycznego. Przekład jest rodzajem strategii nakierowanej na dostarczenie odbiorcy tego samego przeżycia, jakiego dostarczyć miał swemu odbiorcy oryginał. W przypadku przekładu artystycznego jest to przeżycie estetyczne. Posiłkując się uwagami Wittgensteina na temat niemożliwości „przeniesienia” przeżycia estetycznego w stanie niezmienionym z jednego odbiorcy na drugiego (może warto przypomnieć, że filozofowi chodziło o odbiór menueta) i rozwijając te uwagi, Eco konstatuje, iż przeżycie estetyczne nie jest odpowiedzią fizyczną czy emocjonalną, lecz raczej rodzajem zaproszenia, by przyjrzeć się, w jaki sposób owa odpowiedź fizyczna lub emocjonalna jest warunkowana przez rodzaj zwrotnego napięcia między skutkiem a przyczyną. Zadowolenie estetyczne nie realizuje się w ramach przeżycia, jakiego się doznaje, ale raczej w przyjemności dostarczanej przez samą organizację tekstu, którą Eco określa mianem strategii tekstualnej. Tak czy inaczej – znowu znajdujemy się w zasięgu pojęć teorii języka poetyckiego Jakobsona. Z punktu widzenia odbiorcy przekład powinien dostarczyć tych samych możliwości docierania do sensu, jakie dane były czytelnikowi oryginału.

Zgodnie z przytoczoną wcześniej klasyfikacją różnych rodzajów interpretacji rozdział 12 gromadzi przykłady p r z e r ó b k r a d y k a l n y c h. Pierwsza z nich to autorskie tłumaczenie *Esercizi di stile* Queneau. Aby wskazać na skalę spotykanych tam trudności translatorskich, wystarczy przypomnieć, że „ćwiczone” fragment tekstu trzeba m.in. przełożyć z najeżonej francuskimi anglicyzmami francuszczyzny na najeżony włoskimi anglicyzmami język włoski, co jest zadaniem nietrudnym. W tłumaczeniu tego fragmentu, napisanego najeżoną italianizmami francuszczyzną, Eco uciekł się do zgrabnego konceptu i „przepisał” oryginał najeżoną francuzyzmami włoszczyzną.

W drugiej części tego rozdziału, *Il caso Joyce*, poświęconej analizie translologicznej dzieła Joyce’a, Eco przypomina wyrażaną wielokrotnie opinię, że *Finnegans Wake* nie zostało napisane po angielsku, ale po „finnegańsku” i że to język wynaleziony przez Joyce’a. Nie jest to jednak wynalazek podobny do „zaumnego języka” Chlebnikowa lub do języków poetyckich Morgensterna czy Hugo Balla, których to języków nie można przekładać, ponieważ ich fonosymboliczne oddziaływanie zasada się właśnie na braku wszelakiego odniesienia semantycznego. Zdaniem Eco (komentującego przekłady włoskie i francuskie – dokonywane przy udziale Joyce’a – tego fragmentu, który znany jest jako *Anna Livia Plurabelle*). *Finnegans Wake* to utwór wielojęzyczny i jako taki nie wymaga tłumaczenia, gdyż już został przełożony. Można zatem powiedzieć, że przekładając pewien k a l a m b u r (u Joyce’a: „pun” albo „mot-valise”), w którym mielibyśmy np. do czynienia z angielskim rdzeniem T i włoskim rdzeniem I, dokonywalibyśmy co najwyżej zamiany syntagmy TI na syntagmę IT. Można zatem powiedzieć, że *Finnegans Wake* nie jest nawet tekstem wielojęzycznym, albo

jeszcze inaczej: jest tekstem wielojęzycznym z punktu widzenia języka angielskiego. To taki tekst wielojęzyczny, jaki może sobie wyobrazić anglofon. Wchodząc w rolę autora tłumaczącego własny tekst na język włoski i francuski, Joyce musiał myśleć o tekstach docelowych jako o tekstach wielojęzycznych takich, jak wyobrażałoby je sobie italofon i frankofon.

W rozdziale 13 – oprócz omówionych tu już wcześniej analiz adaptacji *Śmierci w Wenecji*, *Lamparta* i filmu Rybczyńskiego *Orkiestra* – znajdujemy wyjaśnienie pojęcia „*parasynonimia*”. Autor pisze, iż nie potrafiąc znaleźć lepszego określenia użył właśnie takiej nazwy dla tych przypadków interpretacji, w których, by sprecyzować znaczenie jakiegoś sformułowania lub wypowiedzenia, trzeba uciec się do interpretanta wyrażonego w innej materii semiotycznej (s. 316).

Kończąc warto zwrócić uwagę także na spostrzegawczość autora, która rekomendować może oczekiwaną precyzję analiz. W części tego rozdziału, poświęconej problematyce uwidoczniania w adaptacji tego, co nie zostało w materiale literackim napisane, Eco przypomina, że Melville w *Moby Dicku* nigdzie nie wspomina, której nogi brakuje kapitanowi Achabowi. Reżyser filmu *Moby Dick*, John Huston, „pozbawił”, grającego rolę Achaba, Gregory’ego Pecka lewej nogi. Ale też to, co dla autora powieści mogło pozostawać niejasne, nie może takim pozostać dla reżysera filmowego. Przewrotny wniosek, jaki pragnie tu sformułować Eco, sprowadzałby się do stwierdzenia, że film nie zawsze musi zubożyć powieść.

## 4

Bibliografię do książki nazwał autor skromnie *Riferimenti bibliografici*, usprawiedliwiając się jednocześnie przypomnieniem, iż teksty zawarte w omawianym tomie narodziły się jako prelekcje, podczas których nie obciąża się pamięci słuchaczy nadmierną ilością bibliograficznych przypisów, z wyjątkiem tych określanych mianem kanonicznych. Zgodnie z tą zasadą autor ograniczył się do odnotowania prac efektywnie w analizach wykorzystywanych. Zredagowaną przez Monę Baker i wydaną u Routledge’a w Londynie w 1998 roku *Encyclopedia of Translation Studies* traktuje Eco jako zbiór tych wszystkich koncepcji, które stanowią wspólne dziedzictwo translatoologii.

*Riferimenti bibliografici* dołączone do książki to pozycja cenna dla naszej rodzimej wiedzy o przekładzie literackim, która, jak się wydaje, niezbyt często odwołuje się do włoskich dokonań w tym zakresie. Będzie ona przydatna także tym wszystkim badaczom, nie tylko neofilologom, których interesują problemy związane z przekładami *Imienia róży*, *Wahadła Foucaulta*, *Wyspy dnia poprzedniego* i *Baudolina* na języki angielski, francuski i niemiecki.

Szerokość zainteresowań Umberta Eco potwierdza dołączony spis cytowanych przekładów. Wypada żałować, że informacje o autorach „oryginałów” i „tłumaczach” dzieł powstałych w rezultacie przekładów intersemiotycznych można znaleźć tylko w indeksie nazwisk.

Wojciech Soliński