Marta Łowejko

Przetłumaczyć nieprzetłumaczalne – o hiszpańskich tłumaczeniach *Wariata i zakonnicy*

Teksty Stanisława Ignacego Witkiewicza, jak całą jego twórczość, wyróżnia niewątpliwie, obok innych cech, niepowtarzalny styl, charakterystyczny idiolekt przejawiający się zarówno w języku literackich bohaterów, jak i w wypowiedziach samego autora. Choć nie tylko styl przesądza o wybitności Witkacowskiego dzieła, to jednak jest on nierozerwalnie związany z ideową warstwą tekstów, ponadto jest swoistym znakiem rozpoznawczym, czymś nie do podrobienia, co nadaje jego utworom unikatową atmosferę, emocjonalność i energię.

O ile przekład literacki jest najbardziej wymagający dla tłumacza, o tyle przekład tekstów Witkiewicza to zadanie wyjątkowo trudne, by nie rzec, karkołomne. Niniejszy artykuł prezentuje, jak temu zadaniu podołali tłumacze hiszpańskojęzyczni. Choć tłumaczeń Witkacego na język hiszpański jest już kilkanaście, my skupimy się na przekładzie *Wariata i zakonnicy*. Dramat ten został przełożony przez tłumaczkę polską, Marię Sten oraz przez parę tłumaczy hiszpańskich, Jorgego Segovię i Violettę Beck[1]. Tym ciekawsze będzie porównanie dwóch tłumaczeń jednego tekstu oryginału, dwóch zmagań z przekładem „niemożliwym". W naszej analizie problem przekładu stylu silnie zindywidualizowanego zostanie osadzony w szerszym kontekście zagadnienia nieprzekładalności.

Problem stylizacji idiolektalnej w twórczości Witkiewicza ma podwójną naturę. Z jednej strony specyficzny idiolekt cechuje wszystkie (poza drobnymi wyjątkami) *dramatis personae* Witkiewiczowskich dramatów. Badacze twórczości Witkacego są zgodni co do tej unifikacji języka poszczególnych bohaterów. Stanisław Rzęsikowski pisał niegdyś: „Frazeologia Witkiewicza jest tak charakterystyczna, że wystarczy przeczytać zaledwie kilka zdań z dowolnego tekstu,

1 Z uwagi na niewielką liczbę bohaterów *Wariata i zakonnicy* przy analizie nazw własnych pojawią się wyjątkowo *dramatis personae* z *Matki* w przekładzie Marii Sten i Cristiny Conde.

aby powiedzieć: to jest Witkacy"[2]. Z drugiej strony język, jakim się posługują, stylistycznie mocno nacechowany, jest w rzeczywistości językiem samego Witkiewicza, przejawem jego silnie zindywidualizowanego stylu artystycznego. Wychodząc z powyższych założeń, przyjrzymy się temu, jak do tych problemów ustosunkowali się tłumacze dzieł autora *Matki*. Czy odczytując tekst oryginału, dostrzegli stylizacyjny ciężar, jaki na nich spoczywa i czy w procesie tłumaczenia poświęcili mu szczególne miejsce? Jeśli tak, to w jaki sposób spróbowali oddać efekt niepowtarzalnego stylu w tekście przekładu, do jakich rozwiązań translatorskich uciekli się w procesie tłumaczenia? Czy teksty hiszpańskie, traktowane jako odrębnie istniejące w literaturze jednostki, również zachowują tę specyfikę stylistyczną, czy czytelnik hiszpański jest w stanie dostrzec w nich tę niepowtarzalność czy choćby jej powidoki?

W punkcie wyjścia zdefiniujemy za Aleksandrą Kowalewską styl jako „specyficzny sposób przedstawiania szczególnej wizji rzeczywistości za pomocą określonego doboru i kombinacji środków językowych tworzących dającą się wyodrębnić regularność"[3].

Specyficzny idiolekt cechuje wszystkie (poza drobnymi wyjątkami) *dramatis personae* Witkiewiczowskich dramatów

Kwestię indywidualnego stylu artystycznego poruszał w swych pismach teoretycznych sam Witkacy, pisząc m.in.:

> Styl danego autora zależy od materiału słów, których używa i od tego, w jaki sposób słowa te łączy w zdania. Trzeba również zwrócić uwagę na rodzaj współczynnika czysto zmysłowego danego osobnika, a mianowicie na to, czy jest on typem bardziej słuchowym, muzykalnym, czy też wzrokowym, obrazowym i na ile zwraca uwagę na znaczenia pojęć, jako na elementy artystyczne[4].

Kładł on nacisk na „indywidualny styl artystyczny" jako na czynnik wyróżniający. Warstwa językowa stanowi istotny element w konstrukcji formalnej dzieła teatralnego, która zgodnie z założeniami Czystej Formy, ma się przekładać na wywoływanie uczuć metafizycznych u odbiorcy. Trzeba również zaznaczyć, że Witkiewicz pisał swe dramaty z zamiarem ich wystawiania, a więc dużą rolę odgrywała również brzmieniowa strona języka. Wreszcie, jak pisze sam autor, „styl indywidualny powstaje za cenę pewnych odchyleń od praw w danej chwili obowiązujących"[5]. Na te

2 S. Rzęsikowski, *O stylu Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Prace Literackie" 1963, t. V, s. 105.
3 A. Kowalewska, *Problematyka przekładu stylu literackiego*, [w:] *Kulturowe i językowe źródła nieprzekładalności*, red. K. Hejwowski, Olecko 2005, s. 167.
4 S. I. Witkiewicz, *Dramaty*, t. 2, wyb. K. Puzyna, Warszawa 1972, s. 310.
5 Tamże.

„odchylenia", stanowiące dominantę stylu Witkiewiczowskiego, składają się różne zabiegi stylistyczne, którym kolejno się przyjrzymy. Ich wyodrębnieniu i enumeracji towarzyszyć będzie komentarz dotyczący zastosowanych strategii translatorskich i, po części, próba oceny ich trafności.

Analizę naszą rozpocznijmy zgodnie z porządkiem układu dramatu, a więc od *dramatis personae*. Pomysłowość, bogactwo asocjacji oraz niezwykła biegłość słowotwórcza Witkacego przejawiają się na tym poziomie w całej swej okazałości. Nazwiska najczęściej są formowane poprzez rdzeń obcojęzyczny, rodzimy lub połączenie obu, podstawa słowotwórcza pozostaje rodzima przy formancie obcojęzycznym lub na odwrót. Takie dane personalne stanowią nie lada wyzwanie dla tłumaczy. Oto kilka przykładów[6]:

Jan Burdygiel	Jan Burdygiel (JS), Jan Bordigiel (MS)
Leon Węgorzewski	León Ángula (MS, CC) [Leon Węgorz]
Wojciech de Pokorya-Pęcherzewicz	Adalberto de Modesto Vesícula (MS) [Wojciech Skromny Pęcherz]
Joachim Cielęciewicz	Joaquín Cabezadevaca (MS) [Joachim Krowogłowi]

Segovia i Beck stosują przeniesienie – jednostka leksykalna (w tym wypadku nazwa własna) nie zostaje poddana modyfikacji, adaptacji czy tłumaczeniu, w języku docelowym występuje w formie niezmienionej. Przy tym nie pojawia się żadnego rodzaju objaśnienie, które naprowadzałoby na znaczenie poszczególnych nazwisk. Strategia ta powoduje ogromne zubożenie tekstu, gdyż nazwiska mają duże znaczenie dla charakterystyki postaci, w ich formowaniu również odzwierciedla się styl autora (neologizmy, kontaminacje, elementy obcojęzyczne). Sten z kolei podejmuje się trudu tłumaczenia, jednak stylistycznie jest ono niekonsekwentne. Odpowiedniki hiszpańskie pozbawione są typowych dla tego języka formantów, które byłyby ekwiwalentem na poziomie jednostki morfologicznej. Można by zaproponować w wypadku tłumaczenia *Węgorzewski* jednostkę *Anguléz*, z tak charakterystycznym dla hiszpańskiego formantem. Chybione zupełnie, zneutralizowane tłumaczenie nazwiska Pokorya-Pęcherzewicz, nie oddaje charakteru obcojęzycznego a przy tym „szlacheckiego" i tym samym pozbawia postać pewnej charakterystyki.

Zanim przejdziemy do kolejnych poziomów stylu Witkiewicza, wyodrębnijmy jeden ciekawy przykład pochodzący również z didaskaliów. W *Wariacie i zakonnicy* rzecz dzieje się w gospodzie „Pod Zdechłym Zajączkiem". Nazwa ta ma nieskrywany, ironiczno-turpistyczny charakter i nadaje groteskowego tonu całej akcji dramatu. Maria Sten i w tym wypadku dopuszcza się neutralizacji, tłumacząc *nomine proprie* jako „Bajo el conejo muerto" [„Pod martwym królikiem"]. Znika całe nacechowanie stylistyczne. Jeszcze gorzej radzą sobie z tym fragmentem tłumacze hiszpańscy, przekładając go jako „El Conejillo de Indias", co oznacza po hiszpańsku nic innego jak „świnkę morską". Zapewne nie została w tym

6 Dla ułatwienia wprowadzimy następujące skróty: MS – Maria Sten, JS – Jorge Segovia i Violetta Beck, CC – Cristina Conde. W nawiasach kwadratowych zamieszczam moje, w miarę dosłowne, tłumaczenia przekładów na język polski.

Za przykład niech posłuży nam osławione już słowo *gangliony*

przypadku zastosowana strategia substytucji. Czy błąd wynika ze świadomej modyfikacji, która, jak zauważa Anna Bednarczyk[7], może polegać na zastępowaniu asocjacji oryginalnych rodzimymi? Wydaje się, że powodem błędu jest raczej niezrozumienie tekstu oryginału czy też fałszywy odpowiednik (*conejillo* – zdrobnienie od *conejo*), wprowadzający twór zupełnie niewytłumaczalny i nieopłacalny w procesie odbioru tekstu. Zastanawia przede wszystkim, dlaczego obaj tłumacze słowo „zając" oddają poprzez hiszpańskie *conejo*. *Conejo* to po hiszpańsku królik, zając to *liebre*. Razi i zarazem dziwi błąd tej skali na poziomie leksykalnym.

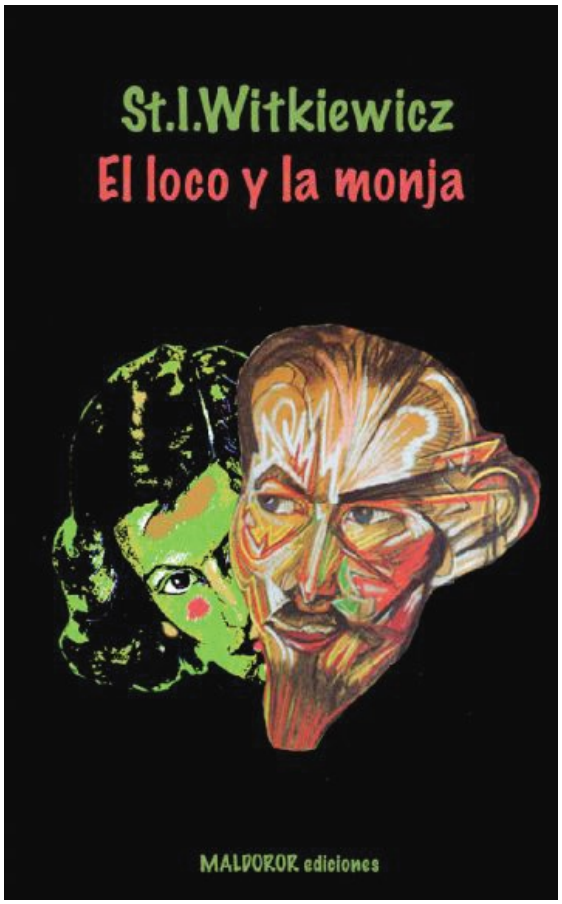
W repertuarze leksyki Witkiewiczowskiej niektóre wyrazy pojawiają się z dużą częstotliwością i również stanowią cechę charakterystyczną stylu. Za przykład niech posłuży nam osławione już słowo *gangliony*. Jest to termin medyczny o dwóch znaczeniach, w patologii – określenie schorzenia zwanego również torbielą galaretowatą; w anatomii oznacza zwój nerwowy. Witkacy sięga zarówno w analizowanym dramacie, jak i w innych tekstach po drugie znaczenie tego terminu. Sten tłumaczy „gangliony" jako *glándulas* [„gruczoły"]. Segovia i Beck proponują w to miejsce określenie „sistema nervioso" [„system nerwowy"]. Jeśli chodzi o termin „ganglion", to ma on swój odpowiednik w języku hiszpańskim, brzmiący prawie identycznie: *ganglio* (*ganglión* jest odpowiednikiem drugiego znaczenia polskiego „ganglion", oznacza właśnie schorzenie, torbiel).

Wydaje się, że to hiszpańscy tłumacze znaleźli bardziej adekwatny semantycznie odpowiednik, choć tłumaczenie ich jest niedokładne, „sistema nervioso" to zdecydowanie uproszczenie i uogólnienie. Sten wykazuje się znajomością tylko jednego, współcześnie częściej występującego znaczenia terminu „ganglion". Nie jest to jednak znaczenie adekwatne w tym kontekście, odsyła do innych asocjacji i semantycznie zniekształca tekst oryginału.

Jakkolwiek interesująca nie wydawałaby się etymologia Witkiewiczowskich ganglionów, żadnemu z tłumaczy nie udaje się zachować ekwiwalencji stylistycznej. Semantyczna, jak już zauważyliśmy, proponowana jest przez tłumaczy hiszpańskich. Dlaczego nie decydują się oni na pozostawienie oryginalnego terminu? Nie byłby on w pierwszym odbiorze zrozumiały dla większości czytelników, niemniej również dla polskiego odbiorcy jego znaczenie nie jest oczywiste. Jest to termin specjalistyczny i również polski czytelnik, tak współczesny, jak i współczesny Witkiewiczowi, musi wykazać się dociekliwością, by poznać jego znaczenie. Substytucja jest tu pewnym ułatwieniem pracy odbiorcy, przekłada się natomiast na utratę w wymiarze stylistycznym.

Kolejnym charakterystycznym elementem stylu Witkiewicza z poziomu leksykalnego są wtręty obcojęzyczne. Autor podaje je tak w oryginalnej wersji, jak w zapisie fonetycznym, nieraz też rdzeń obcojęzyczny uzupełnia polską fleksją. Weźmy przykład pierwszego z wariantów: „Quelque chose d'énorme!" wykrzykuje siostra Barbara z *Wariata*

7 A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie: modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łask 2005, s. 57.



Wariat i zakonnica w tłumaczeniu Jorgego Segovii i Violetty Beck, Maldoror Ediciones, Vigo 2009.

i zakonnicy. W sposób niezmieniony powtarzają tę kwestię tłumacze hiszpańscy. Do czego tymczasem ucieka się polska tłumaczka? W miejscu tym wprowadza odpowiednik hiszpański: „Algo enorme" [„Coś potwornego"]. Tłumaczenie to jest niczym nieuzasadnione. Wtręty obcojęzyczne są przecież jednym ze szczególnych wyznaczników Witkiewiczowskiego stylu. Ich tłumaczenie zubaża tekst i jednocześnie może być odebrane jako przejaw deprecjacji hiszpańskojęzycznego odbiorcy.

Innym ciekawy przykładem zapożyczenia jest kontaminacyjne, rosyjsko-francuskie określenie walki „obszczaja rukopasznaja schwatka a la maniere russe". Tłumacze hiszpańscy pozostają wierni tekstowi oryginału, wprowadzają jedynie zapis zgodny z przyjętą w języku hiszpańskim grafią: „(combate) a la maniere russe – obshchaia rukopashnaia sjvatka". Sten po raz kolejny odchodzi od tekstu oryginału, proponując odpowiednik „el combate cerrado". Semantycznie jest on bliski oryginałowi, jednak substytucja ta jest zupełnie niezrozumiała, staje się raczej redukcją[8]. Wydaje się oczywiste, że wtręty obcojęzyczne należy pozostawić w formie niezmienionej, jako jeden z istotnych elementów idiolektu.

Jeszcze innym problemem w tłumaczeniach utworów dramatycznych Witkacego są tzw. stylizacje wewnętrzne. Autor, niezwykle sprawnie i twórczo wykorzystujący materię języka, z lekkością porusza się po różnych jego poziomach, odmianach. Teksty jego przetkane są stylizacjami (najczęściej w służbie groteski), mamy tu reminiscencje mowy młodopolskiej, archaizmy, stylizacje gwarowe, środowiskowe. Wszystkie one, można powiedzieć, są podsystemami składającymi się na wielki system Witkacowskiego idiolektu. Tłumacz musi się wykazać niemałą biegłością i wrażliwością, by wszystkie te podsystemy uchwycić. Mamy tedy gwarowe: „A ino! Póki siły starczy!" zneutralizowane w obu przekładach: „Andan ¡con ganas!" (JS) [„No już! Z życiem!" (właściwie „Z ochotą!")], „Anda ¡Con fuerzas!" (MS) [„No już! Żwawo!" (właściwie „Z siłą!")]. Tłumacze nie szukają ekwiwalentu gwarowego w języku hiszpańskim, kwestia zostaje przetłumaczona w ramach normy językowej (potocyzmu), ponownie więc dochodzi do redukcji tekstu oryginału.

8 Określenia transformacji translatorskich według E. Balcerzana, który – za Kwintylianem [za to uzupełnienie dziękuję dr. E. Ranocchiemu] – wyróżnia cztery podstawowe: redukcję, inwersję, substytucję oraz amplifikację; E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] tegoż, *Literatura z literatury*, Katowice 1998, s. 17–33.

Oh, que porquería la dizque ética profesional! Yo acabaría con toda esta raza de verdugos

Przywołajmy również przykład stylizacji staropolskiej. W pewnym momencie Pafnucy woła: „A tłumacz to sobie, kiedyś taki mądry. A naści!". Mamy tu formę dawną słowa „kiedyś" oraz wyrażenie „a naści" oznaczające tyle co „a masz!". Formy te z pewnością mogły wprowadzić hiszpańskich tłumaczy w zakłopotanie i wymusić mozolne poszukiwania znaczenia. Mimo to finalnie przekład pozostaje dość wierny: „Explícatelo a ti mismo si eres tan listo. ¡Te vamos a dar estopa!" (JS) [„Wytłumacz sobie to sam, jeśli jesteś taki mądry. Dostaniesz w mordę!"], choć wyrażenie „dar estopa" nie jest archaizmem, a potocyzmem.

Polska tłumaczka pozostaje dość wierna semantycznie oryginałowi: „Compréndete tú mismo si eres tan listo. Por el momento, toma" (MS) [„Zrozum siebie sam skoro jesteś taki mądry. A teraz – a masz!"]. Kolokwialne *toma* można by przetłumaczyć jako „weź, bierz to co jest", ale też jako „a masz!" w kontekście sytuacyjnym obecnym w dramacie. Tak czy inaczej, co dla nas najistotniejsze, w żadnym z tłumaczeń nie zostaje zachowana stylizacja. Świadoma transformacja sprawia, że styl Witkiewicza w języku hiszpańskim po raz kolejny zostaje zneutralizowany i uproszczony.

Wulgaryzmy, cały ich arsenał, rozmaitość, a nawet i nierzadko nowatorstwo, to kolejny znak rozpoznawczy Witkacowskiego stylu. Potęgują one gwałtowność i dynamizm wypowiedzi poszczególnych bohaterów dramatu. Aby oddać to swoiste bogactwo w tekście oryginału, niewątpliwie należałoby sięgnąć do jakże przecież nieprzebranych zasobów języka hiszpańskiego, puścić wodze swawoli językowej, jak to czyni Witkacy. Przyjrzyjmy się dwóm fragmentom dramatów. Oto pierwszy z nich: „Nie móc dla pani porzucić jakiejś małpy, jakiegoś demonicznego starego pudła, jakiegoś świństwa!!" – wykrzykuje Walpurg. Co proponują tłumacze? Segovia i Beck przebierają w hiszpańskich wulgaryzmach i ostatecznie osiągają całkiem interesujący efekt. W tekście tłumaczenia mamy: "¡Por qué no pudo dejar a aquella cacátua, aquel despojo del infierno, aquella porquería!" [„Dlaczego nie mógł zostawić tej raszpli, tego kościotrupa rodem z piekła, tego łajdactwa!"]. Sten natomiast (można zauważyć, że jest to często jej swoista strategia) wprowadza redukcję, pomijając zupełnie wulgarność powyższej kwestii: „No haber podido abandonar por usted a aquella mujer..." [„Nie móc zostawić dla pani tamtej kobiety..."] wyrzeka neutralnie i łagodnie Walpurg w *El loco y la monja*.

Strategia polskiej tłumaczki nie jest realizowana konsekwentnie i w innym miejscu „role" poszczególnych tłumaczy zostają odwrócone. Pełna gwałtowności, groźna wypowiedź Walpurga „Ach, ta przeklęta etyka lekarska! Wymordowałbym to całe plemię katów" nieco łagodnieje w tłumaczeniu Segovii i Conde: „¡Ah, la famosa ética de los médicos! Yo acabaría con esta raza de verdugos" [„Ach, ta osławiona etyka lekarska! Skończyłbym z tą rasą katów!"]. Sten tutaj z kolei wykazuje się większym zaangażowaniem i w efekcie otrzymujemy: „Oh, que porquería la dizque ética profesional! Yo acabaría con toda esta raza de verdugos" [„Ach, co to za świństwo ta tak zwana etyka zawodowa! Skończyłbym z całą tą rasą katów"]. Jej tłumaczenie w rezultacie okazuje się tym razem nieco mocniejsze od tłumaczenia Hiszpanów.

Amplifikacja generuje na poziomie fonicznym zupełnie odmienny efekt

W dramatach Witkacego spotykamy też wiele mowy stylistycznie nacechowanej, bardzo dynamicznej i swoiście zrytmizowanej, którą dość ciężko zakwalifikować czy określić za pomocą terminologii klasycznej poetyki. Jest to często specyficzny dobór określeń, nietuzinkowe połączenia wyrazowe, nieraz świeże i bogate asocjacyjnie metafory. Przyjrzyjmy się kilku przykładom: „Ach, gdybym mógł odkręcić głowę i schować ją do szafy, żeby odpoczęła trochę" – błagalnie szepcze Walpurg. Mamy w tej metaforze odkręcanie głowy, jakby jakiejś mechanicznie połączonej części, nasuwa się więc skojarzenie ze śrubami lub śrubokrętem. Witkacy nie posiłkuje się utrwalonym w języku określeniem „ściąć głowę" czy „skrócić o głowę". Ważny jest zatem w tym wypadku kontekst asocjacyjny. Posiłkując się terminem Bednarczyk, możemy wyróżnić pewną asocjemę[9], a więc jednostkę, która wywołuje określone skojarzenia u odbiorcy. Wierni autorskiej asocjacji pozostają Hiszpanie, tłumacząc: „Oh, si pudiera desatornillarla y guardarla en un armario, y procurarle de ese modo un momento de descanso" [„Ach, gdybym mógł ją odkręcić (głowę) i schować ją do szafy i w ten sposób dać jej chwilę odpoczynku"]. Mamy *desatornillar*, a więc „odkręcać śruby". W zdaniu podrzędnym napotykamy, nierzadką u tłumaczy hiszpańskich, amplifikację tekstu.

Przypatrzmy się drugiemu tłumaczeniu: „Oh, si pudiera cortarme esta cabeza y guardarla en un armario para que descansara un poco" [„Ach, gdybym mógł ściąć sobie tę głowę i schować ją do szafy, żeby odpoczęła trochę"]. Polska tłumaczka gubi kontekst asocjacyjny odkręcania głowy, neutralizuje tekst, używając połączenia utrwalonego również w języku przekładu. Wydawać się może, że powodem tego błędu jest pewna nieumiejętność. Jednak już druga część zdania pozostaje bardziej adekwatna, jest tłumaczeniem dosłownym, głowa ma *descansar*, czyli „odpocząć", tak jak odpoczywa człowiek po wysiłku.

Idealnym więc tłumaczeniem zdawałoby się połączenie dwóch powyższych: „Oh, si pudiera desatornillar esta cabeza y guardarla en un armario para que descansara un poco". Rozwiązania te wydają się bardzo nierówne i nierzadko właśnie ich połączenie zbliża tłumaczenie hiszpańskie do wersji idealnej. Ostatecznie to hiszpańscy tłumacze wykazali się zdecydowanie większą rzetelnością i gorliwością.

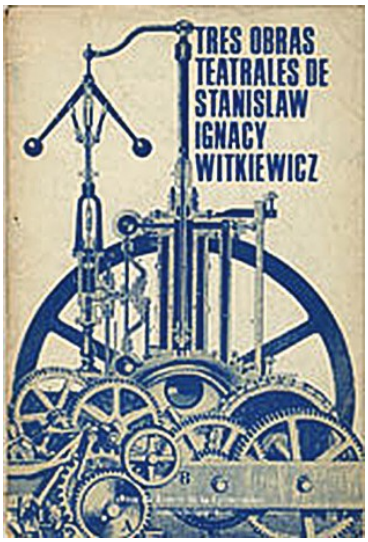
Co łatwo zauważyć, analizując teksty przekładów, Sten często redukuje tekst, opuszczając co trudniejsze ustępy, jak chociażby w następującym przykładzie. Niezwykle obrazowe i turpistyczne „To tylko w cudze czaszki wbity mych mózgów farsz" z wiersza recytowanego przez siostrę Annę, znika w przekładzie Sten. Hiszpańscy tłumacze przekładają cały tekst bez wyjątków, mimo to – jak widać poniżej – czasem zupełnie brakuje im pomysłowości czy też wytrwałości w staraniach, aby styl Witkacego uchronić od neutralizacji: „Únicamente son mis pensamientos con los que enveneno el cerebro de otra gente" [„To tylko moje myśli, którymi zatruwam mózg innych ludzi"]. Tłumaczenie rozczarowuje, a hiszpański czytelnik traci całkowicie kontakt z idiolektem Witkacego.

9 A. Bednarczyk, dz. cyt., s. 42.

Jak już podkreślaliśmy, styl Witkiewicza charakteryzuje się również specyficzną dynamiką. Pełno tu zdań krótkich, wykrzyknikowych, z powtórzeniami, inwersją czy też kończących się krótkimi i dobitnymi sformułowaniami. Przytoczmy nieco dłuższy fragment, który dobrze oddaje powyższą charakterystykę, zestawiając go od razu z dwoma tłumaczeniami:

> Mamy czas. O! Ja mam masę czasu! Tylko nie wiem, czym go zapełnić. A moich myśli nie znoszę już, nie znoszę... (*opanowuje łkanie*) A myśleć muszę w kółko, jak maszyna. W głowie idzie mi piekielna maszyna. I nie wiem, na którą godzinę którego dnia jest nastawiona. Nie wiem, kiedy pęknie. I czekam, bez końca czekam.
>
> Tenemos mucho tiempo. Sobre todo yo, que me sobra. Hasta tal punto que no se como llenarlo. Y no soporto más mis pensamientos, no los soporto... [trata de dominar un llanto que le oprime el pecho] Y estoy obligado a pensar sin descanso, como una máquina. En mi cabeza hay una máquina infernal que marcha sin tregua. Soy incapaz de adivinar en qué minuto programaron mi fin, mi hora, mi día. No sé cuando va a estallar ese mecanismo. Estoy esperando, esperando. (JS)
> [Mamy dużo czasu. Zwłaszcza ja, mam go aż nadto. Aż tyle, że nie wiem jak go zapełnić. I nie zniosę już więcej moich myśli, nie zniosę ich... (*próbuje opanować płacz, który nim wstrząsa*) A zmuszony jestem myśleć bez wytchnienia, jak jakaś maszyna. W głowię mam piekielną maszynę, która chodzi bez przerwy. Nie mogę odgadnąć, na którą minutę zaplanowano mój koniec, na którą godzinę, na który dzień. Nie wiem kiedy wybuchnie ten mechanizm. Czekam wciąż, czekam].
>
> Tenemos tiempo. Oh, dispongo de todo el tiempo posible. Solamente que no sé en qué ocuparlo. No soporto más mis pensamientos, no los soporto más. [Trata de dominar un llanto interno] Tengo que pensar siempre lo mismo, como una máquina. Tengo en la cabeza una máquina infernal que camina sin tregua. Ignoro su fin, su hora, su día. No sé cuándo va a estallar. La oigo sin cesar, sin descanso. (MS)
> [Mamy czas. Ach, dysponuję całym możliwym czasem. Nie wiem tylko, czym go wypełnić. Nie zniosę już więcej moich myśli, nie zniosę ich już. (*Próbuje zapanować nad swym wewnętrznym płaczem*) Muszę myśleć ciągle o tym samym, jak jakaś maszyna. Mam w głowie piekielną maszynę, która chodzi bez przerwy. Nie znam jej końca, jej godziny, jej dnia. Nie wiem kiedy wybuchnie. Słyszę ją nieustannie, bez chwili wytchnienia].

Niewątpliwie doskonalszym wydaje się w tym wypadku przekład polskiej tłumaczki. Tekst sprawia wrażenie, że lepiej czuje ona rytm oryginału i lepiej przenosi go na język przekładu, wcale nie kreując brzmienia nienaturalnego dla języka hiszpańskiego. Wręcz przeciwnie. Język hiszpański ze swoją intensywnością świetnie może tę cechę Witkiewiczowskiego idiolektu imitować. Hiszpańscy tłumacze natomiast, co można zauważyć śledząc cały tekst przekładu, mają silną tendencję do licznych amplifikacji, rozbudowują tekst, zupełnie gubiąc jego dynamikę, co zwłaszcza silnie musi o sobie dać znać



Zbiór trzech sztuk Witkacego, zawierający m.in. *Wariata i zakonnicę* w tłumaczeniu Marii Sten, Universidad Nacional Autónoma de México 1974.

w inscenizacji. Przykłady można mnożyć, daje się je również odnotować w krótkich ripostach, często wyrażających determinację, zdecydowanie, czy też rozbuchaną energię bohatera. „Teraz jestem zdrów zupełnie" – z mocą oznajmia Walpurg. „Ahora estoy completamente curado" – nasuwa się od razu tłumaczenie, po które sięga Sten. Hiszpanie natomiast kolejny raz sięgają po amplifikację, być może po to, by podkreślić wagę i moc deklaracji: „Ahora mismo, puedo declarar con absoluta seguridad que ya estoy curado" [„Właśnie teraz mogę oznajmić z całą pewnością, że jestem zdrów"]. Jednak ta gadatliwość (owszem, to cecha przypisywana większości Witkiewiczowskich bohaterów) w tym miejscu kłóci się z nadanym przez autora tempem. Krótkość i zwięzłość zdań w parze ze wspomnianą gadatliwością jest istotnym wyznacznikiem Witkacowskiego stylu, kontrastem, który stał się jednym ze znaków rozpoznawczych. Podsumowując, amplifikacja, tak często stosowana przez tłumaczy hiszpańskich, generuje na poziomie fonicznym zupełnie odmienny efekt. Biorąc pod uwagę znaczenie, jakie przypisywał Witkiewicz warstwie brzmieniowej wypowiadanych kwestii, taka transformacja pozbawia tekst istotnych napięć, jak i przesądza o braku ekwiwalencji stylistycznej.

Rytmizacja tekstu w sposób najjaskrawszy przejawia się we fragmentach lirycznych Witkiewiczowskich dramatów. Są one przecież poprzetykane niezwykłymi wierszykami, w których kulminują się różne cechy Witkacowskiego stylu. Jeden z nich, parzyście rymowany sześciozgłoskowiec recytowany przez Walpurga, w oryginale brzmi następująco:

Piekielne pomysły
Działają na zmysły
A dusza gdzieś skryta
Nikt o nią nie pyta

Nie możemy tutaj przytoczyć obu przekładów, gdyż Sten po raz kolejny uciekła się do „strategii pominięcia". W przekładzie Hiszpanów tekst brzmi natomiast tak:

Que diabolicas ocurrencias
[Co za piekielne pomysły
Para despertar mis deseos
Żeby obudzić moje pragnienia
Y mi pobre alma encerrada
A uwięziona moja dusza
Nada le importa a los demas
Nikogo nic nie obchodzi]

Semantyczna ekwiwalencja rzutuje niestety na ekwiwalencję stylistyczną. Jest to oczywiście wybór translatorski i należy zdać sobie sprawę z tego, jak ciężko obie te ekwiwalencje pogodzić. Da się zauważyć, że tłumacze hiszpańscy starają się pozostać wierniejsi właśnie semantyce na przestrzeni całego tekstu. Widać to w kolejnym przykładzie:

Ja czytam Biblię pod drzewem, a czas ucieka,
I czają się narkotyki wśród słońcem, rosą
I kwiatami okrytych krzewów,

Pośród rannego wietrzyka powiewów,
Mleka mi dajcie mleka prosto od krowy,
I jaj prosto od kury;
Chcę być zdrowy, chłop morowy,
Chcę głowę trzymać do góry.

Pasa el tempo mientras leo la Biblia bajo un árbol,
Y los narcóticos ya en acecho
Me embriagan con su aroma de mis flores cubiertas de rocío,
Bajo el sol radiante del bello amanecer,
Y envuelto por imperceptibles hálitos de viento,
Deseo tomar leche, leche recién ordeñada,
Y huevos, huevos recién puestos;
Deseo recobrar fuerzas, sentirme como un mozo,
Y mirar al frente con cabeza bien erguida. (JS)
[Czas mija, kiedy ja czytam Biblię pod drzewem
A narkotyki już się czają
Otumaniają mnie zapachem moich kwiatów pokrytych rosą,
W promienistym słońcu pięknego poranka,
I pośród niedostrzegalnego tchnienia wiatru,
Chcę mleka, mleka świeżo wydojonego,
I jaj, jaj dopiero co zniesionych;
Chcę nabrać sił, poczuć się jak młodzieniec,
I patrzeć przed siebie z podniesioną głową].

Pasa el tiempo, mientras leo la Biblia bajo un árbol
Quiero leche, leche de vaca.
Huevos de gallina, recién puestos.
Y luego estaré fuerte, fuerte como un muchacho.
Alzada al frente mi cabeza, a lo alto. (MS)

Wyrównanie kontrastów wewnątrzjęzykowych sprawia, że tekst traci istotną część swego ekspresyjnego stylu

[Mija czas, kiedy ja czytam Biblię pod drzewem
Chcę mleka, mleka od krowy.
Jaj od kury, dopiero co zniesionych.
A potem będę silny, silny jak młodzieniec.
Moja głowa podniesiona, wyciągnięta do góry, naprzód].

Sten tłumaczy tylko część wiersza. Aż zadziwia ta dowolność w selekcji tekstu. Ostatecznie to polskiej tłumaczce po raz kolejny lepiej udaje się utrzymać odpowiedni rytm i tempo oryginału. Tłumacze hiszpańscy zachowują ekwiwalencję formalną, tłumacząc większość tekstu literalnie, niestety tym samym oddalają się od adekwatności stylistycznej.

Podsumowując analizę przywoływanych tłumaczeń, przypomnijmy bardzo użyteczny termin wprowadzony przez Bednarczyk, dominantę translatoryczną, określoną jako „komponent struktury tekstu tłumaczonego, który w wersji przekładowej powinien osiągnąć stopień tożsamości, pozwalający zachować w przekładzie całokształt subiektywnie istotnych cech oryginału”[10]. Zdaje się, że w przekładzie tłumaczy hiszpańskich dominantę stanowi semantyka.

10 Tamże, s. 33.

Sten w swym przekładzie większą wagę przypisuje ekwiwalencji stylistycznej, trudno jednak twierdzić, że stanowi ona dominantę translatoryczną. Niewątpliwie da się poza tym wyróżnić transformacje czy strategie, które przeważają w poszczególnych przekładach. I tak, jak już odnotowaliśmy wcześniej, Segovia i Beck bardzo często dopuszczają się amplifikacji tekstu oryginału, polska tłumaczka przeciwnie, wprowadza wiele redukcji, tak formalnych (skrócenie tekstu), jak i stylistycznych.

Ocena tłumaczeń dramatów Witkacego na język hiszpański nie wypada zadowalająco i jednocześnie budzi bardziej ogólne pytania o szansę na ekwiwalentny przekład. Problem dotyczy tak ekwiwalencji formalnej (tożsamość tekstu oryginału i przekładu), jak i dynamicznej (identyczność oddziaływania tekstów na odbiorcę). Juan Antonio Albaladejo Martínez, hiszpański teoretyk przekładu, zarysowuje pewien – wydawałoby się nierozstrzygalny – dylemat przekładu artystycznego:

> Odnośnie tekstów literackich nacechowanych stylistycznie, można by wywnioskować ze słów Nidy i Tabera, że dokładne odtworzenie zawartości tekstu oryginału, jakie ma miejsce w tłumaczeniach zrealizowanych przy użyciu normy językowej, neutralizujące wewnętrzną odmianę języka, pozwala jedynie oddać zawartość tekstu, nigdy jednak nie wywrze podobnego wrażenia. Wynika to z faktu, że wyrównanie kontrastów wewnątrzjęzykowych sprawia, że tekst traci istotną część swego ekspresyjnego stylu, a za tym, swojej ekspresywności[11].

Wierność zawartości semantycznej nieodwracalnie łączy się z redukcją na poziomie stylistyki. Konstatacja ta jest bardzo pesymistyczna i wpisuje się w tezę o nieprzekładalności.

Można uznać, że nieprzekładalność utworów Witkiewicza rozmieszczona jest na kilku poziomach: chwytu językowego (styl), denotacji oraz konotacji[12]. W artykule tym interesowała nas w szczególności nieprzekładalność stylu. Ta implikuje brak ekwiwalencji estetycznej, a zatem, wziąwszy pod uwagę komentarze samego autora dotyczące stylu i jego znaczenia dla realizacji założeń teorii Czystej Formy, brak ekwiwalencji dynamicznej. Mimo że określony styl nie jest jedynym i pewnie też nie najistotniejszym założeniem teoretycznym Witkacego, wydaje się, że proponowane tłumaczenia oddalają hiszpańskojęzycznego widza od doświadczenia „dziwności istnienia" w wyniku kontaktu z Czystą Formą w teatrze. Nie popadając jednak całkowicie w translatoryczny pesymizm, mamy nadzieję, że nieprzekładalność dzieła Witkacego jest względna i że możliwe są, i może kiedyś pojawią się na rynku wydawniczym, wierniejsze tłumaczenia hiszpańskie, lepiej oddające niepowtarzalność Witkacowskiego idiolektu.

W!

11 J. A. Albaladejo Martínez, *La literatura marcada: problemas de traducción y recepción ejemplificados a través del teatro popular vienés*, Soria 2012, s. 237. Tłumaczenie moje.

12 E. Balcerzan, dz. cyt., s. 60.