

# Przekład literacki z perspektywy pisarzy

Adam Elbanowski  
Uniwersytet Warszawski

## Abstrakt

W artykule przedstawione są teorie przekładu według samych twórców – teorie w jak najbardziej dosłownym znaczeniu tego słowa, jak w wypadku Vladimira Nabokova, Italo Calvino, Umberto Eco, Jorge Luisa Borgesa czy Milana Kundery lub też koncepcje sformułowane w formie luźnych przemyśleń wyrażonych w swobodnej, eseistycznej formie. Omówione są modele przekładu kilkunastu autorów reprezentujących rozmaite literatury: hiszpańską, latynoamerykańską, amerykańską, polską, włoską, portugalską, francuską. Artykuł prezentuje również doświadczenia translatorskie znanych, współczesnych pisarzy oraz relacje autorów z tłumaczami, które przybierają formę przyjacielskiej współpracy lub, przeciwnie, konfliktów i sporów.

**Słowa kluczowe:** przekład literacki, teorie translatorskie pisarzy, pisarze-tłumacze, literatura światowa XX wieku, relacja między pisarzem a tłumaczem

## Abstract

The article presents theories of translation according to the writers themselves – theories in the most literal sense of the word, as in the case of Vladimir Nabokov, Italo Calvino, Umberto Eco, Jorge Luis Borges, Milan Kundera, or concepts formulated in the form of loose thoughts expressed in a free, essayistic form. The concepts of translation of

several authors representing various literatures are discussed: Spanish, Latin American, American, Polish, Italian, Portuguese, French. The article also presents the translational experience of famous, contemporary writers and the authors' relations with translators, which take the form of friendly cooperation or, on the contrary, conflicts and disputes.

**Keywords:** literary translation, writer's translation theories, authors-translators, 20<sup>th</sup> century world literature, relationship between the writer and translator

## Przekład literacki z perspektywy pisarzy

Pytanie „Czy teoria pomaga tłumaczom?” – aby posłużyć się tytułem jednej z publikacji z zakresu translatoryki (Chesterman and Wagner 2014) – obrazuje rozejście się dróg, jakimi podążają, z jednej strony, badacze i teoretycy przekładu, postulując nazbyt ogólnikowe i uniwersalne modele translatorskie, a z drugiej, sami tłumacze, stojący przed konkretnymi, jakże różnymi wyzwaniami, które wynikają ze specyfiki tłumaczonego tekstu. Co wymowne, ku stanowisku tłumaczy przychylają się, choć pod pewnymi warunkami, twórcy, którzy rozważając problematykę przekładu, bardziej nastawieni są na praktykę translatorską.

Zanim przedstawimy teorie przekładu według samych twórców – teorie w jak najbardziej dosłownym znaczeniu tego słowa (np. Vladimira Nabokova, Italo Calvino, Umberto Eco, Jorge Luisa Borgesa czy Milana Kundery) lub też koncepcje sformułowane w formie luźnych przemyśleń wyrażonych w swobodnej, eseistycznej formie – w skrócie nakreślimy dorobek translatorski wybranych, współczesnych autorów. Jest to lista bardzo obszerna, świadcząca o ścisłych związkach między twórczością a przekładem literackim. Po pierwsze, obejmuje tłumaczy niejako z przypadku, autorów, którzy zaczynali swoją karierę pisarską od przekładów, aby je później zarzucić, jak Wisława Szymborska (tłumaczenia szesnasto i siedemnastowiecznej poezji francuskiej); po drugie, chodzi o twórców, którzy skupili się na przekładach jednego tylko autora, jak Italo Calvino (utwory Raymonda Queneau) czy Ezra Pound (dzieła Paula Moranda). Trzecią grupę stanowią pisarze-tłumacze ukierunkowani na przekłady dzieł związanych z ich własną działalnością eseistyczną i twórczą, jak na przykład Jan Parandowski, który przełożył *Odyseję* Homera, *Dafnis i Chloe* oraz *O wojnie domowej* Cezara, czy też portugalski prozaik spod

znaku egzystencjalizmu, Vergílio Ferreira, który przetłumaczył na portugalski dzieła Sartre'a.

I wreszcie czwarta grupa pisarzy o największym, różnojęzycznym dorobku translatorskim, dopełniającym ich własne dzieło. Vladimir Nabokov – nadto przykład auto-tłumaczeń – przekładał z francuskiego i angielskiego na rosyjski i z rosyjskiego na angielski (*Słowo o wyprawie Igora*, *Eugeniusz Oniegin* Puszkina, *Bohater naszych czasów* Lermontowa). José Saramago zaczął swoją działalność translatorską w połowie lat pięćdziesiątych i kontynuował ją aż do dekady lat osiemdziesiątych, tłumacząc sześćdziesiąt utworów, w tym Tołstoja, Baudelaire'a, Maupassanta<sup>1</sup>. Na liście przekładów portugalskiego noblisty znajdziemy także mało znane polonica: Saramago przełożył i wydał antologię opowiadań polskich autorów XX wieku pt. *Contos polacos* (1977). Antologia zawiera teksty dwudziestu dwu pisarzy, zaś przekład został zrobiony na podstawie wersji hiszpańskiej.

Bardzo obszerna jest lista tłumaczeń Jorge Luisa Borgesa: *Przemiana* Kafki, *Dzikie palmy* Faulknera, *Kopista Bartleby* Hermana Melville, *Orlando* Virginii Woolf, *Żdźbła trawy* Walta Whitmana, *Skradziony list* Edgara Allana Poe, a nadto dzieła, T.S. Elliota, Jacka Londona, H.G. Wellsa, G.K. Chestertona, Hermana Hesse, Rudyarda Kiplinga i Jamesa Joyce'a. Nie bez chępliwości Borges, mając na myśli *Ulissesa*, nazwał się „pierwszym hiszpańskojęzycznym poszukiwaczem przygód, który dotarł do książki Joyce'a” (Borges 1925/1994, 23)<sup>2</sup>. Jego rodak, Julio Cortázar, przetłumaczył dzieła wszystkie E.A. Poe, *Dzienniki Hadriana* Marguerite Yourcenar, *Robinsona Cruzoe* Daniela Defoe. Z kolei Danilo Kiš tłumaczył na serbsko-chorwacki poetów węgierskich, rosyjskich (Mandelsztam, Jesienin, Cwietajewa) i francuskich (Baudelaire, Verlaine, Lautréamont). Przekłady austriackiego noblisty Petera Handke obejmują zarówno literaturę antyczną (Ajschylos, Sofokles), dzieła Szekspira, jak i dwudziestowieczną literaturę francuską (René Char, Jean Genet, Julien Green, Patrick Modiano).

---

<sup>1</sup> Zob. Fundação José Saramago. Spośród nielicznych publikacji poświęconych przekładom Saramago wskazać należy artykuł Any Pauly Ferreira, która umieszcza dorobek translatorski portugalskiego pisarza, jak sugeruje już tytuł jej publikacji, między „utopią postkolonialną” (dobór tłumaczonych tekstów) a strategią translatorską, wpisującą się w „nie-widoczność” tłumacza w rozumieniu Lawrence'a Venutiego: Ferreira 2014, 73–94.

<sup>2</sup> Borges jest autorem pierwszego przekładu na język obcy krótkiego urywka *Ulissesa* Joyce'a: w styczniu 1925 roku ukazujące się w Buenos Aires pismo literackie *Proa* opublikowało tłumaczenie ostatniej strony powieści: *La última hoja de Ulises* (1925, 8–9).

Najbardziej intensywny okres translatorski hiszpańskiego prozaika Javiera Maríasa przypada na przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W jego dorobku znajdują się takie dzieła, jak: *Religio Medici* i *Urn Burial* Sir Thomasa Browne, *Tristram Shandy* Lawrence'a Sterne'a, *Zwierciadło morza* Josepha Conrada, a nadto utwory Roberta Louisa Stevensona, Thomasa Hardy'ego, Williama Butlera Yeatsa, W.H. Audena i Vladimira Nabokova.

W modelach przekładu literackiego, które proponują sami twórcy, zaznaczają się wyraźnie dwie cechy. Pisarze wyrażają sprzeciw wobec dosłowności, bezwzględnej wierności wobec oryginału, co w istocie implikuje aktywną, jeśli nie kreatywną rolę tłumacza. Casus Vladimira Nabokova i Milana Kundery to wyjątki potwierdzające regułę. Koncepcje „twórczej niewierności” głoszą pisarze tak różni, jak Jorge Luis Borges (to on właśnie jest autorem tego wyrażenia), Umberto Eco, Italo Calvino, Javier Marías czy Mario Vargas Llosa. Odwołajmy się do komentarza peruwiańskiego noblisty: „W przekładach moich książek nieistotna jest dosłowność. Wierność wobec oryginału niekoniecznie oznacza dosłowne tłumaczenie. Przeciwnie, w większości wypadków wymaga ono swobodnego podejścia do języka” (Malroux 1988, 60). Inny komentarz Maria Vargasa Llosy obrazuje drugą cechę autorskich koncepcji przekładu – podważenie tezy o nieprzetłumaczalności, która jakże często przewija się w ujęciach badaczy: „Nie wierzę w nieprzekładalność literatury, ani w to, że niemożliwe jest przekazanie dzieła jakiegoś autora; skoro nie da się czegoś przekazać, to znaczy, że nie jest to literatura. Jeśli literatura staje się dokumentem socjolingwistycznym lub czysto historycznym, nie jest to już literatura” (Malroux 1988, 53).

W skrótownym ujęciu przedstawimy teorie i koncepcje translologiczne kilkunastu wybranych autorów różnych pokoleń, zaś ramy czasowe wyznaczą modele przekładu dwóch hiszpańskich twórców: José Ortegi y Gasset (1883–1955) i Javiera Maríasa (1951).

W eseju „Miseria y esplendor de la traducción” (1937) refleksja hiszpańskiego filozofa i pisarza José Ortegi y Gasset nad przekładem wpisuje się w jego rozważania nad językiem, a ściślej, nad odnowieniem archaicznego języka metafizyki. Był to projekt sformułowania „nowej lingwistyki” (*nueva lingüística*), w ramach której przekład jawi się, równocześnie, w swej „mizerii i wspaniałości”, co wiąże się z tym, co Ortega y Gasset nazywa „urokiem i nieszczęściem słowa” (*la gracia y la desgracia de la palabra*). Język objawia to, co nieobecne, ukryte i w tym tkwi jego magiczna siła, ale zarazem język nie oddaje istoty danej rzeczy, odsłaniając zaledwie jej nazwę, zarys. Język nie wyraża bezpośrednio i precyzyjnie myśli. Jeśli każdy akt kreacji literackiej jest aktem buntu przeciwko

uzusowi i normom języka ojczystego, to pierwszym problemem, z jakim musi zmierzyć się tłumacz, jest wierne oddanie owego buntu, który wyraża zarazem styl danego pisarza. A zarazem, podkreśla hiszpański filozof, każdy język posiada swoją własną tonację i wewnętrzną formę. Tym samym, języki są niewspółmierne wobec siebie<sup>3</sup>. Utopią jest twierdzenie, że dwa słowa w dwóch różnych językach, określane w słownikach jako identyczne, odnoszą się dokładnie do tych samych rzeczy (Ortega y Gasset 2012, 10). Pisze Ortega y Gasset: “przekład nie jest kopią tekstu oryginalnego; nie jest i nie może aspirować do bycia tym samym dziełem wyrażonym w innym języku” (2012, 21). Tłumaczenie nie jest przeniesieniem dzieła oryginalnego do języka czytelnika, ale, przeciwnie, czytelnika do języka autora:

Powiedziałbym tak: przekład nie należy nawet do tego samego gatunku literackiego co dzieło tłumaczone. Należałoby to mocno podkreślić i stwierdzić, że przekład jest odrębnym gatunkiem, odmiennym od innych, z własnymi regułami i przeznaczeniem. A to z tej prostej przyczyny, iż przekład nie jest samym dziełem, lecz drogą ku dziełu. (Ortega y Gasset 2012, 21)

Przekład jest tedy drogą, którą przemierza odbiorca, zbliżając się do dzieła. Jeśli jest ono dziełem poetyckim, to nie jest nim przekład, będący tylko narzędziem, „technicznym artefaktem”, które jedynie zbliża nas do dzieła, ale nie rości sobie prawa, by je powtórzyć lub zastąpić. A zatem tłumaczenie jest rzemiosłem implikującym skromność i uległość (Ortega y Gasset 2012, 8).

Isaac Bashevis Singer, tworząc w tak peryferyjnym języku jak jidysz, niemal całkowicie zdany był na przekłady swoich dzieł, stąd właśnie w wypadku tego pisarza tak ważną kwestią był jego stosunek do tłumaczy. Singer wyznaje zasadę, że każdy autor traci w przekładzie, co dotyczy szczególnie poetów. A zatem przekład, będąc rodzajem kompromisu, z założenia nie jest w stanie wzbogacić oryginalnego dzieła, które zarazem, co paradoksalne, jeśli jest wartościowe, wybroni się samo<sup>4</sup>. Tym niemniej Singer przyznaje, że przekład może okazać się pożyteczny dla autora, bowiem, tak jak w jego wypadku, pozwala uchwycić własne błędy, przy porównywaniu tłumaczenia z oryginałem<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Por. Martín 1995, 241–254.

<sup>4</sup> Zob. Farrell 1992, 38. Por. Buffagni, Garzelli, Zanotti 2011, 22–23.

<sup>5</sup> Zob. Farrell 1992, 38.

Singer skrupulatnie sprawdza tłumaczenia angielskie, choć jak sam skromnie twierdzi, słabo zna ten język. Uczestniczy w przekładzie każdej swojej książki, bowiem tylko wtedy przekład jest „do przyjęcia” (*bearable*) (Farrell 1992, 16). W istocie angielska wersja utworów Noblisty jest niemal drugim oryginałem, co jest tym ważniejsze, że przekłady na inne języki opierają się właśnie na wersji angielskiej (Farrell 1992, 49–50).

Także Jan Parandowski postuluje ścisłą współpracę autorów z pisarzami: „autorzy nie mówią o współpracy ze swoimi tłumaczami, jakby ich to niezbyt w gruncie rzeczy obchodziło”, a jest to wszak „gorszące zjawisko obojętności” (1975, 253). Stwierdza następnie:

Autor nie może być obojętny na przekłady swoich książek, nie powinien. Przecież otwierają one drogę do nieznanym, dalekim czytelników. Jego własne dzieło jest i to samo, i zupełnie inne w przekładzie. W samym języku, w stylu, w kadencji zdań zawiera się nie tylko dusza autora, ale i dusza jego kraju, narodu. Stąd praca tłumacza i współpraca z autorem, jeśli jest możliwa, tak niesłychanie jest ważna. (Parandowski 1975, 260)

Pisarz uzupełnia tę myśl szczegółowymi wytycznymi dla tłumacza: przekład winien być dokonany zawsze z wersji oryginalnej; tytuł musi zachować pierwotne brzmienie, co dotyczy także imion i nazwisk postaci; cytaty powinny być tłumaczone z oryginału, zaś objaśnienia tłumacza umieszczone na końcu książki (Parandowski 1975, 254–259).

Vladimir Nabokov jest zapewne najbardziej znanym w literaturze XX wieku przykładem auto-tłumacza i zarazem teoretyka przekładu. W swoich esejach nie szczędzi epitetów piętnując złych tłumaczy i wytykając ich błędy, ale przede wszystkim kreśli teorię translatorską opierając się na własnych doświadczeniach. W eseju *The Art of Translation* (1941) szczegółowo wylicza „trzy stopnie zła, które można dostrzec w osobliwym świecie werbalnej transmigracji” (Nabokov 1941). Pierwszy, stosunkowo lekki grzech tłumacza, dotyczy oczywistych błędów wynikających z ignorancji lub niepełnej wiedzy; drugi, już poważniejszy, polega na świadomym opuszczaniu słów lub fragmentów przez tłumacza, który nawet nie zadaje sobie trudu, by je zrozumieć lub sądzi, że okażą się nazbyt niejasne albo obsceniczne (*obscure or obscene*) dla mgliście wyobrazonego czytelnika. Trzeci „stopień do piekła”, najgorszy rodzaj bezeceństwa (*turpitude*), ma miejsce wówczas, gdy arcydzieło ulega spłaszczeniu i wygładzeniu, nikczemnemu upiększeniu zgodnie z oczekiwaniami i uprzedzeniami odbiorcy. A zatem, owe stopniowanie przewinień złego tłumacza zaczyna się od pospolitych błędów wynikających z niedostatecznej znajomości

języka oryginału, a kończy przeinaczeniem tekstu lub nasyceniem go własnymi odczuciami i znaczeniami sprzecznymi z oryginałem. W efekcie Nabokov, domagając się stworzenia „idealnej wersji obcego arcydzieła”, tworzy model idealnego tłumacza, skupiającego w sobie „geniusz i wiedzę”, który obdarzony ma być niemal takim samym lub pokrewnym rodzajem talentu co tłumaczony autor i w doskonały sposób poznać obie kultury i języki, a także poetykę danego pisarza. W konsekwencji idealny tłumacz musi mieć dar mimikry, wczuwając się, niemal wcielając się w samego autora. Idealny wedle Nabokova tłumacz, swoiste wcielenie borgesowskiego Pierre Menarda, ma być partnerem pisarza czy też jego „idealnym kompanem” (*ideal playmates*).

Przekład dla Jorge Luisa Borgesa jest jednym z najważniejszych elementów jego poetyki. Swoje teorie przekładu przedstawiał wielokrotnie, na przestrzeni całej swojej twórczości, poczynawszy od lat dwudziestych (*Las dos maneras de traducir*, 1926) i trzydziestych (*Las versiones homéricas*, 1932 i *Los traductores de las 1001 Noches*, 1935) po lata siedemdziesiąte (*Traducción*, 1971 i *La traducción me parece una operación del espíritu...*, 1975). Chociaż argentyński pisarz zastrzegał się, że „abstrakcyjne rozważania nad przekładem do niczego nie prowadzą” (Borges 2015, 114), to cytowane wyżej eseje i wykłady są właśnie próbą zarysowania modeli przekładu. Mimo że owe koncepcje zmieniały się, przekład pozostał dla Borgesa kwestią niezwykle istotną. Napisał w *Las versiones homéricas*: „żadna kwestia współistotna literaturze i jej skromnej tajemności nie może równać się z przekładem” (Borges 1980a, 181). W pierwszym szkicu poświęconym przekładom, *Las dos maneras de traducir*, Borges, wprowadzając rozróżnienie między romantyczną a klasyczną koncepcją literatury, przeciwstawił skorelowane z nimi tłumaczenie dosłowne i tłumaczenie wolne czy też peryfrastyczne. Później argentyński pisarz zarzucił tę dychotomię dowodząc, że nawet przekład dosłowny implikuje odmienne znaczenia, konotacje, skojarzenia, toteż przekład nie jest tylko przeniesieniem jakiegoś tekstu z jednego języka na inny, ale przeobrażeniem tekstu w inny tekst. Borges dowodzi, że przekład może dorównać oryginałowi, a nawet go ulepszyć i przewyższyć. Przekład zatem, co oddaje tytuł jednego z cytowanych wyżej esejów, „jawi się jako zabieg umysłowy ciekawszy niż akt pisania”. Borges jednak konsekwentnie unika jednoznacznych definicji: woli powoływać się na własne doświadczenia translatorskie, ale przede wszystkim, jak w ostatnim cytowanym tu eseju, rozważa konkretne przypadki, unikając uogólnień: tłumaczenie wiersza wolnego i regularnego, przekładalność prozy, „języki mniej lub bardziej nadające się do przekładu literackiego”, krytyka przekładów dosłownych, dywagacje nad wersjami obcojęzycznymi własnych utworów. Esej kończy raz jeszcze refleksja nad dosłownością. Nie można zamienić w dwóch różnych językach



słowa na słowo, bowiem „każdy język jest sposobem odczuwania lub postrzegania świata” (Borges 1975). A więc jeśli wszystko jest przekładem lub wszystko jest kopią, to wszystko jest oryginałem. Raz jeszcze wracamy do idei zawartej w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota* (Fikcje).

Niejako dopełnieniem uwag Borgesa o przekładzie jest jego własna praktyka translatorska, oparta na „twórczej niewierności” (*infidelidad creadora*)<sup>6</sup>. Istotnie, Borges-tłumacz usuwa z tekstu to, co uznaje za zbędne, powierzchowne lub redundantne; zmienia tytuły, modyfikuje wymowę tłumaczonego tekstu, a wreszcie nie cofa się przed włączeniem doń własnych urywków. Dokonany wraz z Adolfo Bioy-Casaresem przekład fragmentu dzieła *Hydriotaphia* siedemnastowiecznego angielskiego pisarza i medyka Thomasa Browne’a, jak wykazał Javier Marías, nie tylko „jest równie piękny jak niedokładny”, ale, co osobliwe, zawiera wtręty i ustępy, których nie ma w tekście oryginalnym; w istocie przekład jest apokryfem (Marías 2012, *Apéndice*).

Portugalski noblista José Saramago nie stworzył własnej teorii przekładu; raczej dzieli się swoimi luźnymi przemyśleniami, w których więcej jest poetyckich metafor niż sprecyzowanych idei. Zawarł je w krótkiej, zaledwie jednostronicowej nocie pt. *Traduzir* (Saramago 2009). Dla Saramago przekład jest zawsze działaniem dwoistym, które implikuje relację interkulturową. „Pisać znaczy tłumaczyć” (*escrever é traduzir*), dowodzi portugalski pisarz, nawet jeśli piszemy w języku ojczystym, ponieważ w akcie tworzenia przenosimy i utrwalamy to, co widzimy i czujemy. Czy inaczej, pisarz, wyrażając swoją wizję rzeczywistości, już dokonuje swoistego tłumaczenia, przy czym owa wizja zawarta w jego utworze jest tylko dalekim echem przeżyć i doświadczeń pisarza, a nadto jest ona wtłoczona w konwencjonalny system znaków. Zadanie tłumacza polega na przeniesieniu na inny język (a najpierw na swój własny) tego, co w oryginalnym dziele i języku już było „przetłumaczone”, to znaczy konkretny obraz rzeczywistości społecznej, historycznej, ideologicznej, kulturowej, która jest obca dla tłumacza, podobnie jak forma wyrażenia tego obrazu. Tekst oryginalny jest tylko jednym z możliwych „przekładów” doświadczanej przez autora rzeczywistości, zaś tłumacz musi przekształcić „tekst-przekład” w „przekład-tekst”, jednocześnie wiernie zachowując „miejsce skąd przychodzę i miejsce, dokąd idę” (o lugar de onde veio e o lugar para onde vai). Dialog między autorem i tłumaczem, między tekstem *który jest* i tekstem, *który się staje*, dokonuje się nie tylko pomiędzy dwiema różnymi osobowościami, które muszą się dopełnić, ale nade wszystko jest spotkaniem dwóch kultur, które muszą się rozpoznać.

---

<sup>6</sup> Zob. Borges 1980b, 387.



Teoretykiem i zarazem praktykiem przekładu był Italo Calvino. Własną teorię przekładu zawarł włoski pisarz w licznych wykładach i esejach publikowanych na przestrzeni kilku dekad, szczególnie podkreślając fakt, że przekład równoważny jest wnikliwej, starannej lekturze<sup>7</sup>. Refleksje Italo Calvino, zawarte zwłaszcza w *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982), składają się na swoiste vademecum tłumacza, ale przede wszystkim określają relacje między autorem a tłumaczem: „Przekład jest sztuką: przejście od jakiegoś tekstu literackiego, jakakolwiek jest jego wartość, do innego języka zawsze wymaga czegoś na kształt cudu” (Calvino 2014–2015, 86); „Tłumacz literacki to ten, kto całkowicie oddaje się grze, polegającej na tłumaczeniu tego, co nieprzetłumaczalne” (Calvino 2014–2015, 86); „Jakże często, kiedy czytam pierwszą wersję tłumaczenia mojego tekstu przedstawioną przez mojego tłumacza, lektura budzi we mnie poczucie dziwności: to wszystko rzeczywiście ja napisałem? Jak mogłem być tak banalnie płaski i mdły?” (Calvino 2014–2015, 86); „Dodałbym, że dla autora wnikliwa analiza przekładu własnego tekstu i dialog z tłumaczem są najlepszym sposobem lektury, pełnego zrozumienia tego, co się napisało i dlaczego” (Calvino 2014–2015, 87); „Głęboko wierzę we współpracę między autorem i tłumaczem. Zaczyna się ona od momentu, gdy tłumacz zadaje autorowi pytania, nim jeszcze on dokona adjustacji tłumaczenia, co możliwe jest tylko w wypadku kilku języków, co do których autor może się wypowiedzieć. (Tłumacz, który nie ma żadnych wątpliwości, nie może być dobrym tłumaczem: ja najpierw oceniam tłumacza na podstawie pytań, jakie mi stawia)” (Calvino 2014–2015, 88).

W jednym z wywiadów Italo Calvino stwierdził:

Uważam, że interwencja autora jest kluczowa. Każde dzieło jest swoistym wymuszeniem na języku, skłonieniem go do wypowiedzenia tego, co język potoczny nie wypowiada. Tłumacz musi odtworzyć ten zabieg. Niejednokrotnie przekłady dają jedynie błądą namiastkę dzieła oryginalnego. Możemy z tego wyciągnąć dwa wnioski: albo będziemy czytać tylko w języku oryginału, albo uczynimy wszystko, by przekład oddał to, co wykracza poza dosłowne przedstawienie. Wolę to drugie rozwiązanie. (Grossi 2015, 201)

Włoski pisarz wypowiadając się jako tłumacz, zauważył, że najistotniejszy dla przekładu problem nieprzetłumaczalności należy rozwiązać poprzez strategię „twórczego przekładu” (*la traduzione inventiva*), w duchu twórczej transpozycji proponowanej przez

---

<sup>7</sup> Zob. Calvino 2002.

Romana Jakobsona w poezji (Grossi 2015, 201). Powinnością tłumacza jest inwencja, czy raczej „re-inwencja”, dzieła: nie powinien tłumaczyć słowa po słowie, ani nie jest w stanie oddać oryginalnego zestawu słów w tekście, bowiem tekst stanie się wówczas nazbyt trudny i nabierze dla czytelnika obcego wydźwięku (Grossi 2015, 202). Innymi słowy, przekład jest *re-kreacją* i im mniej będzie dosłowny, tym lepszy może okazać się rezultat końcowy. Jeżeli oba języki mają odmienne korzenie – jak włoski i angielski – ten cel jest łatwiejszy do osiągnięcia, gdy jednak chodzi o tę samą rodzinę językową – np. włoski i francuski – pokusa kalki jest silniejsza, a zatem trudniej o dobry przekład (Grossi 2015, 202). A jednak w tłumaczeniach francuskich dzieł Italo [Italo] Calvino czasem inwencja tłumacza wychodzi poza intencje autora, czego przykładem jest przekład tytułu *Il cavaliere inesistente* (*Rycerz nieistniejący*), w pierwszej wersji – *Le chevalier irréel* – co spotkało się ze zdecydowaną reakcją pisarza. W liście z 9 czerwca 1961 roku do francuskiego wydawcy (Seuil) czytamy: „Nigdy nie mówiłem, że rycerz jest nierzezywisty. Mówiłem, że nie istnieje, a to duża różnica” (Wood 2013, 215). Komentarz autora dowodzi, jak bardzo tytuł powiązany jest z przesłaniem utworu. Calvino twierdzi, że słowo „irrealny” przeczy wyłożonej w książce koncepcji istnienia, akcentując problem realności i złudzenia, co nie ma nic wspólnego z intencjami autora (Wood 2013, 215–216). W wersji ostatecznej książka ukazała się pod tytułem *Le Chevalier inexistant* (1962).

Teorie przekładu według Milana Kundery można odtworzyć na podstawie dwóch jego szkiców: *Sześćdziesiąt pięć słów* (*Sztuka powieści*) i *Zdanie* (*Zdradzone testamenty*). Z pierwszego tekstu, „prywatnego słownika” pisarza – w którym już na wstępie autor akcentuje niefortunne doświadczenia z tłumaczami, a nadto wagę, jaką przywiązuje do tłumaczeń swoich dzieł wobec odcięcia go od czeskich czytelników – możemy odnotować dwie podstawowe reguły postulowane przez Kunderę: po pierwsze, należy odrzucić ideę „płynnego przekładu”, bowiem dobry tłumacz winien zachować niecodzienne i oryginalne zwroty (Kundera 2015a, 164); po drugie, przekład winien zachować wszystkie powtórzenia oryginału, co dotyczy konkretnych słów i zwrotów, a wszak „tłumacze mają bzika na punkcie powtórzeń” (Kundera 2015b, 168). Tym samym, pojawia się zasadnicza dla Kundery reguła wierności wobec oryginału: tylko wierny przekład jest piękny, dowodzi czeski pisarz (Woods, 2006, 4, 42).

W drugim wspomnianym eseju Kundera przytacza trzy różne francuskie przekłady urywku z rozdziału trzeciego *Zamku* Kafki oraz oryginał i tłumaczenie dosłowne, i na tej podstawie formułuje kolejne vademecum tłumacza (Kundera 2015b, 122–134): tłumacz winien kierować się zasadą dosłowności i wierności; winien wstrzymać się od

„synonimizacji”, a zastępowanie słów to wszak „tępienie myśli oryginalnej” (Kundera 2015b, 123); tłumacz musi zachować wszelkie powtórzenia („Konieczność zachowania powtórzenia”, „Melodyczne znaczenie powtórzenia”, „Umiejętność powtórzenia”, „Piękno powtórzenia”)<sup>8</sup>; tłumacz musi odtworzyć „osobisty styl autora”, odrzucając częstą praktykę „obiegowego pięknego stylu” (Kundera 2015b, 125); powinien oddać styl autora, powstrzymując się od zbędnego z bogacenia słownictwa w przekładzie; musi zachować oryginalną składnię i interpunkcję, co w wypadku tłumaczenia prozy Kafki oznacza odwzorowanie „długiego oddechu wyobraźni” (Kundera 2015b, 131), czyli zachowanie stylu autora – brak dwukropków, niewiele średników, zamiana kropek na przecinki, nieliczne akapity, unikanie przypisów od tłumacza. Dopiero wtedy przekład odtworzy wiernie „długi i upajający lot Kafki” (Kundera 2015b, 133).

Teoria przekładu według Kundery zdeterminowała losy jego książek za granicą i relacje autora z tłumaczami. Kundera jest twórcą, który poddaje szczególnie ścisłej i obsesyjnej kontroli przekłady swych dzieł. Pisane pierwotnie po czesku utwory, od 1993 roku pisane są już po francusku. W latach 1985–1987 Kundera podjął się korekty francuskich tłumaczeń swoich wczesnych dzieł i uznał je za wersje ostateczne. I chociaż francuskie przekłady nie zastąpiły całkowicie czeskich pierwowzorów jako nowe oryginały, to jednak stały się one podstawą do edycji angielskojęzycznych oraz innych wydań.

Równie powikłane były losy przekładów angielskich. Kundera odrzucił pierwszą wersję *Żartu* (*The Joke*, 1969). Wskazywał na liczne opuszczenia i zaakceptował dopiero tłumaczenie Michaela Henry’ego Heima z roku 1982, który przełożył także *Życie jest gdzie indziej* (1980) i *Niežność lekkość bytu* (1984). Później jednak autor zgłosił zastrzeżenia do tej wersji, która, po poprawkach autorskich, została anulowana i zastąpiona nową, opublikowaną w 1992 roku. Warto dodać, że wersja ta powstała bez wiedzy i zgody tłumacza, którego autor oskarżył o to, że „jest wiarołomny” (Wechsler 1998, 94–104). W sumie powstało pięć angielskich wersji *Żartu*, a ostateczna znacznie odbiega od czeskiego oryginału. Zastrzeżenia do *The Joke* w wersji Heima Kundera umieścił w *Słowie od autora* (luty 1992), poprzedzającym „ostateczną” wersję powieści, o czym informuje adnotacja w stopce książki: „Definitive version fully revised by the author” (Kundera 1992)<sup>9</sup>. Czytamy w *Słowie od autora*, że pisarz nie rozpoznał w tekście własnego dzieła; zamieszczone tam słowa dalekie są od tego, co sam napisał, składnia jest zmieniona, podobnie jak fragmenty refleksyjne, pomieszczone są głosy narratorów-postaci,

<sup>8</sup> Kundera 2015b, 127, 128, 129–130.

<sup>9</sup> W stopce zaznaczono, że copyright na angielski przekład należy do wydawcy.

zniekształcone portrety bohaterów, ironia przeobraziła się w satyrę. W sumie, nie tyle jest to przekład, co „przekład-adaptacja”, dopasowanie tekstu do gustów epoki i odbiorcy kraju przeznaczenia, ale i do gustów samego tłumacza, a to zabieg, zaznacza autor, „dla mnie nie do zaakceptowania” (Kundera 1992, vii–ix)<sup>10</sup>.

Konflikt z tłumaczem dotyczył także *Księgi śmiechu*. Kundera zażądał nowej angielskiej wersji powieści, przy czym podstawą przekładu miała być nie wersja czeska, ale francuska. W latach dziewięćdziesiątych autor nadzorował i korygował wszystkie dotychczasowe angielskie przekłady dokonane pierwotnie na podstawie wersji czeskich: tym samym zostały one gruntownie przerobione w oparciu o wersje francuskie (Woods 2006, 2). Wszechobecność autora w procesie przekładu, jego upór i determinacja w odniesieniu do tłumaczeń jego dzieł, a wreszcie pojęcie „zdrady translatorskiej” to raczej wyjątkowy przypadek w relacjach między pisarzem a jego tłumaczem. Kundera wychodzi z założenia, że dzieło należy bezwarunkowo do autora, on je firmuje i tylko on ponosi za nie odpowiedzialność. A to oznacza, że autor ma pełne prawo narzucać tłumaczom swoje zdanie; w istocie tłumacz jest tylko skrybą, *le scripteur*, mówiąc językiem Rolanda Barthesa, (Barthes 1984), zajmującym się transkrypcją tekstu, a nie artystą, co tym bardziej daje autorowi prawo do interwencji<sup>11</sup>. Dzieło jest swoistym monolitem, obdarzonym niezmienną, nienaruszalną formą. Proces przejmowania roli tłumacza nakłada się zatem u Kundery na proces modyfikowania i poprawiania tekstu w trzech różnych językach: czeskim, francuskim i angielskim. I tak, pracując nad francuską wersją *Nieśmiertelności*, autor przerobił czeski oryginał, zaś tłumaczenie angielskie, pierwotnie dokonane na podstawie tekstu czeskiego, po ukazaniu się francuskiej wersji zostało doń dopasowane (Wechsler 1998, 216).

W rezultacie Kundera dochodzi do takiego oto pesymistycznego wniosku: „na lekturze, sprawdzaniu, poprawianiu moich dawnych i nowych powieści w tych paru językach, w których czytam, strawiłem ładny kawałek życia” (Kundera 2015a, 141–142).

---

<sup>10</sup> Zob. także Kundera 2015a, 141.

<sup>11</sup> Jak dowodzi francuski pisarz i tłumacz literatury amerykańskiej, Brice Matthieussent, autor to „właściciel, pan i mistrz, który przyjmuje w salonach na piętrze”, zaś tłumacz to jego sługa, pracujący w suterenie dla sławy twórcy (Matthieussent 2009, 13). Tytuł jego powieści *Zemsta tłumacza*, swoisty akt ojcobójstwa dokonany przez tłumacza na autorze, wynikał z desperacji Brice’a Matthieussenta, który opracował francuską wersję powieści Roberta Coovera *Impreza u Geralda* (*Gérald reçoit*, 1988). Natarczywe uwagi, korekty i zmiany, które amerykański pisarz nieustannie wprowadzał do tej wersji, doprowadziły francuskiego tłumacza do załamania nerwowego.

Jest to, co paradoksalne, wyznanie niemocy i bezradności pisarza, a raczej, daremności przekładu, skoro tłumacz uzurpuje sobie status pisarza i nie tyle wypacza, co pisze na nowo utwór, całkowicie sprzeczny z duchem oryginału. „Ułożył powieść od nowa” – skomentował z sarkazmem Kundera efekt pracy autora pierwszej angielskiej wersji *Żartu* (Kundera 2015a, 141).

Przytoczmy jako kontrargument komentarz angielskiego tłumacza Kundery, M. Henry’ego Heima:

Z reguły unikam konsultacji z autorem: nazbyt wiele pytań z pewnością naruszy zaufanie autora do tłumacza. A poza tym nie wypada zadrećzać autorów. Oni zrobili swoje, a teraz nasza kolej – i powinność – zrobić to, co do nas należy. Do autorów należy tworzenie nowych dzieł, a nie grzebanie się w tym, co zrobił albo czego nie zrobił tłumacz. Jeśli mam problem, którego nie potrafię rozwiązać zwykłymi sposobami, idę do kompetentnego *native speaker*a. I tylko wtedy, gdy ten okaże się bezradny, rozważam kontakt z autorem, ale nawet wówczas nigdy nie pytam o tłumaczenie jakiegoś wątpliwego słowa lub fragmentu, a tylko proszę o wyjaśnienie. (Tiayon 2012, n.p.)

Całkowicie odmienny pogląd na relacje między autorem a tłumaczem ma Juan Goytisolo. Hiszpański prozaik postuluje bliskość obu stron, bo tylko to zapewnić może jakość przekładu. Sam przez blisko trzydzieści lat ściśle współpracował ze swoimi tłumaczami, zwłaszcza ze swoją francuską tłumaczką Aline Schulman.

Sądzę, że między pisarzem a tłumaczem jest wiele punktów stycznych, co dotyczy zwłaszcza dzieł literackich [...]. Moje kontakty z tłumaczami z czasem przekształciły się w bliską przyjaźń [...]. Zgłaszają problemy, wspólnie je omawiamy, a czasem zachęcam ich do swobodnego traktowania tekstu, bo przekład nie zawsze jest dosłowny [...]. Wszyscy wybitni tłumacze są twórcami; tłumaczenie Carlosa Fuentes’a czy Grass’a to ogromne dzieło twórcze. (Montserrat 1999, n.p.)

Wymowne, że Goytisolo podziela zdanie Italo Calvino, że na jakość przekładu może rzutować dystans między językiem źródłowym a docelowym. Goytisolo dowodzi, że cechą jego poetyki jest łamanie norm języka hiszpańskiego, swoisty „gwałt zadawany frazie hiszpańskiej”, co znacznie łatwiej oddać w przekładzie angielskim niż francuskim, bowiem „angielski jest językiem znacznie bardziej elastycznym niż francuski” (Malroux 1988, 55–56).

Umberto Eco, należący do tego samego pokolenia co Kundera i Goytisolo, stworzył teorie przekładu wpływające w znacznym stopniu z jego własnej praktyki translatorskiej, jako tłumacza Raymonda Queneau i Gérarda de Nerval.

Według włoskiego pisarza tłumaczyć, to „powiedzieć niemal tę samą rzecz w innym języku” (*dire quasi la stessa cosa in un'altra lingua*: Eco 2012, 7). Kluczowe zatem jest słowo „niemal”, a nie „to samo”: „[...] nie mówi się nigdy tego samego, skoro można powiedzieć niemal to samo” (Eco 2012, 7). O tym, jak bardzo owo *quasi* podlega modyfikacjom, decyduje strategia negocjacji (*negoziazione*). Przekład polega zatem na negocjacji, na umowie między autorem i tłumaczem. Eco głosi negocjacyjną definicję przekładu, choć dopuszcza możliwość straty absolutnej, kiedy tłumacz ucieka się do przypisu. Owe straty także podlegają negocjacji i mogą być uzgodnione między autorem i tłumaczem, czego przykładem są liczne skróty w angielskiej wersji *Imienia róży*. Tłumaczenie rozumiane jest jako negocjacja: z autorem (przy czym, w wypadku autora nieżyjącego, tłumacz powinien negocjować z „widmem autora”, czy inaczej, z „autorem wpisanym”), z tekstem oryginalnym, z wyobrażonym, modelowym czytelnikiem, a także z wydawcą. Eco zachęca swoich tłumaczy, by dostosowali tekst do wymogów zrozumienia przez czytelnika, wybierając, jeśli to konieczne, rozwiązania niewierne wobec oryginału, ale wierne wobec intencji tekstu, co czasem okazuje się lepsze od oryginału i uwzględnione jest przez autora w kolejnych edycjach włoskich (De Santis 2017, 37). Teoria przekładu według Eco zawiera jeszcze jeden ważny element wpływający z formuły „albo tłumaczyć, albo być tłumaczonym” (*o avere tradotto o essere stato tradotto*, De Santis 2017, 37). Włoski pisarz postuluje tym samym nie tylko praktyczne doświadczenie teoretyka jako tłumacza, ale także jego własne doświadczenia jako autora tłumaczonego na język obcy i ściśle współpracującego ze swoim tłumaczem. Innymi słowy, modelowa teoria przekładu winna być dziełem pisarza-tłumacza.

Javier Marías wprawdzie sformułował własną teorię przekładu w odniesieniu do prozy – wyłożył ją między innymi w szkicu *La traducción como fingimiento y representación* (1993) – ale w wypadku tego poczytnego hiszpańskiego prozaika szczególnie uderzającą cechą jest ścisły związek między przekładami a własną twórczością. Przekłady takich autorów jak Thomas Browne, Laurence Sterne, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad, Vladimir Nabokov stały się inspiracją dla hiszpańskiego prozaika, częścią jego literackiego języka, stylu i słownictwa, ukształtowały jego wyobraźnię literacką. Hiszpański pisarz potrafił wzbogacić własny język czerpiąc z języka źródłowego, który przeniknął i zmodyfikował jego własny sposób wypowiedzi. W prozie Mariása odnaleźć można liczne mniej lub bardziej ukryte aluzje i cytaty do tekstów, które tłumaczył,

zwłaszcza Browne'a, Sterne'a i Nabokova (Zob. Wood 2012, 1–17). Sam autor nie ukrywa, że inspirował się borgesowską strategią odkrywania i „zawłaszczania” innych twórców. W jego refleksji nad przekładem literackim nieustannie wyczuwa się cień jego wielkiego, argentyńskiego poprzednika:

Przekład jest tajemniczą rzeczą, o czym już mówił Borges i wielu innych: jak to się dzieje, że tekst pozostaje taki sam po utracie tego, co umożliwiło jego powstanie – języka – a żadne zawarte w przetłumaczonym tekście słowo nie wyszło spod pióra autora. A przecież nadal uważamy, że to ten sam tekst. (Vásquez 2011, n.p.)

Mariás wielokrotnie powtarzał, że przekład jest znakomitym ćwiczeniem literackim: „uważam, że to najlepszy sposób, aby opanować sztukę pisania, znacznie lepszy nawet niż czytanie” (Mariás 2009). Przyznaje także, jak wiele zawdzięcza swojej pracy translatorskiej: „[...] rezultatem moich przekładów, jak zauważyłem w swojej prozie, była giętkość i lekkość stylu” (Wood 2012, 10). Mariás twierdzi, że są pisarze, od których można wiele się nauczyć, bardziej niż od innych, co wcale nie znaczy, że gorszych. Są autorzy, którzy pomagają tłumaczowi, bowiem choć są trudni, mają swoisty rytm, melodykę w swojej prozie, którą tłumacz „zaraża się”, jeśli tylko zdoła ją uchwycić. Innymi słowy, tłumacz „wpasowuje się w ową muzykalność, w ową melodię” (Vásquez 2011, n.p.). Mariás przyznaje, że doświadczył tego tłumacząc Conrada i Thomasa Browne'a, ale, co wymowne, najwięcej nauczył się przekładając Laurence'a Sterne'a i choć był dopiero początkującym tłumaczem, miał wówczas zaledwie dwadzieścia parę lat, ta lekcja po wielu latach nie została zapomniana.

Mariás zauważa, że nie ma zasadniczej różnicy między tłumaczeniem i pisaniem, choć, co oczywiste, w wypadku przekładu stopień swobody jest mniejszy; tłumacz w przeciwieństwie do pisarza skazanego na inwencję dysponuje poczuciem pewności, bowiem stoi wobec tekstu oryginalnego, którego nie musi wymyślać, ale do którego „zmuszony jest w pełni się dopasować” (Vásquez 2011). Rolę tłumacza można porównać do instrumentalisty, który zrazu boryka się z problemami interpretacji utworu muzycznego, ale zawsze przecież dysponuje partyturą. Owa partytura odpowiada w akcie tworzenia wstępnemu szkicowi, czy też brudnopisowi utworu, innymi słowy, ów brudnopis pełni rolę tekstu oryginalnego dla tłumacza.

Z drugiej strony, jak czytamy w szkicu *La traducción como fingimiento y representación*, Mariás przyznaje wprawdzie, że tłumacz w pewien sposób staje się drugim autorem tekstu i podobnie jak Umberto Eco, twierdzi, że autor traci status instancji nadrzędnej,



determinującej ostateczną wymowę dzieła, ale zarazem dodaje: „przetłumaczony utwór nie jest i nie może być dokładnie tym samym, co utwór napisany przez autora: uniemożliwia to już sama brutalna modyfikacja, implikowana przez zmianę języka, co powoduje, że to nie jest ten sam utwór” (Marías 2007, 350). Zatem oryginał i przekład nie mogą być tożsame. Paradoksalny status przekładu polega na tym, że „ma on swoją rację bytu w tekście oryginalnym, który go umożliwia i zniewala jednocześnie” (Marías 2007, 343).

Podobnie jak José Saramago hiszpański pisarz zakłada, że tekst oryginalny zawiera wizerunek autora i wyraża jego ogląd świata, co powinno znaleźć odzwierciedlenie w tłumaczeniu. Tym samym, przekład to zabieg polegający na przeniesieniu znaczenia wyrażonego w pewnych znakach na inne, w ten sposób, że ten pierwotny czy też oryginalny sens poprzez zadziwiającą modyfikację polegającą na jego przejściu z jednego języka do drugiego nadal będzie, co paradoksalne, ten sam, nadal będzie, nazwijmy to, *rozpoznawalny* (Marías 2007, 340–341).

Pisarz dowodzi, że przekład ma w sobie coś z fikcji powieściowej. Jest rodzajem przedstawienia, jest iluzją (*fingimiento*). Odbiorca czytając przekład jest wprawdzie świadomy, że nie czyta oryginalnego autora, ale w pewien sposób kieruje się iluzją, że ma do czynienia z tekstem oryginalnym. Relacja między czytelnikiem a tłumaczem polega na swoistej grze pozorów ze strony tłumacza i na *suspension of disbelief*, czy też gotowości do bycia oszukiwanym ze strony czytelnika.

Trudno uznać za spójną teorię przekładu proponowaną przez hiszpańskiego pisarza, ale bez wątpienia niezmiennie jedna teza wybija się na pierwszy plan: Marías, określając przekład jako dzieło literackie, nobilituje tłumacza i stawia go na równi z autorem, wszak „tłumacz jest nie tylko uprzywilejowanym czytelnikiem, ale także uprzywilejowanym pisarzem” (Marías 2008, n.p.).

Skoro zatarły się granice między „literaturą oryginalną” i „tłumaczoną”, a często najwybitniejsi pisarze tworzą najbardziej wyróżniające się i uznawane przekłady (Even-Zohar 1990, 46–47), to szczególnej wagi nabierają także koncepcje przekładu głoszone przez samych twórców. Stają się one istotnym dopełnieniem i rozwinięciem teorii translatorskich, bowiem akcentują to, co owe teorie często pomijają: przekład literacki powstaje w ramach dialogu między autorem i tłumaczem. Przekład literacki widziany z perspektywy pisarzy – zdecydowanej ich większości, dodajmy – łagodzi zarazem skrajne stanowiska, wyznaczone przez dwa bieguny, czy też, parafrazując cytowanego wyżej Brice’a Matthieussenta, dwie role – „sługi i pana”. Z jednej strony, tłumacz nie jest „sługą” i wyrobnikiem, a z drugiej, nie istnieje całkowita *widzialność tłumacza* i *autonomia tłumaczenia literackiego* (Por. Venuti 2008 i Venuti 2000, 5).

## Bibliografia

- Barthes, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- Borges, Jorge Luis. 1925. *La última hoja de Ulises*. "Proa" 6: 8–9.
- Borges, Jorge Luis. 1925/1994. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, "Biblioteca Breve".
- Borges, Jorge Luis. 1926. *Las dos maneras de traducir*. "La Prensa". Data dostępu: 26.10.2019. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-dos-maneras-de-traducir/>.
- Borges, Jorge Luis. 1975. *La traducción me parece una operación del espíritu más interesante que la escritura*. "La opinión", Suplemento "La opinión cultural". Data dostępu: 26.10.2019. <https://pl.scribd.com/document/126168773/Borges-La-Traduccion-Me-Parece-Una-Operacion-Del-Espiritu>.
- Borges, Jorge Luis. 1980a. *Discusión, Prosa completa*, tom I. Barcelona: Bruguera.
- Borges, Jorge Luis. 1980b. *Historia de la noche, Prosa completa*, tom I. Barcelona: Bruguera.
- Borges, Jorge Luis. 2015. *El aprendizaje del escritor*. Barcelona: Debolsillo.
- Buffagni, Claudia., Beatrice Garzelli, Serenella Zanotti. 2011. *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation: Proceedings of the International Conference*. Münster: LIT Verlag.
- Calvino, Italo. 2002. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo. 2014–2015. *Tradurre è il vero modo di leggere un testo. Corso di laurea in Lettere. Lingua e traduzzi one inglese*. Data dostępu: 26.10.2019. <http://manageweb.ict.uniba.it/docenti/consiglio-cristina/attivita-didattica/materiale-didattico-lingua-e-traduzione-inglese-triennale-2014-2015/linguaetraduzione1415lettura.PDF>
- Chesterman, Andrew i Emma Wagner. 2014. *Can Theory Help Translators?: A Dialogue Between the Ivory Tower and the Wordface*. London, New York: Routledge.
- Malroux, Claire. 1988. *Débat: L'espagnol, une langue sur deux continents. Table ronde présentée par Laure Bataillon avec Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa et leurs traducteurs, Aline Schulman et Albert Bensoussan*. W *Actes des quatrième assises de la traduction littéraire (Arles 1987)*, pod redakcją Claire Malroux, 35–63. Arles: Atlas, ACTES SUD.
- De Santis, Cristiana. 2017. *Autorità e autorialità del traduttore*. W *Il traduttore errante. Figure, strumenti, orizzonti*, pod redakcją Elżbiety Jamrozik i Dario Proła. Warszawa: Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski.
- Eco, Umberto. 2012. *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milano: Tascabili Bompiani.

- Even-Zohar, Itamar. 1990. *The Position of Translated Literature within the Literary Poly-system*. "Poetics Today" 11 (1): 45–51.
- Farrell, Grace. 1992. *Isaac Bashevis Singer: Conversations*. Jackson and London: University Press of Mississippi.
- Ferreira, Any Pauly. 2014. *Tradução e utopia pós-colonial: a intervenção invisível de Saramago*. W "O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia": Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago, pod redakcją Burgharda Baltruscha, 73–94. Berlin: Frank & Timme GmbH.
- Grossi, Ginevra. 2015. *Calvino and Weaver on translation: in theory and practice*. "Lingue e Linguaggi" 14: 197–208.
- Kundera, Milan. 1992. *The Joke*. New York: HarperCollins.
- Kundera, Milan. 2015a. *Sztuka powieści*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal (WAB).
- Kundera, Milan. 2015b. *Zdradzone testamenty*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Foksal (WAB).
- Marías, Javier. 2007. *Literatura y fantasma*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Marías, Javier. 2008. *Blog de la web javiermarias.es*. Data dostępu: 26.10.2019. <http://www.javiermarias.es/2008/10/escribir-como-jugar-las-chapas.html>.
- Marías, Javier. 2009. *Blog de la web javiermarias.es*. Data dostępu: 26.10.2019. <https://javiermariasblog.wordpress.com/2009/03/26/javier-marias-recomiendo-traducir-traducir-y-traducir-cuanto-se-pueda/>.
- Marías, Javier. 2012. *Apéndice. El apócrifo apócrifo*. W *La religión de un médico. El enteramiento en urnas*, tłum. Javier Marías, pod redakcją Sir Thomas Browne. Data dostępu: 26.10.2019. <https://books.google.pl/books?id=xwnJDQAAQBAJ&prints=ec=frontcover&hl=pl#v=onepage&q&f=false>.
- Martín, Francisco José. 1995. *La teoría de la traducción en Ortega*. "Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi." Data dostępu: 26.10.2019. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06\\_245.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06_245.pdf).
- Matthieussent, Brice. 2009. *Vengeance du traducteur*. Paris: P. O. L.
- Monserrat, Concha. 1999. *Juan Goytisolo defiende una estrecha comunión entre autor y traductor*. "El País". Data dostępu: 26.10.2019. [https://elpais.com/diario/1999/10/18/cultura/940197605\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/10/18/cultura/940197605_850215.html).
- Nabokov, Vladimir. 1941. *The Art of Translation. On the sins of translation and the great Russian short story*. "New Republic". Data dostępu: 26.10.2019. <https://newrepublic.com/article/62610/the-art-translation>.

- Tiayon, Charles. 2012. *Opening Up the World: an Interview with Literary Translator Michael Henry Heim*. "Free Word". Data dostępu: 26.10.2019. <https://www.freewordcentre.com/explore/opening-up-the-world-an-interview-with-literary-translator-michael-henry-he>.
- Ortega y Gasset, José. 2012. *Miseria y esplendor de la traducción*. W *Texturas*, pod redakcją Manuel Ortuño, José María Barandiarán, Manuel Gil, 7–25. Madrid: Trama Editorial.
- Parandowski, Jan. 1975. *Autor i tłumacz*. W *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, pod redakcją Seweryna Polaka, 253–260. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum.
- Piêta-Cândido, H.M. 2013. *Entre periferias. Contributo para história externa da tradução da literatura polaca em Portugal (1855–2010)*. Data dostępu: 26.10.2019. <https://www.ulisboa.pt/prova-academica/entre-periferias-contributo-para-historia-externa-da-traducao-da-literatura-polaca>.
- Saramago, José. 2019. *Fundação José Saramago*. Data dostępu: 26.10.2019 <https://www.josesaramago.org/cronobiografia/>.
- Saramago, José. 2009. *Traduzir*. W *Outros Cadernos de Saramago*, Fundação Saramago, 02. 07. 2009. Data dostępu: 26.10.2019 <http://caderno.josesaramago.org/49912.html>.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2011. *Los rostros y el tiempo. Entrevista con Javier Marías*. "Letras libres". Data dostępu: 26.10.2019. <http://www.letraslibres.com/mexico/los-rostros-y-el-tiempo-entrevista-javier-marias>.
- Venuti, Lawrence. 2000. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.
- Wechsler, Robert. 1998. *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press.
- Wood, Gareth J. 2012. *Javier Marías's Debt to Translation: Sterne, Browne, Nabokov*. Oxford: Oxford University Press.
- Woods, Michelle. 2006. *Translating Milan Kundera*. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters Ltd.
- Wood, Michael. 2013. *Italo Calvino: Letters, 1941–1985*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.