

Język ohydy. O polskim przekładzie *Filth* Irvine'a Welsha

Weronika Szemińska
Univeristy of Warsaw

Abstract

The language in Irvine Welsh's novel *Filth*, which tells the story of an Edinburgh policeman Bruce Robertson, has a particular role in the development of the plot and in revealing the subsequent layers of the main character's mental and physical filth, as well as the filth of the surrounding world. Juggling with elements such as Scots, police slang, brutalisation and vulgarisation as well as diversity of the narrators' idiolects, together with more or less subtle devices such as repetitions of certain phrases or changes from singular to plural and vice versa, reflect Robertson's character and emotions and indicate the changes in his state – the deepening mental disorder and the gradual loss of contact with reality. It is not difficult to foresee that not all of the above mentioned elements can be transferred into the Polish translation of the text, made by Jacek Spólny, without troubles. The aim of the article is to ascertain the translator's techniques in rendering those elements into Polish and to assess their effectiveness and consistency in their use, and consequently – the accuracy of the entire translation.

Keywords: literary translation, slang, standardisation, translation accuracy, vulgarisms

Abstrakt

W powieści współczesnego pisarza brytyjskiego Irvine'a Welsha *Filth*, opisującej losy edynburskiego policjanta Bruce'a Robertsona, język odgrywa szczególną rolę: wprowadzi akcję i odkrywa przed czytelnikiem kolejne warstwy ohydy fizycznej i psychicznej bohatera oraz otaczającego go świata. Żonglerka elementami takimi jak język

scots i policyjny slang, daleko posunięta brutalizacja i wulgaryzacja oraz zróżnicowanie idiolektów poszczególnych narratorów, a także mniej lub bardziej dyskretne zabiegi, jak na przykład powtórzenia danych zwrotów czy zamiany liczby pojedynczej na mnogą i odwrotnie, oddają charakter i emocje głównego bohatera oraz stanowią wskazówki odnośnie do zmieniającego się stanu jego umysłu – pogłębiającej się choroby psychicznej i utraty kontaktu z rzeczywistością.

Łatwo przewidzieć, że nie wszystkie z owych elementów dadzą się bez problemów przenieść do przekładu powieści na język polski, którego dokonał Jacek Spólny. Celem artykułu jest oznaczenie zastosowanych przez tłumacza technik w przekładzie wyżej wymienionych elementów oraz ocena ich skuteczności i konsekwencji w ich użyciu, a w efekcie ewaluacja adekwatności tekstu przekładu.

Słowa kluczowe: adekwatność tłumaczenia, przekład literacki, slang, standaryzacja, wulgaryzmy

Historia *Ohydy* rozpoczyna oraz kończy się w Edynburgu, gdzie w 1958 roku urodził się autor powieści Irvine Welsh. Swą pierwszą, rozgrywającą się w środowisku młodych edynburskich narkomanów powieść *Trainspotting* opublikował w 1993 roku i z miejsca spotkał się zarówno z wielkim uznaniem, jak i wielkim oburzeniem wśród krytyków i czytelników. Kolejne książki: *The Acid House*, *Marabou Stork Nightmares*, *Ecstasy: Three Tales of Chemical Romance*, *Filth*, *Glue*, czy *Porno* utrzymały sławę i komercyjnie powodzenie Welsha, jak też zyskały mu miano autora kontrowersyjnego.

Powieść *Filth* została opublikowana w 1998 roku i była drugą po *Trainspotting* najlepiej sprzedawaną pozycją Welsha. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych książek, i tym razem reakcje były dwojake: z jednej strony zachwyty nad ostrością spojrzenia i groteskowym humorem, z innej oburzenie, zwłaszcza w środowisku edynburskiej policji. Polskie wydanie powieści w przekładzie Jacka Spólnego pod tytułem *Ohyda* ukazało się cztery lata później nakładem wydawnictwa Zys i Spółka.

Akcja *Ohydy* koncentruje się wokół Bruce'a Robertsona, edynburskiego policjanta z wydziału dochodzenia kryminalnego, którego dni upływają na przekładaniu papierków, knuciu intryg przeciw kolegom z pracy oraz poszukiwaniu zaspokojenia w alkoholu, narkotykach, przemocy, seksie i pornografii, zaś w przypiływach słabości oddawaniu się

tęsknocie za żoną. Pierwszoosobowa narracja natychmiast zanurza nas we wszechogarniającej ohydzie opływającej głównego bohatera – ohydzie wielopoziomowej, przenikającej wszystkie warstwy życia: od świata zewnętrznego, poprzez fizyczność, aż po zwichrowaną tragicznymi doświadczeniami psychikę i moralność.

O swej fizyczności Robertson opowiada z rozbijającą, a częściej szokującą szczerością. Cierpi na egzemę w postaci swędzącej wysypki na udach i genitaliach i nie szczędzi czytelnikowi opisów sesji drapania w publicznych toaletach. Porzucony przez żonę, Robertson całkowicie się zaniedbuje: nie potrafi obsługiwać pralki, w związku z czym nie pierze swych ubrań; jego kuchnia zastawiona jest brudnymi naczyniami, a w pokojach poniewierają się kasety porno, butelki po alkoholu i torebki po kokainie. Wreszcie na scenie pojawia się tasiemiec – dosłownie, gdyż z głębi wnętrza mężczyzny pasożyt prowadzi własną, rozwijającą się przez całą powieść narrację, o której więcej w dalszej części referatu. Wszystkie te obrzydliwości na przemian straszą i śmieszają, budzą odrazę i litość.

Świat Robertsona niewiele ustępuje bohaterowi. Powieść zaczyna się od sceny brutalnego morderstwa na ulicy Edynburga; następnie zwiedzamy domy publiczne, podejrzane knajpy i meliny przestępców, obserwujemy stróżów prawa podrzucających ściganym ludziom narkotyki i seksualnie wykorzystujących prześluchiwane kobiety. Różnicę między policjantami a złodziejami stanowi już tylko nazwa.

Robertson doskonale wpisuje się w otaczający go świat. To mizantrop absolutny: swą nienawiścią w równym stopniu obdarza kolegów, przełożonych i podwładnych, znajomych i kobiety, z którymi romansuje. Jednym z jego ulubionych zajęć są „gry”: intrygi i podłości, jakie wyrządza kolegom, głównie dla zapewnienia sobie awansu, a czasem dla zabawy, zabicia nudy. Może to być anonimowa sugestia, że ktoś jest homoseksualistą, romansowanie z żoną kolegi, wypalanie kumplowi papierosem dziur w nowej kanapie. Robertson z przyjemnością obserwuje, jak inni poddają się jego manipulacjom, i wykorzystuje każde ich potknięcie.

Stężenie ohydy w powieści rośnie z każdą stroną. Egzema postępuje, wypowiedzi tasiemca stają się coraz dłuższe, a intrygi Robertsona coraz okrutniejsze. Z czasem trudno nie zauważyć, jak pogarsza się stan bohatera: to już nie tylko ataki lęku i głód kokainy, ale objawy zaburzeń psychicznych, mających swe źródło w tragediach z dzieciństwa. Zabiegi narracyjne, takie jak systematyczne ujawnianie przeszłości bohatera przez monologującego pasożyta oraz krótkie rozdziały pisane z perspektywy Carole, żony bohatera, która z czasem okazuje się być jedynie fantazją przebranego za kobietę Robertsona, myślą czytelnika i niepostrzeżenie wciągają go w pułapkę, nie pozwalając na zachowanie dystansu.

Charakteryzowaniu bohaterów, myleniu tropów, jak i wskazywaniu rozwiązań i możliwych interpretacji służą autorowi powieści rozliczne środki językowe.

Jednym z pierwszych zjawisk, jakie rzucają się w oczy, jest specyficzna ortografia oddająca szkocką wymowę. Typowe przykłady to: „aw” („all”), „disnae” („doesn’t”), „doon” („down”), „fitba” („football”), „heid” („head”), „hoor” („whore”), „huv” („have”), „jist” („just”), „oot” („out”), „shouldnae” („shouldn’t”), „tae” („to”), „toon” („town”), „wi” („with”), „wis” („was”), „wir” („we’re”). Ponadto pojawiają się wyrazy charakterystyczne dla języka Scots: „auld” („old”), „aye” („yes”), „ken” („know”), „lassie” („girl”), „wee” („little”, „small”). Wreszcie mamy do czynienia z rymowanym slangiem: „Judy Dench” („stench”), „Roger Moore” („whore”), „Silvery Moon” („coon” = „black person”), „Denis Law” („snow”), „Jackie Trent” („bent”), „Aylesbury Duck” („fuck”). Poniżej przykład wypowiedzi jednego ze współpracowników Robertsona:

(1) Well, **ah**’ll tell **ye** something, he’s saying, – **ah**’m **no gaun** up **thair without** a Fed rep¹ (58).

Jednak Robertson oraz jego koledzy nie posługują się scots przez cały czas: są to raczej wstawki w prywatnych rozmowach, najczęściej zaś występują w tekście prowadzonej przez Robertsona narracji. Można zaobserwować, że elementy scots pojawiają się ze szczególnym natężeniem w chwilach, gdy bohater jest poirytowany, daje upust swojej złości:

(2) That spunk-bag Toal’s wrecked my fuckin day already! **Wir** only **jist** in the fuckin place! (5),

(3) Trying **tae** drive from one side of the **toon tae** the other with **aw** this **Denis Law** lying is a fucking joke (53),

krytykuje i wyzywa w myślach kolegów:

(4) Who the fuck cares what you think, **ya** fuckin silly **wee hoor**. (105),

czy oddaje się fantazjom:

(5) I mean, you **arenae gaunny** go **intae** Chelsea Girl or Next or River Island and have a wank over a load **ay** tops or pairs **ay troosers** or skirts **hinging oan** a rack, are you? (71).

¹ Wszystkie podkreślenia autorki artykułu.

Obecność elementów dialektalnych najwyraźniej ma związek ze stanem psychicznym bohatera. Sygnalizują one napięcie i daleko idącą prywatność: w ogromnej większości przypadków Robertson nie powiedziałby na głos tego, co w jego myślach werbalizuje się w języku scots czy w edynburskim slangu. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że powracające regionalizmy sugerują czytelnikowi powtarzalność cech sytuacji, w jakich są one stosowane. Odbiorca otrzymuje w ten sposób dodatkową informację o stanie emocjonalnym bohatera, zanim jeszcze ów stan zostanie bardziej szczegółowo zaprezentowany.

Powstaje pytanie, czy i w jaki sposób możliwe jest oddanie szkockiej wymowy i słownictwa w przekładzie powieści na język polski. Oto tłumaczenia przytoczonych wcześniej fragmentów:

- (1) – Wiecie, co wam powiem – mówi – nie zamierzam iść tam bez przedstawiciela Federacji (68),
- (2) Ta kupa gówna Toal już zdążył mi zepsuć cały dzień! Dopiero kurwa zaczynamy! (15),
- (3) Próbować przejechać miasto to istne szaleństwo (63),
- (4) Kogo kurwa obchodzi twoje zdanie, pieprzona mała idiotko? (115),
- (5) Nie wejdiesz przecież do sklepu Chelsea Girl, Next albo River Island i nie będziesz trzepał kapucyna przy półkach z bluzkami i wieszakach ze spodniami albo spódnicami, no nie? (82).

Powyższe fragmenty oddają wulgarność i nieformalność oryginalnych wypowiedzi, jednak w żaden sposób nie zaznaczono w nich cech regionalnych. W efekcie brakuje dodatkowych sygnałów dla czytelnika w postaci zmieniającej się wymowy bohatera.

Rymowany slang został w przekładzie oddany niekonsekwentnie. W cytowanym wcześniej fragmencie (3) wyrażenie „Denis Law” nie zostało ani zachowane w niezmienionej formie, ani przetłumaczone na „śnieg”; podobnie w innym zdaniu wyrażenie „Clark Kent” („bent”):

Rab was a semi-jakey anyway ... but essentially harmless even if as Clark Kent as fuck (277),

w przekładzie:

Rab i tak był trochę menelem ..., chociaż w zasadzie nieszkodliwym (280–281).

Inną strategię widać w przypadku następującego zdania:

It's fucking well freezing out here, although the cold can't block out the acrid Dame Judi Dench which rises up from my flannels (35).

W przekładzie oddane jest jedynie właściwe znaczenie, ale już nie forma wyrażenia „Judi Dench” („stench”):

Zimno jak cholera, ale chłód nie zmniejsza żrącego odoru moich flanelowych spodni (45).

Specyficzna gra językowa zostaje zaznaczona w tłumaczeniu tylko raz:

Every one of them, he says, raising his voice in rage, – fucking Jackie Trent (64).

co w tekście polskim brzmi:

Wszyscy tacy sami – mówi, unosząc głos ze wściekłości – cholerne Jackie Trent (74).

W tym wypadku wyrażenie „Jackie Trent” zostało zachowane i objaśnione w przypisie jako przykład rymowanego slangu oznaczający „postrzelony, wariat”.

Zachowano też pewne charakterystycznie szkockie wyrażenia w wersji niezmienniczej, jak np. „Weedgie”, jak nazywa się mieszkańca Glasgow, bądź „slàinte”, czyli celtyckie „na zdrowie”. „Slàinte” przy pierwszym użyciu opatrzone jest przypisem, wyjaśniającym znaczenie i pochodzenie zwrotu; w dalszej części pojawia się bez komentarzy. Podobnie zachowane oraz objaśnione w przypisach są pow-tarzające się lokalne określenia na drużyny piłkarskie, jak „Hibby” czy „Hearts”.

Tak więc tekst przekładu częściowo oddaje regionalizmy, przywiązujące akcję powieści do konkretnego miejsca i kultury, ogranicza się jednak do tych tylko, które można przenieść do języka polskiego bez naruszenia jego normy ortograficznej i fonetycznej, co mogłoby prowadzić do konfuzji czytelnika. Mamy tu do czynienia z prawem standaryzacji, sformułowanym przez Gideona Toury, wedle którego specyficzne relacje tekstowe w tekście źródłowym są w przekładzie zastępowane relacjami konwencjonalnymi, czasami zaś całkowicie ignorowane (Jääskeläinen 1998, 267–268).

Kolejnym szczególnym elementem języka powieści jest niebywałe nagromadzenie wulgaryzmów. Co istotne, Robertson nie używa ich w charakterze znaków przestanko-

wych. Wręcz przeciwnie, każdorazowo wyrażają one jego głęboką i szczerą nienawiść do otaczającego świata, do najbliższych wydawałoby się kolegów, do siebie samego; każda obelga i każde wyzwisko niesie ciężar prawdziwej, chronicznej pogardy. Dlatego też język głównego bohatera odbierany jest jako szczególnie ohydny: odbija on bowiem wier- nie ohydę wewnątrz. Oto kilka przykładów:

- (1) Fuck him, the sad, nae mates cunt (63),
- (2) Cheeky wee cunt thinks he's fuckin smart. He knows fuckin nothing. The big zero (163),
- (3) Fucking stroppey dyke (187),
- (4) Not a bad wee guy... for an English cunt (17).

Miejscami przekład wiernie oddaje nasilenie i charakter wulgaryzmów, jak w pierwszym z cytowanych zdań:

- (1) Chuj mu w dupę, żalonnemu śmieciarzowi (73).

Częściej jednak tłumaczenie nie odzwierciedla całej wulgarności tekstu oryginalnego, odtwarzając jedynie wrażenie niechęci czy pogardy Robertsona:

- (2) Bezczelny gnojek myśli, że pozjadał wszystkie rozумы. Gównu się zna. Jedno wielkie zero (171),
- (3) Nerwowa baba (194),
- (4) Niezły koleś... jak na Angolę (27).

Zatem i tu dochodzi do standaryzacji: tekst przekładu zostaje złagodzony poprzez zastosowanie mniej wulgarnych wyrażen bądź zmniejszenie ich ilości. Zabieg ten jest o tyle zrozumiały, że oddaje sprawiedliwość stylistyce polskich tekstów literackich, które wciąż zdają się być mniej tolerancyjne dla wulgaryzmów niż teksty angielskie. Niemniej jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że w przypadku tej powieści liczne obscena językowe odgrywają szczególnie istotną rolę w charakteryzacji bohatera, w związku z czym ich pominięcie w przekładzie wiąże się ze znaczną stratą.

Oprócz typowych wulgaryzmów powieściowi policjanci, a zwłaszcza Robertson, bardzo często używają określenia „spastic”:

- (1) I've never, ever seen such a motley crew of useless **spastics** gathered under one roof (199),
- (2) Fucking auld **spastic** (16),
- (3) Some uniformed **spastics** and a clerical can go through that one (75).

Wyrażenie „spastic” odnosi się do osoby cierpiącej na ataki skurczów spastycznych; w powszechnym znaczeniu slangowym „spastic” to łamaga, niezdara, ale i głupek.

W tekście przekładu pojawiają się nawiązania do głupoty, tępoty, nieudolności:

- (1) Jeszcze nigdy w życiu nie widziałem pod jednym dachem takiej **bezmózgiej zbieralniny** (205),

najczęściej jednak stosowany jest jeden konkretny ekwiwalent:

- (2) Stara **downica** (26),
- (3) Jakiś mundurowy **down** i urzędas dadzą sobie radę (85).

Wyraz „down” to kolokwialne określenie osoby cierpiącej na zespół Downa. Standardowe słowniki języka polskiego nie uwzględniają go w znaczeniu innym niż medyczne; w mowie potocznej jest to wyzwisko synonimiczne względem epitetów takich jak „idiota”, „kretyn” czy „bałwan”. Zarówno angielskie „spastic”, jak i polskie „down” mogą być użyte obraźliwie, ale też żartobliwie; oba wyrażenia przywodzą na myśl dziecięce przedrzeźnianie.

W powieści występuje troje pierwszoosobowych narratorów – bądź też jeden narrator w trzech postaciach. Narratorem głównym jest Robertson, którego język został opisany powyżej. Pojedyncze, krótkie rozdziały, dodatkowo wyróżnione wytłuszczoną czcionką, pisane są z perspektywy Carole, żony Robertsona. W swych krótkich monologach Carole mówi o związku z mężem:

- (1) In a sense we are together because nothing, space, time, distance whatever, can break the delicious communion between us (43),

stara się tłumaczyć jego postępowanie:

(2) I know that he's seen some terrible things in his job and I know that, whatever he says, they've affected him deeply. He's a very sensitive man underneath it all (42),

a także bacznie obserwuje swoją psychikę i ciało:

(3) When I make up my eyes, I always feel a stirring through my body. I think it's because it's true what they say about the eyes being the gateway to the soul. And my soul is a very sexual one (168).

Język, którym posługuje się Carole, jest wyraźnie kobiecy: nieco emfaticzny, przesycony emocjonalnością, empatią i miłością do męża, którego zostawiła. Całkowicie brak w nim zarówno wulgaryzmów, jak i wulgarności, również gdy wypowiedzi dotyczą seksu.

Powyższe zdania w przekładzie na język polski wyglądają następująco:

(1) W pewnym sensie ze sobą jesteśmy, bo nic, czas, przestrzeń, odległość ani nic innego nie jest w stanie zniszczyć naszej delikatnej komunii dusz (53),

(2) Wiem, że w pracy widział dużo okropności i cokolwiek by mówił, na pewno wycisnęło to na nim głębokie piętno. W głębi serca jest bardzo wrażliwym człowiekiem (52),

(3) Gdy maluję oczy, całe ciało przebiegają mi dreszcze. Bo to chyba prawda, co ludzie mówią, że oczy to brama do duszy. A moja dusza jest bardzo erotyczna (173).

Przekład oddaje nastrój monologów Carole; zastosowano podniosłe zwroty jak „komunia dusz” czy „wycisnąć piętno”. Podobnie jak w tekście oryginalnym nic nie wskazuje na to, że głos Carole to faktycznie fantazje samego Robertsona, który próbuje zaspokoić tęsknotę za żoną, przebierając się w jej ubrania.

Ostatni narrator to postać bodaj najmniej oczekiwana. W pewnej chwili tekst zostaje zasłonięty przez podłużny kształt wypełniony zerami niczym bąblami powietrza, między którymi pojawiają się krótkie wyrażenia: „I am”, „I am alive”, „eat” itd. Zabieg ten jest ponawiany; wkrótce okazuje się, że ów dziwny kształt to tasiemiec Robertsona. Pasożyt przechodzi od żądań pożywienia do coraz bardziej skomplikowanych wypowiedzi, wyrażających myśli pełne miłości dla Gospodarza („the Host”) oraz zadziwienia Sobą („the Self”), pięknego, ale i ograniczonego fizycznością:

(1) My problem is that I seem to have quite a simple biological structure with no mechanism for the transference of all my grand and noble thoughts into fine deeds. ... but I know for sure that the complexity of my soul doesn't even start to approximate the basic organism that is my body (70).

Krótko mówiąc, tasiemiec filozofuje. Filozofuje językiem pięknym, wyszukany, wyraźnie kontrastującym z budzącym odrazę językiem Gospodarza. Okazuje się, że tasiemiec wcale nie jest obrzydliwy, ale pokorny i troskliwy, gotów uznać swą niższość i podziwiać złożoność natury Gospodarza. Tasiemiec jest wszystkim tym, czym Robertson być nie chce lub nie może.

Jednak utrata odnalezionej w przewodzie pokarmowym „pokrewnej duszy” – Innego („the Other”) – powoduje, że język tasiemca-filozofa ulega zmianie:

(2) The price is your soul. You came to lose this soul. ... I would have said that you had a journey into the darkness, but in truth you never made it out of it (262),

(3) Can you taste the filth, the dirt, the oily blackness of that fossil fuel as you choke and gag and spit it out? ... Now you can consume to your heart's content or your soul's destruction, whichever comes first (295).

Tasiemiec nie prowadzi już wywodów na temat swej kondycji, nie wyraża uwielbienia. W szczerych i surowych słowach bezlitośnie odkrywa prawdę o przeszłości głównego bohatera, którą ten pragnie zapomnieć. W jego ocenie nie ma miejsca na miłość; pozostaje tylko obiektywizm – na który Robertsona wciąż nie stać, choć jego życie się wali. Różnica między językiem tasiemca a językiem jego Gospodarza ma znaczenie szczególne; paradoksalnie obrzydliwy z natury pasożyt obdarzony zostaje umiejętnością przenikliwej oceny oraz pięknego wysławiania się, co uwypukla ohydę tak języka, jak i wnętrza głównego bohatera.

W przekładzie na polski cytowane wyżej fragmenty brzmią następująco:

(1) Najgorsze, że mam dość prostą budowę biologiczną, pozbawioną mechanizmów do wprowadzania wszystkich swoich wspaniałych i szlachetnych myśli w równie wzniosły czyn. (...) ale wiem, z całą pewnością, że złożoności mojej duszy daleko do poziomu podstawowego ciała, którym jest mój organizm (80),

(2) Ceną jest twoja dusza. Przegrałeś duszę. ... Powiedziałbym, że odbyłeś podróż w noc, ale prawdę mówiąc, nigdy się z niej nie wydostałeś (267),

(3) [Czujesz tę] ohydę, brud, tłustą czerń tej kopaliny, gdy się krztusisz i plujesz? ... Możesz najadać się do nasycenia brzucha lub zniszczenia duszy, zobaczymy, co przyjdzie najpierw (299).

Jak widać z przytoczonych zdań, język przekładu wiernie odpowiada językowi oryginału: wyraźnie różni się od języka Robertsona, prowokując tym samym do po-równania bohatera z jego pasożytem; zachowuje charakter filozoficzny (1) oraz jednoznaczność w ocenie (2 i 3).

Równoległe ze zmianami w języku tasiemca następują zmiany w języku głównego bohatera. Nieoczekiwanie zaczyna on myśleć o sobie w liczbie mnogiej:

(1) This hoor has the correct expression, pitch and tone. ... We are compelled to obey. We? Me. I (223).

Po chwili Robertson powraca do normalnej formy, jednak liczba mnoga pojawia się coraz częściej, sygnalizując pogorszenie się stanu bohatera, który stara się z nią walczyć:

(2) She opens her mouth and there is a noise in our head, and we, I, we see her mouth going oval-shaped and pleading and in our head we hear the message: Broooooossss (235),

(3) They nod affirmatively, Lennox with reluctance, and I, we, I... we're all here... jump in the motor and speed towards the Jeannie Deans pub in the South Side (327),

(4) She falls on to her knees howling in frustration as we, I, we dive in the car and start up the motor and we head down the road, watching her broken figure receding from us in the mirror (328).

Mimo wysiłków bohatera, liczba mnoga przejmuje funkcję dominującą. Zatem w miarę, jak tasiemiec staje się coraz bardziej surowy i przypomina swemu Gospodarzowi jego przeszłość, język Robertsona wskazuje na coraz słabszy kontakt z rzeczywistością. Forma liczby mnogiej uprzedza czytelnika o kolejnym pogorszeniu, nawet gdy treść wypowiedzi jeszcze tego nie sugeruje.

W przekładzie cytowane wyżej wypowiedzi brzmią następująco:

- (1) Ma właściwą minę, ton i wysokość głosu. ... Jesteśmy zmuszeni słuchać. My? Ja (229),
- (2) Otwiera usta i słyszymy w głowie pisk, i widzę, widzimy, jak jej usta przybierają owalny kształt i wyłania się z nich prośba, którą słyszymy w myślach: Bruuuucessss! (240),
- (3) Kiwiają głowami, Lennox z ociąganiem, a ja, my, ja, my... jesteśmy tu wszyscy... wskazuję do auta i gnam w stronę pubu „Jeannie Deans” na Południowym Brzegu (331),
- (4) Pada na kolana, wyjąc z desperacji, gdy wskakujemy, wskakuję do samochodu, włączamy silnik i jedziemy, patrząc w lusterko, jak oddala się jej złamana postać (332).

W przytoczonych fragmentach dwukrotnie (1 i 3) pojawiają się zaimki osobowe, które najczytelniej wskazują zmianę liczby. W pozostałych dwóch przykładach zastosowano zwykłą dla języka polskiego formę syntetyczną: „widzę, widzimy” oraz „wskakujemy, wskakuję”, nie dodając zaimka, który mógłby dobitniej podkreślić zmianę. Ponadto tłumaczenie skraca walkę Robertsona o zapanowanie nad głosami: oryginalne „we, I, we see” (1) przetłumaczone zostało na „widzę, widzimy”, zaś „we, I, we dive in the car” (4) to po polsku „wskakujemy, wskakuję do samochodu”, po czym kolejny czasownik „włączamy” pojawia się znów w liczbie mnogiej, mimo że poprzedni pozostał w liczbie pojedynczej.

Tekst przekładu oddaje zatem zabieg autora, polegający na zamienianiu liczby pojedynczej na mnogą i z powrotem, nie zachowuje przy tym jednak precyzji i konsekwencji oryginału. W efekcie powstają niespójności logiczne (jak w przykładzie 4), zaś zmiana liczby jest w tłumaczeniu na język polski mniej wyraźna.

Ohyda znajduje w powieści Irvine’a Welsha różnorodne środki wyrazu. Ohyda jest wysypką bohatera, ohydny jest jego język, myśli i czyny, w przeciwieństwie do myśli i języka jego tasiemca, który z kolei wzbudza odrazę z racji swej natury. Językowe formy neutralne, jak wyrażenia w scots, użyte zostają do oddania obrzydliwych poglądów, w efekcie więc też zostają zbrukane. Nawet pełen czułości język żony okazuje się być wytworem chorego umysłu bohatera. Nic nie zostaje ocalone przed falą ohydy.

W polskiej *Ohydzie* ohydy jest wyraźnie mniej. Brak elementów oddających Scots odbiera możliwość przewidywania wybuchów emocji Robertsona, wulgarność jego języka została widocznie zredukowana, a użycia liczby mnogiej wskazujące na toczącą się w jego umyśle walkę są mniej dobitne. W sytuacji, gdy owym cechom ję-

zyka powieści przypisać można szczególne znaczenie dla rozwoju akcji i odbioru tekstu – odzwierciedlają one bowiem charakter głównego bohatera, uprzedzają o stanie jego psychiki lub sugerują oceny w oparciu o kontrast z językiem odmienym – pominięcie pewnych elementów wydaje się być nadmierną stratą w stosunku do oryginału. W tej sytuacji trudno zastosować do oryginału i przekładu ulubione powiedzonko Bruce'a Robertsona: „Same rules apply”.

Bibliografia

- Jääskeläinen, Ritta. 1998. *Think-aloud protocols*. W *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pod redakcją Mona Baker i Kirsten Malmkjær, 265–269. London, New York: Routledge.
- Furmanik, Stanisław. 1955. *Paradoksy przekładu*. W *O sztuce tłumaczenia*, pod redakcją Michał Rusinek, 41–58. Wrocław: Zakład Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Górski, Tomasz. 2006. *Intertekstualność a przekład*. W *Między oryginałem i przekładem. Tom XI: Nieznane w przekładzie*, pod redakcją Maria Filipowicz-Rudek i Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, 231–243. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Jasiołek, E. 2006. „Czy przekład musi być obcy?”. W *Między oryginałem i przekładem. Tom XI: Nieznane w przekładzie*, pod redakcją Maria Filipowicz-Rudek i Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, 213–220. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Welsh, Irvine. 1998. *Filth*. London: Vintage.
- Welsh, Irvine. 2002. *Ohyda*, w tłumaczeniu Jacek Spólny. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.