

Tomasz Swoboda **Powtórzenie i różnica.** **Szkice z krytyki przekładu**

W niniejszej książce z pozoru oddaję się przyjemności sadystrycznej. Krytyka przekładu, jak sama nazwa wskazuje, polega na krytykowaniu. A jednak, choć bez krytykowania nie może się obejść, próbuje upodobnić się do swojej siostry, krytyki literackiej, która na krytykowaniu wcale zasadzać się nie musi – woli analizować i interpretować. Nie będę udawał, że w zamieszczonych tu szkicach od krytykowania pojmowanego wprost – czyli ganienia, wytykania, bywa, że obśmiewania – uciekam. Sądzę jednak, że owo krytykowanie jest właśnie analizą i interpretacją: nie tylko samego tłumaczenia, ale wręcz statusu tłumacza i przekładu jako takiego. Jest ironicznym, pełnym politowania uśmiechem nad pracą, której efekty – choćby najdoskonalsze – są zawsze niesatysfakcjonujące. Jako amator – w znaczeniu: miłośnik – tłumaczenia, któremu zdarzyło się przełożyć parę tekstów, mam tu, oczywiście, na myśli uśmiech autoironiczny, pełen politowania dla własnej kondycji w owych chwilach, gdy uzmysławiamy sobie (albo, co gorsza, ktoś nam uzmysławia) bylejakość naszej translatorskiej roboty. Dlatego też każda zawarta w tej książce krytyczna uwaga jest jak szpilka wbijana w laleczkę wudu reprezentującą mnie samego. Pozorny sadyzm musi okazać się masochizmem. Z kogo się śmiejecie?



Tomasz Swoboda

Powtórzenie i różnica

Szkice z krytyki przekładu



wydawnictwo
w podwórku

Autor

Tomasz Swoboda (ur. 1977), tłumacz, literaturoznawca, wykładowca akademicki. Autor książek *To jeszcze nie koniec?* (2009), *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot* (2010) oraz *Histoires de l'œil* (2013). Laureat nagrody „Literatury na Świecie” za przekład oraz Nagrody im. Andrzeja Siemka za *Historie oka*. Tłumaczył na język polski między innymi teksty Baudelaire’a, Nerval, Nadara, Bataille’a, Leirisa, Sartre’a, Barthes’a, Ricoeura, Derridy, Foucaulta, Caillois, Starobinskiego, Pouleta, Richarda, Vovelle’a, Didiego-Hubermana, Le Corbusiera i Krystyny Szwedzkiej. Stypendysta Centre National du Livre, członek redakcji „Cahiers ERTA”, profesor Uniwersytetu Gdańskiego, wykłada też na Uniwersytecie Szczecińskim. Mieszka w gdańskim wieżowcu z żoną, dziećmi i kotem.



Parametry techniczne

objętość: 216 stron, format 145×220 mm
oprawa broszurowa ze skrzydełkami
ISBN 978-83-64134-02-9
cena 29 zł

Opis książki

Wydawnictwo w Podwórku przedstawia książkę Tomasza Swobody *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu*.

W *Powtórzeniu i różnicy* Tomasz Swoboda łączy dwa podstawowe nurty swojej działalności zawodowej: z jednej strony literaturoznawcy, z drugiej – tłumacza. Autor omawia tu jednocześnie elementy warsztatu tłumacza, snuje refleksję nad językową warstwą utworów literackich, a także proponuje interpretacje analizowanych tekstów. Na przykładzie analizy tłumaczeń dzieł m.in. Ponge'a, Queneau, Blanchota, Ciorana czy Artauda daje wzorce uważnej lektury przekładu literackiego. Głównym tematem tej książki jest bowiem sam proces tłumaczenia i czytania, czytania i tłumaczenia, zgodnie z zasadą, że przekład jest rodzajem lektury. Jest to też książka o intertekstualności literatury współczesnej, która wymaga od tłumacza olbrzymiej erudycji i odczytania.

Powtórzenie i różnica kończy się refleksją nad złożonością procesu tłumaczenia i nierozzerwalnie z nim związanymi sprzecznościami. Podejmując dyskusję z Gilles'em Deleuze'em, autor potwierdza jednoczesną niemożność i nieodzowność przekładu, uzmysławia też, iż to, co najważniejsze, i tak zawiera się w niewidocznej przestrzeni między oryginałem a tłumaczeniem

Spis treści

„Słowo od tłumacza”

Mroczny Blanchot

Powtórzenie i różnica

Cioran po polsku

Simenon i nowy kanon

5 × P czyli Przewodnik po polskich przekładach Ponge’a

Francuzi Rodowskiej

Łacińscy Amerykanie Rodowskiej

Romantyczny Lorca

Słowo jako spektakl. Artaud i Alicja, raz jeszcze

Przypisy

Bibliografia

Indeks osób

Fragment tekstu

„Słowo od tłumacza”

W animacji Deana DeBlois i Chrisa Sandersa *Jak wytresować smoka*, podczas pierwszej lekcji zabijania tych sympatycznych skądinąd stworzeń, prowadzący szkolenie kowal Pyskacz Gbur (w oryginale: Gobber the Belch) po króciutkim wstępie wypuszcza na arenę smoka z gatunku Gronkiel (Gronckle). Bohater o imieniu Sączyzmark (Snotlout) wykrzykuje wówczas lekko zaniepokojony: „Ej, ej, zaraz, może najpierw trochę teorii?”, na co dzielny kowal wikingów oznajmia z pełnym przekonaniem: „Obawiam się, że to praktyka czyni mistrza”. Podobieństwo tego dialogu do sytuacji w świecie tłumaczeń wydaje mi się równie frapujące jak imię postaci wyrażającej swoją wątpliwość co do metody dydaktycznej, którą wciela w życie charyzmatyczny instruktor. Przerazenie młodzika, mającego zmierzyć się z niełatwą rzeczywistością, kontra pewność wiarusa, którego sztuczny ząb i hak zamiast dłoni potwierdzają tyleż jego doświadczenie, co siłę oponenta, choć z drugiej strony podkopują też nieco wiarę w jego nieomylność.

Niezwykle cenię pracę tłumacologów, i mówię to nie tylko jako ich akademicki kolega (tudzież podwładny), ale w przytoczonym sporze staję po stronie Pyskacza, nie Sączyzmarka. Wcale nie dlatego, żebym w pracy tłumacza dopatrywał się jakiejś drakonomachii – na wzór Leirisowskiego pojmowania literatury jako tauomachii. Idąc autobiograficznym, Leirisowskim tropem, złożyłbym to raczej na karb osobistego lenistwa, chęci robienia czegoś bez uprzedniego przygotowania, które zabiera tylko czas i pozbawia przyjemności. „Gram źle” – pisał o swoim stukaniu w pianino utalentowany malarz Roland Barthes. „Przyczyną jest oczywiście to, że pragnę natchmiastowej dźwiękowej rozkoszy i pomijam nudne wprawki,

gdyż uniemożliwiają one rozkosz – chociaż, jak mawiają, tylko w celu zwiększenia późniejszej rozkoszy”¹. Zdroworozsądkowa *doxa*, obecna tu we wtrąceniu „jak mawiają”, musi ulec przemożnemu, nieodpartemu pragnieniu – no właśnie: czego? W kontekście pracy przekładowej Barthes’owska „rozkosz” brzmi fałszywie, jawnie burzy ulubiony przez tłumaczy i w ogóle przez humanistów topos niedocenianego wysiłku, permanentnej twórczej (broń boże, nie odtwórczej!) męki. „Tylko dojmująca bieda – pisał swego czasu George Steiner – może doprowadzić człowieka do tego, że niszczy sobie wzrok, wykręca stawy i wysusza mózg, starając się naśladować, powtarzać jak echo i gloryfikować intelekt i dowcip innego człowieka”² (przekład Anny Staniewskiej). A jednak trudno pozbyć się wrażenia, że sterane ciało tłumacza jest też miejscem rozkoszy. Bywa, że sadystycznej, kiedy pastwi się nad tekstem oryginału i oczystym językiem. Częściej jednak masochistycznej, kiedy oryginał i przekład, zawsze rozbieżne, wiecznie niekompatybilne, stają się sprawcami tej jedynej w swoim rodzaju rozkosznej udreki, której bezpośrednim źródłem jest rzadki owoc na translatorskim drzewie: trafne niepodobieństwo.

W niniejszej książce z pozoru oddają się przyjemności sadystycznej. Krytyka przekładu, jak sama nazwa wskazuje, polega na krytykowaniu. A jednak, choć bez krytykowania nie może się obejść, próbuje upodobnić się do swojej siostry, krytyki literackiej, która na krytykowaniu wcale zasadzać się nie musi – woli analizować i interpretować. Nie będę udawał, że w zamieszczonych tu szkicach od krytykowania pojmowanego wprost – czyli ganienia, wytykania, bywa, że obśmiewania – uciekam. Sądzę jednak, że owo krytykowanie jest właśnie analizą i interpretacją: nie tylko samego tłumaczenia, ale wręcz statusu tłumacza i przekładu jako takiego. Jest ironicznym, pełnym politowania uśmiechem nad pracą, której efekty – choćby najdoskonalsze – są zawsze niesatysfakcjonujące. Jako amator – w znaczeniu: miłośnik – tłumaczenia, któremu zdarzyło się przełożyć parę tekstów, mam tu, oczywiście, na myśli uśmiech autoironiczny, pełen politowania dla własnej kondycji w owych

chwilach, gdy uzmysławiamy sobie (albo, co gorsza, ktoś nam uzmysławia) bylejąkość naszej translatorskiej roboty. Dlatego też każda zawarta w tej książce krytyczna uwaga jest jak szpilka wbijana w laleczkę wudu reprezentującą mnie samego. Pozorny sadyzm musi okazać się masochizmem. Z kogo się śmiejecie?

Innym – obok udreki – toposem w dyskursie o tłumaczeniu jest jego konieczność, nieodzowność. O prawdziwości tego toposu przekonałem się naocznie raz jeszcze podczas prac redakcyjnych nad *Powtórzeniem i różnicą*. Jeden z moich mejli do wydawcy uparcie nie chciał dotrzeć do adresata. Jak się później okazało, winny tego był fragment z francuskim tekstem, na który serwer reagował następującym komunikatem: „Unwanted_Language_Body: Message written in an undesired language”. Pomyślałem wtedy, że dopóki inny, obcy, nieznan język będzie językiem niechcianym, niewygodnym i wrogim, owym *undesired language*, dopóty potrzebni będą tłumacze i tłumaczenia, krytyka przekładu oraz – kto wie? – może nawet książki takie jak ta. W tym naiwnym przekonaniu zapraszam do lektury.

„Ej, ej, zaraz, może najpierw trochę teorii?”

Simenon i nowy kanon

Ile to razy słyszałem w domu: „Nie czytaj wstępów!”. A już na pewno nie przed samą powieścią. Znów nie posłuchałem i mam za swoje. No bo jak tu spokojnie, po akademicku (zaraz wyjaśnię, skąd to utożsamienie) oddać się lekturze *Wdowy Couderc*, kiedy na pierwszych dwóch stronach Paul Theroux – tak, to on, ten autor przedmowy – serwuje nam jakże przecież efektowne zestawienie powieści Simenona z *Obcym* Alberta Camus, by dojść do jakże słusznego, a przecież wcale nie mniej efektownego stwierdzenia: „Jeśli czytanie Camusa jest obowiązkiem, czytanie Simenona jest rozrywką”¹. A jakże! Czy może być inaczej w wypadku pisarza o tak barwnej biografii, którą Theroux – tak, to on, ten autor przed-

mowy – streszcza jakże efektownym zdaniem: „Simenon żył na tyle długo, że zdążył kochać się w Josephine Baker i ze starczą lubieżnością zaglądać w dekolt Brigitte Bardot” (WC, 11)? Aby dodatkowo ubarwić swą jakże przecież barwną opowieść, Theroux – autor przedmowy – nie wzbrania się przed cytatami, choćby takim oto, jakże efektownym, chiasmem Patricka Marnhama: „Większość ludzi na co dzień pracuje, a seksem cieszy się od czasu do czasu. Simenon uprawiał seks każdego dnia, zaś co kilka miesięcy oddawał się gorączkowej orgii pisania” (WC, 11). Ogólniki? Nieprawda, przedmowa (autorstwa Paula Theroux) skrzy się od jakże barwnych anegdot: „Któregoś dnia (jak podaje Marnham) Simenon, ujrawszy młodą służącą, sprzątającą na czworakach, nie namyślając się wiele, wziął ją od tyłu. Dziewczyna poskarżyła się Madame Simenon, która zbyła całą sprawę śmiechem – »to cały Georges«. Przesłuchująca się wszystkiemu inna służąca zapytała głośno: »*On passe toutes à la casserole?*« (Więc każdy dostaje porcję z tego garnka?)” (WC, 15). Jeśli komuś byłoby jeszcze mało barwnych opowiadań rodem z tabloidów, może zadowoli go taka enumeracja: „pięćset milionów sprzedanych egzemplarzy, pięćdziesiąt pięć przeprowadzek, a do tego często cytowana przechwałka, że spał z dziesięcioma tysiącami kobiet. (Jego druga żona twierdziła, że było ich »nie więcej niż tysiąc dwieście«)” (WC, 12). Co z tego, że drwina z Camusa, „którego wszystkie książki razem wzięte objętościowo równają się [...] jednej średnio obszernej powieści” (WC, 8), mija się z prawdą, skoro zdanie brzmi tak efektownie?

Tych parę wyimków pokazuje, według jakiego klucza powstaje „nowy kanon”, który wydawnictwo W.A.B. tworzy – jak dowiadujemy się ze strony copyrightowej – we współpracy z „The New York Review of Books”. Nowy kanon ma być efektowny. Ma być fajny. A przede wszystkim – ma powstać w opozycji do „uniwersytetów”, „wydziałów literaturoznawczych”, „uczonych”, „akademii”, „profesorskiego filisterstwa” i „profesorskiego snobizmu”, które Theroux piętnuje na trzech pierwszych stronach przedmowy. Czym sobie zasłużyli? Czym Philip Larkin zasłużył sobie na miano

„zgorzkniałego bibliotekarza prowincjonalnego uniwersytetu” (WC, 9)? Tym, że nie polubili uzdolnionego i płodnego geniusza, jakim był Georges Simenon. Tym, że „kochają cierpiętników” (WC, 9). Nie to, co Theroux! Byłe dziennikarzyna – że odpowiem jak akademia, pięknym za nadobne, broniąc czci i honoru nieboszczyka Larkina – a poznał się na tym, co godne wnijsia do „nowego kanonu”. To chyba ten narcystyczny odruch każe mu wepchnąć istnienie Centre d’Études Georges Simenon do nawiasu i kompletnie przemilczeć wydanie dzieł belgijskiego pisarza w prestiżowej kolekcji „Bibliothèque de la Pléiade” – serii, która, moim skromnym zdaniem, kanonizuje autora skuteczniej niż „The New York Review of Books”. Argumentacja Theroux jest bowiem jasna: szykanowanie najbardziej uzdolnionych pisarzy przez akademię prowadzi do tego, że „każde nowe wydanie książek Simenona potrzebuje przedmowy takiej jak ta” (WC, 12). Jak się jeszcze do niedawna mawiało: nie daj boże!

Skądinąd, wbrew temu, co twierdzi Theroux (przypomnijmy: autor przedmowy), akademia, wydziały literaturoznawcze itd. nie są wcale konsekwentne w swojej pogardzie dla uzdolnionych i płodnych autorów: dość wymienić George Sand, Karola Dickensa, Lwa Tołstoja czy też autora *Komedii ludzkiej*. Wszyscy oni mogliby rywalizować z Simenonem w jego legendarnej szybkości pisania, a należą przecież do „starego kanonu”. Autor *Wdowy Couderc* sam podkreśla zresztą w nowojorskim wykładzie niezależność jakości od tempa pracy (a więc także ilości), przywołując przykład Balzaka piszącego czterdzieści stron w jedną noc, Stendhala (*Pustelnia parmeńska* – sześć tygodni) i Hugo (dziewięć dni na *Marion Delorme*)². W tym kontekście jedenaście dni, jakie Simenon poświęcał na napisanie każdego ze swoich utworów, nie wydaje się osiągnięciem szczególnie oszałamiającym. Poza tym prędkość ta – jak twierdzi sam autor – wynika nie ze szczególnej łatwości pisania (w każdym razie nie tylko), lecz właśnie z pewnej trudności: „Większość moich powieści pokazuje to, co dzieje się wokół jednej z postaci. Pozostałe postacie są zawsze widziane przez tę jedną. Muszę więc wejść

w skórę tej postaci. I po pięciu–sześciu dniach jest to nie do zniesienia. To jeden z powodów, dla których moje powieści są takie krótkie; po jedenastu dniach nie mogę... to niemożliwe. Muszę... to coś fizycznego. Jestem zbyt zmęczony” (AR, 81). Uczeni kochają cierpiętników? Tak czy inaczej, efekt tej specyficznej twórczej męki był, istotnie, godny pozazdroszczenia: „W drugim roku [pracy] miałem samochód i szofera. W trzecim miałem jacht, a moje produkty wysyłałem tym literackim przemysłowcom z portu w Holandii, Danii, Norwegii czy Hiszpanii” (AR, 54).

Kto to kupował? Dlaczego wszyscy (nawet snobistyczni profesory – znana jest wszak ich słabość do kryminału, który traktują jak dobrą, bo intelektualną rozrywkę)? Chyba jednak nie dlatego, że są to szczególnie dobre kryminały, jeśli przez to pojęcie rozumieć udaną łamigłówkę złożoną z poszlak i dowodów. W większości opracowań dotyczących Simenona, a także w uniwersyteckich – owszem – syntezach poświęconych powieści kryminalnej podkreśla się często, że cykl o Maigrecie zyskał popularność nie ze względu na fabułę, lecz psychologię postaci, ponure pejzaże, mroczną atmosferę i pesymistyczną wizję człowieka, a więc wartości, które uznać można za „literackie”. Jednocześnie kryminałom Simenona brakuje tego, co stanowi sól gatunku, a co doskonale wypunktował na początku jego kariery Fayard: naukowych reguł, miłości, jednoznacznie sympatycznych albo antypatycznych postaci, wreszcie klarownie optymistycznego albo pesymistycznego zakończenia (AR, 57–58). Podobną opinię o pierwszych literackich próbach Simenona wyraziła wielka Colette: „Zbyt literackie!”. To zdanie będzie przez całe lata twórczą dewizą belgijskiego autora, który przyznaje w rozmowie z Carvelem Collinsem, że jego praca nad stylem polega na usuwaniu: „Przymiotników, przysłówków i wszystkich słów, które istnieją tylko dla efektu. Zdań, które są tylko zdaniami. Kiedy masz jakieś piękne zdanie, wykreśl je. Za każdym razem, kiedy znajduję coś takiego w którejś z moich powieści, wykreślam” (AR, 72). To tworzenie doskonale funkcjonującego mechanizmu, w którym nic nie zgrzyta, w którym każda część ma swoje miejsce

i jasno określone zadanie. To ostatni szlif, w którym mózg staje się piszącą maszyną: „Pozostaje formalność, praca, której oddaję się z prawdziwą miłością: czyszczenie maszyny do pisania, jej najdrobniejszych zębatek, oliwienie, zakładanie nowej taśmy, żeby całość była piękna i szybka jak na konkurs” (AR, 67–68).

Wdowa Couderc również napisana została na tej maszynie, przez tę maszynę, choć w odróżnieniu od cyklu o Maigrecie akcent kładzie się tu mimo wszystko nie na fabułę, lecz na psychologię postaci. To jedna z Simenonowskich powieści – jak sam je nazywał – „pólliterackich”, w których nieco częściej niż zwykle pozwala on sobie na wprawki stosowane przezeń już w „fabrycznych produktach”: „Od czasu do czasu w jakimś rozdziale, dialogu, opisie próbowałem subtelniejszych ćwiczeń, dla samego siebie, tak jak się ćwiczy gamy, i nikt nie dostrzegł tych fałszywych nut w moich popularnych powieściach” (AR, 54). We *Wdowie Couderc* fragmenty takie znajdują się najczęściej na początkach i końcach rozdziałów, w owych miejscach pustych intrygi, które nierzadko pełnią tu funkcję prawdziwej uvertury i kody, a zarazem stają się rodzajem stylistycznego popisu, plonem pisarskiej chwili słabości – skoro normą ma być w tym wypadku retoryczny minimalizm. To na przykład początek rozdziału siódmego: „Od rana do wieczora siąpił drobny ciepły deszcz i było tak cicho, tak spokojnie pod niebem miękkim jak pikowana kołdra, że dało się słyszeć jak rośnie trawa” (WC, 110). Efekt zawieszenia biegu wydarzeń – co w wypadku krótkich powieści Simenona wydaje się zabiegiem szczególnie wyrazistym – jest chyba jeszcze silniejszy w zakończeniach rozdziałów, gdzie zyskuje czasem niemal symboliczny wymiar obrazka rodzajowego rodem z flamandzkich płócien: „Ciężko wszedł po schodach, rzucił się na siennik pachnący sianem i stęchlizną. Świeże powietrze wchodziło przez lufcik otwarty nad jego głową wraz z gdakaniem kur i odgłosami grabienia, pewnie Couderc pracował w głębi ogrodu albo robotnik od śluzu grabił nad kanałem” (WC, 84).

Nie tylko to jednak stanowi o wartości *Wdowy Couderc*. Uznanie budzi przede wszystkim sposób, w jaki Simenon rozgrywa relacje

społeczne i rodzinne, poczynawszy od reminiscencji z lat szkolnych głównego bohatera. Scena, w której nauczyciel angielskiego ignoruje obecność Jeana tylko dlatego, że jego ojciec jest bogaczem, to powtórzenie sceny pierwotnej Jana Jakuba i zapowiedź analogicznego wydarzenia w życiu Jeana Geneta – z tą tylko różnicą, że u autorów należących do „starego kanonu” chodziło o rzeczywiste zdarzenie biograficzne. Gdy z kolei narrator mówi o bohaterze, że „czuł się ciężki, jakby lepki. Pełen niejasnego niepokoju, nieokreślonego lęku” (WC, 145), faktycznie czujemy współczesność Simenona i Camusa, a zwłaszcza Sartre’a, którego Roquentin był równie „lepki”, choć autor *Młodości* używa słowa *visqueux*, a nie *pâteux*, jak Simenon.

Jeszcze bardziej błyskotliwy i bezlitosny jest Simenon w scenach rodzinnych, z których dwie – spotkanie Jeana z siostrą w rozdziale szóstym oraz zbiorowa scena rodzinna w rozdziale trzecim – godne są mistrzów kina rodzinnego (nie: familijnego), Thomasa Vinterberga i Ingmara Bergmana. Napięcie między poszczególnymi postaciami, zestawienie powagi z błazenadą, wreszcie żywe dialogi pełne ciętych replik – wszystko to wskazuje na niewątpliwą pisarską maestrię Simenona oraz jego polskiej tłumaczki. Samo jądro fabuły we *Wdowie Couderc* – zaborcza miłość dojrzałej kobiety do młodego mordercy – oprócz tego, że nawiązuje do zależności Maigret od Madame Maigret, jak również do trudnego charakteru matki samego Simenona, odsyła do sytuacji edypalnej tudzież do kompleksu Fedry. Simenon podkreśla to mityczne odniesienie paroma aluzjami, ale także wyraźną wskazówką pod koniec powieści: „Doskonale wiedział, że jest dla niej ważniejszy niż René. Tak jakby spełniał obowiązki synowskie i jeszcze inne na dodatek” (WC, 162). Zresztą fabularna oszczędność i ciężące na bohaterach przeznaczenie jednoznacznie przywodzą na myśl tragedie Racine’a – skojarzenie to jest tym bardziej uzasadnione, że w przywoływanym już wywiadzie Simenon sam wskazuje na taką analogię: „Moja aktualna koncepcja powieści to przeszczerpienie reguł tragedii na grunt powieści. Sądzę, że powieść to tragedia na miarę naszych czasów” (AR, 89).

Odautorskie wypowiedzi Simenona są też ciekawe z tego względu, że w pewnej mierze dają dostęp do samych źródeł jego twórczości i tych jej aspektów, które jakoś szczególnie przykuwają uwagę czytelnika. Czyż wspomnianej „lepkości” Jeana i wielu innych bohaterów Simenona, mroku obecnego w jego powieściach, pesymizmu i fatalizmu, a zatem tego, co składa się na klisze Simenowskiej krytyki, nie tłumaczą – do pewnego stopnia – jego wyznania o panicznym strachu przed chorobą (pomyślmy o chorobie Tati, ale i samego Simenona w późnych latach życia), a zwłaszcza o lęku przed zachodem słońca (AR, 20 i 118)? Czy świat Simenona nie jest właśnie światem, w którym nie wiadomo, czy słońce następnego dnia się ukaże? Czy za lekkomyślnością bohaterów nie kryje się marzenie o beztróskim życiu kloszardów – życiowym ideale Simenona (AR, 22–23)? W zakończeniu nowojorskiego wykładu pisarz zastanawia się przecież, czy powieść nie jest „przede wszystkim sposobem na uwolnienie się od osobistych widm poprzez obdarzenie ich życiem i wrzucenie w świat” (AR, 69).

Wszystko pięknie. Jako samozwańczy obrońca Larkina powinienem chyba jednak w którymś momencie Simenonowi przyłożyć. Wyjaśnić, dlaczego, żeby znaleźć się w kanonie, musiał czekać na „nowy”, a nie zmieścić się w „starym”. Moim zdaniem, jak to zwykle bywa, diabeł tkwi w szczegółach. W drobiazgach. To, że już po przeczytaniu jednej trzeciej utworu wiadomo, co będzie dalej, nie może być jeszcze zarzutem: widzowie znali wszak rozwiązanie sztuk Racine’a, zanim poszli do teatru. Jednakże to, że zdanie: „Jeszcze się wahała, czy może nim zawładnąć całkowicie” (WC, 32) pojawia się już po kilku stronach, sugeruje, iż Simenon zwraca się mimo wszystko do czytelnika kryminałów, który sam lubi wpaść na trop mordercy (w tym akurat wypadku – ofiary). Nawet jednak czytelnik kryminałów nie jest chyba w stanie znieść scen takich jak ta, która dowodzi, dlaczego Simenon unikał wplatania w akcję swoich powieści tradycyjnej miłości: „Chłopak z dziewczyną szli obok siebie ze spuszczoneymi głowami, nie dotykając się. Może się po-

klócili? Może mieli sobie coś wyznać, ale się wahali? Może całe ich życie zależało od tej właśnie chwili, kiedy słońce zachodziło, a cienie drzew wydłużały się w nieskończoność?" (WC, 53). Detalem najbardziej brzemienym w skutki, jeśli chodzi o rozczarowanie czytelnika, są jednak zdania, w których Simenon ma tegoż czytelnika za dumna i czuje się w obowiązku wyłożyć kawę na ławę to, czego przeciętny odbiorca już się domyślił, jak na przykład związku między zbrodnią Jeana a postawą nauczyciela: „Pragnął, żeby się stało coś ostatecznego, coś nieodwracalnego. // Tak bardzo, że kiedy uderzał kastetem, wydawało mu się, że widzi przed sobą twarz nauczyciela angielskiego" (WC, 90). Efekt ten nazywam na własny użytek „efektem Süskinda”, od nazwiska innego uzdolnionego pisarza, który w podobny sposób popsuł swoją najśłynniejszą powieść, czyniąc z niej światowy bestseller, z pewnością zasługujący na to, by znaleźć się w „nowym kanonie”.

Na koniec muszę jednak zauważyć, że w polskim przekładzie Simenon bliższy jest „starego kanonu” niż w oryginale. To zasługa Hanny Igalson-Tygielskiej, która momentami wynosi belgijskiego autora na wyżyny literatury – tam, gdzie, jak sam wyznaje, zawsze chciał się znaleźć. Nietrudno o translatorski popis, gdy tłumaczy się Prousta albo, nie przymierzając, późnego Barthes’a. Gorzej, gdy ma się do czynienia z Flaubertem czy właśnie Simenonem (*toutes proportions gardées*), których stylistyczna praca polegała – jak wspominałem – głównie na wykreślaniu i „odpięknianiu” tekstu. Owszem, tłumacze zdarzają się drobne niedociągnięcia i przeoczenia – to niedołączne elementy tej pracy. A to nie zauważy, że dziadek przed myciem dopiero czeka, żeby go potem odświeżnie ubrać (WC, 155), a to puści niezgrabne: „powiedziała, patrząc na czarną dziurę w miejscu drzwi białego domu Françoise” (WC, 154), a to nie wykreśli zaimka: „Niech pan poczeka, tylko nakarmię swoje zwierzęta” (WC, 33). Czasami przesadzi z nieokreślonością: „W jej oczach znowu dostrzegł coś jakby satysfakcję, rodzaj obietnicy, ale i coś na kształt dystansu” (WC, 44). Ogólnie jednak translatorska

strategia obrona przez Hannę Igalson-Tygielską sprawdza się doskonale, a w strategii tej można wyróżnić trzy zasadnicze zabiegi.

Pierwszym jest zastępowanie hipotaksy parataksą: „Słońce stało wysoko i prawie nie było już cienia. [...] Kanał znajdował się wyżej niż podwórko, i zdziwiło go, że statek przepływa na wysokości jego głowy” (WC, 34), podczas gdy w oryginale mamy: „*Le soleil était si haut qu’il n’y avait presque plus d’ombre. [...] Et, comme le canal était plus haut que la cour, c’était étrange de voir passer ainsi un bateau à hauteur de la tête*”³. Ten zabieg zdecydowanie rozjaśnia narrację, podobnie jak drugi, polegający na unikaniu powtórzeń, co Hanna Igalson-Tygielska stosuje bardzo często, od pierwszego do ostatniego rozdziału: „Po prawej, wśród pól zaokrąglonych na kształt piersi, widać było w oddali tylko białego konia ciągnącego beczkę na kołach” (WC, 25; wersja francuska: „*À droite, dans les champs renflés en forme de mamelle, il n’y avait qu’un cheval, très loin, un cheval blanc qui traînait une barrique montée sur roues*” – VC, 9). I pod koniec książki: „Eugène zawsze w niedzielę, jakby w tygodniu miał za dużo pracy, grzebał w ogrodzie” (WC, 155; oryginał: „*Eugène, le dimanche, et le dimanche seulement, comme s’il avait trop de travail en semaine, était dans son bout de jardin*” – VC, 191).

Zabieg trzeci właściwie obejmuje także dwa poprzednie, gdyż polega na poprawianiu Simenona czy też na stylistycznym podnoszeniu tekstu o ćwierć tonu wyżej. Jak tam, gdzie w oryginale mamy: „*Il sifflait encore en se chargeant des plus gros paniers et il allongeait le pas dans le chemin creux où la terre, après la pluie, était plus brune et où les buissons répandaient une forte odeur*” (VC, 74); w polskim tłumaczeniu zaś brzmi to następująco: „Nie przestając gwizdać, objuczył się największymi koszami i zamasyżycie ruszył przed siebie drogą brunatną od deszczu, wśród cierpkiego zapachu krzewów” (WC, 72). To, oczywiście, delikatna kwestia: czy tłumaczowi wolno? Czy własną strategią może on zaprzeczyć strategii obranej przez tłumaczonego pisarza? Nie wiem. Chyba bym nie radził. W tym jednak wypadku wyszło to tekstowi na dobre. Tylko raz

może Hanna Igalson-Tygielska dała się Simenonowi zaskoczyć. Tam, gdzie w przekładzie, w pierwszym zdaniu ósmego rozdziału, czytamy: „Najpierw kobieta w żałobie, poważna i wyniosła, potem właścicielka spożywczego z okładem rozgrzewającym na szyi” (WC, 127), tekst francuski proponuje taką zabawę: „*D’abord la femme en deuil, digne et dédaigneuse, puis l’épicière, le cou engoncé dans de l’ouate thermogène*” (VC, 152). Simenon i aliteracja? Simenon poetą? Może nie zauważył.

Wydawca i autor dziękują Panu Mecenasowi Tomaszowi
Kopoczyńskiemu za wsparcie okazane w czasie pracy nad
przygotowaniem książki.

Opracowanie książki i przygotowanie do druku – zespół wydawnictwa
w składzie: Dorota Szmit, Stanisław Danecki, Małgorzata Ogonowska.

Projekt graficzny i projekt okładki: Krzysztof Stryjewski
Druk i oprawa: Drukarnia Pozkał, Inowrocław

© by Wydawnictwo w Podwórk
© by Tomasz Swoboda

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.
Wydanie pierwsze, Gdańsk 2014

Wydawnictwo w Podwórk sp.j.
ul. Ludwika Waryńskiego 45 B/3, 80-242 Gdańsk
tel. 731 952 067, faks (58) 743 63 96
e-mail: wydawnictwo@wpodworku.pl
www.wpodworku.pl

ISBN 978-83-64134-02-9

Tomasz Swoboda
literaturoznawca,
tłumacz, wykładowca

Autor książek *To jeszcze nie koniec?* (Gdańsk 2009), *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot* (Gdańsk 2010) oraz *Histoires de l'œil* (Amsterdam – New York 2013). Laureat nagrody „Literatury na Świecie” za przekład oraz Nagrody im. Andrzeja Siemka za *Historie oka*. Tłumaczył na język polski między innymi teksty Baudelaire’a, Nerval’a, Nadara, Bataille’a, Leirisa, Sartre’a, Barthes’a, Ricoeura, Derridy, Foucaulta, Caillois, Starobinskiego, Pouleta, Richarda, Vovelle’a, Didiego-Hubermana, Le Corbusiera i Krystyny Szwedzkiej. Stypendysta Centre National du Livre, członek redakcji „Cahiers ERTA”, profesor Uniwersytetu Gdańskiego, wykłada też na Uniwersytecie Szczecińskim. Mieszka w gdańskim wieżowcu z żoną, dziećmi i kotem.

ISBN 978-83-64134-02-9



9 788364 134029 >

29zł