

Bożena Zaboklicka

Pau Freixa

Uniwersytet w Barcelonie

Wybrane problemy przekładu w dwujęzycznym tandemie na przykładzie tłumaczenia różnych utworów Witolda Gombrowicza na hiszpański

Niniejszy artykuł zawiera refleksje wynikające z konkretnego doświadczenia jego autorów, tłumaczy utworów Witolda Gombrowicza na język hiszpański, pracujących metodą dwujęzycznego tandemu. Metoda ta, czy raczej pewien jej wariant, zastosowana przez samego Gombrowicza przy przekładzie *Ferdydurke* i *Ślubu* na język kastylijski, polega na tłumaczeniu tekstu literackiego przez parę tłumaczy, w której jeden jest rodzimym użytkownikiem języka oryginału, a drugi tekstu docelowego. Różnica w stosunku do przekładów Gombrowicza polega na tym, że w naszym przypadku obie strony tandemu posiadają kompetencje językowe w obu językach uczestniczących w procesie przekładu. Metoda dwujęzycznego tandemu doprowadziła do ustalenia konkretnych metod pracy, jak również do sformułowania szeregu refleksji teoretycznych na temat tej szczególnej praktyki przekładowej, będącej ciągłym kompromisem między tendencją do obrony specyfiki oryginału a tendencją do skupienia się na specyfice szeroko rozumianej kultury docelowej.

Słowa kluczowe: Witold Gombrowicz, przekład, hiszpański, dwujęzyczny tandem

Bożena Zaboklicka: dr hab., emerytowany pracownik naukowo-dydaktyczny Sekcji slawistycznej na Wydziale Filologii Uniwersytetu w Barcelonie, tłumaczka literatury polskiej na języki hiszpański i kataloński. Przełożyła sama lub we współpracy ze współtłumaczami, rodzimymi użytkownikami języka docelowego, wybrane utwory Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Konwickiego, Andrzeja Kuśniewicza, Sławomira Mrożka, Zofii Nałkowskiej, Wisławy Szymborskiej, Andrzeja Szczypiorskiego i przede wszystkim Witolda Gombrowicza na hiszpański (*Dziennik* i *Wędrówki po Argentynie* z Franceskiem Miravittlesem, *Wspomnienia polskie* z Juanem Carlosem Vidalem, oraz z Pauem Freixą część opowiadań z tomu *Bakakaj, Pornografię, Dramaty wszystkie, Kronos*). Jej główne zainteresowania w pracy badawczej to zagadnienia przekładu literackiego oraz recepcja literatury polskiej w Katalonii i Hiszpanii. Poświęciła szereg publikacji przekładom utworów Gombrowicza na hiszpański i kataloński. Laureatka X edycji Nagrody za Przekład imienia Àngela Crespo (do spółki z Miravittlesem) za tłumaczenie *Dziennika 1953-1969* Gombrowicza na język hiszpański (2007). E-mail: bozena.zaboklicka@ub.edu

Pau Freixa Terradas: dr, pracownik naukowo-dydaktyczny Sekcji slawistycznej na Wydziale Filologii Uniwersytetu w Barcelonie. Zajmuje się literaturą polską, szczególnie twórczością Gombrowicza i jej odbiorem w Argentynie. Opublikował m.in. książkę w sieci pt. *Recepció de l'obra de Witold Gombrowicz a l'Argentina i configuració de la seva imatge a l'imaginari cultural argentí* [Odbiór dzieła Witolda Gombrowicza w Argentynie i kształtowanie się jego obrazu w wyobraźni zbiorowej Argentyńczyków] (2008). Przełożył na hiszpański we współpracy z B. Zaboklicką część opowiadań z tomu *Bakakaj, Pornografię, Dramaty wszystkie* oraz *Kronos* Gombrowicza. Poza tym tłumaczył sam na hiszpański lub kataloński utwory Doroty Masłowskiej, Ryszarda Kapuścińskiego oraz Angeliki Kuźniak. E-mail: paufreixa@ub.edu

Tandemy tłumaczy nie cieszą się wśród teoretyków przekładu najlepszą opinią. Niektórzy z nich uważają, że pozbawiają one przekład twórczego wkładu jednostki. Teresa Tomasziewicz w swoim artykule *Tłumaczenie w tandemach: nowe możliwości w dydaktyce tłumaczeniowej* wspomina, że Alicja Pisarska, „odwołując się do prac Paula Kussmaula (2000) dotyczących kreatywności realizowanej przez dwóch tłumaczy, z całą mocą podkreśla fakt, że kreatywność jest sprawą osobistą jednostki i nie może realizować się w tandemie” (Tomaszkiewicz, 2013, s. 125). Pominiemy tu wciąż aktualny aspekt sporej rozbieżności pomiędzy teorią przekładu i praktyką tłumaczeniową, rozbieżności, która wynika z różnych celów, jakie stawiają przed sobą teoretycy i praktycy przekładu.

Wracając jednak do kwestii kreatywności w przekładzie w tandemie, wydaje nam się, że sprawa nie jest taka prosta, jakby można wnioskować z opinii niektórych teoretyków przekładu, bo w końcu tłumaczenie to kreatywna interpretacja i można je porównać do interpretacji muzycznej z udziałem kilku solistów. Zadajmy sobie pytanie, czy na przykład w przypadku interpretacji koncertu Jana Sebastiana Bacha na cztery fortepiany (oryginalnie na cztery klawikordy) każdy z pianistów, wybitnych solistów, zapomina o swojej własnej indywidualności i składa ją na ołtarzu wspólnie wypracowanego rezultatu, czy też właśnie rezultat jest wynikiem sumy kreatywności czterech wybitnych jednostek.

Z drugiej strony trzeba powiedzieć, że tandemy przekładowe bywają odpowiedzią na pewien brak, niedostatek, wynikający najczęściej z niemożliwości sprostania wyzwaniu samodzielnego przeniesienia oryginału do innego języka. Tak było w przypadku autoprzekładów samego Gombrowicza, który pomimo tego, że w

chwili przystąpienia do tłumaczenia *Ferdydurke* na język hiszpański władał już całkiem dobrze językiem docelowym (w każdym razie taka była opinia Alejandra Rússovicha), miał jednak świadomość, że jego znajomość hiszpańskiego była niedostateczna, aby mógł poradzić sobie samodzielnie z przetłumaczeniem tak trudnego tekstu. We „Wstępie do emargentyńskiego wydania” powieści Gombrowicz uzasadnia konieczność korzystania z pomocy rodzimych użytkowników języka docelowego, pisząc co następuje:

Niniejszy przekład został wykonany przeze mnie i tylko w przybliżeniu przypomina tekst oryginalny. Język *Ferdydurke* przedstawia ogromne trudności dla tłumacza. Ja nie znam wystarczająco dobrze języka kastylijskiego. Nie istnieje też słownik kastylijsko-polski. W tych warunkach było to zadanie z jednej strony niezwykle trudne, a z drugiej, powiedzmy, niejasne i zostało wykonane po omacku tylko dzięki szlachetnej i sprawnej pomocy kilku synów tego kontynentu poruszonych paraliżem językowym biednego cudzoziemca (Gombrowicz, 1947, s. 13; tłum. B. Z.).

Gombrowicz przywiązywał dużą wagę do tłumaczeń. W swoich przedwojennych recenzjach literackich, w przypadku zagranicznych utworów, często dodawał komentarz odnoszący się do przekładu, a z późniejszej korespondencji z tłumaczami jego własnych utworów na język hiszpański, Sergiem Pitolem i Gabrielem Ferraterem, również wynika, że sprawa przekładu i jego jakości była dla niego niezmiernie ważna. Na przykład nie zgadzał się na zapośredniczone tłumaczenie *Dziennika* na język hiszpański, choć proponowany mu ewentualny tłumacz, José María Valverde¹, był znanym pisarzem i miał w swoim dorobku wybitne przekłady z różnych języków, głównie z angielskiego i niemieckiego. O ile jednak Gombrowicz zaakceptował przekłady swoich powieści poprzez trzeci język (np. przekład *Ferdydurke* na kataloński z hiszpańskiego czy *Pornografii* na hiszpański z francuskiego i

¹ José María Valverde Pacheco (1926-1996), hiszpański poeta, eseista, krytyk literacki, tłumacz, filozof i historyk idei. Mówił o sobie, że jest „poetą, który uprawia filozofię, nie odwrotnie”. W ostatnich latach przed śmiercią poświęcił się studiom nad filozofią Kierkegaarda. Zafascynowany *Dziennikiem* Gombrowicza, był gotów przetłumaczyć go na hiszpański poprzez francuski, na co Gombrowicz nie wydał zgody. Patrz: list Gabriela Ferratera do Witolda Gombrowicza z 15.12.1965 i odpowiedź Gombrowicza z 05.01.1966 (Stasiakiewicz, 2012).

niemieckiego), o tyle życzył sobie, aby *Dziennik* był tłumaczony bezpośrednio z oryginału, głównie ze względu na interpretację, która na przykład w języku francuskim, w opinii pisarza, odbiegała często od jego intencji.

Wracając do tematu tytułowego dwujęzycznego tandemu, na początek pragniemy wyjaśnić, co rozumiemy tutaj przez sformułowanie „dwujęzyczny tandem”, jako że „dwujęzyczny tandem” może mieć więcej niż jedną formułę. Może on oznaczać ekipę złożoną z dwóch tłumaczy, z których jeden jest kompetentny w obu językach, wyjściowym i docelowym, a drugi tylko w docelowym, ale może również oznaczać parę tłumaczy, w której jeden jest rodzimym użytkownikiem języka oryginału, a drugi tekstu docelowego, choć obaj znają obydwa języki będące przedmiotem tłumaczenia.

Na terenie Hiszpanii tłumaczenie literatury pięknej w dwujęzycznych tandemach jest praktyką często spotykaną, szczególnie gdy w grę wchodzi przekłady z języków tzw. rzadkich. Początkowo praktyka dwujęzycznych tandemów była podyktowana brakiem rodzimych tłumaczy władających biegle właśnie tymi „rzadkimi” językami, których nie można było studiować na żadnej uczelni hiszpańskiej². Przez długie lata brak własnych kadr tłumaczy, zdolnych do przekładania literatur obszarów językowych nieobecnych na mapie studiów uniwersyteckich, zmuszał wydawców do zlecenia przekładów zapośredniczonych, dokonywanych najczęściej z języka francuskiego, rzadziej z włoskiego, angielskiego lub niemieckiego. Była to praktyka ogólnie przyjęta i niekwestionowana, nie tylko zresztą w Hiszpanii, usprawiedliwiona obiektywnym faktem braku rodzimych tłumaczy. Sytuacja zaczęła ulegać stopniowej zmianie w drugiej połowie XX wieku, a szczególnie począwszy od lat 80., co było związane ze zmianą wrażliwości w kwestiach przekładowych, niewątpliwie pobudzoną przez

² Gabriela Makowiecka, pionierka slawistyki hiszpańskiej i hispanistyki polskiej, wprowadziła w Hiszpanii pierwszy fakultatywny kurs języka i kultury polskiej, dostępny dla wszystkich zainteresowanych, na Universidad Complutense w Madrycie w 1963 roku (Sawicki, 2003). Natomiast pierwsza w Hiszpanii filologia słowiańska, między innymi z językiem polskim, została założona na tym samym uniwersytecie w 1983 roku (Bąk, 2005, s. 260).

Obecność języka polskiego na uniwersytetach Hiszpanii przeżyła swoje apogeum w latach 80., 90. i na początku XXI wieku, kiedy to język i literatura polska pojawiły się jako lektorat bądź podsekcja na kilku hiszpańskich uczelniach (Barcelona, Granada, Alicante, Vitoria). Niestety, reforma bolońska połączona z kryzysem ekonomicznym spowodowała znaczną redukcję placówek polonistycznych (i innych zajmujących się tzw. małymi językami i ich kulturami) i, między innymi, zaowocowała zamknięciem Sekcji polskiej Filologii słowiańskiej Uniwersytetu w Barcelonie w 2014 roku. Wprawdzie pozostały jeszcze śladowe przedmioty polonistyczne, ale mają one ulegać stopniowemu zanikowi, a nawet jeśli uda się zatrzymać wstęp do języka polskiego i literaturę drugiej połowy XX wieku (oba przedmioty fakultatywne i trwające jeden semestr), dalsze kształcenie nowych kadr tłumaczy literatury polskiej na hiszpański i kataloński stoi pod znakiem zapytania.

powstanie oddzielnej dyscypliny naukowej zajmującej się opisem oraz teorią przekładu, jaką jest translatoryka. Jakkolwiek mogłoby się wydawać, że nauka zajmująca się przekładem niewiele ma wspólnego z praktyką, sam fakt, że tłumaczenie stało się obiektem zainteresowania naukowców, musiał wpłynąć na jego nobilitację i w konsekwencji zarówno czytelnicy, jak wydawcy i sami tłumacze zaczęli uświadamiać sobie, że przekład zapośredniczony w XX wieku jest swego rodzaju anachronizmem i absurdem. Wobec nadal istniejącego braku własnych tłumaczy, wydawcy chcący uniknąć wersji dokonywanych poprzez trzeci język zaczęli szukać nowych tłumaczy wśród osób będących rodzimymi użytkownikami języka oryginału. Osoby te, tłumaczące na nie swój język, w większości przypadków odczuwały potrzebę współpracy rodzimego użytkownika języka docelowego, choć ta współpraca nie zawsze była odnotowywana jako współautorstwo przekładu. Wielu z tych nowych tłumaczy przyjęło formułę dwujęzycznego tandemu jako stałą formę pracy nad przekładem bez względu na to, czy stworzyli oni tandem trwały, czy też do każdego nowego tłumaczenia dobierali sobie innego współpracownika³. Faktem jest, że z czasem ta praktyka przekładowa, która zdawała się być wynikiem przejściowych okoliczności, przekształciła się w metodę uznaną i cenioną zarówno przez wydawców⁴ jak i przez czytelników, gdyż, jak się zdaje, bardziej niż tłumaczenia indywidualne, potrafi osiągnąć cel, który Anthony Pym nazywa „rygorystycznie międzykulturowym charakterem” przekładu⁵.

Jeśli uznamy, że przekład jest środkiem komunikacji międzykulturowej, w której tłumacz nie ma być obrońcą ani kultury wyjściowej, ani kultury docelowej, ale spełniać rolę mediatora między tymi kulturami, to teoretycznie tłumaczenie w dwujęzycznym tandemie stanowi sytuację idealną, w której obie strony wypracowują kompromis między dążeniem do obrony specyfiki oryginału, a tendencją do skupienia się na

³ Stałe tandemy złożone z osoby pochodzenia polskiego oraz współtłumacza hiszpańsko-, bądź katalońskojęzycznego działające obecnie na terenie Hiszpanii to: Violetta Beck i Jorge Segovia, Jerzy Sławomirski i Anna Rubió, Katarzyna Sonnenberg i Sergio Trigán. Są też tandemy, które dokonały wielu wspólnych przekładów, ale dopuszczają również formułę tłumaczenia indywidualnego, jak w przypadku pary tłumaczy: Elżbieta Bortkiewicz i Juan Carlos Vidal, czy tandem Bożena Zaboklicka i Francesc Miravittles, który w ostatnich latach przybrał formę Zaboklicka i Pau Freixa.

⁴ Na temat pozytywnej oceny dwujęzycznych tandemów przekładowych przez wydawców hiszpańskich pisze Laura Manero Jiménez w swojej pracy *La traducción en colaboración en la industria editorial española* [„Przekład we współpracy w hiszpańskim przemyśle wydawniczym”], 2012 s. 44, 46-47).

⁵ Określenie tego używa Anthony Pym (1997), *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Presses de l’Université d’Ottawa, s. 136-137 (za: E. Skibińska, 2003, s. 138).

specyfice kultury docelowej. Biorąc poprawkę na fakt, że każda teoria jest tylko opisem idealnego modelu, ale nie wyczerpuje wszystkich możliwości, z jakimi spotykamy się w praktyce, można uznać, że tłumaczenie w tandemie dwujęzycznym powinno dawać większe gwarancje równowagi między oryginałem a przekładem, niż tłumaczenie indywidualne.

Paradygmatycznym przypadkiem tłumaczenia w dwujęzycznym tandemie jest przekład *Ślubu* Gombrowicza, którego autor dokonał we współpracy ze swoim przyjacielem, Rússovichem⁶. Jest to przypadek bardziej modelowy niż przekład *Ferdydurke*, gdzie po jednej stronie tandemu stał autor, natomiast druga strona była rozrośnięta do liczby dwudziestu osób. Być może jednak tylko tak liczna grupa mogła stanowić przeciwwagę dla tłumacza będącego jednocześnie autorem oryginału, który w sposób oczywisty dysponuje większą siłą perswazji w narzuceniu własnej interpretacji swego dzieła, niż tłumacz niebędący autorem. Przypadek tłumaczenia Gombrowicza można uznać za specyficzny także ze względu na język, który w gruncie rzeczy jest głównym bohaterem jego utworów. I nie chodzi tylko o fakt, że jest to język widoczny, nieprzezroczysty, mający unaocznic czytelnikowi charakter formalny tego podstawowego środka porozumienia, który „sprowadza to, co indywidualne, do tego, co ogólne” (Głowiński, 1995, s. 18), ale też o to, że jest on silnie osadzony w polskim kontekście kulturowym. Stąd też dużo większe udziwnienie tekstu hiszpańskiego, w którym nie funkcjonują tak samo jak w polszczyźnie np. słowa-klucze: „gęba”, „pupa”, „łydka”.

Gombrowicz opisał proces tłumaczenia *Ferdydurke* zarówno w *Dzienniku* (Gombrowicz, 1997, s. 219-222), jak w „Przedmowie do wydania hiszpańskiego” powieści w Buenos Aires w 1947 roku, które zresztą zostało poprzedzone również „Notą o przekładzie” podpisaną przez Tłumaczy, a napisaną przez Virgilio Piñerę. O przekładzie *Ślubu* pisze natomiast Rússovich w nocie poprzedzającej argentyńskie wydanie dramatu z 2010 roku, w której zaznacza, że dramat po hiszpańsku jest w stosunku do oryginału zupełnie nowym tekstem (Rússovich, 2010, s. 5-6).

⁶ Na temat przekładu *Ślubu* na hiszpański autorstwa Gombrowicza i Alejandra Rússovicha i różnic między oryginałem, a wersją hiszpańską, jakie mogą wpłynąć nawet na odmienną interpretację dramatu, pisała współautorka powyższego artykułu (Zaboklicka, 2006b, s. 265-275; Zaboklicka, 2019, s. 53-66).

W obu przypadkach mamy do czynienia raczej z drugą wersją utworu napisaną w innym języku niż z tłumaczeniem. W przypadku *Ferdydurke* wersja hiszpańska jest skrócona w stosunku do oryginału (w każdym razie w jej początkowej części)⁷, natomiast hiszpańska wersja *Ślubu* jest znacznie wydłużona.

Z relacji dotyczących samego procesu tłumaczenia wynika, że był on długi i skomplikowany i nie polegał jedynie na korekcie propozycji przekładowej autora przez rodzimych użytkowników języka hiszpańskiego, ale każda decyzja przekładowa była poprzedzona długimi dyskusjami, a w przypadku *Ślubu* także deklamacją i swego rodzaju interpretacją aktorską oryginału, w którym, jak pisze Gombrowicz we *Wskazówkach dotyczących gry i reżyserii*: „Jest (...) ważne, ażeby dobrze został uwydatniony »żywiół muzyczny« (...)” (Gombrowicz, 1986, s. 93).

Jest oczywiste, że Gombrowicz bronił specyfiki swoich tekstów i udało mu się osiągnąć stworzenie przekładów, które nie funkcjonują w hiszpańszczyźnie jako teksty neutralne, tylko tworzą nową jakość językową i właśnie z tego względu są uważane za znaczące dzieła dla literatury hiszpańskojęzycznej⁸.

Przypadek Gombrowicza jest szczególny, gdyż tłumacz-autor ma wolną rękę w kwestii wprowadzania zmian do własnego tekstu i nie ma wątpliwości dotyczących interpretacji swoich intencji, natomiast może mieć wątpliwości co do czytelności tych intencji w przekładzie, a co za tym idzie, również co do użycia takich a nie innych strategii przekładowych. I w tym upodabnia się do tłumacza-nie autora, który przekłada utwór nie na swój język⁹.

Poświęciliśmy tu sporo uwagi autoprzekładom Gombrowicza na język hiszpański, gdyż tłumacząc utwory pisarza na jego „przybrany” język nie sposób uniknąć odwołań do jego własnych przekładów i metod, jakich używał w celu

⁷ Na temat przekładu *Ferdydurke* na hiszpański, którego dokonał autor we współpracy z grupą rodzimych użytkowników języka hiszpańskiego, istnieje obecnie dość obszerna literatura zarówno po polsku, jak po hiszpańsku. W Polsce w ostatnich latach pisali o tym: Kurek (2004), Miecznicka (2007), Zaboklicka (2006a, 2010, 2012).

⁸ W tym duchu wypowiedzieli się zarówno pisarze argentyńscy jak Ricardo Piglia (2000, s. 69-80), czy Juan José Saer (2004), jak również poeta, pisarz i lingwista kataloński, w latach 60. kierownik literacki barcelońskiego wydawnictwa Seix Barral, Gabriel Ferrater, który wprowadził twórczość Gombrowicza na rynek hiszpański i osobiście przyswoił hiszpańszczyźnie powieść *Pornografia* (Ferrater, 1986, s.192-194).

⁹ W przypadku tłumacza-autora dyskusyjna jest opinia Jeana Delisle’a przytoczona przez Alicję Pisarską i Teresę Tomaszewicz, która następująco charakteryzuje różnicę między autorem, a tłumaczem: „Tłumacz jest autorem bez natchnienia, który nie mogąc być odpowiedzialnym za treść, jest odpowiedzialny za formę” (1996, s. 104).

przyswojenia swoich utworów językowi i kulturze hiszpańskojęzycznej. I pomimo tego, że oboje mamy w swoim dorobku samodzielne tłumaczenia literackie, w przypadku Gombrowicza mieliśmy jasność, że powinniśmy pójść jego śladem.

Metody, jakimi posługują się tłumacze pracujący w dwujęzycznych tandemach, mogą być bardzo różne. Bywają teksty literackie, które, po wstępnym przetłumaczeniu przez jedną ze stron tandemu, przechodzą przez korektę współtłumacza, po czym wystarczy przedyskutować wspólnie pojedyncze, konkretne wątpliwości jednej lub drugiej strony. Ta metoda zawodzi jednak w przypadku utworów, w których warstwa językowa odgrywa większą rolę, niż ma to zwykle miejsce w modelowej literaturze realistycznej, a więc tam, gdzie język jest nieprzezroczysty, gdzie słowa nie przylegają ściśle do rzeczy i zdarzeń, gdzie sfera językowa stanowi pole dla groteskowych gier, gdzie mamy do czynienia z parodią stylów i, generalnie, ze stylizacją. W takich wypadkach bardziej wskazane jest przyjęcie metody Gombrowiczowskiej, choć jest ona o wiele żmudniejsza od poprzedniej i bardziej wyczerpująca psychicznie i emocjonalnie. Polega ona na dokonaniu wstępnego tłumaczenia przez użytkownika języka oryginału, następnie na korekcie przez użytkownika języka docelowego, a w trzecim etapie na przedyskutowaniu i przepracowaniu zdanie po zdaniu całego tekstu. Ten trzeci etap, jakkolwiek najbardziej interesujący i wzbogacający obie strony, może być jednocześnie źródłem konfliktów między współtłumaczami, z których jeden broni specyfiki oryginału, a drugi specyfiki tekstu docelowego. Sztuka polega na tym, aby obie strony doszły do kompromisu, który pozwoli pogodzić te tendencje. Ciekawy z punktu widzenia translatoryki stawiającej w centrum swojego zainteresowania tłumacza jest fakt, że proces podejmowania decyzji zostaje w tym przypadku zwerbalizowany, a wynik uzgodniony, czyli to, co zwykle odbywa się w głowie tłumacza, zostaje uzewnętrznione i wypowiedziane.

Podjęcie decyzji o wspólnym tłumaczeniu utworów Gombrowicza na język hiszpański wiązało się z projektem argentyńskiego wydawnictwa El cuenco de plata, które w 2014 roku zaproponowało nam przetłumaczenie wszystkich utworów pisarza, wcześniej tłumaczonych poprzez trzeci język. Wydawnictwo stawiające sobie za cel opublikowanie dzieł wszystkich Gombrowicza w przekładach bezpośrednich wydaje sukcesywnie te, które już istnieją, uzupełniając je nowymi tłumaczeniami utworów, znanych dotąd w języku hiszpańskim w przekładach zapośredniczonych.

El cuenco de plata opublikowało dotąd *Ferdydurke* i *Ślub* w przekładach Gombrowicza i jego współtłumaczy, *Kosmos* i *Dziennik argentyński* w przekładzie Pitola, *Trans-Atlantyk* przełożony przez tandem Pitol i Piekarec, *Wędrowki po Argentynie* i *Dziennik* w tłumaczeniu tandemu Zaboklicka i Miravittles oraz *Wspomnienia polskie* (pod zmienionym tytułem *Wspomnienia z młodości*) w przekładzie tandemu Zaboklicka i Vidal. Został również opublikowany *Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans* oryginalnie wygłoszony i zapisany w języku francuskim.

Z nowych przekładów dokonanych przez autorów niniejszego artykułu, El cuenco de plata wydało do chwili obecnej: tom *Bakakaj* (częściowo przełożony przez Pitola i uzupełniony niepublikowanymi wcześniej opowiadaniem w przekładzie Zaboklicka-Freixa), *Pornografię* oraz *Dramaty*. Już przetłumaczony *Kronos* czeka w kolejce do wydania.

Oczywiście każdy utwór, nawet tego samego autora, ma swoją specyfikę i wymaga indywidualnego traktowania przez tłumaczy. Podobnie więc jak Gombrowicz, który inaczej podszedł do tłumaczenia *Ferdydurke*, a inaczej *Ślubu*, nasz tandem również przy każdym nowym tekście modyfikuje swoją metodę pracy i dostosowuje ją do potrzeb konkretnego utworu. Zdarza się również, że podjęta początkowo metoda nie daje pożądanego rezultatu i trzeba ją zmodyfikować w trakcie procesu tłumaczenia.

Pierwszymi tekstami, które tłumaczyliśmy w tandemie, były krótkie opowiadania z tomu *Bakakaj* i z przyczyn obiektywnych (każde z nas znajdowało się w innym kraju) wstępne tłumaczenie zostało wykonane przez Zaboklicką, po czym Freixa naniósł na tekst propozycje zmian, które zostały przedyskutowane za pośrednictwem Skype'a.

Proces uległ komplikacji po odesłaniu przekładu do wydawcy argentyńskiego, który uznał, że przekład jest zbyt „hiszpański”. Jest to dodatkowy problem, z którym borykamy się przy każdym tłumaczeniu Gombrowicza dla El cuenco de plata, jako że język hiszpański (w Argentynie zwany raczej kastylijskim) w każdym kraju hiszpańskojęzycznym różni się od teoretycznie tego samego języka używanego w innych krajach. Istnieje co prawda standard literacki, ale słownictwo czy morfologia typowe dla klasycznego hiszpańskiego (z Półwyspu Iberyjskiego) są kontestowane w krajach Ameryki Łacińskiej i, jak twierdził wydawca, czytelnicy odmawiają czytania utworów, które brzmią „zbyt hiszpańsko”. Wydawca oczekiwał, że nasze tłumaczenie będzie „neutralne”, tzn. że będzie funkcjonowało tak samo po obu stronach oceanu. Ale

próba wypracowania języka neutralnego dla utworów Gombrowicza może doprowadzić do jego zestandaryzowania i do całkowitej przezroczystości stylu, co byłoby równoznaczne z unicestwieniem dzieła. Utwory Gombrowicza opowiedziane językiem modelowej literatury realistycznej stają się nieznośnym dziwołaniem.

Z drugiej strony, nasze pomysły na przełożenie rozmaitych gier Gombrowiczowskich, z których byliśmy bardzo zadowoleni, gdyż zdawało nam się, że całkiem nieźle oddają ducha oryginału, nie funkcjonują w Argentynie i są bądź niezrozumiałe, bądź brzmią zbyt „półwyspiarsko” („iberyjsko”), co może zniechęcić autochtonów do lektury.

Okazało się zatem, że proces negocjacji między wiernością oryginałowi z jednej strony, a akceptowalnością tekstu docelowego uległ komplikacji, gdyż normy obowiązujące w kulturze docelowej (w tym wypadku argentyńskiej) różnią się od norm obowiązujących w kulturze hiszpańskiej. Nastąpił więc drugi proces negocjacji między tekstem już napisanym w języku hiszpańskim, bronionym przez autorów przekładu, a próbą narzucenia przez wydawcę stylu literatury docelowej. Wypracowanie kompromisu między normami obowiązującymi w kulturze hiszpańskiej i argentyńskiej (czy też w szeroko pojętej kulturze hispanoamerykańskiej) bywa trudniejsze od samego przekładu, choć dokonuje się on przecież między dwoma bardzo odległymi językami. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że utwory Gombrowicza z zasady naruszają standardy językowe i przywrócenie norm tam, gdzie w oryginale są one świadomie przekraczane, prowadzi do absurdu. Czasami problemy są zupełnie prozaiczne i wynikają z różnic w słownictwie, które niekiedy można rozwiązać za pomocą synonimu, ale nie zawsze jest to możliwe. Nie będziemy wchodzić w szczegóły, bo nie czas i miejsce na to, tym bardziej, że jest ich bardzo dużo, przywołamy tylko jeden przykład z *Operetki*, w której, jak pamiętamy, ważną rolę odgrywają worki okrywające stroje zaprojektowane przez uczestników maskarady. Otóż tak niewinne i proste słowo jak „worek” okazało się nie lada problemem, gdyż hiszpański wyraz „saco”, w Argentynie oznacza „marynarkę”. Poczyniliśmy dziesiątki konsultacji z osobami ze świata literackiego po obu stronach oceanu i w końcu dzięki sile perswazji naszego tandemu przeforsowaliśmy termin kastylijski „saco”, opatrując go przypisem przy pierwszym użyciu. Nie znaczy to, że czytelnik argentyński nie zrozumie słowa „saco”, tym bardziej, że ci, którzy sięgają po utwory Gombrowicza, z pewnością nie są początkującymi czytelnikami, tyle tylko że słowo to udziwni im tekst tam, gdzie w oryginale udziwniony nie jest.

W przypadkach jak opisany powyżej, fakt tłumaczenia w tandemie okazywał się niezwykle korzystny. Nie tylko dlatego, że Freixa orientuje się nieźle w różnych odmianach hiszpańskiego, ale również dlatego, że stanowimy większą przeciwwagę w negocjacjach z wydawcą. Przywołany tu problem, który zobowiązuje tłumaczy do niezliczonej ilości konsultacji, nie był obcy tłumaczom *Ferdydurke* na hiszpański. W „Nocie na temat przekładu” firmowanej przez Tłumaczy czytamy co następuje: „(...) pomimo tego, że w zasadzie przyjęliśmy jako normę hiszpański literacki, musieliśmy niejednokrotnie uciekać się do słów lokalnych, przede wszystkim argentyńskich, jako że *Ferdydurke* daleka jest (...) od wszelkich akademizmów i puryzmów językowych” (Gombrowicz, 1947, s. 19).

Do przekładu *Pornografii* podeszliśmy początkowo podobnie jak do opowiadań z tomu *Bakakaj*, to znaczy pierwsze tłumaczenie zostało dokonane przez Zaboklicką, po czym Freixa wniósł swoje propozycje zmian. W trzecim etapie przedyskutowaliśmy i przepracowaliśmy cały tekst zdanie po zdaniu, czytając też głośno dłuższe fragmenty i porównując ich efekt z efektem oryginału. Ten trzeci etap oznacza to, co Gombrowicz nazywa we „Wstępie do wydania hiszpańskiego” *Ferdydurke* „przyjemnymi dyskusjami” (Gombrowicz, 1947, s. 14; tłum. B. Z.). Rzeczywiście są one przyjemne, a nawet fascynujące, ale ciągnące się w nieskończoność.

Pornografia to pierwsza książka Gombrowicza, która ukazała się w języku hiszpańskim w Hiszpanii w 1968 roku, w słynnym przekładzie poety, lingwisty, krytyka literackiego i tłumacza katalońskiego, Gabriela Ferratera, który wprowadził Gombrowicza na rynek hiszpański i stworzył legendę, jakoby nauczył się polskiego specjalnie po to, aby tłumaczyć go z oryginału. Z korespondencji między pisarzem i tłumaczem wynika, że rzeczywiście Ferrater nosił się z zamiarem nauczenia się polskiego, ale Gombrowicz go od tego zamiaru odwiódł, proponując, aby jednak tłumaczył z francuskiego (Stasiakiewicz, 2012).

Ferrater miał świetne pióro i był szczerze zainteresowany przekładem *Pornografii*, niemniej jednak posiłkowanie się przy tłumaczeniu przekładami francuskim i niemieckim oraz polską gramatyką i słownikiem spowodowało, że zdarzały mu się pomyłki (w liście do Gombrowicza ze zdumieniem komentował znaczące różnice między wersjami niemiecką i francuską powieści) oraz opuszczenia zdań, akapitów, a w końcu dwóch stron przedostatniego podrozdziału rozdziału 11. Być może to ostatnie opuszczenie było dziełem cenzury lub autocenzurą (w Hiszpanii

obowiązywała wówczas podwójna cenzura: przed publikacją oraz po niej), gdyż chodzi o fragment na temat „zdradzenia męskości” i próby jej odzyskania poprzez „gwałt”, fragment silnie nacechowany erotycznie i prawdopodobnie trudny do przemyślenia w literaturze w czasach frankistowskich. Jest to zresztą jeden z trudniejszych ustępów powieści, przy którym po raz kolejny cieszyliśmy się, że nie jesteśmy sami wobec tekstu trudnego do zinterpretowania i do przełożenia na język, który nie podlega wprawdzie cenzurze, ale w którym obowiązuje poprawność polityczna.

Nasza metoda pracy uległa znów zmianie przy tłumaczeniu dramatów. W tym wypadku ponownie poszliśmy w ślady Gombrowicza, pamiętając relację Rússovicha z jego współpracy z autorem nad przekładem *Ślubu*. Nowością było to, że podzieliliśmy się pracą przy wstępnym tłumaczeniu i tym razem pierwsze podejście do przekładu *Operetki* i *Historii* wykonał Freixa, a do *Iwony Zaboklicka*, zaznaczając, tak jak i w poprzednich przypadkach, fragmenty wątpliwe, mające zwykle więcej niż jedną propozycję tłumaczenia. W drugim etapie każde z nas naniosiło propozycje poprawek w tekście drugiego uczestnika tandemu, kontrastując przekład z oryginałem.

W trzecim etapie, po ustaleniu wspólnych kryteriów stylistycznych, odczytaliśmy na głos kolejne zdania po polsku, a następnie ich tłumaczenie. Jeśli była więcej niż jedna wersja zdania lub fragmentu, ustalaliśmy tę, którą oboje uznaliśmy za najlepszą. Wobec faktu, że w naszym tandemie obie strony są kompetentne w obu językach, jest stosunkowo łatwo osiągnąć porozumienie. O wiele trudniej jest je osiągnąć w przypadku tandemu czysto gombrowiczowskiego, w którym tylko jedna strona jest kompetentna w obu językach. W przypadku gdy tą stroną jest sam autor, generalnie to on narzuca swoją wersję, i tak to wspominają Rússovich, czy Tłumacze firmujący „Notę do wydania hiszpańskiego” *Ferdydurke*. Natomiast gdy tłumacz nie jest autorem i tłumaczy na nie swój język, tendencja jest zwykle odwrotna, to zwykle użytkownik języka docelowego narzuca swoje kryteria. Oznacza to, że sytuacją idealną jest tandem autentycznie dwujęzyczny, w którym obie strony są kompetentne w obu językach.

Ponieważ dramat jest specyficznym tekstem literackim przeznaczonym nie tylko do czytania, ale również do wypowiedziania ze sceny, wymaga specjalnego potraktowania. Podobnie jak Gombrowicz deklamował tekst *Ślubu* Rússovichowi podczas długich spacerów po Alei Costanera, a nawet go interpretował, my również na

koniec przeczytaliśmy na głos wszystkie utwory teatralne po hiszpańsku, po to żeby je „usłyszeć” i sprawdzić, jak funkcjonują jako tekst mówiony.

Z kolei *Kronos*, będący również bardzo specyficznym i trudnym do zakwalifikowania tekstem, w którym gros materiału stanowią przypisy, nie przedstawiał problemów stylistycznych, natomiast wymagał dużego rozeznania w biografii i dziele autora, jak również koncentracji, po to, aby tekst docelowy, pomimo jego lakonicznego charakteru, był jak najbardziej czytelny, a krzyżujące się między sobą przypisy uporządkowane i klarowne. W tym wypadku, po ustaleniu wspólnych kryteriów, tekst został podzielony na pół i każda ze stron dokonała przekładu swojej połowy, zaznaczając wątpliwości. W drugim etapie uczestnicy tandemu nanieśli propozycje korekt w tekście drugiego uczestnika, a w trzecim obie strony ustaliły ostateczną wersję bez ponownego czytania całości.

Tak jak pisaliśmy na wstępie, wydaje nam się, że praktyka autentycznie dwujęzycznego tandemu, w którym obie strony są kompetentne w obu wchodzących w grę językach, stwarza idealną sytuację, aby nadać przekładowi „rygorystycznie międzykulturowy charakter”. Dwujęzyczny tandem daje również większą gwarancję wyeliminowania niepoprawności zarówno językowych, jak i w sferze kultury, gdyż tłumaczenie przechodzi przez szereg filtrów i lektur, w których uczestniczą dwie osoby kontrolujące tekst tak od strony jego interpretacji, jak i reinterpretacji.

Wadą tej praktyki przekładowej jest niewątpliwie wydłużenie procesu tłumaczenia, co czyni ją pracochłonną i ekonomicznie mało opłacalną.

Ale pomimo tego, naśladując po raz kolejny Gombrowicza, który napisał, że cieszy go, że *Ferdydurke* narodziła się po hiszpańsku w wyniku przyjemnych dyskusji w gronie wielu współpracowników, a nie „w smętnych warsztatach przemysłu księgarskiego” (Gombrowicz, 1947, s. 14; tłum. B. Z.), moglibyśmy powiedzieć, że my również cieszymy się, że nasze przekłady powstają nieśpiesznie i w atmosferze radosnej fascynacji.

Bibliografia

- Bąk, G. (2005). Los estudios de lengua y literatura polaca en Madrid. W: E. González Martínez, M. Nalewajko (red.), *España y Polonia: los encuentros*. Madrid: CSIC.
- Ferrater, G. (1986). Witold Gombrowicz. W: *Papers, cartes, paraules*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Głowiński, M. (1995). „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza. Warszawa: Wyd. Szkolne i Pedagogiczne.
- Gombrowicz, W. (1947). *Ferdydurke*. Traducido por el autor, asesorado por un Comité de traducción. Buenos Aires: Argos.
- Gombrowicz, W. (1986). *Dramaty, Dzieła*, tom VI. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gombrowicz, W. (1997). *Dziennik 1953-1956*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jiménez, L. M. (2012). *La traducción en colaboración en la industria editorial española*. Pobrano z:
https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/19949/TFM_Manero%20Laura.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Dnia (2019.08.16).
- Kurek, M. (2004). *Ferdydurke* po hiszpańsku (kilka uwag o autorskim przekładzie Gombrowicza). W: Skibińska, E. (red.) (2004). *Gombrowicz i tłumacze*. Łask: Oficyna Wydawnicza Leksem, ss. 13-20.
- Miecznicka, M. (oprac.), (2007). Autoryzowane przekłady *Ferdydurke*. W: Bolecki, W., Jarzębski J., Łapiński, Z. (red.) (2007). *Witold Gombrowicz, Ferdydurke, Pisma zebrane*, wydanie krytyczne, t. II, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 769-805.
- Piglia, R. (2000). La novela polaca. W: *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.
- Pisarska, A. i Tomaszewicz, T. (1996). *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rússovich, A. (2010). Sobre esta traducción. W: Gombrowicz, W. (2010). *El casamiento*. Traducción de Alejandro Rússovich y Witold Gombrowicz. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Saer, J. J. (2004). La perspectiva exterior. Gombrowicz en Argentina, W: *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Seix-Barral.

- Sawicki, P., „Hiszpańskie lata” Pani Gabrieli. *Dekada Literacka* 2003, nr 7-8 (199-200).
Pobrano z: <http://nowadekada.pl/wp-content/uploads/2015/12/Dekada-Literacka-2003-nr-7-8-199-200.pdf>. Dnia (22.08.2019).
- Skibińska, E. (2003). Zniekształcone odbicie. Proza polska lat 1945-1989 we francuskim przekładzie. *Teksty Drugie*, nr 5.
- Stasiakiewicz, Z. (2012). *Entre Catalunya i Polonia. Witold Gombrowicz i Gabriel Ferrater: correspondència inèdita (1965-1967)*, Pobrano z: [https://www.academia.edu/6502733/Entre Catalunya i Pol%C3%B2nia. Witold Gombrowicz i Gabriel Ferrater correspond%C3%A8ncia in%C3%A8dita 1965-1967](https://www.academia.edu/6502733/Entre_Catalunya_i_Pol%C3%B2nia._Witold_Gombrowicz_i_Gabriel_Ferrater_correspond%C3%A8ncia_in%C3%A8dita_1965-1967). Dnia (2019.08.16).
- Tomaszkiewicz, T. (2013). Tłumaczenie w tandemach: nowe możliwości w dydaktyce tłumaczeniowej. *Między oryginałem a przekładem*, 1/2 (19/20).
- Zaboklicka B. (2006a). Dwukrotne odkrycie „Ferdynurke” w Katalonii, czyli dwie różne wersje powieści po katalońsku. W: Konieczna-Twardzikowa, J., Filipowicz-Rudek, M. (red.) (2006). *Między oryginałem a przekładem: Nieznane w przekładzie*, XI, Kraków: Księgarnia Akademicka, ss. 273-281.
- Zaboklicka, B. (2006b). Nowe odczytanie „Ślubu” Witolda Gombrowicza w świetle przekładu autorskiego na hiszpański. W: Czermińska, M., Meller, K., Fliciński, P. (red.) (2006). *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe, ss. 265-275.
- Zaboklicka, B. (2010). *Ferdynurke* w Katalonii: dwa przekłady, dwie różne powieści. W: Jarzębski, J. (red.) (2010). *Witold Gombrowicz nasz współczesny*, Kraków: Universitas, ss. 87-99.
- Zaboklicka, B. (2012). Gombrowicz po hiszpańsku, czyli rywalizacja z przekładem autorskim. W: Świtkowska, D., Tyczyński, T. (red.) (2013). *Gombrowicz i okolice*. Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, ss. 83-94.
- Zaboklicka, B. (2019). Are There as Many Weddings as Translations? On Gombrowicz's Spanish „El casamiento” [The Wedding]. W: Dapía, S. (red.) (2019). *Gombrowicz in Transnational Context. Translation, Affect, and Politics*, New York and London: Routledge, ss. 53-66.