

---

## Obrazy, które „mówią”, czym jest tłumaczenie. O ilustracjach na okładkach książek przekładoznawczych

---

Elżbieta Skibińska

---

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 4, S. 79–99

DOI: 10.18318/td.2021.4.5 | ORCID: 0000-0002-3484-3984

---

### *Pamięci Uty*

#### 1.

Tytuł szkicu nawiązuje oczywiście do znanego artykułu Edwarda Balcerzana *Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie*<sup>1</sup>. Studium poznańskiego badacza o naturze przekładania, którą pokazują analizowane przez niego przenośne sposoby mówienia o tym działaniu, wpisuje się w długą listę prac o metaforach przekładu<sup>2</sup>. Ich mnogość i sposoby uzasadniania, dlaczego autorzy podejmują kwestię – wydawałoby się – już dobrze rozpoznaną,

---

**Elżbieta Skibińska** – prof. dr hab., Instytut Filologii Romańskiej UW. Interesuje się językowymi i kulturowymi aspektami przekładu polsko-francuskiego i francusko-polskiego; ostatnio opublikowała: *Gide en polonais* (w: *André Gide, l'Européen*, dir. M. Della Casa, Paris, 2019); *Présence éditoriale du Nouveau roman en Pologne* („Écho des études romanes”, 2018 vol. 14); *Lettres européennes en polonais: traduction plurielle d'une oeuvre plurielle* (w: *Traduire à plusieurs/ Collaborative Translation*, dir. E. Monti, P. Schnyder, Paris, 2018). Kontakt: elzbieta.skibinska@uw.edu.pl

---

1 E. Balcerzan *Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie*, „Teksty Drugie” 2005 nr 5, s. 41-52.

2 Zob. np. L. D'hulst *Observations sur l'expression figurée en traductologie française (XVIIIe-XIXe siècles)*, „TTR: traduction, terminologie, rédaction” 1993 no 6 (1), s. 83-111; E. Skibińska, P. Blumczyński *Polish metaphorical perceptions of the translator and translation*, „Target: International Journal of Translation Studies” 2009 no. 21 (1), s. 30-57; *Thinking through translation with metaphors*, ed. by J. St. André, St. Jerome Publishing, Manchester–Kinderhook 2010; M. Mariaule *La traduction en images et l'image du traducteur à travers les âges*, „Romanica Wratislaviensia” 2012 nr 59, s. 26-39.

potwierdzają, że mimo świetnie rozwijających się badań nad przekładem samo to zjawisko nie doczekało się jasnej, jednoznacznej definicji. Jak stwierdza Jean-René Ladmiral, francuski filozof i przekładoznawca:

[...] nie można nie zauważyć, że słowo *traduction* [tłumaczenie] może występować w wielu różnych znaczeniach. Do tego stopnia, że zastanawiamy się często, czy mówimy o tym samym i o czym mówimy.<sup>3</sup>

Komparatysta i translatolog Alexis Nouss zaś rozważa:

Cóż wiemy o przekładzie? To przedziwny przedmiot (epistemologiczny). Prawdę mówiąc, ma on – moim zdaniem – wszystkie cechy przedmiotu niezidentyfikowanego, a nawet latającego, UFO pod każdym względem: przebiega przez dyscypliny, muska je, ale nigdzie nie ląduje [...]. Przedmiot – widmo.<sup>4</sup>

W dalszym ciągu podejmę próbę uchwycenia wybranych cech tego „niezidentyfikowanego przedmiotu”, posługując się w tym celu materiałem zazwyczaj nieużywanym w refleksji nad przekładem, a mianowicie dziełami malarskimi (rzadziej fotografiami) wykorzystanymi jako elementy okładek książek z dziedziny przekładoznawstwa<sup>5</sup>. Zakładam bowiem, że wybór dzieła malarskiego w tej roli jest nieprzypadkowy – może ono się wiązać z pewnym sposobem rozumienia przekładu, a okładka staje się miejscem przedstawienia tego sposobu rozumienia za pomocą dzieła, które funkcjonuje wówczas jako rodzaj „ikonicznej metafory” tłumaczenia.

3 „[...] on n'aura pas pu ne pas noter que le mot 'traduction' peut prendre une multitude de sens différents. Au point qu'on en est souvent à se demander si on parle de la même chose et de quoi on parle”. J.-R. Ladmiral *Traduire, c'est-à-dire... Phénoménologies d'un concept pluriel*, „Meta” 1995 no 40 (3) s. 409. (Jeśli nie wskazano inaczej – cytaty w przekładzie autorki).

4 „[...] que sait-on de la traduction? Voilà un bien étrange objet (épistémologique). À vrai dire, elle me semble avoir tout d'un objet non identifié, et même volant, OVNI à part entière: parcourant les disciplines, les effleurant sans jamais s'y poser [...]. Objet fantôme donc” (A. Nouss *La traduction comme OVNI*, tamże, s. 335).

5 W dalszy ciąg zajmuję się dziełami wykorzystanymi na pierwszych stronach okładek tylko kilku wybranych książek poświęconych przekładowi, należy jednak podkreślić, że wyboru dokonałam z korpusu liczącego 109 pozycji (jedno- lub wieloautorskich, wydanych w Polsce i za granicą, w ciągu ostatnich 50 lat), których okładka zawiera ilustrację; w 36 przypadkach jest to dzieło sztuki plastycznej (obraz, fotografia lub – rzadko – fotografia rzeźby).

## 2.

Okładka książki przyciąga uwagę bibliologów, semiotyków, socjologów mediów, życia literackiego i kulturalnego, badaczy dyskursu, translatologów... Badają jej funkcjonowanie w ujęciu właściwym ich dyscyplinie, a także w ujęciach inter- lub transdyscyplinarnych<sup>6</sup>. Wynika to ze szczególnej sytuacji komunikacyjnej oprawy – z jej specyficznego wymiaru pragmatycznego, który zauważa Philippe Lane: „Okładka spełnia ważną funkcję w zakresie prezentacji i zachęty do nabycia książki, gdyż biorąc książkę do ręki, kupujący (lub pożyczający) ogląda ją (prawie) automatycznie”<sup>7</sup>. Wynika też z podwójnej, materialnej i „treściowej”, natury okładki: książka – efekt działalności wydawcy widzianego jako „producent kulturowy” – jest wszak przedmiotem dwoistym; mówiąc słowami Pierre’a Bourdieu, „rzeczywistością o podwójnym obliczu, towarem i znaczeniami”<sup>8</sup>.

Właśnie na znaczeniach – by użyć cytowanego rozróżnienia – łączących się z funkcją „prezentacji”, o której mówi Lane (a przed nim Genette)<sup>9</sup> – skupi się nasza uwaga. O ile bowiem składników podwójnego oblicza książki nie można całkowicie oddzielić, o tyle w wypadku prac naukowych aspekt „towar” wydaje się mniej istotny. Nie stanowią one przedmiotu konsumpcji takiego jak publikacje beletrystyczne. Dla badacza są elementem stanu badań, więc to nie ilustracje na okładce działają jako czynnik decydujący o podjęciu lektury. Mogą jednak przyciągać uwagę ze względu na sposób,

6 Zob. m.in. K. Szczęśniak *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011 nr 2, s. 29-41; M. Sonzogni *Recovered Rose: a study of book cover design as intersemiotic translation*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2011; B. Hojka *Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. M. Komza, Wydawnictwo UW, Wrocław 2012, s. 61-72; M. Lachman *Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*, „Teksty Drugie” 2012 nr 6, s. 101-117.

7 „La couverture assure une fonction importante de présentation et d’incitation à l’achat car elle est (presque) automatiquement regardée par l’acheteur (ou l’emprunteur) qui manipule le livre” (Ph. Lane *La périphérie du texte*, Nathan, Paris 1992, s. 19). Nie dziwi więc, że przedmiotem wielu prac jest właśnie marketingowa rola okładki i właściwych jej perytekstów edytorskich. Zob. np. C. Baillet *Le choix d’un roman sur le point de vente – Influence des variables situationnelles et des caractéristiques du consommateur sur le processus décisionnel utilisé*, Editions Universitaires Européennes, Sarrebrueck 2010; P. Narbutowicz *Sprzedac książkę po okładce*, Biblioteka Analiz, Warszawa 2012.

8 „[...] réalité à double face, marchandise et significations”. P. Bourdieu *Champ intellectuel et projet créateur*, „Les Temps modernes” 1966 no 246, s. 870).

9 G. Genette *Seuils*, Le Seuil, Paris 1987, s. 7.

w jaki – w połączeniu z elementem werbalnym, czyli tytułem – zapowiadają treść książki: przedstawiają ją, prezentują<sup>10</sup>.

Poszukiwanie znaczeń, których nośnikiem są okładki książek przekładowo-oznawczych ilustrowane dziełami malarskimi, ściślej zaś związek między tytułem (tekst; przekaz werbalny) a ilustracją (obraz; przekaz ikoniczny), opieram na następujących założeniach:

- (1) okładka stanowi nośnik hybrydalny: werbalny (językowy) i ikoniczny;
- (2) można ją traktować jako samodzielny komunikat (podobnie jak plakat), bez konieczności wyszukiwania jego motywacji w zawartości książki; jednocześnie jednak ma ona związek z jej treścią, skoro ma dokonać jej p r e z e n t a c j i, będąc czymś w rodzaju „ikonicznego streszczenia” czy też „tłumaczeniem intersemiotycznym”, jak uważa Marco Sonzogni<sup>11</sup>. Celem owej p r e z e n t a c j i jest – zgodnie z definicją funkcji paratekstów<sup>12</sup> – wpływanie na sposób lektury. Powstaje w ten sposób pewna interakcja między „zewnątrzem” i „wnętrzem” książki. W porównaniu z dziełami literackimi sytuacja dzieł naukowych jest jednak bardziej złożona: choć często są to prace jednego autora, stanowiące jednorodną całość, której istotę można zawrzeć w streszczeniu, często są to też tomy zbiorowe, zbierające pod jedną okładką treści różnorodne, czasem wręcz przeciwstawne, i w tym wypadku można przyjąć, że wpisana w okładkę p r e z e n t a c j a ma zaznaczyć to, co jest wspólne zebranym tekstom: przykład jako przedmiot rozważań;
- (3) okładka jest wypadkową (konsensusem lub kompromisem) intencji autora lub redaktora, strategii wydawcy i jego możliwości materialnych, oczekiwań potencjalnego czytelnika, tradycji, mód lub trendów panujących na rynku (lokalnym i globalnym) oraz – *last but not least* – talentu projektanta; może to wpływać na jej „zdolność do definiowania” przekładu.

10 Zauważmy, że „konsument” interesujących nas tu książek translatologicznych jest na ogół znawcą w tej materii, a jego wiedza nierzadko pozwala mu usytuować serię, autora czy treści zapowiadane tytułem na mapie badań nad przekładem.

11 M. Sonzogni, *Recovered Rose*, s. 5.

12 G. Genette *Seuils*, s. 7.

### 3.

Według Rolanda Barthes'a przekaz językowy może pełnić dwie funkcje w stosunku do przekazu ikonicznego: zakotwiczenia i „zluzowania”<sup>13</sup>. Ta pierwsza polega na upewnieniu w odczytaniu obrazu, ta druga podkreśla takie „przełączanie się” obu przekazów, że stają się sobie niezbędne:

Na poziomie przekazu dosłownego słowo odpowiada w sposób bardziej lub mniej bezpośredni, bardziej lub mniej cząstkowy, na pytanie: co to jest? Pomaga ono całkiem po prostu rozpoznać elementy *scène* i samą *scène*: chodzi o jego denotowany opis (opis nierzadko cząstkowy) [...]. Na poziomie przekazu „symbolicznego” przekaz językowy kieruje już nie identyfikacją, ale interpretacją, stanowi coś na kształt obramowania, które nie pozwala, aby sens konotowany przedostał się ku rejonom zbyt indywidualnym (tzn. ogranicza zdolność projekcyjną obrazu) [...]. Zakotwiczenie jest najczęstszą funkcją przekazu językowego [...]. Funkcja zluzowania jest rzadsza (przynajmniej w odniesieniu do obrazu nieruchomego); odnajdujemy ją przede wszystkim w dowcipach rysunkowych i komiksach. Tutaj słowo (najczęściej kawałek dialogu) i obraz uzupełniają się. Słowa są wówczas fragmentami większej syntagmy, podobnie jak obrazy, a jedność przekazu dopełnia się na wyższym poziomie, historii, anegdoty, diegezy [...].<sup>14</sup>

Ten wywód Barthes'a zastosowała Caroline Baillet, analizując relację między ilustracją a tytułem, lecz potraktowała ją odwrotnie:

Istotnie, jak sama jej nazwa wskazuje, ilustracja ilustruje powieść, a zwłaszcza jej tytuł. To ona więc uzupełniała [*sic!*] wyrażeniowe braki tytułu za pomocą obrazu o charakterze mniej lub bardziej narracyjnym, którego celem jest dostarczenie konsumentom informacji na temat treści lub przynajmniej atmosfery powieści.<sup>15</sup>

13 R. Barthes *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 3, s. 293. Słowo *relais*, które Kruszyński tłumaczy jako „zluzowanie”, można by też oddać jako „przekazywanie” (jak pączeczki w sztafecie), co podkreślałoby inny aspekt tej funkcji, polegającej na „dzieleniu” albo uzupełnianiu się przez elementy werbalne i niewerbalne w niesieniu treści, „przełączaniu się” z jednej formy na drugą.

14 Tamże, s. 294-295.

15 „En effet, comme son nom l'indique, l'illustration illustre le roman et notamment son titre. C'est donc elle qui suppléait [*sic!*] les carences expressives du titre par le biais d'une image plus ou moins narrative mais dont le but est d'apporter aux consommateurs des informations sur le

W przypadku interesujących nas tutaj okładek można uwzględnić jeszcze inną sytuację. Wszystkie książki, o których mowa, zawierają w tytule lub podtytule słowa „tłumaczenie” albo „przekład” (*traduction, translation, traduzione...*) lub ich derywaty: „tłumacz”, różne formy czasowników „tłumaczyć”, „przekładać”...; zapowiadając tematykę, słowo to stanowi zakotwiczenie dla ilustracji i nakierowuje jej interpretację. Element ikoniczny natomiast uzupełnia czy dopełnia przekaz werbalny tym, czego nie jest on w stanie zakomunikować.

Ale tłumaczenie – jak powiedziano wcześniej – wymyka się jednoznacznej definicji, a tym bardziej z trudem poddaje się próbom realistycznej reprezentacji ikonicznej. Ilustracja, jaką jest – przypomnijmy – dzieło malarskie, niezwiązane treściowo z tłumaczeniem, zestawiona z tytułem nie p o k a z u j e więc samego tłumaczenia jako takiego, a l e p r o p o n u j e przedmiot lub czynność (w dalszym ciągu „scenę”) dzielące jakieś istotne cechy z tłumaczeniem. Innymi słowy: wykorzystany na okładce obraz przedstawia (w sposób nie zawsze realistyczny) jakiś element rzeczywistości, w którym według współtwórców okładki można dostrzec pewną analogię z przekładem.

Takie postrzeganie przez analogię sprawia, że zestawienie elementów ikonicznego i werbalnego można potraktować jako jeden przekaz o charakterze bliskim metaforze, wykorzystujący „twórcze czy też wytwórcze aspekty metafor”, by użyć określenia Maxa Blacka<sup>16</sup>. Są to aspekty, „które sprawiają, iż mogą one niekiedy działać jako instrumenty poznania, pozwalające tym, którzy się nimi posługują, uzyskać nowy obraz danej sfery zjawisk”, „odsłonić, «jak się rzeczy mają»”<sup>17</sup>.

Podobnie traktują metaforę George Lakoff i Mark Johnson, którzy podkreślają, że – będąc „sprawą myśli i działania, a jedynie wtórnie sprawą języka”<sup>18</sup> – stanowi ona przede wszystkim narzędzie poznawcze, a jej pierwszą funkcją jest „dostarczanie częściowego zrozumienia jakiegoś rodzaju

---

contenu, ou du moins, sur l'atmosphère du roman”. C. Baillet *Le choix d'un roman sur le point de vente*, s. 150.

16 M. Black *Jeszcze o metaforze*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1983 z. 74 (2), s. 279.

17 Tamże. Należy przypomnieć, że Black odrzucił zasadę podobieństwa dwóch elementów rzeczywistości jako warunku tworzenia metafory; przeciwnie, to metafora tworzy według niego takie podobieństwo czy też analogię, „narzucając się” autorowi w „przebłyску intuicji” (tamże, s. 270).

18 G. Lakoff, M. Johnson *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, PIW, Warszawa 1988, s. 182.

doświadczenia w terminach innego doświadczenia”<sup>19</sup>. Oba te doświadczenia może łączyć uprzednie podobieństwo, lecz ich zestawienie może też stworzyć nowe podobieństwo.

Na takim rozumieniu metafory opiera się możliwość jej zastosowania w interpretowaniu treści wyrażonych środkami innymi niż tylko językowe<sup>20</sup>.

W dalszym ciągu okładkę książki zawierającą reprodukcję dzieła malarzkiego lub jego fragmentu będę więc traktować jako komunikat heterogeniczny (werbalny i ikoniczny) o charakterze metaforycznym: wykorzystując swoją znajomość świata, projektant okładki tworzy podobieństwo między zjawiskiem przekładu a innym zjawiskiem, przedstawianym przez reproduktowane dzieło („scenę”). Najczęściej dzieło to nosi jakiś tytuł, lecz skoro nie figuruje on na okładce, traci funkcję przewodnika w odczytywaniu dzieła. Element werbalny zaś (tytuł książki, odsyłający do tłumaczenia), który ma pełnić funkcję zakotwiczenia, nie służy do jednoznacznej identyfikacji „sceny” przedstawionej na obrazie, lecz – nadając jej nową „nazwę” – pobudza do szukania analogii, podsuwania interpretacji mającej pokazać, co mają ze sobą wspólnego „scena” i przekład, a tym samym odkryć heterogeniczny przekaz niesiony przez okładkę, nadać mu znaczenie.

#### 4.

Pojawiające się na okładkach ilustracje niekiedy przynoszą odwołania do procesu przemiany albo jej efektu. Czasem jest to efekt przemiany niedopełnionej, twór łączący stadium wyjściowe i końcowe. Wyrazistego przykładu dostarcza tu okładka francuskiego tłumaczenia książki Davida Bellosa zatytułowanej *Le Poisson et le bananier*<sup>21</sup>: widniejący na niej rysunek oryginalny (nie

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Zob. Ch. Forceville *Pictorial metaphor in advertising*, Routledge, London–New York 1996; G. Ventalon, F.J. Domínguez Mayo, Ch. Tijus, M. José Escalona Cuaresma *Études théoriques et empiriques sur la métaphore dans l'image: une revue de la littérature*, „L'Année psychologique” 2017 no 117, s. 467–488.

<sup>21</sup> D. Bellos *Le poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, tr. D. Loayza, avec la collaboration de l'auteur, Flammarion, Paris 2012; okładkę można obejrzeć tu: <https://www.babelio.com/livres/Bellos-Le-poisson-et-le-bananier/335392> (29.11.2019). Różni się ona od okładki oryginału (<https://www.goodreads.com/book/show/11431000-is-that-a-fish-in-your-ear-translation-and-the-meaning-of-everything> [29.11.2019]), która „wiernie” odpowiada tytułowi, a on sam – aluzji do Babelfish z powieści Douglasa Adamsa. Porównanie okładek według poszczególnych wydań i wersji językowych byłoby skądinąd interesującym przedmiotem analizy.

reprodukcja) przedstawia hybrydyczny twór, „bananorybę”, banana stojącego się rybą lub na odwrót.

Akcentowanie przemiany można znaleźć na okładkach, które wykorzystują obrazy do pokazania, jak przekład dostosowuje się do potrzeb czy norm jego odbiorców. Zestawienie na okładce pracy *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu* (1997) obrazów Pietra Longhiego i Bernarda Canaletta, ukazujących scenę „włoską” i „polską”, jest swoistym „streszczeniem” książki o przenoszeniu twórczości Goldoniego do polskiego teatru oświeceniowego<sup>22</sup>. Okładka książki *Przekład a kultura* (1999), skomponowana z litografii Piotra Norblina i rysunku francuskiego ubioru, „zapowiada” techniki naturalizacji, używane przez niektórych francuskich tłumaczy *Pana Tadeusza*<sup>23</sup>. Uderzające, że w obu wypadkach element ikoniczny stanowi aluzję do dawnej polskiej metafory, według której przetłumaczyć jakieś dzieło na nasz język, to „ubrać je w polski strój”.

Reprezentację przekładu postrzeganego i jako przemiana czy transformacja, i jako hybryda będąca jej wynikiem znajdziemy także na okładkach dwóch książek wykorzystujących drzeworyt *Sky and Water I* Mauritsa Cornelisa Eschera (1938)<sup>24</sup>.

Pojawił się on w 1991 roku na okładce opracowania dydaktycznego *Apprendre à traduire*<sup>25</sup> i ponownie w 2011 na okładce tomu zbiorowego pt. *Retraductions de la Renaissance au XXIe siècle*<sup>26</sup>. W pierwszym przypadku ryby zmieniające się w ptaki albo stojące się niebem/powietrzem, ptaki zmieniające się w wodę lub stojące się rybami mają uwrażliwiać adeptów sztuki przekładu na to, że w wyniku procesu przekładania powstaje inny tekst/twór, o cechach odmiennych niż oryginał, choć z niego się wywodzący. W książce mówiącej o seriach przekładowych przekaz można zaś rozumieć

22 J. Łukaszewicz *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1997, <http://www.wuwr.com.pl/products/1437.html> (29.11.2019).

23 E. Skibińska *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1999, <https://ifr.uni.wroc.pl/pl/elzbieta-skibinska-przeklad-kultura-elementy-kulturowe-we-francuskich-tlumaczeniach-pana-tadeusza> (29.11.2019).

24 [https://en.wikipedia.org/wiki/Sky\\_and\\_Water\\_I](https://en.wikipedia.org/wiki/Sky_and_Water_I) (29.11.2019).

25 F. Grellet *Apprendre à traduire: typologie d'exercices et de traduction*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1991, <https://www.amazon.fr/Apprendre-traduire-Typologie-d'exercices-traduction/dp/2864804670> (29.11.2019).

26 *Retraductions – De la Renaissance au XXIe siècle*, dir. Ch. Lombez, <https://www.amazon.fr/Retraductions-Renaissance-au-XXIe-si%C3%A8cle/dp/2350183009> (29.11.2019).



następująco: każdy przekład w serii jest inną transformacją (zatem innym przedstawieniem oryginału), choć każdy nowy sytuuje się w jakiejś relacji do pozostałych; ale też każdy przekład jest chwilowy, prowizoryczny, czy inaczej zajmuje miejsce w otwartym zbiorze możliwych przedstawień oryginału, toteż żaden nie będzie definitywny. W obu wypadkach uderza odwołanie do dzieła artysty, który poprzez geometryczną eksplorację nieskończoności i motywów stopniowo przybierających całkowicie inne kształty poddaje patrzącego doświadczeniu odmiennemu niż te, do których ten przywykł. Wybór tej ilustracji można więc uznać za próbę podkreślenia trudności w uchwyceniu natury tłumaczenia.

## 5.

Nietożsamość oryginału i przekładu, ich relację jako istnienie dwóch różnych bytów, z których jeden ma reprezentować – a może udawać, symulować – drugi, podkreślają okładki kolejnych wydań książki *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* Umberto Eco<sup>27</sup>.

Na okładce pierwszego wydania (2003) wzrok przyciąga reprodukcja obrazu René Magritte'a *La condition humaine I* (1933). Dzięki swoistemu zastosowaniu techniki *mise en abyme* pejzaż dostrzegany za namalowanym na obrazie oknem utożsamia się z pejzażem namalowanym na innym obrazie (który tutaj nazwę „obrazem wewnętrznym”), umieszczonym na sztalugach przy oknie tak, że zasłania część pejzażu za oknem, ta jednak jest widoczna na „obrazie wewnętrznym” w taki sposób, że pejzaż z „obrazu wewnętrznego” wtapia się w sposób niemal doskonały w pejzaż widoczny za oknem; tylko górne i dolne krawędzie sztalugi oraz fragment zewnętrznego brzegu płótna pozwalają dostrzec, że chodzi o obraz ustawiony przed oknem.

Owa wpisana w obraz Magritte'a dialektyka tego, co widoczne, i tego, co niewidoczne, co „rzeczywiste” i co przedstawione, iluzji i doskonałego przedstawienia, „luzująca” lub „uzupełniająca” tytuł *Dire quasi la stessa cosa* (Powiedzieć prawie to samo) otwiera możliwości interpretacji, które mogą pogłębić refleksję o naturze i roli przekładu, a ściślej – o relacji między oryginałem a przekładem. Tak samo bowiem jak „obraz wewnętrzny” daje jedyną możliwość poznania tej części pejzażu, którą zasłania, tłumaczenie jest

---

27 U. Eco *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, [https://books.google.fr/books/about/Dire\\_quasi\\_la\\_stessa\\_cosa.html?id=aLZkAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.fr/books/about/Dire_quasi_la_stessa_cosa.html?id=aLZkAAAAMAAJ&redir_esc=y) (29.11.2019).

jedynym sposobem dotarcia do dzieła napisanego w języku nam nieznanym. Dowiadujemy się o istnieniu drzewa tylko dlatego, że ukazuje je „obraz wewnętrzny”. Ale czy istnieje ono naprawdę? Czy nie jest jedynie wytworem, „wtętem” w „obrazie wewnętrznym”, nieistniejącym w rzeczywistości elementem zasłoniętego fragmentu pejzażu za oknem? A może w tym zaokiennym krajobrazie jest kilka drzew? Może są też spacerujące postacie, nieobecne na „obrazie wewnętrznym”?... Podobne pytania można by mnożyć, a przypominają one te, które często zadaje się, dyskutując o „wierności” przekładu, o jego technikach (służących odwzorowaniu, ale też polegających na pomijaniu czy „zniekształcaniu” tego, co nie daje się odtworzyć albo „nie nadaje się” do odtwarzania), o mocy i władzy tłumacza, a także o wymiarze etycznym jego pracy. Jeśli zaś za Theo Hermensem uznać, że przekład roztacza przed odbiorcą „iluzję ekwiwalencji”<sup>28</sup>, to obraz Magritte’a na okładce książki Eco zwraca uwagę raczej na iluzję, a nie na ekwiwalencję...

To odczytanie, akcentujące obecność w tytułowym sformułowaniu partykuły *quasi* (prawie), staje się wyraźniejsze na okładkach następnych wydań tej książki. Obraz Magritte’a zastąpiono na nich rysunkiem zestawiającym klucz szwedzki i ptaka<sup>29</sup>, które zostały przedstawione w taki sposób, że patrzący dostrzeżga w ich kształtach pewne podobieństwo; ale niesie ono raczej myśl o nietożsamości czy nieidentyczności oryginału i przekładu, o różnicy istniejącej między nimi mimo sugerowanego podobieństwa. Ilustrację można interpretować również jako zachętę do rozważań o naturze owego podobieństwa, a także o przyczynach nieidentyczności. Podobnie funkcjonuje okładka francuskiego tłumaczenia książki Eco, na której znajduje się reprodukcja fotografii Elliotta Erwitta *Florida Keys* (1968). Fotograf uchwycił podobieństwo sylwetki (głowy i szyi) czapli i kranu, które „wyjaśnia” tytułowe sformułowanie *presque la même chose* (prawie to samo)<sup>30</sup>. W połączeniu z podtytułem książki Eco, *Expériences de traduction* (którego jednak wydawca francuski nie zamieścił na okładce), podobieństwo ustępuje doświadczeniu odmienności przedmiotów, przekład na pewno nie jest tożsamy z oryginałem, a ekwiwalencja okazuje się tylko iluzją...

28 T. Hermans *Narada języków*, przeł. A. Dauksza, M. Heydel i in., Wydawnictwo UJ, Kraków 2015, s. 55.

29 U. Eco *Dire quasi la stessa cosa*.

30 U. Eco *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*, tr. M. Bouzaher, Éditions Grasset et Fasquelle Paris 2006, <https://www.amazon.fr/Dire-presque-m%C3%A4me-chose-Umber-to/dp/2253084530> (29.11.2019).

**6.**

Inny obraz Magritte'a, *La Lunette d'approche* (1963), został wybrany jako ilustracja okładki *The scandals of translation: towards an ethics of difference* Lawrence'a Venutiego (1998)<sup>31</sup>. Namalowane na obrazie okno odsyła do powszechnego przekonania, zgodnie z którym „dobre” tłumaczenie (które „czyta się jak oryginał”) jest transparentne lub niewidoczne, „ukazuje” ono oryginał takim, jaki ten jest. Lecz za uchylonym oknem, będącym tylko iluzją, rozpościera się ciemność, nieokreśloność, tajemnica, nieznaną obiekt. Jeśli jednak „dobry” przekład, „doskonały odpowiednik oryginału” (to, co widać w szybach okna) jest tylko iluzją, jakież to „skandale” może skrywać fałszywa przejrzystość przekładu? Czytelnicy *The translator's invisibility: a history of translation*, książki Venutiego wcześniejszej o trzy lata, mogą oczekiwać dalszego ciągu jego refleksji na temat niewidoczności tłumacza lub najróżniejszych sposobów usuwania go w cień. Być może jednak ciemność odnosi się do samego zjawiska przekładu, które wciąż wymyka się poznaniu?

**7.**

Obraz Quentina Metsysa (znany pod różnymi tytułami – jako *Le Prêtre et sa femme*, *Le Changeur et sa femme*, *Le Banquier et sa femme* czy *Le Peseur d'or et sa femme*, a po polsku *Lichwiarz (Bankier) z żoną*)<sup>32</sup>, widniejący na okładce *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* Antoine'a Bermiana (1984)<sup>33</sup>, stanowił przedmiot licznych, czasem sprzecznych interpretacji historyków sztuki, a także źródło inspiracji dla innych malarzy. Tu propozycja jego odczytania, której celem jest szukanie podobieństwa między przekładem a przedstawioną sceną, oczywiście ogranicza się do tego, co wydaje się istotne do „zrekonstruowania” metafory przekładu.

Bez względu na zajęcie postaci, czy to jubilera, czy lichwiarza lub bankiera, głównym elementem sceny jest ważenie złotych monet. Operacja ta ma na celu określenie ich wagi, aby oszacować ich wartość i przystąpić do interesów

31 L. Venuti *The scandals of translation: towards an ethics of difference*, Routledge, London–ew York 1998, [https://books.google.pl/books/about/The\\_Scandals\\_of\\_Translation.html?id=DGsrCvrwARUC&redir\\_esc=y](https://books.google.pl/books/about/The_Scandals_of_Translation.html?id=DGsrCvrwARUC&redir_esc=y).

32 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Pr%C3%AAteur\\_et\\_sa\\_femme#/media/File:Quentin\\_Matsys\\_001.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Pr%C3%AAteur_et_sa_femme#/media/File:Quentin_Matsys_001.jpg).

33 A. Berman *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984, <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Tel/L-Epreuve-de-l-etranger> (29.11.2019).

z klientem, którego odbicie widać w lusterku; nie wiadomo, czy monety mają zostać wymienione na inne monety, a może na perły, widoczne na stole. To bez znaczenia, liczy się ustalenie wartości, a raczej równowartości wymienianych dóbr.

Do czynności ważenia odwoływał się już Cyceron, uważany czasem za pierwszego teoretyka przekładu, gdyż wprowadził żywozną do dziś opozycję między przekładem mającym oddać słowa a przekładem oddającym treści:

Nie przełożyłem ich jako tłumacz, lecz jako mówca, zachowując tożsamość zdań i ich kształtu jako figur stylistycznych, słowa zaś dostosowałem do naszego zwyczaju językowego. Jeśli o nie idzie, to nie uważałem za konieczne oddawać każde słowo, ale rodzaj i sens wszystkich słów zachowałem. Sądziłem bowiem, że nie należy ich czytelnikowi odliczać, lecz je niejako odważyć.<sup>34</sup>

Poszukiwanie równowartości to też poszukiwanie ekwiwalencji – z tym pojęciem zaś wkraczamy na teren przekładoznawstwa, na którym od ukazania się fundamentalnego artykułu Romana Jakobsona<sup>35</sup> funkcjonuje ono jako element obowiązkowy w myśleniu o przekładzie, zwłaszcza w jego strukturalistycznym nurcie lat 60. i 70. Odsyła ono do przekonania, że oryginał i przekład mogą mieć „coś” wspólnego o tej samej wartości. Ale ponieważ to „coś” jest niesłychanie trudno uchwycić i zdefiniować, pojawiło się tyle sposobów rozumienia ekwiwalencji, że prawie zrezygnowano z mówienia o niej<sup>36</sup>. A jednak, jak zauważa Brian Mossop:

[...] ekwiwalencja to takie ważne pojęcie: tak myśli o tłumaczeniu przeciętny człowiek, a tym samym przeciętny płacący klient i przeciętny czytelnik tłumaczeń. Ponieważ czytelnicy i klienci są kluczowymi uczestnikami przekładu, ich przekonania powinny chyba być częścią teorii

34 Marek Tuliusz Cyceron *O najlepszym rodzaju mówców*, 14. Cyt. za: J. Domański *Blaski i cienie kultury przekładu*, „Przekładaniec” 2010 nr 21, s. 33.

35 R. Jakobson *On linguistic aspects of translation*, w: *On translation*, ed. by R.A. Brower, Harvard University Press, Cambridge, MA 1959, s. 232-239. Przekład polski: *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. Lucylla Pszczołowska, w: *W poszukiwaniu istoty języka 1*, wybór, red. naukowa i wstęp R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989, s. 372-381.

36 Zob. A. Pym *European translation studies, Une science qui dérange, and why equivalence needn't be a dirty word*, „TTR: traduction, terminologie, rédaction” 1995 no 8 (1) s. 153-176; tegoż *Exploring translation theories*, Routledge, London–New York 2010.

przekładu, a tym samym częścią mentalnego wyposażenia tłumaczy przy wyborze sformułowań w języku przekładu.<sup>37</sup>

Właśnie do tej potocznej koncepcji przekładu jako poszukiwania ekwiwalencji („równowartości”) ma przede wszystkim odsyłać – jak sądzę – reprodukcja obrazu Metsysa na okładce książki Bermana. Ustalenie ekwiwalencji bowiem zakłada także dokładność, uczciwość i zaufanie, to znaczy występowanie wymiaru etycznego, tak istotnego w jego rozważaniach dotyczących relacji między językami i kulturami, które spotykają się w akcie przekładu.

## 8.

Kwestię etyki przywołuje *expressis verbis* tytuł książki Anthony’ego Pyma: *Pour une éthique du traducteur*<sup>38</sup>. Jej okładka zasługuje na uwagę z dwu powodów. Po pierwsze, obraz użyty na niej, *The Money Changers*, jest przypisywany anonimowemu twórcy, imitującemu dzieło szesnastowiecznego malarza holenderskiego, Marinusa van Reymerswaele’a, który z kolei inspirował się malarstwem Quentina Metsysa<sup>39</sup>. W ten sposób między obiema okładkami zawiązuje się „międzyobrazowy” dialog, nieprzypadkowy, wnoszący dodatkowe znaczenia. Autor książki późniejszej – postulujący postawę tłumacza opartą na „poszanowaniu drugiego” oraz „ograniczeniu cierpienia” (s. 137) – dyskutuje bowiem z Bermanem, nalegając na konieczność skupienia uwagi na tłumaczu i jego roli „pośrednika międzykulturowego”, a nie na samym przekładzie (czyli, w ujęciu autora *L’Épreuve de l’étranger*, operacji językowej). Tytuł książki Pyma, a zwłaszcza słowo *éthique*, można potraktować jako zakotwiczenie dla obrazu będącego swego rodzaju reakcją na obraz Metsysa, a całość – jako zapowiedź dyskusji z Bermanem.

37 „[...] equivalence is such an important idea: it’s the theory of translation implicitly held by the average person, and thus the average paying client and the average reader of translations. Since readers and clients are key participants in translation, their beliefs should presumably be a part of translation theory, and thus a part of the mental framework of translators as they select their TL wordings”. B. Mossop *Review of Anthony Pym, Exploring translation theories*, Routledge, London–New York 2010, <http://www.yorku.ca/brmossop/PymExploring.htm> (29.11.2019).

38 A. Pym *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Presses de l’Université d’Ottawa, Arras 1997, <http://apu.univ-artois.fr/Revues-et-collections/Traductologie/Pour-une-ethique-du-traducteur> (29.11.2019).

39 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marinus\\_van\\_Reymerswaele\\_\(Follower\\_of\)\\_-\\_The\\_Money\\_Changers\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marinus_van_Reymerswaele_(Follower_of)_-_The_Money_Changers_-_Google_Art_Project.jpg) (29.11.2019).

Po drugie, *Pour une éthique du traducteur* Pyma jest tu pozycją istotną, dlatego że została opublikowana jako pierwszy tom z serii „Traductologie” wydawanej przez Artois Presses Université od 1997 roku. Jej twórcą i redaktorem był Michel Ballard, nieżyjący już francuski przekładoznawca, a celem miało być

podejmowanie wszystkich bez wyjątku kwestii przekładowych, jakie powstają i są rozwiązywane lub negocjowane wczoraj i dziś, czy to na poziomie teoretycznym, czy też w konkretnych studiach przypadków, bez względu na języki, które są ich terenem.<sup>40</sup>

Po przeszło dwudziestu latach i ukazaniu się ponad czterdziestu tytułów można potwierdzić, że seria ta przyczyniła się do uznania przekładoznawstwa za pełnoprawną dyscyplinę naukową. A także postawić pytanie, czy za pośrednictwem ilustracji na okładkach redaktorzy serii mogą przedstawiać pewną koncepcję przekładu. Żeby odpowiedzieć na to pytanie, przebrałam wszystkie pozycje serii, którą potraktowałam jako swoistą całość – mającą redaktora, zespół redakcyjny, tradycję i uznaną jakość.

Dwadzieścia jeden okładek (z czterdziestu dwóch) zawiera ilustracje (reprodukcję obrazu lub inny element ikoniczny – znaczek pocztowy, planszę komiksu, mapę, fotografię rzeźby). Na czternastu znajduje się reprodukcja obrazu. Z analizy zostały wyłączone te okładki, na których obraz powtarza przekaz językowy tytułu (np. okładkę *Traduire en langue française en 1830*, ilustrowaną obrazem Eugène’a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*, odsyłającym do Trzech Dni Chwały w czasie rewolucji lipcowej 1830 roku)<sup>41</sup>. Ostatecznie tylko w ośmiu wypadkach dzieła malarskie użyte jako ilustracja na okładce można uznać za ikoniczne metafory przekładu w znaczeniu zdefiniowanym powyżej. Uderzające jest przy tym, że w sześciu przypadkach mamy do czynienia z dziełem, którego tytuł zawiera słowo „Babel”.

Wieża Babel pojawia się na okładce drugiego tomu wydanego w serii, *Europe et traduction*<sup>42</sup>. Wykorzystano tu znany obraz Pietera Brueghla

40 „[...] aborder sans exclusive toutes les problématiques de la traduction, telles qu’elles se posent et se résolvent ou se négocient hier et aujourd’hui, qu’il s’agisse d’études théoriques ou d’études de cas, et ce, quels que soient les domaines linguistiques concernés”, <http://apu.univ-artois.fr/Revue-et-collections/Traductologie>. (29.11.2019).

41 *Traduire en langue française en 1830*, dir. Ch. Lombez, Artois Presses Université, Arras 2011.

42 *Europe et traduction*, dir. M. Ballard, Artois Presses Université, Arras 1998. Można tu wspomnieć, że projektant okładki innej książki, mówiącej o związku przekładu z Europą (*Traduire l’Europe*,

Starszego, często pojawiający się na okładkach książek dotyczących przekładu<sup>43</sup>. Jego użycie można uznać za wyraz wciąż żywego przekonania, że tłumaczenie stanowi remedium na pomieszanie języków, spowodowane budową wieży Babel. Przekonanie to – oparte na pewnym stereotypie widzenia roli przekładu – w odniesieniu do tego tomu jest jednak uzasadnione. Zebrane w nim studia dotyczą bowiem tłumaczenia jako „wspólnego języka” Europy, dzięki któremu od średniowiecza kształtuje się europejska tożsamość.

Czy podobnie dzieje się w przypadku innych książek, na których okładce pojawia się wieża Babel? W roku 2007 ukazał się dedykowany Michelowi Ballardowi tom zbiorowy, zatytułowany *La Traductologie dans tous ses états* (dosł. Wszystkie stany przekładoznawstwa, pod redakcją Corinne Wecksteen i Ahmeda El Kaladiego). Na jego okładce znajduje się reprodukcja *Wieży Babel*, obrazu autorstwa Juliena Badera<sup>44</sup>. Jak wskazuje tytułowe słowo *traductologie* (przekładoznawstwo), mowa tu nie o przekładzie jako takim, lecz o dyscyplinie, która uczyniła zeń swój przedmiot. Zatem to stan przekładoznawstwa i środowiska skupionego wokół Ballarda, nie zaś przekład, ma obrazować ta ilustracja; co więcej, ma ona podkreślać grę i aluzję wpisaną w tytuł, opartą na znaczeniu wyrażenia frazeologicznego *être dans tous ses états* (być zbulwersowanym, wstrząśniętym): wstrząsy wieży Babel odpowiadają zamieszaniu spowodowanemu przez odejście na emeryturę tego badacza (i redaktora serii), co „pozbawia przekładoznawstwo jednego z najbardziej żarliwych obrońców i twórców” ([le départ laisse] la

---

dir. F. Barret-Ducrocq, Payot, Paris 1992) wykorzystał obraz Picassa *Krąg młodości* (1961). Kolory i ruchy postaci tańczących wokół gołąbka z gałązką oliwną w dziobie wyrażają radość i poczucie jedności, zgody i harmonii. Tłumaczenie – „język Europy”, jak głosi powiedzenie przypisywane Umberto Eco – przedstawia się tu zatem jako czynność niezwykle pozytywną, umożliwiającą komunikację i wiodącą do zjednoczenia.

43 Dla przykładu: T. Klonowicz *Stres w Wieży Babel: różnice indywidualne a wysiłek inwestowany w trudną pracę umysłową*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992 (o tłumaczach symultanicznych); K. Pisarkowa *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie* (1998), *Aspects sociologiques et anthropologiques de la traduction*, dir. Z. Mitosek, A. Ciesielska-Ribard (2008), gdzie reprodukcja obrazu widnieje obok fotografii Parlamentu Europejskiego w Strasburgu; w ten sposób została uwypuklona wielojęzyczność panująca w tej międzynarodowej instytucji i jej siedzibie. Za echo czy aluzję do obrazu Brueghla można także uznać rysunek na pierwszej stronie okładki *Translatio* (dit. G. Sapiro, 2008).

44 *La Traductologie dans tous ses états*, dir. C. Wecksteen, A. El Kaladi, Artois Presses Université Arras 2007, <http://apu.univ-artois.fr/Revue-et-collections/Traductologie/La-Traductologie-dans-tous-ses-etats> (29.11.2019).

traductologie orpheline d'un de ses plus ardents défenseurs et promoteurs, *Avant-propos*, s. 8).

Mimo tematyki wychodzącej poza kwestie przekładu książka ta została włączona do rozważań z dwóch powodów. Po pierwsze, ponieważ świadczy ona o decyzji edytorskiej wykraczającej poza „konwencjonalny” wybór jakiegos dzieła malarskiego do wykorzystania na okładce, obraz zamówiono bowiem u Juliena Badera „na potrzeby tej pozycji”<sup>45</sup>, można go zatem traktować jako udział artysty w realizacji zamiarów wydawcy. Po drugie zaś, poprzedza on kolejny tom zbiorowy: *La Traductologie et bien au-delà. Mélanges offerts à Claude Bocquet*<sup>46</sup>, na którego okładce widnieje reprodukcja płótna Anne-Marie Callamard *Variations sur Babel* (2007). I ponownie nie chodzi tutaj o przekład, lecz o badania nad językiem i przekładem. O ile wieża Babel może w stereotypowy sposób przywoływać przekład (a szerzej – zjawiska związane z użyciem języka oraz z wielojęzycznością), o tyle jej miejsce obok książek, dłoni trzymającej pióro, miasta widniejącego na dalszym planie kojarzy się raczej z wielością zainteresowań naukowych badacza, któremu tom jest dedykowany.

O współpracy lub o szczególnym porozumieniu między wydawcą a malarzem świadczą jeszcze inne pozycje serii. Na okładkach dwóch tomów zatytułowanych *Le double en traduction ou l'(impossible?) entre-deux* znajdują się reprodukcje obrazów *Babel* oraz *Babel 2* Xaviera Froissarta<sup>47</sup>. Artysta „chętnie przekazał Uniwersytetowi Artois prawa do reprodukowania dwóch płócien z serii, którą zatytułował «Mondes imaginaires» [...] („l'artiste a volontiers accepté de céder à l'Université d'Artois les droits de reproduction de deux de ses toiles d'une série qu'il a composée sur les «Mondes imaginaires» [...]”, *Remerciements*, s. 7), jak można przeczytać w Podziękowaniach. Redaktorzy tomu nie poprzestają na słowach wdzięczności – powody, dla

45 Takiej informacji udzieliła Corinne Wecksteen (e-mail z 11 października 2017 roku).

46 *La Traductologie et bien au-delà. Mélanges offerts à Claude Bocquet*, dir. S. Monjean-Decaudin, Artois Presses Université, Arras 2016, <http://apu.univ-artois.fr/Revue-et-collections/Traductologie/La-Traductologie-et-bien-au-dela.-Melanges-offerts-a-Claude-Bocquet> (29.11.2019).

47 *Le double en traduction ou l'(impossible?) entre-deux*, vol. 1, dir. C. Wecksteen, M. Mariaule, Artois Presses Université, Arras 2011, [http://apu.univ-artois.fr/Revue-et-collections/Traductologie/Le-double-en-traduction-ou-l-impossible-entre-deux-vol.-1](http://apu.univ-artois.fr/Revue-et-collections/Traductologie/Le-double-en-traduction-ou-l-impossible-entre-deux-vol.-1;); *Le double en traduction ou l'(impossible?) entre-deux*, vol. 2, dir. C. Wecksteen, M. Mariaule, Artois Presses Université, Arras 2012, <http://apu.univ-artois.fr/Revue-et-collections/Traductologie/Le-double-en-traduction-ou-l-impossible-entre-deux-vol.-2> (29.11.2019).



których wybrali te właśnie obrazy, wyjaśniają w pierwszych wierszach Wstępu (*Avant-propos*):

Płótno X. Froissarta pasuje doskonale do pierwszej strony okładki tej książki, ponieważ widzimy wieżę Babel, symbol – trzeba to przypomnieć – konieczności przekładu, ale wieżę Babel trochę odmienną od klasycznych wyobrażeń, gdyż zdeformowaną. Czyż jednak, gdy mowa o przekładzie i *a fortiori* o odwzorowaniu w tłumaczeniu, nie powstaje pytanie o zniekształcenia? Chodzi przecież o stworzenie tekstu wtórnego, tekstu docelowego, który stanowiłby rodzaj odbicia tekstu wyjściowego i jako taki implikowałby nieuniknione zniekształcenia.<sup>48</sup>

W ten sposób *expressis verbis* potwierdza się założenie, zgodnie z którym wybrana na okładkę reprodukcja może sugerować pewien sposób rozumienia przekładu. Słowa te potwierdzają także moje rozumienie tego płótna jako metafory przekładu, będącego deformacją nieuniknioną, konieczną, wpisaną w samą jego naturę, lecz także niekończącym się nigdy procesem, który można w każdej chwili podjąć na nowo (stąd zjawisko serii przekładowych). Na taką interpretację okładki wpływa w oczywisty sposób lektura eseju Derridy: „«Wieża Babel» nie przedstawia tylko nieredukowalnej wielości języków, wyraża niedokończoność, niemożliwość dopełnienia, scalenia, nasycenia, osiągnięcia czegoś, co pochodzi z porządku wzorca [...]”<sup>49</sup>.

Idea przekładu jako „naturalnej” deformacji powraca z trzecim płótnem Froissarta, *Reflet/Reflection* (1974), którego reprodukcja widnieje na okładce tomu *Ici et ailleurs dans la littérature traduite*<sup>50</sup>. Migotliwe poblaski światła na

---

48 „La toile de X. Froissart trouve parfaitement sa place en première de couverture du présent ouvrage car on y voit une Tour de Babel, symbole, faut-il le rappeler, du besoin de traduire, mais une Tour de Babel qui change un peu de ses représentations classiques en ce qu'elle apparaît déformée. Or, n'est-il pas nécessairement question de déformation lorsqu'on évoque la traduction et *a fortiori* le double en traduction? Car il s'agit rien moins que de produire un texte second, un texte d'arrivée qui serait une sorte de reflet du texte de départ et qui, en tant que tel, impliquerait par conséquent des déformations”. M. Mariaule, C. Wecksteen *Avant-propos*, w: *Le double en traduction*, vol. 1, s. 9.

49 J. Derrida *Wieża Babel*, przeł. A. Dziadek, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 375.

50 *Ici et ailleurs dans la littérature*, tr. X. Dantille, dir. C. Wecksteen-Quinio, Artois Presses Université, Arras 2017, <http://apu.univ-artois.fr/Revues-et-collections/Traductologie/Ici-et-Ailleurs-dans-la-litterature-traduite> (29.11.2019).

powierzchni wody podkreślają zniekształcający i zmienny charakter „odblasku” dzieła (literackiego), jakim jest przekład – jest on poddany działaniu subiektywnych czynników, wynikających z doświadczenia tłumacza, a także czynników zewnętrznych, płynnych, ulotnych, niepewnych, mało przewidywalnych. Oddalamy się tu od dawnej „malarskiej” koncepcji przekładu – przekładu jako kopii niewiernej, gorszej zatem od oryginału...

Przegląd okładek serii „Traductologie” w ujęciu „całościowym” można zamknąć wnioskiem, że wybrane ilustracje nie są nośnikiem jednej określonej koncepcji przekładu, w której obrębie sytuowałyby się poglądy jej redaktorów. Zbyt wiele czynników – wśród nich niebagatelne miejsce zajmują przyjazne relacje z autorami obrazów – składało się na powstanie każdego tomu i jego okładki.

## 9.

Odmiennej wariant graficzny przynosi okładka książki *The translation zone* Emily Apter (amerykańskiego oryginału i francuskiego przekładu<sup>51</sup>). Znajduje się na niej nie dzieło malarskie, lecz zdjęcie, będące elementem instalacji katalońskiego artysty Antoniego Muntadasa *On translation. The games* (1996). Pokazuje ono o d b i o r c ó w w pracy tłumaczy (tu: tłumaczy konferencyjnych), czy też jej e f e k t ó w – a tym samym pośrednio uświadamia istnienie tej „armii najczęściej niewidocznych pracowników języka”<sup>52</sup>, zwraca uwagę na nich, na ich obecność, na odgrywane przez nich role i na wagę ich pracy we wszystkich niemal dziedzinach i sferach współczesnego życia. Instalacja, której zdjęcie jest tylko fragmentem, wpisuje się w ten sposób w zespół innych „wypowiedzi” artystycznych na temat tłumaczenia: coraz liczniejszych filmów, powieści, a nawet komiksów<sup>53</sup>. Jednocześnie zaś może być uznana za symptom zmieniających się sposobów traktowania przekładu, ujmowanego także jako zjawisko oferujące środki wykorzystywane w sztuce do rozumienia czy komentowania złożoności zmieniającego się świata.

51 E. Apter *The translation zone: a new comparative literature*, Princeton University Press, Princeton 2006; teŝże *Zones de traduction: pour une nouvelle littérature compare*, tr. H. Quiniou, Fayard, Paris 2015.

52 „[...] cette armée de travailleurs de la langue d’habitude invisible”. E. Apter *Zones de traduction*, s. 288.

53 Zob. Y. Gambier *Le traducteur défiguré?*, „Romanica Wratislaviensia” 2012 nr 59, s. 13-24.

**10.**

Przedstawione wyniki obserwacji próbki, w której znalazły się okładki książek wydanych w różnych krajach i latach, potwierdzają wyjściowe założenie: okładka pracy przekładoznawczej wykorzystująca reprodukcję dzieła malarzkiego (plastycznego) bywa miejscem przedstawienia pewnego pojmowania przekładu przy użyciu „ikonicznej metafory” tłumaczenia.

W omówionym materiale zwraca uwagę przede wszystkim akcentowanie dwoistości natury tego „przedmiotu wielce dziwnego (epistemologicznie)”, by raz jeszcze przytoczyć słowa Alexisa Noussa. Przekład – wynik przemiany czy transformacji – zachowuje w sobie wspomnienie o oryginale, którego jest iluzorycznym „ekwiwalentem”, reprezentantem czy obrazem, choć jednocześnie jest już bytem odrębnym i odmiennym. Ta przede wszystkim właściwość przekładu uwydatnia się na omówionych okładkach z wpisanymi w nie reprodukcjami obrazów, niejednokrotnie namalowanych przez wybitnych artystów. Okładkowy przekaz zaś współbrzmi z refleksją Jean-René Ladmirała:

Każda teoria przekładu staje wobec starego problemu filozofów, relacji *le Même* i *l'Autre*: mówiąc ściśle, tekst docelowy nie jest tym samym, co tekst oryginalny, ale jednocześnie nie jest czymś całkiem innym [...].<sup>54</sup>

Ale okładkowe ilustracje to nie tylko wykorzystane obrazy; powstają one przede wszystkim jako efekt pracy grafików, sięgających także po inne elementy ikoniczne. Ilustracje na okładkach, których tu nie omawiam, a które czekają na dalsze badanie, pozwalają zobaczyć (to słowo chciałabym szczególnie zaakcentować), że przekład może być też pokazywany inaczej – jako pisanie, jako praca z książką, jako ruch, podróż, jako miejsce spotkania języków i narodów/kultur...

Inaczej mówiąc: badanie okładek prac przekładoznawczych przyniosło – i, jak się wydaje, może jeszcze przynieść – wiedzę (artykułowaną w ten nieco nieoczekiwany, metaforyczny, sposób) na temat rozumienia przekładu nie tylko jako przedmiotu badań, ale przede wszystkim jako zjawiska/działania mającego coraz większe znaczenie we współczesnym świecie.

---

54 „Toute théorie de la traduction est confrontée aux vieux problème philosophique du *Même* et de *l'Autre*: à strictement parler, le texte-cible n'est pas le même que le texte original, mais il n'est pas non plus tout à fait un autre [...]”. -R. Ladmirał, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Payot, Paris 1979, s. 16.

**Bibliografia analizowanych tomów**

- Apter Emily *The translation zone: a new comparative literature*, Princeton University Press, Princeton 2006.
- Apter Emily *Zones de traduction: pour une nouvelle littérature comparée*, traduit de l'anglais par Hélène Quiniou, Fayard, Paris, 2015.
- Aspects sociologiques et anthropologiques de la traduction*, dir. Zofia Mitosek, Anna Ciesielska-Ribard, Centre de Civilisation Polonaise, Faculté des Lettres Polonaises, Paris-Varsovie 2008 (coll. „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais”).
- Bellos David *Le-poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, traduit par Daniel Loayza, avec la collaboration de l'auteur, Flammarion, Paris 2012.
- Berman Antoine *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984.
- Eco Umberto *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*, traduit par Myriem Bouzaher, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris 2006
- Eco Umberto *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
- Europe et traduction*, dir. Michel Ballard, Artois Presses Université, Arras 1998.
- Grellet Françoise *Apprendre à traduire: typologie d'exercices et de traduction*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1991.
- Ici et ailleurs dans la littérature traduite* Xiaoshan Dantille, dir. Corinne Wecksteen-Quinio, Artois Presses Université, Arras 2017.
- La Traductologie dans tous ses états* dir. Corinne Wecksteen, Ahmed El Kaladi, Artois Presses Université Arras 2007.
- La Traductologie et bien au-delà. Mélanges offerts à Claude Bocquet*, dir. Sylvie Monjean-Decaudin, Artois Presses Université, Arras 2016.
- Le double en traduction ou l'(impossible?) entre-deux*, vol. 1, dir. Corinne Wecksteen, Michaël Mariaule, Artois Presses Université, Arras 2011.
- Le double en traduction ou l'(impossible?) entre-deux*, vol. 2, dir. Corinne Wecksteen, Michaël Mariaule, Artois Presses Université, Arras 2012.
- Łukaszewicz Justyna *Carlo Goldoni w polskim Oświeceniu*, Wydawnictwo UW, Wrocław 1997.
- Pisarkowa Krystyna *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*, Wydawnictwo IJP PAN, Kraków 1998.
- Pym Anthony *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa, Arras 1997.

*Retraductions – De la Renaissance au XXIe siècle*, dir. Christine Lombez, Cécile Defaut, Nantes 2001 (coll. „Horizons Comparatistes”).

Skibińska Elżbieta *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*, Wydawnictwo UW, Wrocław 1999.

*Traduire en langue française en 1830*, dir. Christine Lombez, Artois Presses Université, Arras 2011.

*Traduire l'Europe*, dir. Françoise Barret-Ducrocq, Payot, Paris 1992.

*Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, dir. Gisèle Sapiro, CNRS Editions, Paris 2008.

Venuti Lawrence *The scandals of translation: towards an ethics of difference*, Routledge, London–New York 1998.

## Abstract

---

### Elżbieta Skibińska

UNIVERSITY OF WROCLAW

*Paintings that “Say” what Translation Is: Book Cover Illustrations in Translation Studies*

Skibińska analyses reproductions of paintings on book covers in translation studies. She assumes that the paintings are consciously choice and related to a particular understanding of translation; the book cover, meanwhile, is treated as an iconic metaphor reflecting this understanding. Skibińska demonstrates that book covers in the French series “Traductologie” fail to convey the editors’ concept of translation, while paintings reproduced on the covers of stand-alone publications by single or multiple authors highlight the translation’s relationship to the original, suggesting that a translation – the result of the original’s transformation and a separate entity at the same time – maintains a unique memory of the original; it is its illusory equivalent or representative.

## Keywords

---

translation studies, book covers, reproductions of paintings, metaphor, definition of translation