

Teksty Drugie 2000, 5, s. 167-178



Alicja pod podszewką języka

Jolanta Kozak

Jolanta KOZAK

Alicja pod podszewką języka

Czy Alicja w Krainie Czarów jest baśnią?

Nazwa tytułu tej piosenki brzmi *Rybie oczy*.

– A więc tak brzmi tytuł piosenki? – udała zainteresowanie Alicja.

– Widzę, że nie rozumiesz – zniecierpliwili się Rycerz. – Tak brzmi n a z y w a tytułu piosenki. Tytuł brzmi *Jak spotkałem dziadka*.

– Przepraszam, źle się wyraziłam. Chciałam spytać, czy piosenka n a z y w a s i ę *Rybie oczy*?

– I nadal źle się wyrażasz! Nie o to chodzi! Piosenka n a z y w a s i ę *Sposoby i metody* – ale tak się tylko n a z y w a, pamiętaj o tym.

– A co to za piosenka? – skapitulowała Alicja, kompletnie skołowana.

– Właśnie do tego zmierzam – rzekł Rycerz. – Jest to piosenka *Dziadek na parkanie*.¹

Tak i z tym artykułem: jego tytuł nazywa się *Tłumacząc Alicję w Krainie Czarów*, artykuł nazywa się *Alicja pod podszewką języka*, jest to wykład o nazywaniu nazw – czyli o metaforze, również jako definicji przekładu – a przedmiotem jego jest analiza porównawcza polskich przekładów *Alice in Wonderland* Lewisa Carrolla.

Analizę przekładu wypada rozpocząć od diagnozy tekstu oryginału, która – jeśli postawimy ją prawidłowo – ujawni główne problemy, na jakie natknie się tłumacz w swojej pracy. Zdiagnozowanie tekstu *Alice in Wonderland* okazuje się zadaniem trudnym. Z pozorów jest to baśń. Ale już na pierwszy rzut oka – baśń niekonwencjonalna. Analiza tekstu dowodzi słuszności tego podejrzenia: *Alicja w Krainie Czarów* w sposób bardzo przewrotny łamie konwencję baśni.

Tym, co wyróżnia baśń spośród gatunków literackich, jest właśnie konwencja narracji – czyli stosunek świata przedstawionego do współczesnego mu pozaliterackiego paradygmatu wiedzy o świecie. Według definicji Piotra Wróblewskiego:

^{1/} L. Carroll *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. J. Kozak, Warszawa 1999, s. 143–144.

Interpretacje

Konwencja fantastyczna (baśniowa) (F) [...] zakładająca nieliteralność odbioru [...] charakteryzuje się tym, że nie jest odnoszona do konwencji realistycznej. [Odbiorca baśni angażuje wiarę w miejsce rozumu, dzięki czemu] m e t a f o r a p r z e c h o d z i w m e t a m o r f o z ę. Niemożliwe w konwencji R (realistycznej) jest możliwe w konwencji F (fantastycznej).²

„Możliwe” / „niemożliwe” to, w potocznym rozumieniu, tyle, co „wytłumaczalne” / „niewytłumaczalne”, a więc „racjonalnie poznawalne” / „racjonalnie niepoznawalne”. Zacytujmy Umberta Eco:

Dla greckich racjonalistów, od Platona do Arystotelesa i innych, poznanie oznacza poznanie poprzez przyczynę. [...] By wyjaśnić świat w sposób przyczynowy, należy opracować pojęcie jednokierunkowego łańcucha: jeśli jakiś ruch rozwija się od punktu A do punktu B, żadna siła nie może sprawić, by rozwinął się od punktu B do punktu A. Aby ustanowić jednokierunkowość łańcucha przyczynowego, należy wcześniej przyjąć kilka przesłanek: zasadę identyczności ($A=A$), zasadę braku przeciwieństwa (niemożliwe jest, aby coś było A i nie było nim jednocześnie) i zasadę wyłączenia trzeciej możliwości (albo A jest prawdziwe, albo fałszywe, *tertium non datur*). Z tych przesłanek wywodzi się typowe rozumowanie zachodniego racjonalizmu, jego *modus ponens*: jeśli p, to q [...].³

W tym rozumowaniu „Czas jest nieodwracalny. [...] Myśl jest w stanie rozpoznać, uszeregować i rozważyć fakty tylko wtedy, gdy wcześniej odkryje łączący je porządek”⁴. Dla ilustracji tej tezy Eco przytacza kwestię świętego Tomasza, dotyczącą dziewictwa Maryi Panny:

czy Bóg ma moc odtworzenia utraconego dziewictwa kobiety. Odpowiedź Tomasza jest stanowcza, Bóg może przebaczyć, a zatem odrodzić dziewicę w stanie łaski, odnawiając jej cielesną integralność dzięki cudowi. Lecz nawet Bóg nie ma mocy sprawić, aby to, co zaistniało, nie zaistniało, [...] nie może naruszyć zasady logicznej, według której „p zdarzyło się” i „p nie zdarzyło się” są zdaniem sprzecznymi.⁵

Odnieśmy te rozważania do *Alicji w Krainie Czarów*. Alicja „wypada z czasu” i trafia w świat, w którym łańcuch przyczynowo-skutkowy co prawda istnieje – wszystko z czegoś wynika – ale (w świetle powyższej definicji) nie jest skonstruowany racjonalnie i nie zawsze rozwija się jednokierunkowo. Alicja jest tego świadoma, skoro mówi: „Dawniej, kiedy czytałam bajki, myślałam, że takie rzeczy się naprawdę nie zdarzają, a tu, proszę: tkwię w bajce po same uszy!”⁶. Jako miłośniczka baśni chętnie akceptuje konwencję fikcji – czyli zawieszenie logiki przyczyno-

2/ P. Wróblewski *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Białystok 1998, s. 23, 26.

3/ U. Eco *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 5.

4/ Tamże, s. 6.

5/ Tamże, s. 7.

6/ L. Carroll *Alicja w...*, s. 45.

Kozak Alicja pod podszewką języka

wo-skutkowej – do tego stopnia, że jest głęboko rozczarowana, gdy po zjedzeniu ciasteczka stwierdza, iż nie zmieniła rozmiarów – „a przecież, bądźmy szczerzy, właśnie tak bywa najczęściej po spożyciu ciastka; jednak Alicja tak dalece przywykła już do zdarzeń niecodziennych, że życie toczące się zwykłym trybem wydawało jej się nudne i głupie”⁷. Również zasada nieodwracalności czasu – „co się stało, to się nie odstanie” – ulega u Carrolla zawieszeniu: w *Alicji Po Tamtej Stronie Lustra* czas (a więc i ruch, czyli przestrzeń) płynie niekiedy pod prąd – Biała Królowa najpierw histeryzuje, a dopiero potem, już spokojna i uśmiechnięta, kłuje się szpilką w palec. Przykłady te zdają się dowodzić, iż warunek konwencji (F) baśniowej został spełniony: to, co w rzeczywistości niemożliwe, stało się możliwym – mamy bajkę, ale ... tylko z pozoru.

Konwencja *quasi*-fantastyczna

Opowieść o Alicji jest typową opowieścią ramową, w której od konwencji realistycznej (R) przechodzimy do specyficznie tu zastosowanej konwencji baśniowej (F) i z powrotem do (R): bohaterka przenosi się z wymiaru rzeczywistości w wymiary nierzeczywistości – w głąb ziemi, na drugą stronę lustra – aby na koniec opowieści powrócić tam, skąd wyruszyła. Alicja doskonale rozróżnia te dwie konwencje i wie – podobnie jak my – że wykluczają się one nawzajem. Konwencja realistyczna mówi: z r o z u m; konwencja fantastyczna mówi: u w i e r z. Alicję dziwi więc jedynie to, że w bajkowym świecie, w którym się znalazła, k r e d y t w i a r y j e s t w y m i e n i a l n y n a w a l u t ę r o z u m u:

Nie było w tym nic wielce osobliwego, ani też nie wydało się Alicji wielce niestosowne, że Królik przemawia do siebie: „Ranyjulek! Ranyjulek! Nie zdążę na czas!” [...] lecz gdy Królik ni mniej, ni więcej, tylko sięgnął do kieszonki kamizelki po zegarek, zerknął nań i pospieszył dalej, Alicja zerwała się na równe nogi, bo przemknęto jej przez myśl, że jeszcze nigdy nie widziała Królika, który by miał kieszonkę u kamizelki, a co dopiero zegarek do wyciągania z tejsze.⁸

Gadający królik to, w końcu, bajkowa codzienność. Nie mieści się jednak w bajce taka logika: kto się spieszy, chce wiedzieć, która godzina; godzinę sprawdza się na zegarku; zegarek nosi się w kieszonce kamizelki – wniosek: kto się spieszy, ten nosi kamizelkę. To logika absurdu, fałszywej zależności przyczynowo-skutkowej. Tą samą logiką posiłkuje się *A la Zółw*, tłumacząc Alicji: „A jak myślałaś: czemu lekcje nazywają się lekcje? Bo z dnia na dzień robi się coraz l e k c e j”⁹. Również gadające kwiaty, zamiast wyjaśnić Alicji swoją wymowność typowo bajkowym argumentem: „bo my jesteśmy kwiaty czarodziejskie”, tłumaczą „naukowo”, dlatego kwiaty znane jej z poprzedniego świata nie mogą mówić: „Większość ogrodnici-

7/ Tamże, s. 20.

8/ Tamże, s. 12.

9/ Tamże, s. 120.

Interpretacje

ków – wyjaśniła Lilia Tygrysia – zanadto wzrusza ziemię przy kopaniu. Potem kwiaty nie mogą mówić ze wzruszenia”¹⁰.

Zaburzona została konwencja baśniowa: rozum wyparł wiarę, odnowił się (co prawda w postaci absurdałnej) łańcuch przyczynowy, który w konwencji fantastycznej nie ma racji bytu. Metafora przeszła w metamorfozę, ale nie wszystkie więzi z rzeczywistością racjonalną zostały zerwane. Proces metamorfizacji utknął na etapie konwencji, którą określię tu mianem *quasi-fantastycznej*. Nazwa ta nie figuruje, co prawda, w cytowanej klasyfikacji Piotra Wróblewskiego, lecz figuruje tam jej przeciwległy biegun: konwencja *quasi-realistyczna*, charakteryzująca się tym, że „opisywana w połączeniu wyrazowym sytuacja jest pozornie możliwa do zaakceptowania w konwencji realistycznej (i tak jest zwykle odbierana), ale refleksja ujawnia metaforyczną genezę tego połączenia”¹¹. Przykładem *quasi-realizmu* językowego jest, zdaniem Wróblewskiego, katachreza – zwana również „metaforą martwą” lub „spowszedniałą”¹². Katachrezami są np. połączenia „ucho igielne”, „skrzydło budynku”, „dziób statku”; sens przenośny członów: „ucho”, „skrzydło” i „dziób” tak szczerze przestonił ich dosłowność, że połączenia te przestały być odbierane metaforycznie – zwłaszcza, że nie mając synonimów w konwencji realistycznej, w konwencji tej mogą być oddane tylko opisowo.

Jeżeli katachreza jest „zamrożoną” metaforą, to w *Alicji*... mamy do czynienia ze zjawiskiem odwrotnym: z metaforą „rozmrózoną”, zdemaskowaną, urzeczywistnioną. Na pozór fantastyczne postaci i zdarzenia z powieści Carrolla okazują się silnie zakorzenione w rzeczywistości – tyle, że w rzeczywistości jej ykowie – a więc metaforycznej¹³. Cheshire Cat, który rządzi własnym istnieniem / nieistnieniem, nie jest – wbrew pozorom – współplemieńcem bohatera bajki o czapce-niewidce, chociaż objawy zdradzają tak podobne. Cheshire Cat to obiekt semantyczny, zwany również obiektem socjo-kulturowym¹⁴ – realizacja metafory „to grin like a Cheshire cat”, która w sensie głębokim (przenośnym) odpowiada polskiemu: „szczerzyć się jak głupi do sera”. Genezy tego potocznego w czasach Carrolla powiedzonka dopatrywano się bądź to w szyldach cheshire’skich gospód „pod uśmiechniętym lwem”, bądź też w kształcie serów wyrabianych w hrabstwie Cheshire: miały one formę błogo uśmiechniętego kota¹⁵. (Ciekawe, swoją drogą, że i w polskim odpowiedniku tego powiedzonka pojawia się „ser”.) Tak urealniona metafora przeczy regułom pozna-

^{10/} L. Carroll *Alicja Po Tamtej Stronie Lustra*, przeł. J. Kozak, Warszawa 1999, s. 34.

^{11/} P. Wróblewski *Struktura...*, s. 26.

^{12/} Tamże, s. 45; także P. Newmark *Approaches to Translation*, Hertfordshire 1995, s. 85.

^{13/} P. Newmark *Approaches...*, s. 84.

^{14/} B. Hatim and I. Mason *The Translator as Communicator*, London–New York 1997, s. 18.

^{15/} M. Gardner *The Annotated Alice*, New York 1960, s. 63.

Kozak Alicja pod podszewką języka

nia racjonalnego z cytowanej na wstępie definicji Umberta Eco: A to niekoniecznie A („Cheshire Cat” jest i głupkowskim uśmiechem, i uśmiechniętym kotem), wyrażenia „A jest A” i „A nie jest A” nie wykluczają się – a nawet wzajemnie się motywują („Cheshire Cat” jest kotem, bo głupkowsko się uśmiecha – czyli je s t r z e c z y w i s t o ś c i ą, p o n i e w a ż j e s t m e t a f o r ą).

Aby zdefiniować dziwne zjawisko metafory urealnionej, wróćmy do definicji konwencji *quasi*-realistycznej: termin ten oznacza połączenie pozornie realistyczne, o ewidentnie metaforycznej genezie. Carroll operuje w Alicji konstrukcją odwrotną: połączeniem pozornie metaforycznym, ujawniającym swoją genezę realistyczną. Sparafrazujmy definicję Wróblewskiego tak, aby dotyczyła tej właśnie konstrukcji: Opisywana w połączeniu wyrazowym sytuacja jest pozornie możliwa do zaakceptowania w konwencji fantastycznej, ale refleksja ujawnia realistyczną genezę połączenia. Oto definicja konwencji, którą nazywałam *q u a s i - f a n t a s t y c z n ą*: metafora ulega metamorfozie, ale zachowuje związek z konwencją realistyczną. I to jest właśnie nasze początkowe „ale”. Specyfika *Alicji w Krainie Czarów* (i ...*Po Tamtej Stronie Lustra*) polega na zastosowaniu przez Carrolla konwencji *quasi*-fantastycznej.

Świat zapomnianych metafor

Rezurekcja logiki przyczynowo-skutkowej dokonuje się w *Alicji*... właśnie na gruncie metafory. Przejrzysty model metafory jako sememu dwuczłonowego proponuje Piotr Wróblewski: „Człon metafory odbierany w konwencji R nazywamy [...] tematem (T). [...] Człon odbierany w konwencji M (zmetaforyzowany) nazywamy modyfikatorem (Mod). [...] b e z m o d y f i k a t o r a m e t a f o r a n i e i s t n i e j e”¹⁶. Spoiwem metafory jest „wspólne pole semantyczne” semów niedefinicyjnych (walencyjnych, dookreślających) tematu i modyfikatora, przy jednoczesnej opozycyjności ich semów definicyjnych (obligatoryjnych, określających) – przy czym [w procesie metaforyzacji] „s e m y d e f i n i c y j n e m o d y f i k a t o r a t r a c ą s w ą r e l e w a n t n o ś ć [...] n e u t r a l i z u j ą s i ę”¹⁷. Czyli: jeśli o brzydkim chłopczyku mówimy: „prosiak”, to nie myślimy, że dziecko jest potomkiem świni – sem definicyjny leksemu „prosiak” [+ młoda świnka] stracił relewantność, zachowały ją tylko semy niedefinicyjne – [+ brudas] [+ osobnik niekulturalny], tworzące pole wspólne z (domyślnym) tematem „chłopczyk”, który to temat zachował swój sem definicyjny [+ młody człowiek]. W *Alicji*... natomiast brzydki chłopczyk s t a j e s i ę prosiakiem – zachodzi więc proces odwrotny: tym razem to temat metafory utracił sem definicyjny, a modyfikator go odzyskał. Dokonała się metaforyzacja metafory.

^{16/} P. Wróblewski *Struktura...*, s. 35.

^{17/} Tamże, s. 52.

Interpretacje

Metafora urealniła się, przeszła w metamorfozę – lecz nie baśniową, gdyż nie wszystkie więzi z konwencją realistyczną zostały zerwane. Trwa więź języka. W tej bajce nie „wszystko jest możliwe”, lecz „możliwe jest wszystko, co dozwala język”.

Carroll przywraca realistyczną godność modyfikatorom popularnych idiomów, reaktywując ich semy definicyjne. Wonderland – Kraina Czarów – to świat z zapomnianych modyfikatorów, które powstały z martwych metafor. Nazwa stała się obiektem. Słowo stało się ciałem. Jak mówi Jacques Derrida: „znaczące znaczącego” [...] stało się „znaczonym”¹⁸. Przygoda Alicji jest przygodą semantyczną. Światy pod podszewką ziemi i lustra nie składają się z przypadkowo zestawionych elementów – są to światy pod podszewką języka. Atylantydy zatopione w morzu metafory.

Pomyślmy o malarstwie: czy *Alicja*... nie przypomina nam fruujących postaci Chagalla – owych „narzeczonych uskrzydłonych miłością”? Albo obrazów „rozpływającego się czasu” w pejzażach z zegarkami Salvadora Dali? Oczywiście, że przypomina. Konwencja *quasi*-fantastyczna to wszak filar filozoficzny surrealistycznego. „Wierzę w to, że te dwa na pozór tak przeciwstawne stany, jak sen i ja wa [podkreślenie J. K], w przyszłości stopią się w pewnego rodzaju rzeczywistość absolutną, w nadrealność” – pisał Andre Breton w *Pierwszym manifestie*, w roku 1924 – sześćdziesiąt lat po ukazaniu się pierwszego wydania *Alice in Wonderland*. „Wszystko przemawia za tym, że istnieje pewien punkt w umyśle, z którego życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół przestają być postrzegane jako przeciwstawne” (*Drugi manifest*, 1929). I wreszcie: „nadrzeczywistość zawierałaby się w samej rzeczywistości i nie byłaby w stosunku do niej ani nadrzędna, ani zewnętrzna. I odwrotnie, gdyż to, co zawierające, byłoby tym, co zawarte” (*Le Surrealisme et la peinture*, 1965)¹⁹. Trzydzieści dwa lata później myśl tę powtarza „papież postmodernizmu”: znaczące staje się znaczone. A sto lat p r z e d Bretonem eksperyment surrealistyczny (*quasi*-fantastyczny) przeprowadził angielski matematyk, Charles Lutwidge Dodgson, lepiej znany pod pseudonimem literackim Lewis Carroll, wspomagany przez rysownika Johna Tenniela, który figuruje w cytowanej *Encyklopedii surrealizmu* właśnie jako ilustrator *Alice in Wonderland*. Eksperyment Carrolla nosił kryptonim „Alicja” i powiódł się doskonale. Dowiódł, że metafora jako zaprzeczenie realizmu nie istnieje, a zarażem – wszystko jest metaforą.

^{18/} J. Derrida *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 26–40.

^{19/} R. Passeron *Encyklopedia surrealizmu*, przeł. K. Janicka, Warszawa 1993, s. 329.

Buty Świętego Mikołaja

Cala *Alice in Wonderland* jest metaforą odrodzenia rzeczywistości zatopionej w metaforze jak owad w bursztynie. Bohaterka powieści zapada w metaforyczną śmierć (sen to wszak „młodszy brat śmierci”): ciałem i duszą przenosi się „na tamten świat” (w głąb ziemi, na drugą stronę lustra), gdzie żyje dalej, chociaż inaczej. Rzeczywistość zapada się w Metaforę, pod powierzchnią której trwa Rzeczywistość Modyfikatorów. Aby wydostać się – spod ziemi / z tamtej strony lustra – należy re-metaforyzować odrodzony świat modyfikatorów. To właśnie czyni Alicja w finałowych scenach obu powieści.

Kto by się was bał? – wzruszyła ramionami Alicja [...]. – Jesteście tylko talią kart! [...] nagle stwierdziła, że leży na trawie, z głową na kolanach siostrzyczki, która zgarnia z jej buzi zbłąkane, suche liście.²⁰

A ty – złapała [Czarną Królową] – dostaniesz takie otrzęsiny, że zamienisz się w potulne kociątko! [...] Królowa zrobiła się malutka... [...] i w końcu rzeczywiście okazała się małym kotkiem.²¹

Jeśli przyjmiemy, że każda rzeczywistość może wytworzyć metaforę, to i r z e c z y w i s t o ś ć m e t a f o r y ma taką zdolność. „Ukartowanie” Królowej Kier i „ukotkowanie” Czarnej Królowej to przykłady ilustrujące tezę, iż: M e t a f o r ą m e t a f o r y j e s t r z e c z y w i s t o ś ć. A rzeczywistość generuje metaforę, i tak dalej, *da capo al fine*. Kluczem do tego procesu jest logika absurdu – surrealistyczne równouprawnienie przeciwieństw. Bez tego klucza nie zachodzi reakcja między konwencją realistyczną a fantastyczną; nie dochodzi do powstania konwencji *quasi*-fantastycznej.

Ciekawych wniosków w tym względzie dostarcza porównanie *Alicji w Krainie Czarów* (i ...*Po Tamtej Stronie Lustra*) z jakże podobnym do niej z pozoru *Kubusiem Puchatkiem* A. A. Milne’a. Wobec *Kubusia... Alicja...* przypomina Świętego Mikołaja, którego spod kożucha wystają źle zamaskowane buty dziadka: jest m i s t y f i k a c j ą b a j k i, k ł a m s t w e m z a k ł a m a n y m – gdy bajka, z definicji, ma być k ł a m s t w e m p r a w d z i w y m – m e t a m o r f o z ą. Co prawda, w obu przypadkach bohaterowie z konwencji realistycznej (Krzyś, Alicja) przenoszą się w konwencję fantastyczną, ale tam ich role są zasadniczo różne: Alicja aklimatyzuje się, przejmując reguły nowego świata i godząc się, jako nowicjuszka, na status popychadła rozmaitych myszy, gąsienic i kart do gry – Krzyś natomiast pojawia się w świecie Kubusia Puchatka sporadycznie, gościnnie, pełniąc tam funkcję istoty wyższej, powoływanej przez lokatorów świata baśni do rozwiązywania spraw beznadziejnych. Wspólną cechą *Alicji...* i *Kubusia...* – odróżniającą oba te utwory od klasycznej baśni – jest obecność w nich logiki przyczynowo-skutkowej, pierwiastka z r o z u m, zamiast bajkowego u w i e r z, jako moto-

^{20/} L. Carroll *Alicja w...*, s. 151.

^{21/} L. Carroll *Alicja Po...*, s. 172–174.

Interpretacje

ru zdarzeń. Jednak – tu właśnie ukazują się „buty Świętego Mikołaja” – w powieści Milne’a obowiązuje logika racjonalna, zapożyczona z konwencji realistycznej: „Miś o małym rozumku” wie m n i e j, ale n i e i n a c z e j niż jego ludzki idol; u Carrolla – odwrotnie – mamy do czynienia z logiką absurdu: zmieniła się nie długość, a j a k o ś ć łańcucha przyczynowego. *Kubuś Puchatek* to isticie wolteriańska pochwała racjonalizmu. *Alicja w Krainie Czarów* to surrealistyczna kpina z racjonalizmu. Surrealizm jest poetyką szyderstwa, nie ma w nim nic przymilnego – bohaterowie *Alicji*... , w przeciwieństwie do bohaterów *Kubusia*... nie nadają się na przytulanki. Obserwujemy zatem dwie sprzeczne konwencje narracyjne: fantazję realistyczną – którą jest *Kubuś Puchatek*, i realizm fantastyczny, cechujący *Alicję w Krainie Czarów*.

Z faktu, że *Alicja*... jest tekstem *quasi*-fantastycznym, wynikają poważne konsekwencje dla jej czytelnika, a tym bardziej – dla tłumacza. Warunkiem zrozumienia tekstu jest ciągła oscylacja między sensem (zwanym także znaczeniem głębokim / przenośnym) a obrazem (czyli znaczeniem powierzchniowym / dosłownym)²² występujących w nim metafor. Skoro metafora ma ulec ukonkretnieniu, jej budulec nie może być dowolny – nie wolno, mimo zbieżności znaczeń głębokich, zastąpić np. wyrażenia „utonąć we łzach” wyrażeniem „załamać ręce” – chociaż w obu przypadkach uzyskujemy obraz skrajnej rozpacz – gdyż wówczas historia o Alicji pływającej w kałuży własnych łez straci sens. Wyobraźmy sobie, że czytamy ten tekst jako metaforę, poprzestając na poziomie znaczeń głębokich (przenośnych): „Alicja z nudów gotowa była czmychnąć w króliczą norę. Nagle z daleka ujrzała świat idealny. Bezskutecznie usiłowała się do niego dostać. Zniechęcona porażką, zalała się łzami...” – ot, banalna opowiadka, cały czar przysł. A przecież taki właśnie jest metaforyczny sens początku *Alicji w Krainie Czarów*... . Widać, jak ważny jest w tym tekście obraz – powierzchnia metafory, którą dodatkowo potwierdzają obecne w książce ilustracje.

Jeśli zgadzamy się (co niniejszym czynimy) z Erichem Gombrichem, który twierdzi, iż „metafora jest w gruncie rzeczy przekładem” w obrębie własnego języka²³, to musimy przyjąć następujący wniosek:

Skoro *Alicja w Krainie Czarów* zbudowana jest na metaforze, a metafora jest z natury swojej przekładem, to przekład *Alicji*... jest przekładem przekładu.

Piramidalne zadanie. Czy przekład tekstu tak nasyconego intertekstualnie jest w ogóle możliwy?

Eureka

Odpowiedź na to pytanie zacznę od przedstawienia własnej definicji zjawiska przekładu w oparciu o Prawo Archimidesa:

^{22/} P. Newmark *Approaches*..., s. 85.

^{23/} Tamże, s. 84.

Kozak Alicja pod podszewką języka

1. Każdy tłumacz każdego tekstu zanurza się w intertekstualnej kąpieli tekstu-źródła o ustalonej objętości i składzie chemicznym.
2. Zgodnie z Prawem Archimedesesa, tłumacz wypiera w tym procesie górne, zewnętrzne warstwy znaczeniowe tekstu-źródła.
3. Po wyjściu z kąpieli tłumacz uzupełnia objętość substancją zaczerpniętą z morza języka przekładu, które ma inny zgoła skład chemiczny niż morze języka-źródła.
4. Składy chemiczne języka-źródła i języka przekładu współreagują, przy czym reakcja obejmuje całą objętość zbiornika-tekstu, a więc: pierwiastki języka-tarczy zmieniają lub częściowo zneutralizują skład chemiczny znaczeń głębokich tekstu, które z kolei kształtować będą chemię jego warstwy powierzchniowej.
5. Rezultat tego procesu – a więc odpowiedź na pytanie, czy tekst przekładu ma więcej z chemii języka-źródła czy z chemii języka-tarczy, albo inaczej: czy tłumacz jest bardziej jego dekonstruktorem (odbiorcą) czy konstruktorem (twórcą), zależy – zgodnie z Prawem Archimedesesa – od ilości substancji tekstu-źródła wypartej przez tłumacza w fazie zanurzania się (dekonstrukcji) oraz od różnicy składów chemicznych obu zaangażowanych w reakcję języków.

Idealem byłoby, oczywiście, nie zmieniać nic w chemii tekstu-źródła, jest to jednak niemożliwe, gdyż warunkiem zaistnienia przekładu jest semantyczna reakcja języków źródła i tarczy. Musimy więc poprzestać na minimalistycznej ambicji wprowadzenia jak najmniejszych zmian.

Zbadajmy opisane zjawisko na przykładzie imion dwóch bohaterów *Alice in Wonderland*, korzystając ze świetnego narzędzia, jakim jest analiza składnikowa tekstów²⁴.

Semem C h e s h i r e C a t („why your cat grins like that?” „It’s a Cheshire Cat,” said the Duchess, „and that’s why”²⁵ zbudowany jest z następujących semów:

1. [+ kot]
2. [+ z Cheshire]
3. [+ fragmentaryczność (sama głowa)]
4. [+ uśmiech]

^{24/} P. Fawcett *Translation and Language Linguistics Theories Explained*, Manchester U.K. 1997, s. 17.

^{25/} W tekście, oprócz wymienionych wcześniej, przywołane zostały następujące wydania *Alicji w Krainie Czarów*:

L. Carroll *Ala w Krainie Czarów*, wolny przekład z angielskiego Marii Morawskiej, 1927.

L. Carroll *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa 1955.

L. Carroll *Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, w: *The Annotated Alice*, ed. M. Gardner, New York 1960.

L. Carroll *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972.

L. Carroll *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1990.

L. Carroll *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. L. Kleszcz, Wrocław 1994.

L. Carroll *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. K. Tropiło, Poznań 1996.

Interpretacje

5. [+ szyderstwo] 6. [wyjaśnienie intertekstualne (odniesienie do popularnego porzekadła)].

W przekładzie Marianowicza – Kot-Dziwak („dlaczego ten kot tak jakoś dziwnie się uśmiecha? – To jest Kot-Dziwak – odpowiedziała Księżna. – I w tym tkwi cała przyczyna”; Marianowicz, s. 45): 1.[+] * sem dodany [+ dziwak] 2. [-] 3. [-] 4. [-] 5. [-] 6. [-]. Tłumacz dokonał adaptacji metafory, wprowadzając na miejsce modyfikatora „Cheshire” sem spoza tekstu i powierzając mu rolę nośnika frazy. Ponieważ „dziwak” to jednoznacznik, imię nabrało charakteru opisowego, zatraciło aluzyjność (sens głęboki), a także resztę znaczeń powierzchniowych (również jakże tu ważny [+ uśmiech]). Zbitka „dziwny” – „dziwak” nie wyjaśnia sensu frazy, a jedynie go potwierdza, trudno ją zatem uznać za aluzję wewnątrztekstową.

W przekładach Morawskiej, Słomczyńskiego, Stillera, Kleszcza i Tropity – *C h e s h i r e C a t t o K o t z C h e s h i r e* (Słomczyński: „dlaczego kot pani tak się uśmiecha? – To Kot z Cheshire – powiedziała Księżna – dlatego.”): 1. [+] 2. [+] 3. [-] 4. [-] 5. [-] 6. [-]. Ekwiwalencja formalna (Kot) plus zapożyczenie (z Cheshire) nie prowokują w polszczyźnie odwołania intertekstualnego ani też nie odnoszą nas do żadnego wyjaśnienia w tekście. Skutkiem jest zanik aluzyjności frazy i redukcja znaczenia do warstwy powierzchniowej. Cytowanej frazie Słomczyńskiego brak uzasadnienia logicznego, gdyż spójnik „bo” nie jest tu spójnikiem logicznym, a jedynie gramatycznym.

Jedynie Stiller uzupełnia swój przekład przypisem objaśniającym genezę porzekadła angielskiego, a więc dającym pozatekstową wykładnię metafory. Trudno jednak uznać przypis, z definicji świadczący o n i e m o ż n o ś c i przekładu, za element przekładu. Poza tym, przypisy Stillera miałyby znacznie większą wartość naukową, gdyby nie były chylkiem i żywcem ściągnięte z *The Annotated Alice* Gardnera, o którym to opracowaniu Stiller wspomina ciepło we wstępie, mówiąc, iż dostarczyło mu „nieocenionej pomocy”, nie precyzuje jednak, że Gardner wykonał zań całą robotę, wyłączając nieliczne adnotacje zawierające złośliwą polemikę z przekładem Słomczyńskiego.

W moim przekładzie *C h e s h i r e C a t t o S z c z e r e K o c i s k o* („dlaczego pani kotek tak się szczyrzy? – Bo to jest Szczere Kocisko”): 1. [+] 2. [-] 3. [-] 4. [+] 5. [-] 6. [-] *7. [+ w y j a ś n i e n i e w e w n ą t r z t e k s t o w e] *. Zastosowaną tu technikę można nazwać adaptacją kontekstualizowaną: przekład „to grin” jako „szczyrzyć się” pozwolił wykorzystać analogię brzmieniową słów „szczyrzyć się” i „szczyrzy” i uniknąć wprowadzania semu dodatkowego.

Z przykrością odparłam pokusę odwołania się do polskiego porzekadła „szczyrzyć się jak głupi do sera” („dlaczego ten kot szczyrzy się jak głupi do sera?” „Bo to takie Ser-deczne Kocisko”). Zadecydował ton / rejestr oryginału: grubiańskie pytanie zmieniłoby charakterystykę Alicji, która w cytowanej rozmowie z Księżną sili się na wyjątkową grzeczność.

Kozak Alicja pod podszewką języka

Nazwa „Szczerze Kocisko” w kontekście czasownika „szczerzyć się”, określającego uśmiech właśnie n i e szczerzy (lub głupkowaty), i zgrubienia Kocisko, pozwoliła wydobyć sem „szyderstwo”. Dodatkowym walorem tego wyboru jest podobieństwo fonetyczne fraz „Cheshire Cat” i „Szczerze Kocisko”.

Zadnemu z tłumaczy nie udało się natomiast oddać znaczenia [+ fragmentaryczność], co zrozumiałe, gdyż wymaga ono odwołania się do pozatekstwowych realiów brytyjskich. Można, co prawda, wyobrazić sobie tak daleko posuniętą adaptację: „Czemu ten kot tak się cieszy? – Bo to jest Kot Cieszyński” – to byłby już jednak „kolonializm etniczny”²⁶.

M a r c h H a r e – imię szalonego zająca – zawiera następujące semy:

1. [+ zając] 2. [+ marzec] 3. [+ szaleństwo] 4. [+ wyjaśnienie intertekstualne (odwołanie do angielskiego porzekadła „mad as a March hare”).

Marianowicz nadał tej postaci imię S z a r a k B e z P i ą t e j K l e p k i: 1. [+], * * s e m d o d a n y [– p i ą t a k l e p k a] 2. [–] 3. [+] * 4. [+ aluzja intertekstualna do metaforycznej polszczyzny)]. Dzięki a d a p t a c j i polegającej na zastąpieniu modyfikatora imienia oryginalnego polską metaforą („brak mu piątej klepki”) udało się zachować sens głęboki frazy, jednak kosztem całkowitego oderwania jej od tekstu oryginału i wprowadzenia nieobecnych tam znaczeń powierzchniowych. Jest to zabieg zawsze ryzykowny, gdyż, jak pisze Fawcett, „osoby nie znające kultury-źródła nabierają o niej fałszywego pojęcia”²⁷, a zwłaszcza ryzykowny w konwencji *quasi*-fantastycznej, gdzie każda metafora – również „zając z klepek” – ulega urealnieniu, potwierdzonemu w dodatku ilustracją graficzną.

Kleszcz, chyba przez przekorę wobec reszty tłumaczy, nazwał swojego bohatera „Marcowym Królikiem”, co srodze się na nim zemściło: 1. [–] 2. [+] 3. [–] 4. [–]. Morawska mówi – z a j ą c M a r z e c: 1. [+] 2. [+] 3. [–] 4. [–]. Typografia sygnalizuje, iż imieniem (nazwiskiem?) jest tu tylko „Marzec”, gdyż leksem „zając” pisany małą literą jest nazwą pospolitą. Brak sugestii szaleństwa.

Słomczyński, Kleszcz, Tropiło – M a r c o w y Z a j ą c: 1. [+] 2. [+] 3. [–] 4. [–]. Ten sam odczyt semantyczny stosuje się do wyboru Stillera: Z a j ą c M a r c o w y. Można spytać: no i co z tego? Wszyscy oni, również Morawska, rezygnując z odwołań między- i wewnątrztekstowych, pozbawili nazwę aluzyjności, czyli warstwy metaforycznej. Nawet gdyby w odniesieniu do „Marcowego Zająca” przyjąć skojarzenie: zając = w żargonie myśliwskim „kot”, a „marcowy kocur” = „nieokielznany lubieżnik”, to trzeba uznać, iż zmieniona została charakterystyka bohatera.

W moim przekładzie – P o s t r z e l o n y Z a j ą c z e k: 1. [+] 2. [–] 3. [+] * 4. [+ odwołanie intertekstualne do figuratywnego znaczenia „postrzelony”] * 5. [+ wyjaśnienie wewnętrztekstowe]. Podobnie jak w przypadku Szczerego Kociska, zastosowałam a d a p t a c j ę k o n t e k s t u a l i z o w a n ą,

^{26/} L. Venuti *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London–New York 1998, s. 19.

^{27/} P. Fawcett *Translation and...*, s. 40.

Interpretacje

tym razem wykorzystując dwuznaczność przymiotnika „postrzelony” i jego dosłowny związek frazeologiczny z „zającem” jako popularną zwierzyną łowną, co – w odróżnieniu od Marianowiczowego Szaraka Bez Piątej Klepki – zawiera dodatkowe odniesienie do uniwersaliów pojęciowych – łączy się bowiem w konwencji realistycznej z leksemem „zajaczek”. „Postrzelony zajaczek” ma uzasadnienie w figuratywnej polszczyźnie, ale i w samym tekście. Istnieje świetne obrazowe polskie powiedzenie „rozrabiać jak (pijany) zajac w kapuście”, z którego, mimo silnej pokusy, świadomie nie skorzystałam, znów przez szacunek dla konwencji *quasi*-fantastycznej oryginału: „Zajac w Kapuście” musiałby ukonkretnić się, podobnie jak Ser-deczne Kocisko.

Jak widać z powyższej analizy, w procesie tłumaczenia metafory tłumacze wychlapują sporo wody z tekstu-źródła: w najlepszym razie około połowy. Uzupełniając ten znaczny ubytek substancją języka przekładu, stosują zazwyczaj jedną z trzech metod:

1. metoda ekwiwalencji formalnej²⁸ (Morawska, Słomczyński, Stiller, Kleszcz, Tropiło) polega na jak najwierniejszym zachowaniu warstwy powierzchniowej tekstu-źródła, czego rezultatem (gdyż znaczenie powierzchniowe i głębokie zdają się być naczyniami połączonymi) jest zanik znaczenia głębokiego – można je najwyżej opowiedzieć przypisem;
2. metoda ekwiwalencji dynamicznej²⁹, czyli adaptacji (Marianowicz), pozwala na zachowanie znaczeń głębokich kosztem częściowej lub nawet całkowitej zmiany warstwy powierzchniowej; w rezultacie oryginałowi grozi kolonizacja językowa, a tłumacz zbliża się niebezpiecznie do roli autora / uzurpatora tekstu;
3. metoda adaptacji kontekstualizowanej (Kozak) wykorzystuje potencjał semantyczny tekstu; odwołuje się do sfery intertekstualnej języka przekładu, ale też, równocześnie, do obecnych w tekście uniwersaliów pojęciowych.

Wydaje się, że ta trzecia metoda pozwoliła najpełniej zachować w przekładzie znaczenia powierzchniowe i głębokie tekstu-źródła. Dzięki niej, bardziej niż dzięki dwóm pozostałym, udaje się zrealizować trzy zasady dobrej translacji, sformułowane w końcu XVIII wieku przez Szkota Alexandra Fräsera Tytlera: 1. Pełnia transkrypcji 2. Wierność stylu 3. Swoboda wypowiedzi.

A Kot z Cheshire, oczywiście, szczyrzy się jak głupi do sera.

28/ Tamże, s. 148.

29/ Tamże.