



Aspekt poznawczy w przekładzie artystycznym — na przykładzie powieści Herty Müller i ich przekładów na języki polski i czeski

Cognitive aspects in artistic translation —
on the example of Herta Müller’s novels
and their translations into Polish and Czech

Jakob Altmann



<https://orcid.org/0000-0001-7547-6036>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

kuba.alt@interia.pl

Data zgłoszenia: 16.04.2018 r. | Data akceptacji: 5.07.2018 r.

ABSTRACT | This article deals with cognitive aspects of artistic translation based on the example of translations of Herta Müller’s oeuvre into Polish and Czech. The reader of Herta Müller’s novels in translation seeks to get to know / acquaint oneself with otherness in / through translation, which will be familiar to him or her in a manner consistent with the idiomaticity of the source language. Cognitive values are especially present in the topic offered by Herta Müller, that is, what living in a communist dictatorship means: constant fear of the secret police, reporting to authorities, individual incapacitation, censorship, thus — topics known to Czech and Polish readers from their own history.

KEYWORDS | cognition, Herta Müller, aesthetic need, cultural experience, cognitive linguistics, *Atemschaukel*

Aspekt poznawczy przekładu wynika nade wszystko z ciekawości poznania tego, co inne, a więc z potrzeby komunikacji między ludźmi posługującymi się odmiennymi językami, a co za tym idzie odmiennymi obrazami świata. Są one zdeterminowane przez tak różne czynniki, jak kultura, historia, ustrój polityczny, religia czy światopogląd, które zostawiają swoje wyraźne ślady w języku. Mowa tu więc o pewnego rodzaju archetypach, by odwołać się do klasycznego terminu Jungowskiej psychoanalizy. Przypomnę po krótko, że Carl Gustav Jung, opierając się na platońskich ideach, mianem archetypów określił uniwersalnie i niezależnie od historii i kultury obecne w duszy człowieka struktury, które jednak w zależności od społeczeństwa mogą być różnie realizowane¹. Są to obecne od zawsze ogólne obrazy, występujące w mitach, bajkach, fantazjach, snach, wizjach i urojeniach. Realizacja tych obrazów, pierwotnie uniwersalnych, jest szczególnie widoczna w elementach nacechowanych kulturowo, przy czym takich elementów znajdziemy najwięcej w tekstach literackich, które z kolei stanowią podstawę do tworzenia przekładów artystycznych. O trafności niektórych Jungowskich spostrzeżeń świadczy ich aktualność. Choć raczej nie są bezpośrednio przywoływane, to przecież pobrzmiewają one wciąż w koncepcjach stanowiących dziś punkt odniesienia i żywy kontekst dla rozważań z dziedzin językoznawstwa, literaturoznawstwa, przekładoznawstwa, kulturoznawstwa. Teoria Junga mówi wprawdzie o elementach uniwersalnych, ich realizacja przez dany język jest jednak różna. W koncepcji Jerzego Bartmińskiego natomiast archetypy uzyskały wymiar konkretny językowy. Badacz uważa, że folklor jako zjawisko kulturowe bliskie językowi mówionemu jest „ważnym pokładem współczesnego języka i kultury narodowej” i dostarcza „archaiczn[y]ch i zarazem elementarn[y]ch wyobraże[ni] o świecie”, a więc wyraża „archetypy wyobraźni zbiorowej”; co pozwala lepiej odtworzyć językowy obraz świata (JOS)². Skoro zaś dotarliśmy do koncepcji JOS (która sięga po myśl Wilhelma von Humboldta)³, przypomnijmy

- 1 C.G. Jung, 2011: *Vorwort*. W: Idem: *Mysterium Coniunctionis: Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*. [Gesammelte Werke. Bd. 14, vol. 1]. Ostfildern, Patmos Verlag, s. 11.
- 2 Por. J. Bartmiński, 1996: O „Słowniku stereotypów i symboli ludowych”. W: Idem: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. T. 1, cz. 1. Lublin, s. 10.
- 3 W polskiej myśli językoznawczej pojęcie językoznawczego obrazu świata uległo kilku przekształceniom albo raczej uściśleniom. Celem mojego artykułu nie jest prezentacja wszystkich ujęć teoretycznych, a jedynie wskazanie pewnej ścieżki interpretacyjnej wiodącej ku problemowi aspektu poznawczego przekładu. Wspomnę zatem tylko na marginesie, że oczywiście należałoby dla pełnego obrazu zjawiska powiedzieć o różnieniach na językowy, mentalny i tekstowy obraz świata. W tym miejscu wypada mi jedynie wskazać artykuł Grzegorza Żuka jako kompendium stanu badań nad JOS w Polsce: G. Żuk, 2010: *Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przełomu wieków*.

istotną z punktu widzenia przekładoznawstwa tzw. hipotezę Sapira-Whorfa⁴. Deterministyczna interpretacja tej koncepcji prowadzi do tezy o nieprzekładalności. Językoznawstwo kognitywne w pojęciowym centrum swojej teorii stawia z kolei podobny problem — konceptualizację⁵. Warunkiem wstępnym przekładu jest interpretacja („zrozumienie oryginału”) uwarunkowana gramatyką, lecz także zależna od czynników subiektywnych. Przekład zaś polega na wyborze elementów, które tłumacz uważa za odpowiednie dla wyrażenia określonej konceptualizacji (Elżbieta Tabakowska)⁶.

Język zatem jest „magazynem pamięci kulturowej, w który wpisana jest informacja na temat historii, obyczaju, wierzeń, legend, mitów literatury i sztuki oraz organizacji życia społecznego i politycznego”⁷. Dla przekładu ma to z wielu względów niebagatelne znaczenie. Ja natomiast chciałbym na tle tej konstatacji przedstawić poznawczą funkcję przekładu.

Chęć poznawcza w przekładzie wynika m.in. z dążenia do „wzajemnego porozumienia w celu rozszerzenia odczuwania i rozumienia człowieka oraz jego relacji ze światem, a więc siebie samego”⁸, przy czym wysiłek poznawczy jest ułatwiony w przypadku fikcji literackiej. Jej celem jest bowiem zaciekanie czytelnika, „stworzenie świata alternatywnego w stosunku do istniejącej wersji świata rzeczywistego w celu ujawnienia tego, że nie jest on dany

W: M. Karwatowska, A. Siwiec, red.: *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku*. Chełm, Chełmskie Towarzystwo Naukowe.

- 4 „Układ wzorów kulturowych danej cywilizacji — pisał Sapir — jest w pewnym sensie odzwierciedlony w języku, który cywilizację tę wyraża”. E. Sapir, 1978: *Status lingwistyki jako nauki*. W: Idem: *Kultura, język, osobowość*. B. Stanosz, R. Zimand, tłum. Warszawa, PIW, s. 88. Klasyczna, by tak rzec, formuła hipotezy głosi: „każdy język, niezależnie od stopnia rozwoju rodzimej społeczności, wyposaża ją w elementarny zasób bezwiednie stosowanych narzędzi pojęciowych do rozpoznawania, segmentowania i organizowania informacji dostarczanych przez doświadczaną rzeczywistość”. J. Sławiński, red., 2002: *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 198.
- 5 Rozumianej niezwykle szeroko. U Ronalda Langackera jest to „zarówno tworzenie nowych pojęć, jak i wybór spośród tych, które zostały już skonwencjonalizowane w systemie danego języka [...]; to wszelkiego rodzaju typu doświadczenie — zmysłowe i emocjonalne; to również zdolność rozpoznawania i analizy bezpośredniego kontekstu wypowiedzi — zarówno społecznego, jak i fizycznego czy językowego”. E. Tabakowska, 1990: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 101.
- 6 Por. ibidem, s. 273. Por. także koncepcję Bożeny Tokarż inspirowaną myślą kognitywistyczną (o przekładzie jako wyborze węzłów dostępu do sensu) — B. Tokarż, 1998: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- 7 B. Tokarż, 2010: *Spotkania. Czasoprzeźrenie przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo UŚ, s. 234.
- 8 Ibidem, s. 29.

nam obiektywnie”⁹, literatura „stanowi [więc] jedno z narzędzi poznania rzeczywistości”¹⁰. W efekcie, skoro sama literatura umożliwia poznanie, w przekładzie literackim jest ono spotęgowane. „Dobrze przetłumaczone dzieło literackie poszerza naszą wrażliwość na to, co obce”¹¹.

Relacja człowieka z otaczającym go światem w znaczący sposób zmieniła się dzięki postępowi technologicznemu, umożliwiającemu szybszą komunikację nawet między ludźmi z odległych cywilizacji. Dzięki temu „przekład [...] zyskał status praktycznego wymiaru komunikacji międzykulturowej”¹². Umożliwia ją pośrednik międzykulturowy, czyli tłumacz, którego zadaniem jest rozszyfrowanie dla odbiorcy przekładu (czy to artystycznego, czy użytkowego) odmiennej kategoryzacji i konceptualizacji świata wpisanej w język, a więc dwóch odmiennych horyzontów kultur.

Odbiorcą przekładu kieruje przede wszystkim ciekawość poznania inności w odmiennej czasoprzestrzeni kulturowej. Tłumacz, by spełnić jego oczekiwania, zмага się z nieprzekładalnością tekstową i kulturową, gdy brakuje mu bezpośrednich ekwiwalentów. Zaistnienie treści oryginału w kulturze docelowej umożliwia translator, „będąc bilingwalnym i bikulturowym uczestnikiem kultury”¹³, co pozwala mu na dokonanie wyboru co do zachowania istotnych dla zrozumienia sensu elementów obcości¹⁴. Bilingwizm wszak wcale nie oznacza całkowitego („doskonałego”) opanowania dwóch języków, gdyż „nigdy nie można stwierdzić z całą pewnością, że dany człowiek zna dwa języki w tym samym stopniu i w ten sam sposób”¹⁵. W takim pojmowaniu bilingwizmu można więc traktować go jako zjawisko skalarne¹⁶. Nikt nie jest bowiem w stanie opanować w całości choćby własnego języka ojczystego, gdyż człowiek korzysta z danego języka tylko „w takim stopniu, jaki jest wystarczający dla porozumienia się z innymi ludźmi”¹⁷.

9 B. Tokarz, 2003: *Twórca — stereotyp — profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna*. „Przestrzenie Teorii”, nr 2, s. 21.

10 Ibidem, s. 22.

11 S.H. Kaszyński, 2003: *Vom Übersetzen der Weltbilder: Essay über die Rolle der literarischen Übersetzer im europäischen Gedankenaustausch*. „Studia Germanica Posnaniensia”, vol. 29, s. 9. Wszystkie przekłady pochodzą od autora artykułu, o ile nie podano inaczej.

12 P. Bukowski, M. Heydel, 2009: *Przekład — język — literatura*. W: P. Bukowski, M. Heydel, red., *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 37.

13 B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 29.

14 Por. ibidem, s. 12.

15 E. Balcerzan, 1998: *Dwujęzyczność jako przedmiot badań lingwistycznych i literackich*. W: Idem: *Literatura z literatury (Strategie tłumaczy)*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 11.

16 Por. ibidem, s. 12.

17 Ibidem, s. 13.

Dzieło literackie odpowiada przede wszystkim na estetyczne oczekiwania jego odbiorców¹⁸ (w niektórych okresach historii literatury postulowano wręcz, że literatura ma tylko i wyłącznie cel estetyczny¹⁹), więc również w poznaniu Innego²⁰ zawiera się wartość estetyczna. „Daje [ona] tłumaczowi możliwość implementacji tych środków artystycznych, które nie są reprodukowane, lecz kreatywne. Użycie tych środków argumentuje się dbałością o wartość estetyczną przekładu. [...] współautorstwo dokonuje się w wyznaczonej przez reprodukcję i estetykę przestrzeni”²¹. W tym sensie estetyka utworu to wszystkie te elementy, które nie mają bezpośredniego odniesienia do jego treści, lecz są odbiciem stylu i języka stosowanego przez autora, przy czym faktyczne przeżycia estetyczne będą się różnić u ludzi należących do odmiennych kręgów kulturowych²². Wartość estetyczna nadbudowuje się nad wartością artystyczną, która jest wymierna w języku. Wymierna dlatego, że można wyróżnić środki artystyczne, dzięki którym utwór posiada wartość estetyczną. Stosowane przez Hertę Müller²³ — niemiecką autorkę, której utwory, a właściwie ich przekłady, będą służyły jako materiał egzemplifikacyjny w niniejszym wywodzie — środki artystyczne to m.in. niezwykle metafory powstałe w wyniku używania codziennych słów i wyrażań w niecodziennych kontekstach, ale również kalki z języków trzecich oraz celowe używanie niezgodnych z normą językową rodzajników.

Wśród metafor można wyróżnić personifikacje przedstawicieli świata flory i fauny, a także przedmiotów do użytku codziennego (np. *Zement* — „cement”

18 Por. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, red., 1991: *Zarys teorii literatury*. Warszawa, WSiP, s. 5.

19 Por. ibidem, s. 38.

20 Termin wprowadzony przez Emmanuela Lévinasa i będący w ścisłym związku z filozofią spotkania i dialogu. „Symbolem inności jest twarz człowieka, a bezpośredniej bliskości spotkanie twarzą w twarz. Mogę z Drugim nawiązać kontakt, poznawać go, jednak nie poznać” (por. S. Górzna, 2012: „Inny” w filozofii Emmanuela Lévinasa. „Słupskie Studia Filozoficzne”, nr 11, s. 64). Tak samo działa przekład, dzięki „spotkaniu się odmiennych (stopniowalnie) czasoprzestrzeni, pozostających z sobą w stosunkach dialogowych, polemicznych, a czasem się wykluczających” oryginał ulega wzbogaceniu (por. B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 12).

21 Por. J. Walczak, 2013: *Teoria i praktyka polskiej translatoryki na przykładzie nowopolskich tłumaczeń wybranych utworów Williama Shakespeare’a i Johna Milтона*. [Rozprawa doktorska]. Warszawa, Repozytorium UW, s. 73.

22 Por. M. Gołaszewska, 1986: *Zarys estetyki*. Warszawa, PWN, s. 19.

23 Herta Müller, ur. w 1953 roku na terenie ówczesnej Rumuńskiej Republiki Ludowej, pochodzi z mniejszości niemieckiej w rumuńskim Banacie, laureatka Literackiej Nagrody Nobla z 2009 roku za powieść *Atemschaudel* (pl. *Huśtawka oddechu*). W swojej twórczości porusza kwestie dzieciństwa spędzonego na banackiej wsi oraz życia w komunistycznej Rumunii. Jej twórczość należy do „literatury niemieckojęzycznej z kulturowych peryferii niemieckiego obszaru językowego” (por. P. Bozzi, 2005: *Der fremde Blick: zum Werk Herta Müllers*. Würzburg, Königshausen & Neumann, s. 15).

czy *Hunger* — „głód”, personifikowany przez *Hungerengel*, „anioł głodu”, w *Atemschaukel*), jak też niezwykle kolokacje czasownikowo-rzeczownikowe (np. *Friedhöfe machen* w *Herztier*). Powodują one wrażenie poetyckiej szorstkości, a jednocześnie bliskości z językiem mówionym. Zauważalna jest więc duża rola, jaką Müller przypisuje metaforom jako części naszego życia (zgodnie z koncepcją Marka Johnsona i George’a Lakoffa sformułowaną w książce *Metafory w naszym życiu*²⁴). Są one tym, co Johnson i Lakoff nazwali metaforami pojęciowymi (*conceptual metaphors*), czyli abstrakcyjnymi przedstawieniami metaforycznymi porządkującymi i wartościującymi zjawiska otaczającego nas świata. Zgodnie z nimi nawet „zwykłe przedmioty” mogą ulec metaforyzacji. Tworzenie metafor pojęciowych w języku niemieckim jest ułatwione w dużym stopniu dzięki możliwości ujęcia danego pojęcia w jednym wyrazie — mowa oczywiście o idiomatyczności wyrazów złożonych. Pojęciowej metaforyzacji ulegają u Müller przedmioty (np. w *Herztier Nagelschere*, a więc „nożyczki do paznokci”²⁵, jako „narzędzie” dyktatorskiej władzy socjalistycznej w Rumunii), zjawiska (np. *Hunger*, a więc „głód”, który w *Atemschaukel* skrywa się wszędzie, jest wszystkim — a właściwie *Hungerengel*²⁶, „anioł głodu”), istoty żywe (*Pflaumenfresser* — „śliwkożercy”, także w *Herztier*, czyli pseudonim strażników w socjalistycznej Rumunii) i czynności życia codziennego.

Wbrew powyższemu stwierdzeniu, że „estetyka utworu to wszystkie te elementy, które nie mają bezpośredniego odniesienia do jego treści”, estetyka utworów niemieckiej noblistki jest jednym z najważniejszych środków poznania świata przedstawionego, dzięki której czytelnik może zbliżyć się do istoty utworu, a więc czymś więcej niż tylko odbiciem stylu i języka autorki²⁷. Środki językowe są bowiem w jakiś sposób nacechowane: „noszą w sobie swoją przeszłość, są niejako wyspecjalizowane w przekazywaniu danych treści, zawierają w sobie utrwalone zabarwienie emocjonalne, wiążą się z określonymi fakta-

24 M. Johnson, G. Lakoff, 2011: *Metafory w naszym życiu*. T. Krzeszowski, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Aletheia.

25 Pole semantyczne *Nagelschere* przedstawia się następująco: „narzędzie służące do obcinania paznokci” (prototyp), „nożyczki, ostrość, stępic, metal”. W powieści *Herztier* „rozszerzenia” te są natomiast inne: „brak wolności, codzienność, normalność, wymuszony porządek”. W przekładach natomiast potrzebna jest osobna analiza leksemów *nożyczki / nůžky i paznokcie / nehty*.

26 Pole semantyczne *Hungerengel* przedstawia się następująco: „anioł przedstawiający głód, spersonifikowany głód, ciemniejszy, łagodny, nadzieja”. Również w tym przypadku potrzebna jest osobna analiza *anioł / anděl i głód / hlad*.

27 A więc zgodnie z wysnutą już w XVIII wieku tezą Alexandra G. Baumgartena, że estetyka to dział epistemologii, „nauk[a] o poznaniu zmysłowym, ponieważ piękno mieści się w sferze zjawisk poznawanych przy pomocy zmysłów”. Por. M. Gołaszewska, 1986: *Zarys estetyki...*, s. 65.

mi i kierunkami w rozwoju kultury”²⁸. Wartość estetyczna jest zatem ukryta w środkach artystycznych, poprzez które autor porusza wyobraźnię, sumieniem i rozumem czytelnika literatury. Podobnie musi czynić tłumacz w nowej materii językowej, wykazując się swoimi kompetencjami twórczymi.

Jakie trudności przysparza przekład utworu literackiego jako przedmiotu estetycznego, zauważył już w XIX wieku Georg Wilhelm Friedrich Hegel: „So sehen wir in der Tat auch alle großen Poeten in dem selbsterschaffenen Zeitmaß, Rhythmus und Reim frei und selbstgewiss einherschreiten, und nur bei Übersetzungen wird das Befolgen der gleichen Metra, Assonanzen usf. häufig ein Zwang und eine künstliche Quälerei”²⁹, a więc: „wszyscy wielcy poeci sami tworzą tempo, rytm i rym w sposób swobodny i pewny siebie, a jedynie przy tłumaczeniach przestrzeganie metrum, asonansu itp. staje się przymusem i artystyczną udręką”. Nie chodzi więc o naśladowanie rytmu dla niego samego ani o „wyrażanie” metafor w nowej materii językowej jako cel sam w sobie, lecz o wywołanie jak najbardziej zbliżonych przeżyć estetycznych u odbiorcy sekundarnego.

Dla tłumacza wyrażającego sens w przekładzie za pomocą środków artystycznych istotny staje się także kontekst kulturowy, gdyż żaden utwór nie istnieje jako twór izolowany³⁰. Wręcz przeciwnie, ujęcie dzieła w kontekście kulturowym „pozwała uzyskać nowe spojrzenie na problematykę wartości estetycznej oraz jej odbioru”³¹, ponieważ kultura jako element nadrzędny wobec języka, historii czy mentalności w istotny sposób warunkuje odbiór dzieła. W prozie Müller obecne jest środowisko wielokulturowe, co sprawia, że inaczej należy postrzegać odejścia autorki od normy językowej w oryginale. Müller pochodzi bowiem z Banatu, regionu w Europie Środkowo-Wschodniej mieszczącego się na obszarze trzech państw — dzisiejszych Węgier, Rumunii i Serbii. Jej językiem ojczystym jest język niemiecki, choć dużą część życia spędziła na terenie Rumunii (Banat Temeszowski). Owe odejścia służą zatem poznaniu człowieka, siebie, skomplikowanej ludzkiej natury, dyktatury i okrucieństwa. Są one sposobem na to, by zrekompensować w słowach to, co człowiek obracający się w tym środowisku przeżywa. „Wypaczenia” na poziomie wyrażania są bezpośrednim odbiciem wypaczeń charakteru i emocji spowodowanych życiem w nie-ludzkich warunkach. Ujawniają się one w słowach występujących w zupełnie nieoczekiwanych znaczeniach, ulegających wpływom języków z najbliższego

28 Por. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, red., 1991: *Zarys teorii literatury...*, s. 85.

29 G.W.F. Hegel, 2007: *Vorlesungen über die Ästhetik I. W: Werke in 20 Bänden und Register*. Bd. 13. Frankfurt am Main, Suhrkamp, s. 1152.

30 Por. M. Gołaszewska, 1986: *Zarys estetyki...*, s. 13.

31 Ibidem.

otoczenia autorki (język rumuński, dialekt banacki). Jako przykład może tu posłużyć niepozorny wyraz, jakim jest *Kleinigkeiten* („drobiazgi”)³². Pojawia się on w *Herztier* wielokrotnie w znaczeniu *Eingeweide* („wnętrznosci”), co wyraźnie przypomina rumuńskie *măruntaie* („wnętrznosci”, „podroby”), wykazujące istotne podobieństwo do *mărunțiș* („szczegóły, drobiazgi”). Tłumaczki *Herztier* na języki polski i czeski rozpoznają ten szczegół i proponują czytelnikowi gotowy, udomowiony przekład: pl. „podroby ubitych zwierząt”³³, cz. „vnitřnosti poražených zvířat”³⁴. W ten sposób czytelnicy sekundarni zostają pozbawieni możliwości samodzielnego odkrywania wielokulturowego świata Müller, którego ważną częścią są interferencje językowe. Jego poznawanie umożliwiłoby im jedynie użycie podobnej interferencji w przekładzie, np. „szczegóły ubitych zwierząt” i „podrobnosti poražených zvířat”.

Używanie niezgodnych z normą językową rodzajników również jest elementem artystycznym utworów Müller, które wywołują u czytelnika prymarnego doznania estetyczne. Kieruje nią przy tym chęć pokazania, że myśli o danej rzeczy w rzeczywistości rumuńskiej, a nie niemieckiej, rodzajnik stanowi więc dla niej element językowego obrazu świata. Podobne stanowisko zajmuje Stefan H. Kaszyński, zwracając uwagę na to, że słowa typu „słońce”, „most”, „wiara” mają charakter symboliczny i ich przekład wraz ze zmianą rodzaju powoduje także zmianę struktur myślowych³⁵. Jako przykład Müller podaje m.in. rzeczownik *Rose* („róża”), który w języku rumuńskim jest rodzaju męskiego (*trandafir*), a w języku niemieckim żeńskiego (*die Rose*)³⁶. Można z tego wywnioskować, że „rumuńska” róża kojarzy się bardziej szorstko, zaakcentowane są bowiem jej ciernie, podczas gdy w „niemieckiej” róży podkreślane są jej płatki. Pokazuje to wybitnie, jak znajomość więcej niż jednego języka powiększa nasze spektrum poznawcze, ponieważ jesteśmy w stanie postrzegać daną treść z kilku perspektyw, danych nam przez obraz świata nakreślony przez każdy z języków. Tłumaczki na języki polski i czeski w zasadzie nie mają innego wyboru, niż przejść obok tych elementów obojętnie, gdyż w językach zachodniosłowiańskich brakuje kategorii rodzajnika, więc nie sposób użyć jej do zmian artystycznych mogących wywołać pożądane przeżycia estetyczne. Jak wielojęzyczność rozszerza możliwości percepcyjne człowieka, dobitnie pokazuje także Eva Hoffman w książce *Lost in Translation*, gdzie opisuje swoje przeżycia związane z życiem

32 H. Müller, 2007: *Herztier*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, s. 19.

33 H. Müller, 2009: *Sercątko*. A. Buras, tłum. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, s. 18.

34 H. Müllerová, 2011: *Srdce bestie*. R. Denemarková, překlad. Praha, Mladá fronta, s. 19.

35 Por. S.H. Kaszyński, 2003: *Vom Übersetzen der Weltbilder...*, s. 11.

36 Por. S. Beyer, 2012: *Ich habe die Sprache gegessen*. [Wywiad z Hertą Müller]. „Der Spiegel”, nr. 35. Dostępne w Internecie: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-87908042.html> [dostęp: 8.02.2018].

w nowej kulturze i języku, co ją także przytłacza. Czuje się zagubiona w tym świecie i ciągle odczuwa potrzebę tłumaczenia sobie nowo poznanych rzeczy na język ojczysty³⁷.

W najbardziej znanej powieści Müller, tj. w *Atemschaukel*, jako środowisko wielokulturowe poza Banatem pojawia się także Siedmiogród, czyli inny region na terenie Rumunii zamieszkiwany przez mniejszość niemiecką. Większość bohaterów powieści pochodzi właśnie stamtąd, a najważniejszy z nich to Leopold Auberg. Jest to narrator pierwszoosobowy, którego pierwowzoru możemy na podstawie epitektów (a więc recenzji, wywiadów, debat, komentarzy itp.³⁸) upatrywać w dawnym przyjacielu Müller, w Oskarze Pastiorze (rumuńsko-niemiecki pisarz, nagrodzony w 2006 roku najbardziej prestiżową niemiecką nagrodą literacką im. Georga Büchnera za twórczość poetycką; w 2010 roku ku zaskoczeniu wszystkich udowodniono mu, że w latach 1961—1968 był informatorem rumuńskich służb bezpieczeństwa *Securitate*³⁹). Leopold Auberg funkcjonuje w otoczeniu osób pochodzących z różnych kultur. Jest to czynnik, który sprawia, że literatura Müller staje się bardziej uniwersalna i jej wartość artystyczna wzrasta dzięki obecności elementów z języków i kultur trzech, które wprowadzają więcej momentów zaskoczenia. Choćby personalia adiutanta kierownictwa obozu Artura Prikulitscha, który pełni wśród więźniów rolę tłumacza z rosyjskiego, pokazuje, jak wielojęzyczność i wielokulturowość otwierają nowe obszary percepcji rzeczywistości i świadomości. Po pierwsze jego nazwisko ma pozornie rosyjskie brzmienie, na co składają się potencjalnie przedrostek „при-” i formant słowotwórcze „-ич”, po drugie pochodzi ono od rum. *pricolici*, nazwy stworzenia będącego hybrydą wilkołaka i wampira⁴⁰, a po trzecie cechy osobowości tej postaci zgadzają się z cechami owego stwora. Dzięki znajomości języka rosyjskiego Artur Prikulitsch ma władzę w swoich rękach, jak *pricolici* udaje kogoś innego (tak jak wilkołak, który udaje psa), niż w rzeczywistości jest, i nęka tych, których spotyka.

Wokół zagadnień poznawczych koncentruje się kognitywistyczna teoria języka. Zgodnie z jej założeniami struktura języka odzwierciedla procesy rządzące ludzkim poznaniem, przy czym *cognitio* znaczy właśnie **poznanie**. Łączenie poznania z ujmowaniem świata za pomocą języka zresztą nie jest niczym nowym. Oddziaływaniem języka na poznanie zajmował się szczególnie austriacki

37 Por. E. Hoffman, 1998: *Lost in Translation. A Life in a New Language*. Vintage, London.

38 Na przykład tutaj: [Brak inf. o aut.], 2010: *Büchnerpreisträger war IM der Securitate*. Welt, ab 17. September. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/artic le9703378/Buechnerpreistraeger-war-IM-der-Securitate.html> [dostęp: 26.02.2018].

39 Por. ibidem.

40 Zob. hasło „pricolici” w Słowniku objaśniającym języka rumuńskiego. Dostępne w Internecie: <https://dexonline.ro/definitie/pricolici> [dostęp: 15.02.2018].

filozof Ludwig Wittgenstein w swoich *Dociekaniach filozoficznych* (oryginał: *Philosophische Untersuchungen*⁴¹). Uważał on, że język warunkuje poznanie, przez co wypowiedź językowa wywołuje obraz towarzyszący wyrażeniu językowemu, a nie na odwrót. Oznacza to, że człowiek może sobie wyobrazić jedynie tyle, ile jest w stanie wyrazić językiem, zgodnie z sentencją Wittgensteina: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”⁴² („Granice mego języka wskazują granice mego świata”⁴³).

Język oparty jest na doświadczeniu, które — według kognitywistów — powinno wynikać z uwzględniania jak największej liczby odmiennych języków i szczegółów jego użycia⁴⁴. Analiza przekładu powinna więc również uwzględniać wiele detali języka rozumianego jako konglomerat kultury, historii, ustroju politycznego, religii czy światopoglądu i przynajmniej dwa języki docelowe. Taki warunek spełniony jest w przypadku analizy przekładu w trójkącie językowym, w którym uczestniczą język germański (niemiecki) i dwa języki słowiańskie (polski i czeski). Kulturowa specyfika tego trójkąta przekładowego, czyli w jakim stopniu zjawiska kultury oryginału istnieją w świadomości odbiorców przekładów, polega na tym, że choć kultury i języki polski oraz czeski należą do tej samej grupy języków słowiańskich, to warunki i możliwości do zaistnienia przekładu z języka niemieckiego w Polsce i Czechach są różne ze względu na doświadczenia mentalne, kulturowe i historyczne. Istotne są także predyspozycje natury strukturalnej, czyli w jakim stopniu materiał języka docelowego dysponuje konstrukcjami będącymi w stanie oddać dominantę oryginalnych wypowiedzi.

W takim ujęciu trójkąta językowego język jest postrzegany „w szerokim kontekście interakcji społecznej i kulturowej”⁴⁵, jego semantyka stanowi więc także wypadkową kontekstu i doświadczeń. Na ich podstawie ludzki umysł tworzy tzw. schematy wyobrazeniowe oparte na „konkretnych wyobrażeniach”⁴⁶. W ten sposób powstają kategorie, których przedstawiciele w postaci leksemów mniej lub bardziej odpowiadają prototypowi, czyli są „lepsze” lub „gorsze”⁴⁷. Skoro więc poznawanie jest ściśle powiązane z kategoryzacją, zadanie tłumacza polega każdorazowo na korzystaniu w języku docelowym z wyrazów znajdujących

41 L. Wittgenstein, 1953: *Philosophische Untersuchungen*. Oxford, Blackwell.

42 L. Wittgenstein, B. Russell, 1922: *Tractatus Logico-Philosophicus*. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., pkt 5.6.

43 B. Wolniewicz, 1970: *Wstęp*. W: L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Warszawa, PWN, pkt 5.6.

44 Por. E. Tabakowska, 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. A. Pokoj-ska, tłum. Kraków, Universitas, s. 38.

45 Ibidem, s. 39.

46 Ibidem, s. 39—40.

47 Ibidem, s. 40.

się w możliwie najbardziej podobnym miejscu względem nadrzędnej kategorii. Najtrudniej o znalezienie takich wyrazów czy wyrażań w przypadku elementów silnie nacechowanych, specyficznych dla danego języka bądź jego odmiany. Jednak języki uzupełniają się w sposobach postrzegania świata, więc tłumaczenie poszerza możliwości poznawcze tekstu oryginalnego, co stanowi o funkcji wzbogacającej przekładu. Walter Benjamin pisze w tym kontekście, że „słowa już ustalone przechodzą ponowne dojrzwanie [...], z raz nadanej formy mogą się wyłonić nowe, immanentne tendencje”⁴⁸. Oryginał i przekład nie współistnieją więc, lecz wchodzą ze sobą w dialog, odbywa się między nimi „spotkanie”.

W przypadku literatury w dochodzeniu do sensu pomagają różne środki językowo-stylistyczne o charakterze motywowanym. Środki językowe nie stanowią jednak wartości samej w sobie, są one dobierane „ze względu na organizację całego wypowiedzenia”⁴⁹. Układ środków językowych jest ważny „ze względu na funkcję estetyczną, jaką w jego obrębie pełni język”⁵⁰. Układ dzieła to wynik świadomego wysiłku pisarza, co oznacza, że jego struktura zawsze jest celowa, zgodna z określonymi założeniami i zasadami. Dotyczy to wszystkich jego warstw, również tej językowej. Wypowiedź literacka dysponuje takimi układami, które, choć czasami występują w innych dziedzinach, to w rzeczywistości są szczególnie charakterystyczne dla wypowiedzi o dominującej funkcji estetycznej⁵¹. Układami, w których w szczególności dominuje funkcja estetyczna, są elementy nacechowane kulturowo, zwłaszcza metafory i kulturemy⁵². Elementy te przybliżają odbiorcy sekundarnemu w sposób symboliczny świat wpisany w język oryginału i mają między innymi za zadanie wywołać u niego przeżycia estetyczne. Choć są to najważniejsze i najciekawsze dla czytelnika sekundarnego elementy utworu literackiego, są one w najmniejszym stopniu przekładalne. Kulturemy to bowiem wszystkie te jednostki języka, które wyrażają charakterystyczną, często unikalną dla danego kręgu kulturowego treść i z tego powodu ich zaistnienie w odmiennym tworzywie, a więc przekładzie, jest problematyczne⁵³.

Cechą charakterystyczną prozy Müller są liczne kulturowo nacechowane neologizmy, obecne choćby w tytułach jej utworów. W ich przypadku żaden

48 Por. W. Benjamin, 1975: *Zadania tłumacza*. W: Idem: *Twórca jako wytwórca*. J. Sikora, tłum. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, s. 297.

49 Por. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, red., 1991: *Zarys teorii literatury...*, s. 94.

50 Ibidem.

51 Por. ibidem.

52 Por. F. Poyatos, 1976: *Man Beyond Words. Theory and Methodology of Nonverbal Communication*. New York, New York State English Council.

53 Ważne ujęcie kulturemów znajdziemy u Alicji Nagórko — zob. A. Nagórko, 2007: *Lexikologie des Polnischen*. Zürich, Hildesheim, G. Olms, s. 218—221.

prototyp nie może zostać ustalony na podstawie doświadczeń i kontekstów mentalnych, kulturowych czy historycznych, gdyż jedyny punkt odniesienia stanowi dany utwór. Znalezienie prototypu dla tytułu powieści *Herztier* (1994) jest więc niezwykle trudne, gdyż jest to nie tylko neologizm — ale jednocześnie złożenie rzeczownikowe o dwóch niemal równorzędnych członach — który wywołuje u rodzimego czytelnika odrazę i grozę. W przypadku wyrazów złożonych znalezienie prototypu jest dodatkowo utrudnione, ponieważ oba człony tworzą własne pola semantyczne, które nakładają się na siebie i jedynie w ich miejscach styknych tworzy się nowe pole semantyczne z nowym prototypem. Pole to charakteryzuje się nieokreślonością luki semantycznej powstającej między dwoma członami złożenia. Autorka wykorzystuje ten mechanizm słowotwórczy charakterystyczny dla języka niemieckiego, aby nałożyć w jednym pojęciu dwa pola semantyczne na siebie, dzięki czemu jest w stanie poruszyć wyobraźnię swojego czytelnika, używanie języka pociąga bowiem za sobą tworzenie w umyśle obrazów. Pragnie ona, aby czytelnik poznawał świat przedstawiony poprzez tak niezwykle obrazy.

Czytelnik sekundarny poznaje w inny sposób, ponieważ dysponuje on odmiennym językowo dostępem do sensu. Wynika to zwłaszcza z braku możliwości takiego samego nakładania na siebie dwóch pól semantycznych. W konsekwencji w przypadku przekładu wyrazów złożonych powstają albo dwa obrazy oddziałujące, ale nienakładające się na siebie (w przypadku wyrażen dopełniających, np. polski tytuł powieści *Huštawka oddechu*, atrybutywnych, np. czeski tytuł powieści *Rozhoupaný dech*, dwuczłonowych, np. czeski tytuł powieści *Srdce bestie*), albo jeden obraz niebędący wynikiem nakładania na siebie dwóch obrazów (np. użycie uniwerbizmów, jak w tytule powieści *Sercátko*). W przypadku przekładu na język polski *Herztier* zbliżono się do sensu poprzez użycie produktywnej kategorii słowotwórczej — zdrobnienia *Sercátko*, które w tym języku może być użyte ironicznie. Jako schemat wyobrażeniowy „zdrobnienie w swoim podstawowym sensie presuponuje domenę rozmiarów fizycznych”⁵⁴, a więc pierwsze skojarzenie czytelnika sekundarnego to mały rozmiar „serca”, co z kolei każe mu postrzegać je jako coś „nieszkodliwego, miłego”. Nie wywołuje więc silnie negatywnych emocji, jakimi są groza i obrzydzenie, obecnych w oryginale. Tłumaczka na język czeski stworzyła natomiast wyraz dwuczłonowy *Srdce bestie*, a więc starała się zrozumieć i przekazać kategoryzację obecną w oryginale. Skutecznie, gdyż mamy również do czynienia z dwoma elementami równorzędnymi pod względem struktury i semantyki wywołującymi obraz grozy i brzydoty.

54 J. Woźniak, 1997: *Kognitywizm w informacji*. „Zagadnienia Informatyki Naukowej”, nr 2, s. 7.

Utwory Müller są — jak już wspomniano — pełne wąsko i szeroko rozumianej metaforyczności. Dla zrozumienia istoty i udziału metafor w tworzeniu sensów wystarczy odwołać się do ustaleń językoznawstwa kognitywnego z lat 80. George Lakoff i Mark Johnson stwierdzili, że metafora bynajmniej nie jest „rzadki[m] twor[em] genialnego umysłu”, lecz „zjawisk[iem] tworząc[ym] tkankę języka”⁵⁵. Czy określamy dane wyrażenie jako bardziej lub mniej metaforyczne, zależy między innymi od stopnia jego konwencjonalizacji, więc im bardziej skonwencjonalizowane jest dane wyrażenie, tym mniej jest ono okazjonalne i o tyle zwiększa się u odbiorcy jego „rutyna poznawcza”⁵⁶, czyli stopień opanowania struktury polegającej na łączeniu danego pojęcia z jego symbolem językowym⁵⁷. Ze względu na jej strukturę i nieograniczone możliwości metaforą jako niekonwencjonalnym środkiem poznawczym interesuje się wielu współczesnych badaczy języka, w tym Ronald Langacker, dla którego metafora to jedno z rozszerzeń prototypu, polegające najczęściej na przeniesieniu danego pojęcia z dziedziny zdarzeń fizycznych do dziedziny zdarzeń abstrakcyjnych. Od uwarunkowań antropologicznych, kulturowych czy socjologicznych⁵⁸ zależy natomiast, jakie rozszerzenia powstają, dlatego to, co metaforyczne w jednym języku, nie musi być takie w drugim.

U Müller metafory charakteryzują się okazjonalnością, gdyż stają się one metaforyczne dopiero dzięki niezwykłym, **okazjonalnym** połączeniom słów. Połączenia te przybierają postać wyrazów złożonych (np. personifikacja głodu w powieści *Atemschaukel* w postaci *Hungerengel*, „anioła głodu”) czy też niespotykanej walencji czasowników (np. *Friedhöfe machen*, pl. „robić cmentarze”, cz. „plodit hřbitovy”, kolokacja pojawiająca się w *Herztier* jako niekonwencjonalna metafora „zabijania”). Szczególnie problematyczne w przekładzie wydaje się zjawisko walencji, ponieważ potencjał semantyczny czasowników jest czymś, co odróżnia dany język od pozostałych. Wymaga więc od tłumacza umiejętności znalezienia kolokacji o podobnym stopniu konwencjonalizacji, jak w oryginale. Podany przykład pokazuje, że pozornie jednoznaczny ekwiwalent w języku docelowym niekoniecznie musi być tak samo skonwencjonalizowany. Tłumaczka czeska doszła bowiem do wniosku, że czasownik *dělat*, teoretycznie najbliższy prototypowi, tworzy odmienne kolokacje. Czasownik *plodit* może natomiast — podobnie jak niemieckie *machen* — tworzyć kolokację zarówno z *hřbitov* („cmentarz”), jak i *dítě* („dziecko”), o których

55 Por. E. Tabakowska, 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu...*, s. 40.

56 Ibidem, s. 41.

57 Por. ibidem.

58 Por. E. Tabakowska, 1997: *Gramatyka i obrazowanie: Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków, PAN, s. 49.

mowa w dalszej części powieści⁵⁹. Jest to istotne, aby czytelnik sekundarny mógł, podobnie jak prymarny, poznać sposób, w jaki autorka gra opozycją śmierci i życia.

Mówiąc o aspekcie poznawczym w przekładzie artystycznym, celowo użyto słowa „przekład”, a nie „tłumaczenie”, gdyż chodziło o odpowiednik niemieckiego pojęcia *Übertragung* („przeniesienie”), wprowadzonego przez zasłużonego niemieckiego tłumacza i przekładoznawcę Karla Dedeciusa. Przeciwstawił je z kolei *Übersetzung* („przekładanie”), które definiował jako tłumaczenie wierne, lecz nie artystyczne⁶⁰. Chciał w ten sposób podkreślić różnicę między tłumaczeniem jako prostym zabiegiem filologicznym (*Übersetzung*) a przekładem jako prostym ekwiwalentyzowaniem (*Übertragung*). Dlatego szczególnie teksty o dużym stopniu nacechowania kulturowego wymagają **przeniesienia** całych obrazów świata, zgodnie z propozycją Marii Krysztosiak i Stefana Kaszyńskiego⁶¹, według których każdy element systemu językowego ewokuje w przypadku literatury jakiś obraz świata. Dotyczy to zarówno rodzajów gramatycznych, które w literaturze nabierają często znaczenia symbolicznego, jak również zjawisk gramatycznych takich jak czasy i tryby⁶². Jedynie kierując się każdorazowo istotą całości utworu literackiego, tłumacz będzie w stanie umożliwić swojemu czytelnikowi poznawanie nowych wartości, idei i treści skrytych w oryginale. Musi bowiem rozważyć, co jest dominantą, w czym tkwi duch nadany utworowi przez autora i jak może to przenieść na grunt innego języka, zachowując w nim idiomatyczność.

O tym, jak tłumacz umożliwia swoim czytelnikom poznawanie nowego utworu, nowego wycinka rzeczywistości alternatywnej, świadczy kilka aspektów: nadrzędnie sam wybór utworów, które decyduje się przetłumaczyć, a w samym dziele dobór środków językowych (np. stosowane metafory), stylistycznych (np. stopień potoczności języka) czy konwencja literacka, w jakiej utwór literacki został napisany. Za przekład twórczości Müller na badane tu języki odpowiadają trzy tłumaczkę: wszystkich czterech istniejących tłumaczeń na język czeski dokonała Radka Denemarková (translatorka i autorka kilku książek), natomiast większość przekładów na język polski powstała za sprawą Ka-

59 Por. H. Müllerová, 2010: *Rozhovaný dech...*, s. 21–37.

60 Por. K. Dedecius, 1986: *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

61 S.H. Kaszyński, 2003: *Vom Übersetzen der Weltbilder...*, s. 7–17.

62 Kaszyński podaje między innymi przykład tłumaczenia powieści Hermanna Brocha *Der Tod des Vergil*, gdzie jedną z dominant jest użycie trybu *Konjunktiv I*, polski przekład ze względu na ograniczenia systemowe nie zachował jej, co jest zastanawiające wobec tego, że czas gramatyczny narracji ma konsekwencje światopoglądowe dla całej struktury myślowej. Ibidem, s. 11.

tarzyny Leszczyńskiej, jedynie *Herztier* (pl. *Sercątko*) zostało przetłumaczone przez Alicję Buras.

Gdy przyjrzymy się wyborowi książek przetłumaczonych na język czeski, zwraca uwagę przede wszystkim ich skromna liczba, zaledwie cztery. Wszystkie powstały po ważnej w kontekście twórczości Müller dacie, mianowicie po roku 2009, kiedy to otrzymała literacką Nagrodę Nobla. Może to wynikać z chęci wykorzystania popularności autorki przez rodzime wydawnictwa⁶³, ale także z chęci czekania na odpowiedniego tłumacza, którym została w tym przypadku Denemarková. Był to z pewnością słuszny wybór, gdyż przekład najbardziej znanej powieści Müller, *Atemschaukel*, został w 2011 roku nagrodzony najważniejszą nagrodą literacką w Czechach Magnesia Litera. Jak dowiadujemy się z wypowiedzi samej tłumaczki, świadomie podjęła ona decyzję o pracy nad przekładami: „Herta Müller jest wyjątkowa z tego względu, że jest w zgodzie z tym, jak żyje i jak pisze. A takich ludzi nie znam zbyt wielu”⁶⁴. Denemarková niezwykle poruszył język autorki, który jest „szczególny, nowy, jakby autorka go obmyła i przywróciła słowom znaczenie, gdyż słowa nas oszukują”⁶⁵. Przetłumaczyła następujące utwory: *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* (cz. *Cestovní pas*), *Atemschaukel* (cz. *Rozhoupaný dech*), *Herztier* (cz. *Srdce bestie*) i *Niederungen* (cz. *Nížiny*). Wszystkie wymienione powieści zwracają uwagę swoją objętością oraz różnorodnością tematyczną, dzięki czemu czeski odbiorca poznaje dogłębnie świat nakreślony przez Müller. Tematycznie dominują w nich dzieciństwo (*Niederungen*), życie na wsi (*Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*) oraz świat przesłuchań, prześladowań i inwigilacji komunistycznej (*Herztier*).

W przypadku wyboru książek przetłumaczonych na język polski jest natomiast wręcz odwrotnie, gdyż spośród dziewięciu przekładów siedem powstało jeszcze przed kluczowym rokiem 2009. Jest to wynik szczerzej fascynacji tą autorką od początku, zarówno ze strony wydawnictwa Czarne (i jej współzałożyciela Andrzeja Stasiuka), jak i tłumaczki Katarzyny Leszczyńskiej. Z Müller łączy tłumaczkę specyficzna więź: „kiedy jako czytelniczka zanurzam się w tekście, kiedy prowadzi mnie on naraz poza granice tego, co wypowiedalne, kiedy z autorem

63 Wzrost popularności autorki zauważalny był na całym świecie. Po roku 2009 powstały przekłady jej najważniejszych dzieł na niemal wszystkie najważniejsze języki świata. Por. W. Sievers, 2013: *Eastward Bound: Herta Müller's International Reception*. W: B. Haines, L. Marven, eds.: *Herta Müller*. Oxford, OUP Oxford, s. 175.

64 Zob. M. Štráfeldová, 2012: *Hertha Müller mi potvrdila, že je třeba jít do rizika, říká její překladatelka Radka Denemarková*. [Wywiad z Radką Denemarková]. Radio Praha, od 6. dubna. Dostępne w Internecie: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/herthamueller-mi-potvrdila-ze-je-treba-jit-do-rizika-rika-jejiprekladatelka-radka-denemarkova> [dostęp: 15.02.2018].

65 Ibidem.

lub autorką łączy mnie rozumienie, powstaje takie specyficzne MY, wspólnota będąca warunkiem namiętnego tłumaczenia”⁶⁶.

Skoro procesy rządzące ludzkim poznaniem są oparte na doświadczeniach mentalnych, kulturowych czy językowych, to należałoby pokazać, jak te doświadczenia są — w różnym stopniu — obecne w każdym z przekładów. Najlepiej będzie to widoczne na kilku przykładach rozwiązań translatorskich z przekładów powieści *Atemschaudel* na języki polski (*Huśtawka oddechu*) oraz czeski (*Rozhoupáný dech*), gdzie środowisko wielokulturowe świata przedstawionego wraz ze specyficznym idiolektem⁶⁷ Müller sprawia, że powieść obfituje nie tylko w interferencje z języka rumuńskiego, ale także z rosyjskiego oraz z dialektu banackiego i siedmiogrodzkiego. Istotnym aspektem wartości poznawczej powieści są także jej walory estetyczne wynikające ze stylu i języka stosowanego przez autorkę. Są one z kolei wynikiem jej idiolektu, poprzez który wyraża swój stosunek do przekazywanych myśli. Właśnie na tej podstawie da się wyjaśnić, dlaczego Müller jedynie w sposób poetycki jest w stanie odnosić się do okrutnej otaczającej ją rzeczywistości. Zachowanie tych cech w przekładzie wymaga od tłumaczek szczególnej wrażliwości na inność wynikającą z osobliwości idiolektalnej mającej swój rodowód w doświadczeniach kulturowych.

Wyjątkowe miejsce w twórczości niemieckiej noblistki zajmuje obraz „serca” (*Herz*), pojawiający się choćby w tytule powieści *Herztier* czy w innych książkach w postaci neologizmów, na przykład *Herzschau fel* w *Atemschaudel*⁶⁸. Często obraz ten jest mocno pesymistyczny, gdyż wszystkie przedmioty (ulegające personifikacji) i wyżej postawieni ludzie (tacy jak strażnicy) mają serca bohaterów powieści pod kontrolą, przez co nie mogą one niczego pozytywnego czy negatywnego odczuwać. W *Atemschaudel* jednak pozornie nic nie znaczący przedmiot — *Herzschau fel*, będący jednocześnie tytułem jednego z rozdziałów, jest ucieleśnieniem (złudnej) nadziei na opuszczenie obozu pracy. Wyzwanie dla tłumaczek stanowi tutaj więc przekazanie czytelnikom sekundarnym doświadczenia mentalnego, jakim jest szukanie nadziei w czymkolwiek, co może pomóc uwięzionemu w znoszeniu beznadziejnej sytuacji. Tłumaczka polska nie zdecydowała się na zastosowanie złożenia w języku polskim, gdyż jego użytkownicy nie mają potrzebnej w tym zakresie rutyny poznawczej, stworzyła więc frazę nominalną z atrybutem bliżej określającym „łopatę”, a mianowicie

66 Zob. wywiad Instytutu Goethego z Katarzyną Leszczyńską. Dostępne w Internecie: <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554114.html> [dostęp: 2.03.2018].

67 Idiolekt można określić jako indywidualną realizację systemu językowego lub ogół cech językowych odróżniających od siebie mówców danego języka. Por. E. Oksaar, 2010: *Idiolekt als Grundlage der variationsorientierten Linguistik*. „Sociolinguistica”, vol. 14, issue 1, s. 37.

68 H. Müller, 2009: *Atemschaudel*. München, Carl Hanser Verlag, s. 82.

*serdeczna łopata*⁶⁹. Choć dostęp do sensu został zmieniony z przedmiotu jako całości (*Herzschaufel*) do przypisania mu pewnej cechy, można stwierdzić, że takie tłumaczenie ma podobną wartość artystyczną, dzięki czemu pozwala czytelnikowi sekundarnemu na zbliżone przeżycia estetyczne. Godna uwagi różnica tkwi jednak właśnie w przymiotniku *serdeczny*, który z wyjątkiem jego etymologii nie ma nic wspólnego z sercem jako narządem. Sprawia to, że czytelnik jest zmuszony w jeszcze większym stopniu bazować na swoim wrażeniu estetycznym. Tłumaczka czeska stworzyła natomiast — zgodnie ze swoim zwyczajem⁷⁰ — wyraz dwuczłonowy *łopata srdcovka*⁷¹. Jest to wyraźna próba zbliżenia się do struktury złożenia, która stanowi w oryginale jeden z najważniejszych znaczeniowców środków stylistycznych, przy jednoczesnym zachowaniu idiomatyczności w języku przekładu. Wyraz dwuczłonowy charakteryzuje się bowiem tym, że składa się z dwóch całkowicie równoważnych części, z których żadna nie stoi w zależności fleksyjnej od drugiej; dotyczy to również ich strony semantycznej.

Silne nacechowanie kulturowe obecne jest w zdaniu jakby wyjętym z oficjalnej propagandy polityki rodzinnej obowiązującej w latach 30. i 40. w Niemczech NSDAP: „Jede Frau schenkt dem Führer ein Kind”⁷². Pojawia się tutaj postać historyczna, niemal każdemu w Europie znana, tj. Adolf Hitler, dyktator Niemiec w latach 30. i 40., który tytułował siebie Wodzem i Kanclerzem Rzeszy. Na przykładzie tłumaczeń tego zdania na języki polski i czeski zobaczyć można, że każda z tych kultur inaczej postrzega Hitlera, co może mieć związek z historią Polski i Czech. Zdecydowanie bardziej na inwazji hitlerowców ucierpiała Polska, nie tylko licząc straty osobowe⁷³, ale także materialne i emocjonalne. Znajduje to odzwierciedlenie w słownictwie stosowanym w *Huśtawce oddechu*: „Każda niemiecka kobieta podaruje Führerowi dziecko”⁷⁴. Jak widzimy, w przytoczonym zdaniu zastosowanie znalazło zapożyczenie z języka niemieckiego, używane do dziś, pomimo istnienia jego polskiego odpowiednika („Wódz”). Godna uwagi jest także amplifikacja wyjaśniająca „niemiecka”, która wynika z braku automatycznego powiązania języka z kulturą, jak to ma miejsce w oryginale. Makaronizmy opisujące rzeczywistość pod hitlerowską okupacją są popularne w polskiej kulturze i zawsze mają zabarwienie pejoratywne⁷⁵. Przekład czeski

69 H. Müller, 2010: *Huśtawka oddechu*. K. Leszczyńska, tłum. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, s. 71.

70 Wystarczy przywołać przykład tytułu powieści *Herztier*, gdzie użyła takiej samej konstrukcji: *Srdce bestie*.

71 H. Müllerová, 2010: *Rozhoupaný dech...*, s. 76.

72 H. Müller, 2009: *Atemschaukel...*, s. 94.

73 IPN podaje liczbę zbliżoną do 6 milionów zabitych przez hitlerowców.

74 H. Müller, 2010: *Huśtawka oddechu...*, s. 82.

75 Por. B. Nowowiejski, 2010: *W sprawie wpływów języka niemieckiego na polszczyznę*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, nr 17 (37), s. 123.

natomiast stosuje rodzimy wyraz, przez co powstaje większy dystans do osoby Hitlera: „Každá německá žena nechť daruje Vůdci děťátko”⁷⁶. Jego tytuł oryginalny nie zawładnął w takim stopniu pamięcią zbiorową Czechów, aby mógł zostać w tej formie przejęty. Również w tym przypadku i z tych samych względów tłumaczka zastosowała amplifikację wyjaśniającą: „německá”.

Szczególna wrażliwość na walory estetyczne oryginału jest potrzebna, gdy nawarstwiają się w nim elementy kreacyjne. Tak zwany *Viehwagonblues*⁷⁷ jest tego najlepszym przykładem: „Im Walde blüht der Seidelbast, / Im Graben liegt noch Schnee, / Und das du mir geschrieben hast, / Das Brieflein tut mir weh”⁷⁸. Choć jest to pierwsza zwrotka wiersza Hermanna Hessego pt. *Wanderschaft*, otrzymuje ona od autorki zupełnie nową nazwę, dzięki czemu staje się jakby dobrem wspólnym wszystkich więźniów. Polska wersja *Blues[a] z byłego wagonu*⁷⁹ brzmi następująco: „W lesie kwitnie wawrzynek, / W rowie leży śnieg, / Wczoraj do mnie napisałeś. / Twój liścik rani mnie”⁸⁰. Zauważalne są w niej dwie różnice: brak rymów niegramatycznych obecnych w oryginale (jedynie drugi i czwarty wers zawierają rym niedokładny) oraz aliteracja początkowych wyrazów poszczególnych wersów, która sprawia, że pomimo braku rymu, zachowana jest poetyckość wiersza, stanowiąca jej najważniejszą cechę — dzięki niej utwór można sobie wyobrazić w formie śpiewanej. Czeska wersja zatytułowana *Blues dobytčího wagonu*⁸¹ brzmi natomiast tak: „V lese kvete lýkovec / V příkopě sníh se drolí / Cos napsala nakonec / Mě v tvém dopise boli”⁸². Dzięki zachowanym tu rymom czytelnik sekundarny ma bardzo zbliżony dostęp do sensu i przeżywa w taki sam sposób jak czytelnik prymarny.

Reasumując, czytelnik sekundarny pragnie poznać w przekładzie inność, która będzie mu przybliżana w sposób zgodny z idiomatycznością własnego języka. Tłumacz musi więc odwołać się do doświadczeń kulturowych, mentalnych i historycznych obecnych zwłaszcza w wyrazach i wyrażeniach nacechowanych, po to, aby umożliwić swojemu czytelnikowi podobne przeżycia estetyczne i poznawcze. Przy tym musi wziąć pod uwagę różnice w świadomości historycznej i kulturowej odbiorców oryginału i przekładu. Dlatego na przykład Adolf Hitler musiał w polskim przekładzie zaistnieć jako *Führer*, a w czeskim jako *Vůdce*. Poza poznaniem i zbliżeniem się do Innego przekład wzbogaca czytelnika sekundarnego poprzez mnogość sposobów postrzegania świata. Na

76 H. Müllerová, 2010: *Rozhoupaný dech...*, s. 87.

77 H. Müller, 2009: *Atemschaukel...*, s. 78.

78 Ibidem, 78—79.

79 H. Müller, 2010: *Huštawka oddechu...*, s. 67.

80 Ibidem.

81 H. Müllerová, 2010: *Rozhoupaný dech...*, s. 72.

82 Ibidem.

tę mnogość światopoglądową składają się środki językowe typowe dla języka niemieckiego, jak również interferencje z innych języków (rumuński, rosyjski) i dialektów (banacki). Należy w tym względzie wyróżnić wyrazy złożone, które poprzez nałożenie się w nich pól semantycznych pozwalają danemu pojęciu stworzyć jeden obraz. Interferencje są natomiast bezpośrednim odbiciem wypa-
czyń charakteru i emocji bohaterów powieści Müller spowodowanych życiem w nieludzkich warunkach.

Literatura

- Balcerzan E., 1998: *Dwujęzyczność jako przedmiot badań lingwistycznych i literackich*. W: Idem: *Literatura z literatury (Strategie tłumaczy)*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Bartmiński J., 1996: O „Słowniku stereotypów i symboli ludowych”. W: Idem: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. T. 1, cz. 1. Lublin, s. 9—35.
- Benjamin W., 1975: *Zadania tłumacza*. W: Idem: *Twórca jako wytwórca*. J. Sikora, tłum. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, s. 293—307.
- Bukowski P., Heydel M., 2009: *Przekład — język — literatura*. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak.
- Dedecius K., 1986: *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., red., 1991: *Zarys teorii literatury*. Warszawa, WSiP.
- Gołaszewska M., 1986: *Zarys estetyki*. Warszawa, PWN.
- Górzna S., 2012: „Imy” w filozofii Emmanuela Lévinasa. „Słupskie Studia Filozoficzne”, nr 11.
- Hegel G.W.F., 2007: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. W: *Werke in 20 Bänden und Register*. Bd. 13. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hoffman E., 1998: *Lost in Translation. A Life in a New Language*. Vintage, London.
- Johnson M., Lakoff G., 2011: *Metafory w naszym życiu*. T. Krzeszowski, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Aletheia.
- Jung C.G., 2011: *Vorwort*. W: Idem: *Mysterium Coniunctionis: Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie*. [Gesammelte Werke. Bd. 14, vol. 1]. Ostfildern, Patmos Verlag.
- Kaszyński S.H., 2003: *Vom Übersetzen der Weltbilder: Essay über die Rolle der literarischen Übersetzer im europäischen Gedankenaustausch*. „Studia Germanica Posnaniensia”, vol. 29, s. 7—19.
- Müller H., 2009: *Atemschaukel*. München, Carl Hanser Verlag.

- Müller H., 2010: *Huštawka oddechu*. K. Leszczyńska, tłum. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne.
- Müller H., 2007: *Herztier*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch.
- Müller H., 2009: *Sercątko*. A. Buras, tłum. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne.
- Müllerová H., 2010: *Rozhoupaný dech*. R. Denemarková, tłum. Praha, Mladá fronta.
- Müllerová H., 2011: *Srdce bestie*. R. Denemarková, překlad. Praha, Mladá fronta.
- Nagórko A., 2007: *Lexikologie des Polnischen*. Zürich, Hildesheim, G. Olms.
- Nowowiejski B., 2010: *W sprawie wpływów języka niemieckiego na polszczyznę*. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, nr 17 (37).
- Oksaar E., 2010: *Idiolekt als Grundlage der variationsorientierten Linguistik*. „Sociolinguistica”, vol. 14, issue 1.
- Poyatos F., 1976: *Man Beyond Words*. W: Idem: *Theory and Methodology of Non-verbal Communication*. New York, New York State English Council.
- Sapir E., 1978: *Status lingwistyki jako nauki*. W: Idem: *Kultura, język, osobowość*. B. Stanosz, R. Zimand, tłum. Warszawa, PIW.
- Sievers W., 2013: *Eastward Bound: Herta Müller's International Reception*. W: B. Haines, L. Marven, eds.: *Herta Müller*. Oxford, OUP Oxford.
- Sławiński J., red., 2002: *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Tabakowska E., 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. A. Pokojska, tłum. Kraków, Universitas.
- Tabakowska E., 1990: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 97—114.
- Tabakowska E., 1997: *Gramatyka i obrazowanie: Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków, PAN.
- Tokarz B., 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo UŚ.
- Tokarz B., 2003: *Twórca — stereotyp — profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna*. „Przestrzenie Teorii”, nr 2, s. 21—34.
- Tokarz B., 1998: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Walczak J., 2013: *Teoria i praktyka polskiej translatoryki na przykładzie nowopolskich tłumaczeń wybranych utworów Williama Shakespearea i Johna Miltona*. [Rozprawa doktorska]. Warszawa, Repozytorium UW.
- Wittgenstein L., 1953: *Philosophische Untersuchungen*. Oxford, Blackwell.
- Wittgenstein L., Russell B., 1922: *Tractatus Logico-Philosophicus*. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Wolniewicz B., 1970: *Wstęp*. W: L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Warszawa, PWN.

- Woźniak J., 1997: *Kognitywizm w informacji*. „Zagadnienia Informacji Naukowej”, nr 2, s. 3—16.
- Żuk G., 2010: *Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przełomu wieków*. W: M. Karwatowska, A. Siwiec, red.: *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku*. Chełm, Chełmskie Towarzystwo Naukowe.

Źródła internetowe

- Beyer S., 2012: *Ich habe die Sprache gegessen*. [Wywiad z Hertą Müller]. „Der Spiegel”, nr. 35. Dostępne w Internecie: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-87908042.html> [dostęp: 8.02.2018].
- [Brak inf. o aut.], 2010: *Büchnerpreisträger war IM der Securitate*. Welt, ab 17. September. Dostępne w Internecie: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article9703378/Buechnerpreistraeger-war-IM-der-Securitate.html> [dostęp: 26.02.2018].
- Słownik objaśniający języka rumuńskiego. Dostępne w Internecie: <https://de.xonline.ro> [dostęp: 15.02.2018].
- Štráfěldová M., 2012: *Hertha Müller mi potvrdila, že je třeba jít do rizika, říká její překladatelka Radka Denemarková*. [Wywiad z Radką Denemarkową]. Radio Praha, od 6. dubna. Dostępne w Internecie: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/hertha-mueller-mi-potvrdila-ze-je-treba-jit-do-rizika-rika-jeji-prekladatelka-radka-e> [dostęp: 15.02.2018].

Jakob Altmann

Cognitive aspects in artistic translation — on the example of Herta Müller’s novels and their translations into Polish and Czech

SUMMARY | This article deals with cognitive aspects of artistic translation, based on the example of translations of Herta Müller’s oeuvre into Polish and Czech. The reader of Herta Müller’s novels seeks to get to know / acquaint oneself with otherness in / through translation, which will be familiar to him or her in a manner consistent with the idiomaticity of the source language. The translator must therefore refer to the cultural, mental, and historical experiences present, in particular, in culturally marked words and expressions, in order to enable his readers to have similar aesthetic and cognitive experiences. In so doing, the translator must take account of the differences in the historical and cultural awareness of the public of the original and of its translation.

Cognitive values are particularly present in the themes offered by Herta Müller, which are expressed in poetic roughness, proximity to spoken language, and the presence of multicultural elements, that is, what living in a communist dictatorship means: constant fear of the secret police, reporting to authorities, individual incapacitation, censorship, thus — topics known to Czech and Polish readers from their own history.

KEYWORDS | cognition, Herta Müller, aesthetic needs, cultural experience, cognitive linguistics, *Atemschaukel*

Jakob Altmann

Kognitive Aspekte der künstlerischen Übersetzung

ZUSAMMENFASSUNG | Dieser Artikel konzentriert sich auf die kognitiven Aspekte der künstlerischen Übersetzung am Beispiel von Herta Müllers Übersetzungen ins Polnische und Tschechische. Der Zweitleser von Herta Müllers Roman sucht in der Übersetzung nach Andersartigkeit gepaart mit Idiomatizität der Ausgangssprache. Der Übersetzer muss daher Verbindungen zu kulturellen, mentalen und historischen Erfahrungen herstellen, insbesondere zu kulturell geprägten Wörtern und Ausdrücken, um seinen Lesern ähnliche ästhetische und kognitive Erfahrungen zu ermöglichen. Dabei berücksichtigt der Übersetzer die Unterschiede im historischen und kulturellen Bewusstsein zwischen den Erst- und Zweitlesern.

Kognitive Werte sind besonders in den von Herta Müller angesprochenen Themen präsent. Sie äußern sich in poetischer Rauheit, Nähe zur gesprochenen Sprache und der Präsenz multikultureller Elemente, d.h. in dem, was das Leben in der kommunistischen Diktatur ausmacht: ständige Angst vor Geheimdiensten, Denunziantentum, Entmündigung, Zensur, d.h. Themen, die tschechischen und polnischen Lesern aus ihrer eigenen Geschichte bekannt sind.

SCHLÜSSELWÖRTER | Kognition, Herta Müller, ästhetisches Bedürfnis, kulturelle Erfahrung, kognitive Linguistik, *Atemschaukel*

JAKOB ALTMANN | magister, doktorant w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Absolwent bohemistyki i hispanistyki na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Jako rodowity Niemiec bada niemiecką literaturę drugiej połowy XX wieku ze szczególnym naciskiem na literaturę niemieckiej noblistki Herty Müller oraz jej polskie i czeskie przekłady. Jego zainteresowania naukowe skupiają się na zagadnieniach językoznawczych, widzianych w kontekście kulturowym. Jest autorem kilku artykułów obejmujących tematy przekładowe i językoznawcze. Publikował m.in. w czasopiśmie „Przekłady Literatur Słowiańskich” i „Zora” oraz w jednym z tomów serii wydawniczej „Studia o przekładzie”. Wygłosił referaty na kilku konferencjach krajowych i zagranicznych.

Perspektywa autora w tekście przekładu



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

