

Magdalena Mitura
Lublin

TŁUMACZ CZY AUTOR? VERNON SULLIVAN BAWI SIĘ (Z) CZYTELNIKIEM

Zarys treści: Tematem artykułu jest opis środków, którymi posłużył się Boris Vian w celu stylizowania swoich powieści na tłumaczenia z języka amerykańskiego. Analizy przeprowadzone zostały na materiale czterech utworów wpisujących się w nurt czarnej powieści amerykańskiej. Zabiegi dające złudzenie tekstu wtórnego oraz istnienia osoby tłumacza sytuują się zarówno w warstwie świata przedstawionego, jak i w warstwie językowej tekstów. Ich aktualizacja uzależniona jest od bagażu literackiego i kulturowego odbiorców sekundarnych. Artykuł zawiera również próbę oceny, w jakim stopniu ta mistyfikacja obcości przetransponowana została przez tłumacza Marka Puszczewicza na materię języka polskiego.

On est toujours déguisé, alors autant se déguiser. De cette façon on n'est plus déguisé.

B. Vian (N. Arnaud 1976: 264)

Wstęp

Wrefleksji nad tłumaczeniem, w szczególnym stopniu literackim, miejsce i rola tłumacza stają się zagadnieniem równie istotnym i dyskutowanym jak tradycyjne obszary zainteresowań traduktologów, takie jak choćby status tekstu oryginalnego, wierność literze lub sensom, ekwiwalencja czy funkcjonowanie przekładu w systemie literatury przyjmującej.

Uwagi teoretyków i praktyków przekładu, takich jak np. W. Benjamin, J. Ortega y Gasset, G. Mounin, H. Meschonnic czy A. Berman, świadczą o wielkim zainteresowaniu sposobem i stopniem „widoczności” w tekście przekładu tłumacza oraz elementów obcego świata. Wszystkie powyższe na-

zwiska łączy uwaga poświęcona osobie tłumacza oraz przekonanie, że tłumaczenie jest operacją prowadzącą do odsłonięcia zarówno podobieństw, jak i różnic. Pojęcie transparentności tłumacza może być rozumiane dwojako. I tak np. dla Mounin niewidoczność tłumacza jest zjawiskiem pozytywnym, jedną ze strategii pozwalającą uniknąć zafałszowania oryginału wpływem indywidualizmu stylu tłumacza (por. Mounin 1959: 110). Inaczej tę przezroczystość rozumie natomiast A. Berman, dla którego jest ona gwarantem prześwitywania „Inności” i „Innego”, istniejących w oryginale i ujawniających się w przekładzie (por. Berman 1999: 74–78). Henri Meschonnic jest wręcz przekonany, że dążenie do stworzenia przekładu transparentnego, tzn. pretendującego do odzwierciedlenia oryginału, jest skazane na niepowodzenie, gdyż każda *ré-écriture* (akt tworzenia nowego tekstu) nosi w sobie immanentne piętno swego twórcy (por. Meschonnic 1999: 55–56 i 160–167).

Obserwacje będące treścią artykułu dotyczą zjawiska dość nietypowego dla przekładu, a mianowicie sytuacji, w której to autor celowo tworzy oryginał „udający” tłumaczenie. Dla zobrazowania sytuacji przedstawiam kontekst tego przedsięwzięcia pisarskiego oraz omawiam środki, którymi posługuje się autor, aby stworzyć złudzenie utworu wtórnego w stosunku do wyimaginowanego oryginału czarnej powieści amerykańskiej. Na marginesie wspominam także o pojawiających się „porozumiewawczych mrugnięciach” do czytelnika wystarczająco uważnego, żeby dostrzec grę pisarza. Dalsza część artykułu ma na celu stwierdzenie, w jakim stopniu polskie tłumaczenia dokonane przez Marka Puszczewicza oddają złudzenie wtórności oryginału francuskiego w stosunku do fikcyjnego oryginału amerykańskiego.

O autorze: Vernon Sullivan czy Boris Vian

Vernon Sullivan to pseudonim, pod którym w latach 1946–1950 Boris Vian napisał i wydał cztery ze swoich powieści: *J'irais cracher sur vos tombes* (*Napluję na wasze groby*), *Les morts ont tous la même peau* (*Kolor trupiej skóry*), *Et on tuera tous les affreux* (*I wykończymy wszystkich obrzydliwców*), *Elles se rendent pas compte* (*Damski gang*), podając się w nich jedynie za tłumacza nieistniejącego autora amerykańskiego.

Paradoksalnie, o pisarzu stało się głośno na francuskiej scenie literackiej nie dzięki najbardziej cenionej przez niego samego i najlepiej znanej dziś powieści *L'Écume des jours*, lecz właśnie za sprawą utworu *J'irais cracher sur vos tombes*, o którym Vian powie później: „Ce livre qui, littérairement parlant, ne mérite guère que l'on s'y attarde” (Vian 1999c: 403). [„Ta książka,

która z literackiego punktu widzenia nie zasługuje wcale, aby się nad nią zatrzymać” (tłum. M.M.)]. Co skłoniło go więc do tej deprecjonującej pisarsko działalności?

Geneza utworów

Na pojawienie się pierwszej powieści wpłynęło kilka czynników, w większości innych niż literackie. Bezpośrednią przyczyną był zakład między autorem, któremu zawsze bliska była estetyka gry, gry językowej w szczególności, dowcipu, zabawy i pastiszu, a przyjacielem i zarazem wydawcą *Éditions du Scorpion*, poszukującym oryginalnej powieści, której tłumaczenie odniosłoby sukces finansowy na rynku wydawniczym. Przypomnijmy, że połowa lat 40. ubiegłego wieku to we Francji okres bardzo intensywnego zainteresowania Stanami Zjednoczonymi, w szczególności produkcją kinową, jazzem, literaturą. Bestsellerem roku 1946 został amerykański thriller o francuskim tytule *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* Jamesa H. Chase'a. Vian widział więc w tym przedsięwzięciu również okazję do uzupełnienia skromnej pensji inżyniera, a kolejne powieści pojawiły się w dużej mierze na fali komercyjnego sukcesu pierwszej. Bodźcem do napisania pierwszej powieści, i w mniejszym stopniu następnych, była także chęć wykpienia krytyków i czytelników, którym miał za złe niedocenianie bliskich mu autorów. Począwszy od czerwca 1946 r., w grę wchodziły również urazy osobiste, a mianowicie przyznanie nagrody Pléiade, na którą bardzo liczył, pisarzowi katolickiemu oraz rozczarowania spowodowane przejściem bez echa powieści z głównego, surrealistycznego nurtu jego twórczości.

Dwa kręgi odbiorców implikowanych

Powyższe uwagi oraz informacje biograficzne na temat pisarza skłaniają do wniosku, że w przypadku omawianych utworów należy mówić o dwóch kręgach odbiorców projektowanych świadomie już przez samego autora-tłumacza. Pierwsza grupa to krytycy i czytelnicy, którym Vian chciał dać nauczkę, druga – to przyjaciele i znajomi. Dla nich wiele miejsc tekstowych było wystarczająco transparentnych, żeby odkryć mistyfikację. Nie myślę tu o kilku osobach, z którymi autor spędzał wakacje w sierpniu 1946 roku, racząc je stopniowo powstającą pierwszą powieścią, a więc całkowicie świadomych konfabulacji. Mam na myśli czytelników bądź bliskich, którzy byli zdolni do-

strzec w zmodyfikowanych nazwiskach bohaterów nazwiska z otoczenia muzycznego, literackiego lub towarzyskiego Viana, charakterystyczne schematy gier słownych, neologizmów, motywy lub problemy etyczne eksploatowane w jego twórczości.

Gwoli ścisłości należałoby odmiennie traktować dwie pierwsze i dwie ostatnie powieści, gdyż wydawca zdradził sekret mistyfikacji po opublikowaniu dwóch pierwszych utworów. W związku z tym w zetknięciu z dwiema ostatnimi powieściami wszyscy czytelnicy byli świadomi identityczności osoby pisarza i fałszywego tłumacza. Analiza utworów pokazuje zresztą wyraźnie zdecydowanie mniejszą liczbę zabiegów tekstowych mających uwiarygodnić ich związany charakter. Wszystkie cztery powieści dostarczają bogatego materiału, jeśli chodzi o naśladowanie stylistyki czarnej powieści amerykańskiej. Jednakże dwie ostatnie skupiają się raczej na pastiszowym eksploatowaniu typowych motywów powieści amerykańskiej według bliskiej Vianowi estetyki absurdałnego komizmu i gier językowych.

Złudzenie istnienia oryginału

Status ontologiczny tłumaczenia implikuje dwie oddzielne sytuacje wypowiedziania. W przypadku utworów Sullivana mamy do czynienia z jedną sytuacją wypowiedziania, w której wysiłki domniemanego tłumacza skierowane są jedynie na stworzenie wrażenia jej dwoistości. Anton Popovič widzi w przekładowości „odczuwanie przekładu na tle tradycji rodzimej jako produktu obcego, przekładowość manifestowana jest w akcie percepcji jako fakt przynależności do literatury innego narodu” (cyt. za: Kraskowska 1992: 133). Przyjrzyjmy się zatem, jak pisarz konstruuje na potrzeby czytelnika złudzenie istnienia osoby tłumacza, jak również złudzenie obcowania z tekstem przekładu z innego języka/kultury, a więc to, co stanowi o jego przekładowości.

Zabiegi mające przekonać, że czytelnik ma do czynienia z owocem pracy tłumacza, są różnorodne. Dla ich usystematyzowania opieram się na typologii śladów tłumacza Georges’a Lüdi. Przypomnijmy pokrótce, że wyróżnia on ślady ekwiwalencyjne (związane) – możliwe do stwierdzenia jedynie w konfrontacji z tekstem oryginału oraz ślady samodzielne – sygnalizujące obcość kulturowo-językową bez konieczności odwoływania się do porównania z tekstem oryginału (Dąbmska-Prokop 1997: 10–17). Pomimo braku faktycznego istnienia oryginału, obserwacje poczynione na materiale powieści pozwalają stwierdzić, że Vian uwiarygodnił swoją mistyfikację śladami działalności przekładowej odnoszącej się do obydwu powyższych grup.

Zacznijmy od śladów samodzielnych. Dzielę je na dwa typy, których elementy często są wspólne: 1) dotyczące tłumacza i jego pracy oraz 2) odnoszące się bezpośrednio do powieści, a ściślej mówiąc, do jej warstwy świata przedstawionego. Po pierwsze najbardziej eksplicytne są informacje edytorskie sytuujące omawiany tekst w relacji do rzekomego tekstu amerykańskiego. I tak mamy nazwisko Vernon Sullivan na karcie tytułowej *J'irais cracher sur vos tombes*, a pierwsze wydanie opatrzone było nawet adnotacją „przetłumaczone z amerykańskiego przez Borisa Viana”. We wstępie rzekomy tłumacz opowiada o spotkaniu wydawcy z rzekomym autorem oryginału zmuszonym do zostawienia manuskryptu we Francji po bezowocnych próbach wydania go w swoim kraju. Vian uprzedza dalej zarzuty krytyków, co do zbyt śmiałego erotyzmu i okrucieństwa, mówiąc o widocznym wpływie Millera, Caina, Chase'a.

W tej grupie sytuują się też uwagi metatranslacyjne tłumacza na temat jego warsztatu i napotkanych trudności, które zawarł w przedmowie do drugiej powieści. Wyjaśnia on między innymi, że to właśnie ataki obrońców moralności na młodego Sullivana zmotywowały go do napisania komentarza i przekładu jego kolejnej książki. Oburza się na krytyków i dementuje ich podejrzenia posądzające go o autorstwo pierwszej powieści, używając – o ironio! – słów „je suis trop chaste et trop pur pour écrire de telles choses” (Vian 1999c: 402) [„jestem zbyt niewinny i zbyt czysty, żeby pisać takie rzeczy” (tłum. M.M.)]. Pierwsza z powieści jest właściwie tłumaczeniem *à rebours*, w którym mistyfikacja osiąga swoje apogeum. Dla uwiarygodnienia podstępu wersja amerykańska powstała rok później we współpracy z jednym z amerykańskich przyjaciół: w 1948 Vendôme Press wydaje *I Shall Spit on Your Graves*. Jedynie uważny czytelnik zauważy, że w końcowej scenie płęć głównego bohatera zastąpiona zostaje wyeksponowanymi pośladkami, co badacze twórczości pisarza potraktują później jako kolejną symboliczną kpinę z krytyków.

Cechy gatunkowe (budowa fabuły, konstruowanie postaci, wybór tematów i motywów) są w analizowanych utworach częścią wspólną warsztatu tłumacza oraz samego konstruowania świata przedstawionego. Fałszywy tłumacz z łatwością manipulował schematami i motywami czarnej powieści amerykańskiej, gdyż był faktycznym tłumaczem Chandlera, Cheney, Caina, zagozłym miłośnikiem literatury i muzyki amerykańskiej, mającym w gronie przyjaciół Afroamerykanów, dzięki którym dobrze znał problem segregacji rasowej. W *Les morts ont tous la même peau* Vian posługuje się np. monologiem wewnętrznym bohatera oraz wprowadza zdania nominalne, jakby wzięte ze scenariusza filmowego. Takie techniki narracji pozwalają czytelnikowi ogłądać fabułę od wewnątrz, na wzór techniki stosowanej w kinie amerykańskim.

Zgodnie z wyznacznikami gatunku i oczekiwaniami czytelnika *Série noire* akcja utworów dotyczy konfliktów rasowych i obfituje w zbrodnie, trupy, przemoc i seks. Czasami, jak np. w drugiej powieści, porozumiewawczym mrugnięciem do czytelnika są wplecione w nią nieprawdopodobne wydarzenia, jak „całkiem przypadkowe” znalezienie opon i benzyny niezbędnych do podpalenia lombardu u jego właściciela czy też nader spokojna reakcja związanego i zakneblowanego męża na igraszki bohatera z jego żoną. Rozsadzają one fabularną jednorodność kryminału amerykańskiego, byłyby za to całkiem do zaakceptowania w pierwszej surrealistycznej powieści Viana *Vercoquin et le plancton*. Szczególnie obfitująca w tego typu przerwania ciągłości jest trzecia powieść, *Et on tuera tous les affreux*, w największym stopniu nawiązująca do stylistyki powieści surrealistycznych. To tutaj mamy szkielety wielbłądów z karawany w Kalifornii, mówiącego psa (*nota bene* pojawiającego się ponownie w późniejszej powieści *L'herbe rouge*) czy wstydzący się księżyc. Czytelnik znający całość ówczesnej twórczości pisarza mógł odnieść wrażenie, że są to momenty wyraźnego przeswitywania miłośnika blagi, niemogącego powstrzymać inklinacji do żartu w całości tonacji powieści kryminalnej.

Utwory zawierają wachlarz amerykańskich stereotypów dotyczących postaci i zachowań. Obok purytańskich zachowań Afroamerykanów czytających i cytujących Biblię mamy do czynienia z dziećmi bogaczy prezentującymi *american way of life*, dla których codziennością są prywatki z alkoholem, narkotykami i seksem jako głównymi atrakcjami, bywanie w klubach bluesowych i jazzowych – ulubione sporty to baseball, golf, kulturystyka, mężczyźni są wysportowani, dobrze zbudowani i opaleni. Równie stereotypowy jest obraz kobiety wykreowany przez obraz kinowy. Jest ona mianowicie klasyczną przedstawicielką *pin-up*. W opisach powtarzają się informacje na temat idealnego ciała, idealnie eleganckiego ubioru, braku zahamowań i stałej gotowości do zbliżeń. Inny typ to *bobby-soxer*, perwersyjna lolitka, będąca połączeniem sztuki uwodzenia i niewinności. Kult piękna fizycznego jest zresztą wyolbrzymiony do absurdu w *Et on tuera tous les affreux*, powieści łączącej thriller i science fiction, gdzie doktor Schutz hoduje idealnych ludzi w laboratoriach.

Drugi typ śladów samodzielnych denotuje obcość świata przedstawionego powieści (por. Lewicki 2000: 97). Odnajdujemy wśród nich toponimy, antroponimy i realogizmy (tytuły gazet, utworów muzycznych, nazwy klubów, marek samochodów i alkoholi, jednostki miar). Można stwierdzić, że w przypadku powyższych śladów najdobitniej ujawnia się oscylacja pomiędzy tym, co znane, i tym, co odczuwane jest jako obce. Zjawisko recepcji obcości jest wszak jednym z elementów pozwalających mówić o przekładowości dzieła, zaświadczających o jego charakterze wtórnym w stosunku do tekstu wyjścio-

wego. Chciałabym tutaj zaznaczyć, że w oczywisty sposób sam fakt wprowadzania do świata powieści realiów z innej kultury nie przesądza o jej przekładowym charakterze. Pisarze nie ograniczają się przecież zawsze do zajmowania się ich własną kulturą, lecz tworzą teksty oryginalne, opisujące obcą rzeczywistość. Wydaje się, że obce realia uaktywniają się jako wskaźniki obcości w analizowanych powieściach ze względu bądź to na świadomość istnienia oryginału amerykańskiego (nastawienie recepcyjne *a priori* na tekst wtórny), bądź to ze względu na ich szczególną częstotliwość. Owo nasycenie sygnałami obcości jest również źródłem napięcia doświadczanego przez wystarczająco uważnego czytelnika pomiędzy naturalnością powieści samoistnej a wykreowaną sztuczną stereotypowego obrazu Stanów Zjednoczonych.

Przyglądając się szczegółowo śladom samodzielny, należy stwierdzić, że drobiazgowy toponimia odgrywa ważną rolę dla uwiarygodnienia obcości świata powieści. Czytelnik skonfrontowany jest z bogactwem nazw miejscowości, ulic, dzielnic. Mogą być one zgodne z rzeczywistością, dochodząc do pedanterii, jak w przypadku powieści *Et on tuera tous les affreux*, której akcja dzieje się w Los Angeles i okolicach, a ulice przedstawione są tak, jakby Vian pisał z planem miasta przed oczami. Czasami jest to mieszanina miejsc faktycznie istniejących oraz przetworzonych przez wyobraźnię pisarza, co owocuje nazwami zdeformowanymi bądź całkowicie wymyślonymi, z zachowaniem brzmienia prawdopodobnego dla toponimii amerykańskiej, jak np. Buckton (Vian 1999b: 313) (manuskrypt informuje, że pierwotnym pomysłem było Fuckton, ostatecznie ocenione jako zbyt wulgarne).

Innym wyznacznikiem obcości świata przedstawionego w powieściach są imiona i nazwiska bohaterów. Już sam pseudonim, pod który Vian się podpisał, jest znaczący dla wtajemniczonych przyjaciół, nawiązuje bowiem jednocześnie do Vernona Story – amerykańskiego muzyka, Paula Vernon – kolegi Viana i pianisty Joe Sullivana. Czasami maska jest o wiele mniej wyrafinowana. Dan Parker, bohater *J'irais cracher sur vos tombes*, otrzymał imię po Danielu Parkerze, zagorzałym obrońcy moralności, przewodniczącym *Cartel d'action sociale*, który wytoczył pisarzowi proces o obrazę moralności. Senator Balbo (Vian 1999b: 352) to dla ówczesnego czytelnika przejrzysta aluzja do senatora z Missisipi, Theodore Bilbo, który zasłynął swoimi rasistowskimi przemowami. Większość imion to prawdopodobne imiona amerykańskie, ale łobuzerskim uśmiechem do czytelnika są, szczególnie liczne w trzeciej powieści, rodzyńki w stylu: prezydent Truwoman (Vian 1999a: 345), imię dziewczyny Sunday Love (Vian 1999a: 290) (Vian znał Anitę Love), komisarz Nick Defato (Vian 1999a: 307) (kontrabasista i przyjaciel Viana, Guy de Fatto, grający w Klubie Saint-Germain), Mike Bokanski (Vian 1999a: 348) (Maurice-Michel

Bokanowski, przyszły minister) czy też gangster Petrossian (Vian 1999a: 310) (od lat dwudziestych armeński dostawca kawioru w Paryżu).

O odrębnej grupie szczególnych realizmów można mówić w przypadku elementów kojarzących się wręcz mitycznie ze Stanami Zjednoczonymi. Teksty usiane są nazwami amerykańskich samochodów: cadillac, packard, duesenberg, buick, nash, rolls, chrysler (np. ESR: 9). Ameryka reprezentowana jest również przez typową gastronomię: steki, langusty, pudding owsiany oraz alkohole: martini, whisky, highballs.

Jednostki miar ujawniają spisek, gdyż np. metry z manuskryptu pierwszej powieści poprawione zostały tylko w niektórych miejscach na stopy, co owočuje brakiem spójności. Nawet przy opisie tego samego bohatera jednostki francuskie mogą sąsiadować z amerykańskimi: Rocky mierzy sześć stóp i dwa cale (1,88 m), ale waży 90 kg (Vian 1999a: 286).

Wyjątkowe miejsce zarezerwowane jest dla amerykańskich muzyków, kompozytorów i dyrygentów jazzowych i bluesowych oraz tytułów utworów. I znowu znajomi i miłośnicy twórczości pisarza bez zdziwienia odnajdą pośród nich nazwisko Duke'a Ellingtona, którego Vian darzył ogromnym podziwem i którego utwory umieścił w 1946 roku w swojej najważniejszej powieści *L'Écume des jours*. Bardzo dobitnym ujawnieniem oszustwa w warstwie świata przedstawionego powieści jest np. wprowadzenie losów na loterię P.M.U. (Paris mutuel urbain) – instytucji francuskiej niemającej swojego odpowiednika w Stanach Zjednoczonych (Vian 1999c: 456).

Ślady pretendujące do ekwiwalencyjnych najłatwiej dostrzec w warstwie organizacji językowej tekstów. Na efekt obcości czytelnik natyka się na różnych poziomach budowy utworów: gramatycznym, stylistycznym, pragmatycznym. Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

Wyrażenia będące kalkami ze slangu amerykańskiego lub słownictwa jazzowego są jawnie zbyt nieudolne, ażeby przypisać je niekompetencji językowej tłumacza, np. *chats du coins* (Vian 1999b: 331), gdzie w miejsce tłumaczenia amerykańskiego *cats* czytelnik francuski spodziewałby się raczej słowa *gars*. Ta sama uwaga dotyczy anglicyzmów nienacechowanych środowiskowo. Na przykład wyrażenie *Sainte fumée!* (Vian 1999b: 343) jest kalką angielskiego *Holy smoke!*, które język francuski oddaje przecież jako *Zut alors!* Bohaterzy powtarzają często *sûr!* (np. Vian 1999a: 349). Nie brakuje również pojedynczych zapożyczeń niezaadaptowanych ówczesnie w żaden sposób do zasad języka francuskiego. I tak mamy: *le doughnut* (Vian 1999b: 317), *drugstore* (Vian 1999b: 331), *le slow* (Vian 1999b: 336), *le shag* (Vian 1999b: 338), *hello!* (Vian 1999b: 342), *groggy* (Vian 1999b: 343), *block* (Vian 1999b: 401), *bowtie* (Vian 1999a: 287).

Ciekawym porozumiewawczym mrugnięciem do „czytelnika-eksploratora” (K. Hejwowski 2004: 60) są gry słów *tailler une carpette* (Vian 1999b: 331) i *des histoires à dormir debout sur un aquaplane* (Vian 1999a: 377) będące tak charakterystycznym dla pisarza wykorzystaniem schematu *mot-valise* w syntagmatycznych złożeniach wyrażen: *to cut a rug* (‘tańczyć’) + *tailler une bavette* (‘pogawędzić’) oraz *histoires à dormir debout* (‘nieprawdopodobne historie’) + *debout sur un aquaplane* (‘stać na akwaplanie’).

W obrębie pragmatyki natomiast kontrowersje budzi np. trzymanie się formy grzecznościowej w drugiej osobie liczby mnogiej, nawet w przypadku bliskich przyjaciół, charakterystyczne dla kultury francuskiej, nie do zaakceptowania jednak w języku angielskim, gdzie użycie drugiej osoby liczby pojedynczej zmniejsza zdecydowanie dystans między interlokutorami.

Kilka uwag o tłumaczeniach polskich

Gdyby zatrzymać się na poziomie samego języka, porównanie oryginału francuskiego z przekładami polskimi pozwala zauważyć dwie tendencje charakteryzujące przekłady dokonane przez Marka Puszczewicza i wydane w 1999 roku. Po pierwsze wyrażenia i realizmy amerykańskie ulegają czasami udomowieniu poprzez użycie ekwiwalentów funkcjonujących w języku polskim lub wprowadzenie elementu rodzimej rzeczywistości, np. *shag – berek z Murzynką* (Vian 1999d: 29), *Rhapsody in Blue – Błękitna Rapsodia* (Vian 1999d: 56), *doughnuts – racuchy* (Vian 1999d: 12), *block – dom* (Vian 1999d: 81), *tamales – pomidory z czerwoną papryką* (Vian 1999d: 269), *Hello! – Hej* (Vian 1999d: 33). Można również odnieść wrażenie, że tłumacz obawiał się o kompetencje kulturowe czytelnika polskiego i starał się uprzedzić jego kłopoty, stosując wyjaśnienie lub nad tłumaczenie, np. *Splendid – Hotel Splendid* (Vian 1999d: 31), *Métro – Metro-Goldwyn-Mayer* (Vian 1999d: 186), *P.M.U. – losy na loterię* (Vian 1999d: 142). Są to zawsze jednak zabiegi punktowe.

Poważniejsze różnice dają się natomiast zaobserwować, jeśli przejdziemy na poziom analizy dyskursu, a więc tekstu zanurzonego w kontekście, w sytuacji wypowiedzania. Czynniki składające się na sytuację komunikacyjną na linii oryginał francuski–przekłady polskie różnią się bowiem zasadniczo od relacji – nawet jeśli była ona udawana – na osi oryginał amerykański–przekłady francuskie.

Czytelnikowi polskiemu już na wstępie oszczędzone zostaje złudzenie dokonywania tłumaczenia z oryginału amerykańskiego, gdyż na stronie tytu-

łowej jest nazwisko Vian, a wspólny tytuł powieści tworzących jedną książkę brzmi *Vernona Sullivana dzieła zebrane*.

Odbiorca polski, przede wszystkim w związku z innym kontekstem czasowym, nie ma wiedzy na temat Stanów Zjednoczonych równej czytelnikowi współczesnemu Vianowi. Wyznaczniki gatunkowe literackich thrillerów nie są dla niego tak żywe, a więc funkcjonowanie tych przekładów nie wpisuje się jednakowo płynnie w literaturę rodzimą. Jak nazwał to M. Morel, *contrat de lecture* (Morel 1995: 15) zawarty między czytelnikiem a tekstem jest różny w obu przypadkach. W związku z odmiennym bagażem społeczno-kulturowym, a w szczególności literackim, dzisiejszy czytelnik polski i ówczesny francuski aplikują inny wzorzec oczekiwań co do języka, gatunku i stylu utworu. Konsekwencją takiego nastawienia jest odmienna konkretyzacja miejsc tekstowych i aktualizacja sensów, różna detekcja zgodności i odchyień w stosunku do zinterioryzowanej normy strategii dyskursywnych i uwarunkowań społeczno-kulturowych. Czytelnikowi polskiemu nieznaną są nazwiska większości polityków, aktorów, muzyków czy przedsiębiorców amerykańskich. Na ogół są tylko śladami obcej kultury. W rezultacie zdarza się, że nie jest on w stanie dostrzec aluzji i bawienia się jego kosztem w nazwiskach zdeformowanych lub zapożyczonych od postaci realnie istniejących.

Uwagi końcowe

W praktyce tłumaczeniowej najczęstszą postawą tłumacza jest sytuacja, kiedy jego wysiłki nakierowane są na przekonanie czytelnika sekundarnego, że obcuje on z oryginałem. Przy takim podejściu wszelkie ślady obcości, a w szczególności ślady pracy tłumacza nad materią nowego dyskursu literackiego są rozpatrywane w kategorii potknięć w jego warsztacie pracy. Zjawiska takie jak przypadek literacki Vian-Sullivan są przyczynkiem do innego spojrzenia na zagadnienie obecności i widoczności tłumacza w procesie powstawania nowego tekstu. Jego rzeczywiste lub rzekome, zamierzone lub nieświadome potknięcia i momenty prześwitywania w tekście stanowią dla krytyka przekładu nieocenione źródło informacji o miejscu, w którym dwa języki i dwie kultury spotykają się w umyśle jednego twórcy we wspólnych zmaganiach, negocjacjach i dialogu. Nawet jeśli – jak twierdzi Ortega y Gasset (2000: 50) – tłumaczenie, podobnie jak mówienie, jest działaniem utopijnym, gdyż implikując jednocześnie konieczność i niemożliwość, wyklucza swoje spełnienie, to jest to zjawisko fascynujące, stwarzające przestrzeń ciągłego wzajemnego poznawania i komunikacji w różnorodności, a więc tym, co stanowi o bogactwie języków i kultur.

Źródła

- Vian, B., 1997, *Elles se rendent pas compte*, Fayard, Paryż (ESR)
- Vian, B., 1999a, „Et on tuera tous les affreux”, [w:] *Oeuvres de Boris Vian*, Pestureau, G. (red.), t. 3, Fayard, Paryż.
- Vian, B., 1999b, „J’irais cracher sur vos tombes”, [w:] *Oeuvres de Boris Vian*, Pestureau, G. (red.), t. 1, Fayard, Paryż.
- Vian, B., 1999c, „Les morts ont tous la même peau”, [w:] *Oeuvres de Boris Vian*, Pestureau, G. (red.), t. 2, Fayard, Paryż.
- Vian, B., 1999d, *Vernona Sullivana dzieła zebrane*, tłum. M. Puszczewicz, Liber, Warszawa.

Literatura

- Arnaud, N. (red.), 1976, *Obliques: Boris Vian de A à Z*, nr 8, 9.
- Benjamin, W., 1975, „Zadania tłumacza”, [w:] *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań, s. 293–307.
- Berman, A., 1999, *La Traduction et la lettre ou l’Auberge du lointain*, Paryż.
- Dąbska-Prokop, U., 1997, *Śladami tłumacza. Szkice*, Kraków.
- Hejrowski, K., 2004, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa.
- Kraskowska, E., 1992, „Intertekstualność a przekład”, [w:] *Między tekstami*, Ziomek, J. i in. (red.), Warszawa, s. 129–145.
- Lewicki, R., 2000, *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin.
- Meschonnic, H., 1999, *Poétique du traduire*, Paryż.
- Morel, M., 1995, „Lecture, traduction, axiologie”, [w:] *Palimpsestes*, nr 9, s. 13–24.
- Mounin, G., 1959, *Les Belles Infidèles*, Paryż.
- Ortega y Gasset, J., 2000, „The misery and the splendor of translation”, [w:] *The Translation Studies Reader*, Venuti, L. (red.), Londyn–Nowy Jork, s. 49–63.

Translator or author – Vernon Sullivan’s reader games

Summary

The article addresses the issue of the degree and manner of the translator’s visibility in a translated text. The analysis of Boris Vian’s four novels, published between 1946 and 1950 as the presumed translation of works by the non-existent American writer

Vernon Sullivan, highlights the methods used by the non-existent translator in order to fake French originals as English translations. The methodology used in the analysis is based on G. Lüdi's typology of the translator's trail. Lüdi distinguishes equivalent (associated) trails, those that can be only identified in confrontation with the original, and independent trails, those that signal the cultural and linguistic difference without resorting to the original.

The observations indicate that despite the lack of the actual original, the writer authenticated his mystification by leaving both types of the translator's trails. The techniques which contribute to the impression of the translated work and the existence of the translator are connected both with the fictional world (foreign reality, exaggerated faithfulness to generic conventions resulting in pastiche) and the language of the texts (clichés from American slang, individual lexical borrowings without their adaptations to the system of the French language). In the Polish translations, the domestication of foreign reality and the unique social and cultural experience of the secondary reader significantly modify or even make impossible the detection of the American "original".