



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Gry tytułami

Author: Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Citation style: Adamowicz-Pośpiech Agnieszka. (2016). Gry tytułami. W: P. Fast, T. Markiewka, J. Pisarska (red.), "Reguły gier : między normatywizmem a dowolnością w przekładzie" (S. 131-146). Katowice : "Śląsk"



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

GRY TYTUŁAMI

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Czy istnieją normy przekładu tytułu? A w szczególności: czy raz przełożony tytuł dzieła (filmu, książki, gry komputerowej) powinien pozostać ten sam, gdy tłumacz/ka podejmuje się nowego przekładu lub gdy mamy do czynienia z reedycją dawnego przekładu po sukcesie adaptacji filmowej pod innym tytułem? Czy przekładoznawstwo wyjaśnia mechanizmy takich zjawisk? W niniejszym szkicu chciałabym poszukać choćby częściowych odpowiedzi na te pytania. Pisali o tym i praktycy przekładu (Jerzy Jarniewicz, Krzysztof Filip Rudolf), i teoretycy (Monika Gagaczowska, Urszula Dąbska-Prokop, Krzysztof Hejwowski), ale ich wnioski często nawzajem się wykluczają. Urszula Dąbska-Prokop twierdziła na przykład: „Jest rzeczą oczywistą, że nie istnieją żadne reguły tłumaczenia tytułów”¹, zaś Krzysztof Hejwowski zaproponował kilka technik, jakie mogą pomóc w tym zakresie tłumaczowi² — które omówię poniżej. Natykając się na owe sprzeczne sądy, chciałabym przeanalizować różne formy tłumaczeń tytułów i ustalić, jeśli to możliwe, zasady ich przekładu oraz zastanowić się nad konsekwencjami zmian wcześniej przekładanych tytułów.

Uporządkujmy zatem dotychczasowe ustalenia badaczy. Monika Gagaczowska zwięźle opracowała hasło *Tytuł i tłumaczenie*

¹ U. Dąbska-Prokop, *Nowa encyklopedia przekładoznawstwa*, Wyższa Szkoła Umiejętności, Kielce 2010, s. 284.

² K. Hejwowski, *Iluzja przekładu: przekładoznawstwo w ujęciu konstruktyw-
nym*, Śląsk, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2016.

w *Malej encyklopedii przekładoznawstwa*. Badaczka trafnie uważa, że natura tytułu jest paradoksalna: „z jednej strony bowiem jest integralną częścią ‘tekstu’, ale z drugiej strony jest to jednostka autonomiczna, która rządzi się własnymi prawami jak każdy inny tekst”³. Dlatego też tytuł spełnia kryteria tekstowości — oraz „wszystkie warunki komunikowania: jest komunikatem językowym posiadającym swojego nadawcę i odbiorcę, wyrażony jest za pomocą danego kodu i w określonym kontekście”⁴. Będąc etykietą — referuję dalej za Gagaczowską — jest on wizytówką tekstu, „jego rolą jest nawiązanie kontaktu między nim (i pośrednio autorem) a jego odbiorcą (czytelnikiem, słuchaczem, widzem, tłumaczem/ką)”⁵.

FUNKCJE TYTUŁU

Niewątpliwie każde tłumaczenie tytułu poprzedzić powinna analiza tekstu, co potwierdzają studia analityczne Jarniewicza i Rudolfa. Gagaczowska zauważa, że w przypadku, gdy treść utworu nie wyjaśnia wątpliwości tłumacza/ki, pomocne będą dodatkowe informacje o autorze/autorce pochodzące z odrębnych źródeł (m.in. wywiady), lektura innych utworów ich autorstwa czy opracowań⁶. Takie modelowe analizy przeprowadza Krzysztof Filip Rudolf na podstawie powieści, które tłumaczył — m.in. *Last Orders* Grahama Swifta (*Ostatnia kolejka*) i *A Pale View of the Hills* Kazuo Ishiguro (*Pejzaż w kolorze sepii*)⁷.

³ M. Gagaczowska, *Tytuł i tłumaczenie*, w: U. Dąbbska-Prokop (red.), *Mala encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 280.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ K.F. Rudolf, *O przekładalności tytułów*, w: W. Kubiński, O. Kubińska, T.Z. Wolański (red.), *Przekładając nieprzekładalne: materiały z I Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk-Elbląg 2000, s. 485–87. Analiza tekstu nie zawsze jest jednak możliwa — jak zauważa Gagaczowska — na przykład w tłumaczeniu symultanicznym czy konsekwentnym nie ma się na nią po prostu czasu. (Gagaczowska, *Przekład tytułu...*, s. 280).

Tytuł, jak cały tekst, należy do określonego gatunku⁸. Gerard Génette wyróżnia następujące funkcje tytułu⁹: **identyfikacyjną** (tytuł ma odróżnić dany tekst od innych tekstów); **informacyjną** i **opisową** (informuje o treści utworu), **marketingową** (tytuł ma zainteresować odbiorców, „sprzedać” produkt) i funkcję **konotacyjną** (tytuł ma wywołać określone skojarzenia)¹⁰. Hejwowski rozszerza tę klasyfikację i proponuje jeszcze dwie funkcje: **intertekstualną** i **anegdotyczną**. Gagaczowska słusznie twierdzi, że funkcja identyfikacyjna tytułu jest właściwością i „własnością” każdego tytułu, tzn. istnieje w każdym tytule, niezależnie od jego rodzaju i stylu, na przykład *Martwe dusze*, *Trzej muszkieterowie*¹¹. Często jednak spotyka się różne teksty o tym samym tytule — jest to czasem dzieło przypadku (na przykład *Opowieści zasłyszane* Jarosława Iwaszkiewicza nie nawiązują do *Opowieści zasłyszanych* Josepha Conrada, jak i *Jądro ciemności: ciemna materia, ciemna energia i niewidzialny Wszechświat* Jeremiaha P. Ostrikera i Simona Mittona nie odnosi się do *Jądra ciemności* Conrada). Czasem jednak jest to rezultat świadomego wyboru autora, służącego wywołaniu określonych konotacji: *Zimowa opowieść* Marka Helprina (przeł. Maciej Płaza, Joanna Dziubińska) celowo przywołuje sztukę Szekspira pod tym samym tytułem. Funkcję identyfikacyjną tytułu wykorzystało w unikalnym projekcie amerykańskie wydawnictwo Random House, zlecając napisanie powieści na kanwie sztuk i tytułów Szekspira — takich na przykład jak *Vinegar Girl: The Taming of the Shrew Retold* Anne Tyler, *Shylock Is My Name: The Merchant of Venice Retold* Howarda Jacobsona, czy *The Gap of Time: The Winter Tale Retold* Jea-

⁸ Dokładnie przynależność tytułu do odrębnego gatunku tekstów omawia i ilustruje wieloma przykładami Ch. Nord, *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Francke, Tübingen-Basel 1993, s. 43–45.

⁹ Podaję za Gagaczowską: *Przekład tytułu...*, s. 280–281.

¹⁰ G. Génette, *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014. Gagaczowska opiera się w swoim opracowaniu na tej klasyfikacji.

¹¹ Podobnie uważa Ch. Nord, *Einführung in das funktionale Übersetzen...*, s. 87–91. Określa tę funkcję jako: „Namensfunktion des Titels”, s. 87.

nette Winterson. Zwróćmy uwagę na strategię tłumaczenia tych tytułów, jaką przyjął polski wydawca. Na plan pierwszy wysunął tytuły dzieł Szekspira (wykorzystując funkcję identyfikacyjną), a na planie drugim (jako podtytuł) umieścił przetłumaczony tytuł angielski *Poskromienie złoŃnicy. Dziewczyna jak ocet; Kupiec wenecki. Shylock się nazywam; Zimowa opowieść. Przepaść czasu*. Taka zmiana prawdopodobnie wynikała z przekonania, że sztuki Szekspira są rozpoznawalne i odbiorca kupi ksizkę ze względu na identyczny tytuł (być może mylnie zakładając, że jest to fabularyzowana wersja dramatów?). W tym przypadku funkcja identyfikacyjna łączy się z funkcję marketingową.

Gagaczowska w swoim opracowaniu podaje także przypadek dzieł bez tytułu (na przykłd niektórych tekstów średniowiecznych). W dzisiejszych czasach brak tytułu oznaczony jest trzema asteriskami (***) , a celom identyfikacyjnym służy kilka słów pierwszego wersu (na przykłd wiersze Haliny Poświatowskiej, Emily Dickinson). Gagaczowska uważa, że funkcja identyfikacyjna tytułu zawsze zostaje w przekłdzie zachowana, „jakkolwiek bowiem tekst zostanie nazwany, tytuł nadal będe odróżniał dany utwór od innych”¹². Z tym twierdzeniem będe polemizować.

Druga funkcja — informacyjna (opisowa) jest opcjonalna¹³. Tytuł może, ale nie musi, informować o zawartości ksiązki. Przykłdami tych pierwszych są *Chłopi* czy *Krzyżacy*. Przykłdem tytułu nieinformujcego odbiorców o treści ksiązki jest na przykłd *Lalka* Bolesława Prusa. Wyróżniamy też kategorię tytułów celowo zwodzcych czytelników, na przykłd *Trzej muszkieterowie* (jak wskazuje Jarniewicz za Umberto Eco). Warto przypomnieć, że dawniej stosowano tytuły opisowe, bardzo dokłdnie informujące o treści utworu, na przykłd *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams and an Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* Henry Fieldiga. Danuta Danek przeanalizowała tytuły XVIII-wiecznych powieści: są one dłuższe, rozbudowane, często opatrzone komentarzami dotyczącymi autora, autentyczności

¹² M. Gagaczowska, *Przekłd tytułu...*, s. 281.

¹³ Por. Ch. Nord, *Einführung in das funktionale Übersetzen...*, s. 106–131.

tekstu i jego ewentualnego znalazcy czy wydawcy¹⁴. Jako przykład można przywołać późniejszy utwór Karola Dickensa *The Personal History, Adventures, Experience & Observations of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (which he never meant to be published on any account)*; w dawnej polskiej wersji brzmiał następująco: *Dzieje, przygody, doświadczenia i zapiski Dawida Copperfielda juniora, rodem z Blunderstone (których nigdy ogłaszać drukiem nie zamierzał)*¹⁵. Najnowsze przekłady skracają większość dawnych tytułów opisowych — *Joseph Andrews, David Copperfield*.

Obecnie dominują tytuły nieinformujące: krótkie i celne, natomiast takie o rozbudowanej treści spotyka się m.in. w nagłówkach satyrycznych czy ironicznych — jak u Stanisława Barańczaka *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*¹⁶.

Trzecia funkcja — marketingowa przejawia się w tytule poprzez styl i oryginalność pomysłów¹⁷. Ma na celu przyciągnąć jak najszersze grono czytelników czy widzów — na przykład miłośników książek detektywistycznych zainteresuje tytuł *Morderstwo w Orient Expressie (Murder on the Orient Express)*, wielbicieli romansów *Przyjaźń czy kochanie (Love and Friendship)*. Tłumacz/ka powinien/powinna zachować „charakter tytułu i linię obraną przez autora”, ale — jak pokazują Gagaczowska i Berezowski — często tłumacz/ka, wydawca czy dystrybutor stosują chwyt marketingowy, aby zwiększyć sprzedaż lub oglądalność. Gagaczowska podaje przykład *Baryleczki Maupassanta (Boule de suif)*, która ukazała się w 1925 roku w nakładzie zaledwie 2500 egzemplarzy, po zmianie tytułu przez wydawnictwo na *Miłość i inne historie* w ciągu roku sprzedano 37 tysięcy egzemplarzy

¹⁴ D. Danek, *Dzielo literackie jako książka: o tytułach i spisach rzeczy w powieści*, PIW, Warszawa 1980.

¹⁵ Tak przetłumaczyła go Wila Zyndram-Kościałkowska w roku 1889.

¹⁶ Podaję za Gagaczowska, *Przekład tytułu...*, s. 282.

¹⁷ Tamże; Ch. Nord, *Einführung in das funktionale Übersetzen...*, s. 131–142.

powieści i wydawca zdecydował się jeszcze raz na zmianę tytułu na *Jak poświęcono francuską prostytutkę* — zmiana ta została zwieńczona wielkim sukcesem, sprzedano bowiem kolejnych 55 tysięcy egzemplarzy tej książki.

Na funkcję marketingową jako naczelną stosowaną w przekładzie filmów wskazuje Leszek Berezowski¹⁸. Podkreśla on normę rynkową jako decydującą w tłumaczeniu, ponieważ nie ulega dyskusji, że dobrze sformułowany tytuł może przyczynić się do „kasowego” sukcesu produkcji. Przykładami polskich tłumaczeń tytułów filmowych, które są wyraźnie odmienne od tytułu oryginalnego, są *Jury Duty — Sędzia kalosz*, *High School High — Zagniewani młodociani*, *Joe's Apartment — Karaluchy pod poduchy*, *Dan in Real Life — Ja cię kocham a ty z nim*, *Wedding Crashers — Polowanie na drużny*¹⁹. Podobnie wspomniany już tytuł filmu *Przyjaźń czy kochanie (Love and Friendship)*, efektowny i sugerujący romantyczną komedię, nie ma nic wspólnego z mało chwytliwym komercyjnie tytułem powieści, której jest adaptacją — *Lady Susan Jane Austen*.

Funkcja intertekstualna polega na odwołaniu się do innego tekstu kultury²⁰. Na przykład *Vanity Fair* Williama Thackeraya to cytat z powieści *The Pilgrim's Progress* Johna Bunyana, *Far from the Madding Crowd* — to cytat z elegii Thomasa Greya (*Elegy written in a Country Churchyard*), natomiast angielskie tłumaczenie tytułu *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta *Remembrance of Things Past* — z 30. sonnetu Szekspira (*When to the sessions of sweet silent thought...*). Nord wskazuje nawet na szczególny *casus* zapożyczeń tytułów od innych tytułów i nazwa to „intertytularnością”²¹. Intrygujący

¹⁸ L. Berezowski, *Skąd się biorą polskie tytuły amerykańskich filmów?*, w: O. Kubińska, W. Kubiński (red.), *Przekładając nieprzekładalne*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 317, 321–322.

¹⁹ Przykłady podaję za L. Berezowski, *Skąd się biorą polskie tytuły...*, s. 318–319.

²⁰ K. Hejwowski, *Tytuły utworów literackich w przekładzie*, w: tenże, *Iluzja przekładu...*, s. 187. Wieloaspektowej analizy intertekstualnego wymiaru tytułów dokonała Ch. Nord, *Einführung in das funktionale Übersetzen...*, s. 187–197.

²¹ Nord używa terminu „Intertitularität” — tamże, s. 193.

jest przykład podany przez Hejwowskiego: *Brave New World* Aldousa Huxleya — *Nowy wspaniały świat* to, jak wiadomo, cytat z *Burzy* Szekspira. Ale, jak skrupulatnie prześledził badacz, w żadnym polskim tłumaczeniu tej sztuki Szekspira te słowa dosłownie w takiej formie nie występują²². Ważnym aspektem funkcji intertekstualnej jest miejsce tytułu na „mapie” tytułów dzieł literackich. Roman Lewicki zauważa, że „ogólnokulturowe usytuowanie tytułu powoduje także jego związek z innymi tytułami, już obecnymi w danej kulturze — swoiste kulturowe pole semantyczne, którego istnienia tłumacz/ka nie powinien/powinna ignorować”²³.

I ostatnia funkcja dodana przez Hejwowskiego to funkcja anegdotyczna, czyli odwołanie do pewnych faktów z życia autora znanych tylko wąskiemu kręgowi czytelników — przykładem takiego tytułu jest tom Rudyarda Kiplinga *Just So Stories*. Joanna Kokot wnikliwie wyjaśnia nieporozumienia związane z przekładem tego tytułu: pisarz opowiadał te historie córeczce na dobranoc, ale jeśli miały spełnić swoją funkcję (czyli uśpić dziecko), to należało za każdym razem opowiadać je tak samo („just so”)²⁴. Hejwowski podaje jako przykład tytułu w funkcji anegdotycznej Alana Alexandra Milne’a *Winnie-the-Pooh*, gdzie we wstępie autor tłumaczy zawile losy londyńskiej niedźwiedzicy, której imię zostało użyte w tytule utworu²⁵. Nie wiadomo dlaczego Irena Tuwim zmieniła płęć głównego bohatera, natomiast próba Moniki Adamczyk przywrócenia bardziej adekwatnego tytułu (*Fredzi Phi-Phi*) spotkała się z ogromną krytyką czytelników²⁶.

²² K. Hejwowski, *Tytuły utworów literackich w przekładzie...*, s. 187–188.

²³ R. Lewicki, *Tytuł jako obiekt przekładu*, w: M. Łesio, M. Sajewicz (red.), *Studia z językoznawstwa słowiańskiego*, UMCS, Lublin 1995, s. 353.

²⁴ J. Kokot, *Takie sobie „bajeczki”*: gry z czytelnikiem w nowelistyce R. Kiplinga, Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk 1993; Por. także: Hejwowski, *Tytuły utworów literackich w przekładzie...*, s. 8–9.

²⁵ K. Hejwowski, *Tytuły utworów literackich w przekładzie...*, s. 189.

²⁶ P. Reszka, *Awantura o pleć Kubusia. Dlaczego Puchatek został Fredzią Phi-Phi?*, „Gazeta Wyborcza” (06.02. 2015), Lublin, <http://lublin.wyborcza.pl/lublin/1,48724,17364308> (18.02. 2015); J. Jarniewicz, *Jak Kubuś Puchatek stracił dzieciństwo*, w: tenże, *Gościnność słowa: szkice o przekładzie literackim*, Znak, Kraków 2012. Większość krytyków nie przeczytała wystarczająco dokładnie

PROBLEMY TRANSLACYJNE I ICH ROZWIĄZANIA

Wśród trudności związanych z tłumaczeniem tytułów Gagaczowska wymienia problemy natury językowej i stylistycznej oraz trudności wynikające z faktu, że tytuł jest mikrotekstem²⁷. Problemy stylistyczne pojawiają się najczęściej przy tłumaczeniu tytułów metaforycznych (ale również przy przekładzie kalamburów, wyliczanek). Tłumacze/ki stosują w takich przypadkach trzy rozwiązania: tłumaczenie dosłowne, zachowując metaforę, na przykład *Where Eagles Dare* (film Briana Huttona) nawiązujący do frazy Alexandre'a Pope'a „where angels fear to tread”, przetłumaczono jako *Nie tylko dla orłów*. Tłumacz/ka może zastąpić oryginalne wyrażenie metaforyczne nowym (transpozycja), na przykład *I Never Promised You a Rose Garden* Joanne Greenberg — *Życie to nie bajka*²⁸; i wreszcie tłumacz/ka decyduje się przełożyć dosłowne znaczenie frazy metaforycznej, ale w tym przypadku tytuł traci wymiar metaforyczny, na przykład *Last Orders* Grahama Swifta przełożono jako *Ostatnia kolejka*.

Trudności w tłumaczeniu tytułów wynikają z ich specyfiki jako tekstów przede wszystkim w wymiarze intertekstualnym²⁹. Interekstualność tytułu może przejawiać się w sposób jawny lub niejawny³⁰. Tłumacz/ka winien/winna rozpoznać nawiązanie intertekstualne i odszukać intertekst tytułu (na przykład inny tytuł, cytaty) i przy tłumaczeniu tytułu ma do wyboru trzy główne strategie³¹. Najoczywistsza metoda: podstawia znaleziony odpo-

wstępu tłumaczki, w którym wyjaśnia cele nowego tłumaczenia: nie chodziło o zastąpienie dawnego przekładu nowym, ale zaprezentowanie nowego („wierniejszego oryginałowi”) wariantu opowieści. Zwraca na to uwagę Jolanta Kozak w: *Przekład literacki jako metafora: między logos a lexis*, PWN, Warszawa 2009.

²⁷ M. Gagaczowska, *Przekład tytułu...*, s. 283.

²⁸ Przykład podaję za: K. Hejwowski, *Tytuły utworów literackich w przekładzie...*, s. 205.

²⁹ M. Gagaczowska, *Przekład tytułu...*, s. 283.

³⁰ Wszelkie odmiany intertekstualności i markery sygnalizujące odniesienia intertekstualne omawia A. Majkiewicz, *Interekstualność — implikacje dla teorii przekładu: wczesna proza Elfriede Jelinek*, PWN, Warszawa 2008.

³¹ Gagaczowska wspomina o dwóch strategiach (s. 284) — opieram się na jej ustaleniach, ale dodaję własne.

wiednik pod tłumaczony tytuł, na przykład *Wściekłość i wrzask* Faulknera (*The Sound and the Fury*) to cytat z *Makbeta* (V,5). Po drugie, jeżeli odkryta referencja intertekstualna nie pasuje do tekstu, tłumacz/ka stara się znaleźć inny odpowiednik, na przykład *Rich Man, Poor Man* (fragment wyliczanki) Irvina Shawa zastąpiono ogólnie przyjętą frazą *Pogoda dla bogaczy*³². I wreszcie trzecia strategia: gdy w kulturze przyjmującej nie ma jeszcze tłumaczenia danego tekstu, do którego odnosi się tytuł, tłumacz/ka przekłada go w sposób dosłowny lub podstawia własną wersję (zawsze jednak należy zachować jak najwięcej sensu tytułu oryginału).

ZMIANY TYTUŁÓW

Przejdźmy do kwestii, kiedy są możliwe zmiany tytułu już zakorzenionego w kulturze. Wydaje się, że takie przypadki zdarzają się niezwykle rzadko. Jednym z nich jest sytuacja, gdy film odniósł sukces, a książka, na podstawie której został nakręcony, nosiła inny tytuł, na przykład *U schyłku dnia* z Emmą Thompson i Anthonym Hopkinsem oparta na powieści Kazuo Ishiguro *The Remains of the Day*. Pierwsze wydanie powieści ukazało się pod tytułem *U schyłku dnia* (1993) w przekładzie Jana Rybickiego. Jednak w drugim wydaniu, po projekcji filmu, zmieniono tytuł książki na wersję filmową *Okruchy dnia* (1997). Jerzy Jarniewicz wspomina powieść Edwarda Morgana Forstera *Domostwo Pani Wilcox* (przekł. Ewy Krasieńskiej), której kolejne wydania ukazały się pod zmienionym filmowym tytułem *Powrót do Howards End* po sukcesie filmu Jamesa Ivory'ego pod tym właśnie tytułem. Podobnie było z powieścią Astrid Lingren *Fizia Pończoszanka* (przekł. Ireny Szuch-Wyszomirskiej) — po sukcesie szwedzko-niemieckiego serialu telewizyjnego *Pippi Långstrump* (w reżyserii Olle Hellbom, w roli Pippi Inger Nilsson), wydawnictwo Nasza Księgarnia zmodyfikowało udomowiony tytuł najpierw na *Pippi Pończoszanka*, a następnie na

³² K. Hejwowski, *Tytuły utworów literackich w przekładzie...*, s. 203.

samo *Pippi* (na przykład *Pippi na Południowym Pacyfiku* czy *Pippi wchodzi na pokład*).

Istnieją także drobne modyfikacje w tytułach, których w ogóle nie dostrzegamy i które nie zaburzają funkcji identyfikacyjnej: *Alicja w Krainie Czarów* (przekł. Antoniego Marianowicza), *Przygody Alicji w Krainie Czarów* (przekł. Macieja Słomczyńskiego) — oba warianty kojarzymy z opowieścią *Alice in Wonderland* Lewisa Carrolla; podobnie *Kancelista Bartleby* Hermana Melville'a (przekł. Zofii Kozarynowej) i *Kopista Bartleby* (przekł. Adama Szostkiewicza). Ale większe modyfikacje tytułu w nowym przekładzie mogą już naruszać funkcję identyfikacyjną, na przykład *Wierzby na wietrze* (przekł. Bohdana Drozdowskiego) nie nawiązują do znanych opowieści dla dzieci *The Wind in the Willows* Kennetha Grahame'a funkcjonującej pod tytułem *O czym szumią wierzby*. W tym przypadku identyfikacja książki może nastąpić dzięki tożsamości autora i na podstawie kluczowego słowa — „wierzby”.

Ciekawa jest historia zmian tytułów w przypadku wydania zbiorowego *Dzieł* Josepha Conrada pod redakcją naukową Zdzisława Najdera. Nie znam takiego drugiego przypadku, kiedy odbywały się publiczne dyskusje na temat zmiany tytułów, gdzie głos zabieraliby luminarze polskiej kultury, m.in. Antoni Gołubiew, Jan Józef Szczepański czy Jan Parandowski, a tłumacz musiał wycofać się z zaproponowanej wersji. Ale zacznijmy od początku. Sam Conrad zaproponował kilka polskich tytułów swych dzieł. W sprawie tłumaczenia pierwszej powieści zasugerował tytuł *Fantazja Almayera* i argumentował: „W sprawie tytułu, co myślisz o tłumaczeniu *Fantazja Almayera*? To jest możliwe. Po angielsku wyraz *Folly* daje się zastosować do budynku także. Po polsku obłąd nie daje się tak zastosować. *A's Folly* jest [to] głupi tytuł, który w żadnym innym języku nie można oddać”³³. Tytuł ten jednak po pierwszym wydaniu został zmieniony, nowe

³³ List Conrada do A. Zagórskiej z 10.04.1920 w: *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego: dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, t. 2, red. Z. Najdera i J. Skolik, tłum. z jęz. ang. i fr. H. Najder, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006, s. 115.

edycje ukazywały się już po wojnie jako *Szaleństwo Almayera*. Trafniejszą podpowiedzią polskiej wersji tytułu, było *Jądro ciemności* (*Heart of Darkness*). Aniela Zagórska wspomina rozmowę z Conradem dotyczącą nieprzetłumaczonej jeszcze na polski opowieści *Heart of Darkness*: „O własnych książkach Conrada mówiłam z nim bardzo mało; znałam wówczas tylko *Lorda Jima* w polskim przekładzie. Opowiadał mi kiedyś o *Heart of Darkness* — nie pamiętam już dobrze z jakiego powodu — i wtedy rzekł ‘To się powinno nazywać po polsku *Jądro ciemności*’”³⁴. Nieśluszenie więc Magda Heydel wywodzi tytuł tego utworu z *Pana Tadeusza* Mickiewicza:

[...] tytuł ten pochodzi z *Pana Tadeusza* — pamiętamy, jak w pieśni czwartej narrator wzdycha: „Któż zbadal puszczy litewskich przepastne krainy / Aż do samego środka, do jądra gęstwiny?”. Otóż Conradowi zależało na tym intertekstualnym związaniu (nawet rytm jest ten sam), a ja uważam, że jest ono szalenie ciekawym tropem interpretacyjnym³⁵.

Zgadzam się natomiast z opinią, że tytułu nie powinno się zmieniać, ponieważ „jest [on] utrwalony tradycją: ta powieść po polsku tak się nazywa i nie będzie się nazywała inaczej, nie ma mowy (przekładoznawstwo wyjaśnia mechanizmy takich zjawisk)”³⁶. Propozycja Marty Skwary zmiany tytułu na *Serce mroku* jest nie do utrzymania; natomiast jej argumentacja, że „serce mroku” jest równie wieloznaczne co „jądro ciemności” i zawiera podobny ładunek semantyczny i emocjonalny („zachowując przy tym dwukrotnie powtórzone niepokojące ‘r’”) nie przekonuje³⁷.

Jeśli chodzi o zbiorową edycję *Dzieł* Conrada, tłumacze/ki zaangażowani/e w przygotowanie nowych przekładów zapropo-

³⁴ A. Zagórska, *Kilka wspomnień o Conradzie*, w: *Polskie zaplecze Josepha Conrada...*, s. 247.

³⁵ <https://xiegarnia.pl/artykuly/tlumacze-sa-niewidzialni-magdalena-heydel-w-swietach-z-tlumaczami/> (01.09.2016).

³⁶ Tamże.

³⁷ M. Skwara, *Stara i nowa komparatystyka literacka*, w: M. Dąbrowski (red.), *Komparatystyka dla humanistów: podręcznik akademicki*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 179.

nowali nowe wersje tytułów. Wywołało to ogromną burzę wśród czytelników i literatów. Jan Józef Szczepański chciał zmienić przekład *The Shadow Line* na *Granica cienia*. Swoje powody wyluszczał w przedmowie:

Mnie samemu decyzja owej zmiany nie przyszła łatwo. Do *Smugi cienia* jestem tak samo przywiązany jak wszyscy miłośnicy Conrada w Polsce. Rezygnowanie z tej świetnie brzmiącej formuły, która poza tym weszła na stałe do repertuaru naszej codziennej retoryki, wydawało mi się początkowo niebezpieczeństwem. A jednak jasnym jest, że tytuł ten nie spełnia warunków przekładowej poprawności. Jak większość Conradowskich metafor, tak samo i ta pochodzi z obserwacji morskiej przyrody i doświadczeń nawigacji. *The shadow line* oznacza dosłownie skraj czy brzeg cienia[...]. Nie chodzi tu o smugę, którą przecina się, aby wkrótce powrócić znowu w blask. Chodzi o linię graniczną, rozdzielającą definitywnie dwa różne światy — w tym przypadku świat opromienionej słońcem młodości i ten drugi świat, w którego coraz gęstszy mrok zagłębiamy się po przekroczeniu granicy.

Wiem że *Granica cienia* nie brzmi tak patetycznie, ani tak przyjemnie dla ucha jak *Smuga cienia* i że sporo czasu upłynie, zanim ten nowy tytuł zyska sobie prawo obywatelstwa. Sam żegnam dawny z wielkim żalem¹⁸.

Przedmowy tej jednak nigdy nie opublikował, dlatego przytoczyłam jej dłuższy fragment. Silny opór czytelników (dyskusje w Związku Literatów Polskich oraz Towarzystwie Conradowskim w Gdańsku) zmusiły tłumacza do rezygnacji z przedstawionej propozycji. Szczepański zrelacjonował jedną z niesłychanie emocjonalnych konfrontacji z czytelnikami:

Sekcja Imprezowa ZLP w Krakowie zwróciła się do mnie, abym wypowiedział się publicznie o problemach związanych z tą pracą. Antoni Gołubiew — mimo bardzo już wówczas złego stanu zdrowia — przybył na to spotkanie. Wyznałem, że noszę się z zamiarem zmiany tytułu... Ze wszystkich stron posypały się protesty, ale najenergiczniej protestował Antoni Gołubiew. Kiedy usiłowałem go przekonać, że pomiędzy *shadow* i *smugą* zachodzi istotna różnica, odpowiedział: Każdy polski czytelnik wie, co Conrad miał na myśli. Taka słownikowa pedanteria jest małodusznością. Dla nas wszystkich *smuga cienia* to już nieodmiennie Conradowskie pojęcie! I zakończył naprawdę dramatycznie — Jeżeli zmienisz tytuł, ja tego nie przeżyję!¹⁹

¹⁸ J.J. Szczepański, *Rozterki tłumacza*, „Literary” 1971, nr 11, s. 22.

¹⁹ J.J. Szczepański, *Gołubiew i Conrad*, w: *Informacje Polskiego Klubu Conradowskiego*, Towarzystwo Przyjaciół Centralnego Muzeum Morskiego

Tłumacz skapitulował.

Antoni Gołubiew poświęcił zmianom tytułów Conradowskich kilka artykułów w „Tygodniku Powszechnym”. Gołubiew gromił tłumaczy: „Zresztą w ogóle z przeróbkami znanych tłumaczeń, zwłaszcza zaś utartych powszechnie tytułów, należy być niezmiernie ostrożnym; niekiedy nawet mniej udanych warto jest energicznie bronić”⁴⁰. Wypowiadał się przeciwko zmianie tytułu *Traf na Gra losu*:

[...] nazwa trafiająca w sedno, ale bliższa chyba intencji pisarza, a koczująca się z takimi wyrażeniami, jak „trafia się okazja”, „złapać okazję w lot”, „chwycić okazję” itp. To tylko do rozważenia tłumaczowi i redakcji bo tytuł *Gra losu* budzi pewne wątpliwości, jest przede wszystkim niejasny. Może *Igraszki losu*⁴¹.

Jeśli chodzi o inne tytuły, Gołubiew proponował:

Wydaje mi się bardzo szczęśliwe zamienienie *Wykolejeńca* na *Wyrzutka, Oczekiwanie — W zawieszaniu*. Natomiast broniłbym *Ukrytego sojusznika* (ma być *Tajemny współnik*) — nie jest to szczęśliwe, jest bowiem wieloznaczne (wprowadza w konkretną sytuację jakąś irracjonalną tonację); jak i *Uśmiech szczęścia* to przecież polski idiom, zrozumiały dla każdego, podczas gdy projektowany *Uśmiech fortuny* jest o wiele bardziej mylący⁴².

Na takie argumenty, podobne do uwag Szczepańskiego, musiał odpowiedzieć Zdzisław Najder, redaktor edycji *Dzieł* Conrada. Wraz z grupą tłumaczy/ek zdecydowali o zmianie kilku tytułów, m.in. *The Secret Sharer* i *Chance*. Najder wyjaśniał powody wprowadzonych modyfikacji: „W powieści *Chance* tytułowy leksem odnosi się do przypadku, trafu — i przeciwstawiany jest regularnemu biegowi rzeczy albo przeznaczeniu”. Oba te wyrazy

w Gdańsku, Gdańsk 1980, s. 22–23. Dokładnie tłumaczenie asocjemy (termin Anny Bednarczyk) „smuga cienia” omawiam w: A. Adamowicz-Pośpiech, *Seria w przekładzie: polskie warianty prozy Josepha Conrada*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 241–249.

⁴⁰ A. Gołubiew, *Okruchy Conradowskie*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 50, s. 3.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

— argumentuje dalej Najder — „na tytuł się nie nadają, pierwszy ze względu na brzmienie, drugi — na dwuznaczność”⁴³. Gołubiew zasugerował „Igraszki losu”, ale taki wariant odrzuciła tłumaczka (i skrytykował Jan Parandowski). W ostateczności wybrano *Grę losu*, „bo tak można ostatecznie rozumieć przypadek i jego przekomarzanie się z unormowanym biegiem wydarzeń”⁴⁴. Chodziło również o to — jak zaznacza Najder — aby w nowym tytule zachować słowo „los” — aluzję do dawnej wersji tłumaczenia. Podobną taktykę przyjęto w nowych tytułach *A Smile of Fortune* — *Uśmiech fortuny* (dawny *Uśmiech szczęścia*) i *Secret Sharer* — *Tajemny wspólnik* (dawny *Ukryty wspólnik*)⁴⁵.

Jak wynika z omówionych przykładów — co bardzo istotne w przypadku zmiany tytułów — tłumacze/ki zawsze starali się nawiązać do dawnego tytułu. Natomiast najnowszy eksperyment Hanny Pustuły-Lewickiej⁴⁶ to tłumaczenie *A Personal Record* jako *Notatnik osobisty*. Znajdując tę książkę w księgarni, zdziwiłam się, że Conrad napisał coś nowego lub odkryto niepublikowany dotąd manuskrypt i zredagowano jako *Notatnik osobisty*. Nic bardziej mylnego. To po prostu stare *Ze wspomnień* (przekł. Anieli Zagórskiej), ale który czytelnik zidentyfikuje ten utwór w bibliotece na półce jako *A Personal Record*? Przykład ów jednoznacznie świadczy o tym, że zmiana tytułu zakorzenionego w kulturze skutkuje zaburzeniem funkcji identyfikacyjnej (oryginał–dzieło tłumaczone i oryginał–nowe tłumaczenie), co oznacza, że czytelnik potraktuje ten utwór jako odrębne dzieło niezwiązane z poprzednimi tłumaczeniami. Podważa to twierdzenie Gagaczowskiej, że funkcja identyfikacyjna jest zawsze zachowana w przekładzie, narusza także „mapę” tytułów Conrada utrwaloną w polskiej kulturze, na co wskazuje omówiona powyżej dyskusja nad zmianami tytułów dzieł pisarza.

⁴³ Z. Najder, *O pełnym wydaniu dzieł Conrada*, „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 6, s. 15.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 6.

⁴⁶ J. Conrad, *Notatnik osobisty*, przeł. H. Pustuła-Lewicka, red. K. Piwowarski, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2014.

Nie każdy nowy przekład musi mieć nowy tytuł. Na przykład nowa edycja dzieł Szekspira pod redakcją Anny Cetry wykorzystuje znane tytuły — *Wieczór Trzech Króli* (choć bywały i inne wersje tej sztuki: *Noc Trzech Króli*, *Objawienie Pańskie*). Aby zasygnalizować nowy przekład, tłumacz/ka może nieznacznie zmodyfikować tytuł, tak by czytelnik od razu otrzymał informację, że ma w ręku nowe tłumaczenie: *Portret artysty w wieku młodzieńczym* (nowy przekład Jerzego Jarniewicza) vs. *Portret artysty z czasów młodości* (Zygmunta Allana); *Losy dobrego żołnierza Szwejka czasu wojny światowej* (nowy przekład Antoniego Kroha) vs. *Dole i niedole dzielnego żołnierza Szwejka podczas wojny światowej* (przekł. Józefa Waczkowa); seria kolejnych przekładów Roberta Stillera: *Mechaniczna pomarańcza* (wersja rosyjska), *Nakręcana pomarańcza* (wersja angielska), *Sprężynowa pomarańcza* (wersja niemiecka w przygotowaniu)⁴⁷.

Ponawiając pytanie, czy istnieją reguły przekładu tytułów — sędzę, że tak (niektóre z nich przedstawiłam powyżej). Choć nie są one ściśle sprecyzowane i nie dotyczą wszystkich tytułów, to jednak istnieją pewne generalne zasady, do których tłumacz/ka winien/winna się zastosować, aby zachować funkcję identyfikacyjną i intertekstualną. Należy również podkreślić, że istnieją pewne tytuły, które uzyskały status skrzydlatych słów, jak na przykład *Smuga cienia*, i nie można ich zmieniać. Takie tytuły często wyznaczają początek serii recepcyjnej — wystarczy przypomnieć takie utwory jak *Alicja w krainie kwantów: alegoria fizyki kwantowej*, *Alicja w krainie serc*; *Portret artysty z czasów starości* Thomasa Bernhardta, *Portret artysty jako inżyniera: twórczość Edwarda Ihnatowicza*. Przykłady te świadczą o skomplikowanej grze, jaką rozpoczyna tłumacz/ka, podejmując się przekładu tytułu dzieła.

⁴⁷ Prywatna korespondencja z tłumaczem.

Агнешка Адамович-Поспех

ИГРЫ ЗАГЛАВИЯМИ

Резюме

Настоящий текст пытается дать ответ на вопрос: существуют ли нормы перевода заглавий? В центре внимания стоит вопрос, должно ли переведенное уже заглавие произведения (фильм, книга, игра) остаться таким же самым в случае, когда предпринимается новый перевод или когда переиздается предыдущий? Объясняет ли переводоведение механизмы такого явления? В настоящей статье автор ставит вопрос перевода заглавий с диахронной точки зрения, проанализировать разные формы перевода заглавий и, наконец, определить, если это возможно, правила их перевода.

Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

PLAYING WITH TITLES

Summary

The paper seeks to answer the question if there exist any principles of title translation, and in particular, if the titles that have already been translated should remain the same when there is a retranslation of a given book (remake of a film or game)? Does Translation Studies explain the mechanics of such changes? This essay examines different types of the translation of titles in diachronic perspective and aims to specify its rules.