



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

Title: Wpływ tłumaczenia na interpretację tekstu

Author: Magdalena Kotlarczyk

Citation style: Kotlarczyk Magdalena. (2021). Wpływ tłumaczenia na interpretację tekstu. W: K. Bańka-Orłowska (red.), "Oriental Meetings in Sosnowiec. Language, Literature, Society" (S. 99-114). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Kotlarczyk

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wpływ tłumaczenia na interpretację tekstu

Myślę, że wielu badaczy literatury zgodzi się ze stanowiskiem, iż najlepiej jest badać tekst w języku oryginału. W idealnym świecie każdy literaturoznawca, każdy badacz literatury mógłby pracować nad oryginałem. Niestety, w rzeczywistości bywa tak, że – ze względu na słabą znajomość lub też brak znajomości języka oryginału – badacz musi posiłkować się tłumaczeniem. Jednak wygląda na to, że nie ma takiego przekładu, który byłby całkowicie zgodny z oryginałem i oddawał wszystkie te treści, które są w nim zawarte.

Traktowanie tłumaczenia jako swego rodzaju pomostu komunikacyjnego między językami nie jest nową ideą. Jednak „zwrot kulturowy”¹ w przekładzie, zapoczątkowany w 1990 roku przez Susan Bassnett i André Lefevere’a antologią *Translation, History and Culture*, poszerzył sposób postrzegania tłumaczenia wśród badaczy: pomost między językami stał się pomostem między kulturami. Lefevere (1992) zwraca również uwagę na kontrolę, jaką instytucje w kraju języka docelowego sprawują nad przekładem, a ową kontrolę nazywa „patronatem”.

Czynniki zewnętrzne, luźno powiązane ze sferą języka lub tych powiązań nie posiadające, mogą znacząco wpłynąć na efekt końcowy pracy tłumacza, tj. dzieło przekładu. Bywa, że zmiany w przekładzie są niewielkie lub też nie mają znaczącego wpływu na to, jak można zinterpretować dany utwór. Niekiedy jednak zdarza się, że znacznej zmianie ulegnie przekaz oryginalnego tekstu (a tym samym zmieni się jego funk-

¹ Por. np. Heydel (2009); Yan i Huang (2014).

cja komunikacyjna²), wywołując w czytelniku inne skojarzenia, czy też odmiennie – w stosunku do oryginalnego utworu – wpływając na odbiór np. zachowania bądź wypowiedzi bohaterów. O takie zmiany szczególnie łatwo w przypadku, gdy język oryginału i język dzieła przekładowego dzieli nie tylko odległość geograficzna, ale i kulturowo-ideologiczna, a także w przypadku tłumaczenia wtórnego. Dla wielu czytelników nie będzie to zapewne odgrywało większej roli. Jednak dla środowiska badaczy literatury zmiany w przekładzie mogą oznaczać konieczność brania pod uwagę materiału źródłowego, na którym się pracuje – tekst przetłumaczony nie jest bowiem funkcjonalnie tożsamy z tekstem oryginalnym. Dlatego też uważam, że analiza krytyczno-literacka dzieła przekładowego powinna dotyczyć zarówno efektu pracy autora oryginału, jak i tłumacza^{3,4}.

Bazując na dwóch powieściach – *Końcu Świata i Hard-boiled Wonderland* (世界の終わりとハードボイルドワンダーランド, *Sekai no owari to hādo boirudo wandārando*, 1985) Harukiego Murakamiego (村上 春樹) oraz *Przecuciu* (ストロベリーナイト, *Sutoroberī Naito*, 2008) Tetsuyi Hondy (誉田 哲也) – przedstawię wybrane przykłady zmian, jakie zostały wprowadzone do przekładów na języki angielski i polski w stosunku do oryginału. Porównam także sposób przedstawienia Cienia, jednej z postaci występujących w omawianej powieści Murakamiego, w przekładzie angielskim, polskim oraz worygiale.

1. *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* Harukiego Murakamiego

Haruki Murakami jest znanym pisarzem japońskim. Tak w Polsce, jak i na świecie, dostępnych jest też wiele artykułów w językach angielskim

² Por. np. Núñez (2012) o „funkcjonalnie właściwych” (*functionally valid*) tłumaczeniach literackich.

³ Tu i w kolejnych częściach pracy słowo „tłumacz” odnosi się nie tylko do osoby samego tłumacza, ale obejmuje też zewnętrzne, instytucjonalne wpływy.

⁴ Zdarza się, że badacze literatury z dużą dozą pewności (choć nie mając ku temu definitywnych przesłanek) utożsamiają decyzje tłumacza (np. co do przekładu nazw własnych) z przekazem zamierzonym przez autora oryginału, świadomie rezygnując z sięgnięcia do oryginalnego dzieła w celach porównawczych. Por. Caesar (2011).

i japońskim, dotyczących jego utworów. Kilka lat temu, mając okazję porównać polski przekład Anny Horikoshi (2012) i angielski przekład Alfreda Birnbauma (1993) powieści *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* zauważyłam, że w pewnych istotnych dla powieści miejscach oba teksty różnią się od siebie. Po skonsultowaniu owych różnic z oryginałem doszłam do wniosku, że zmiany w przekładach mogą wpływać na różny odbiór i interpretację różnych tłumaczeń.

1.1. *Kokoro* a Siedlisko Ludzkich Uczuć

Być może najbardziej rzucającą się w oczy różnicą w obu przekładach z punktu widzenia doboru słownictwa jest tłumaczenie japońskiego leksemu *kokoro* (心), jednego z kluczowych motywów literackich w powieści. W języku japońskim *kokoro* ma bardzo szerokie pole semantyczne. Elektroniczna wersja słownika języka japońskiego *Kōjien* (広辞苑) podaje następującą definicję⁵:

- ① 人間の精神作用のもとになるもの。また、その作用。
 - ① 知識・感情・意思の総体。「からだ」に対する。
 - ② 思慮。おもわく。
 - ③ 気持。心持。
 - ④ 思いやり。なさけ。
 - ⑤ 情趣を解する感性。
 - ⑥ 望み。こころざし。
 - ⑦ 特別な考え。裏切り、あるいは晴れない心持。
- ① Ningen no seishin sayō no moto ni naru mono. Mata, sono sayō.
 - ① Chishiki, kanjō, ishi no sōtai. „Karada” ni tai suru.
 - ② Shiryō. Omowaku.
 - ③ Kimochi. Kokoromochi.
 - ④ Omoiyari. Nasake.
 - ⑤ Jōshu o kai suru kansei.
 - ⑥ Nozomi. Kokorozashi.
 - ⑦ Tokubetsu na kangae. Uragiri, arui wa harenai kokoromochi.

⁵ Z pominięciem wyróżnionego w słowniku w punkcie II znaczenia figuratywnego oraz przykładów użycia.

I. Podstawa działalności ludzkiego ducha⁶. Także owa działalność.

1. Całość wiedzy, emocji, intencji. Opozycja do „ciała”.
2. Roztropność. Oczekiwanie, przewidywanie.
3. Uczucie. Nastrój.
4. Wzgląd na innych. Współczucie.
5. Poczucie zrozumienia [docenienia] atmosfery [nastroju].
6. Życzenie, nadzieja. Wola, zamiar.
7. Szczególna myśl. Zdrada, również smutny [depresyjny, pełen zniechęcenia] nastrój⁷.

Innymi słowy, *kokoro* to siedlisko ludzkich emocji, odczuć, wiedzy, poglądów czy woli, można zatem powiedzieć, że jest połączeniem serca, umysłu i duszy. Ze względu na tak szeroki zakres znaczeniowy znalezienie odpowiedniego słowa oddającego mnogość skojarzeń nie jest łatwym zadaniem, szczególnie ze względu na to, iż w powieści zarówno znaczenie związane z umysłem, jak i to związane z sercem i emocjami, jest równie istotne. Autorka polskiego przekładu, Anna Horikoshi, użyła słowa *serce*, tym samym kładąc mocniejszy nacisk na wydźwięk związany z emocjami. Z kolei Alfred Birnbaum, autor angielskiego przekładu, użył słowa *mind*, któremu znaczeniowo bliżej do japońskiego *kokoro*. Niemniej jednak próba ustalenia, czyja decyzja jest trafniejsza, nie wydaje się być zasadną, ponieważ są to decyzje podjęte w obrębie dwóch różnych języków.

Chciałabym zwrócić uwagę na to, że wybór Birnbauma może mieć dość intrygujące konsekwencje, przynajmniej dla kogoś, kto nie zajmuje się ani psychologią, ani medycyną. W rozmowie Boku⁸ i Cienia – dotyczącej braku tak negatywnych, jak i pozytywnych uczuć w Mieście na Końcu Świata – Cień w przekładzie angielskim przedstawia emocjonalną sytuację Bibliotekarki w następujący sposób:

⁶ Japoński leksem 精神 (*seishin*) odnosi się do zjawisk niematerialnych oraz jednostki będącej substratem takowych zjawisk.

⁷ Wszystkie tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, zostały dokonane przeze mnie.

⁸ Narracja w *Sekai no owari...* prowadzona jest pierwszoosobowo. W tekście japońskim narrator, a zarazem protagonista części przedstawiającej wydarzenia na Końcu Świata mówi o sobie używając zaimka pierwszoosobowego 僕 *boku*, natomiast protagonista i narrator *Hard-boiled Wonderland* używa zaimka pierwszoosobowego 私 *watashi*. Aby łatwiej rozróżnić obie postaci, w niniejszym artykule używam obu zaimków jako nazw własnych wskazujących na konkretnego bohatera.

Then, of course, there's love. Which surely makes a difference with this Library girl of yours. **Love is a state of mind**⁹, and she has no mind for it. People without a mind are like phantoms. What would be the meaning of loving someone like that? (Birnbaum¹⁰, 1993, 340)

Oczywiście, jest jeszcze miłość. Co z pewnością zmienia wszystko w kwestii tej twojej dziewczyny z Biblioteki. **Miłość jest stanem umysłu**, a ona nie ma do tego głowy¹¹. Ludzie bez umysłu są jak zjawy. Jakież byłby sens kochania kogoś takiego?

Nazwanie miłości stanem umysłu może wydać się niecodzienne, szczególnie w kontekście rozmowy, która dotyczy przede wszystkim uczuć. W polskim przekładzie w analogicznym miejscu znajdujemy następującą wypowiedź: „Oczywiście z miłością jest tak samo. I z twoją dziewczyną z biblioteki też. Ty może rzeczywiście ją kochasz. Ale ona nigdy nie odwzajemni twojego uczucia. Ludzie bez serca to jakby senne mary. Pogoń za nimi jest bez sensu” (Horikoshi, 2012, 396). Oba teksty odbiegają od siebie w kwestii miłości – czy też jej braku – ze strony Bibliotekarki. W wersji japońskiej Cię przedstawia sprawę następująco:

それからもちろん愛情のことがある。君のいうその図書館の女の子のことにしてもそうだ。君はたしかに彼女を愛しているかもしれない。しかしその気持ちはどこにも辿りつかない。何故ならそれは彼女に心というものがないからだ。心のない人間はただの歩く幻にすぎない。そんなものを手に入れることにはたいどんな意味があるっていうんだ？ (Murakami, 1998, 2, 220)

Sore kara mochiron aijō no koto ga aru. Kimi no iu sono toshokan no ona no ko no koto ni shite mo sō da. Kimi wa tashika ni kanojo o ai shite iru kamoshirenai. Shikashi sono kimoichi wa doko ni mo tadoritsukanai. Naze nara sore wa kanojo ni kokoro to iu mono ga nai kara da. Kokoro

⁹ Pogrubienie moje.

¹⁰ W niniejszym artykule przyjąłem następujący sposób oznaczenia przekładu: Nazwisko tłumacza, rok wydania, nr strony. Z kolei teksty oryginalne oznaczone są następująco: Nazwisko autora, rok wydania, nr tomu, nr strony.

¹¹ W angielskim przekładzie zawarta jest gra słowna. Z jednej strony Bibliotekarka dosłownie nie ma umysłu (w sensie *kokoro*), z drugiej zaś nie zwraca uwagi na uczucia – powodem tego jest oczywiście brak *kokoro*.

no nai ningen wa tada no aruku maboroshi ni suginai. Sonna mono o te ni ireru koto ni ittai donna imi ga aru tte iu nda?

Oprócz tego oczywiście jest jeszcze kwestia miłości. Tak samo jest z tą dziewczyną z Biblioteki, o której mówisz. Ty być może rzeczywiście ją kochasz. Jednak to uczucie nigdzie cię nie zaprowadzi [dosł. nigdzie nie dotrze]. A to dlatego, że ona nie posiada czegoś takiego jak *kokoro*¹². Ludzie bez *kokoro* to nic więcej jak tylko chodzące zjawy. Jakież znaczenie może mieć zdobycie czegoś takiego?

Japońskie ”彼女に心というものがない” (*Kanojo ni kokoro to iu mono ga nai*, „ona nie posiada czegoś takiego jak *kokoro*”) w przekładzie angielskim zostało oddane jako „she has no mind for it”. Czego jednak w oryginale nie znajdziemy, to postawienia znaku równości między miłością a stanem umysłu. Czytelnik oczywiście mógłby w ten sposób zinterpretować wypowiedź Cienia, jednak ten krok został poczyniony w jego imieniu i dodany do przekładu Birnbauma. Z kolei czytelnik polskiego przekładu musi sam połączyć informacje, ponieważ Cień nie wspomina o tym, że to właśnie Bibliotekarka nie ma serca, ale od razu przedstawia ludzi bez serca jako senne mary.

1.2. Tajemnica Miasta na Końcu Świata

Podobne uszczuplenie komunikowanych informacji w przekładzie Anny Horikoshi w stosunku do japońskiego oryginału ma miejsce podczas konwersacji Boku i Cienia, w którym ten drugi objaśnia, jak Miasto pozbywa się szczątków osobowości swoich mieszkańców:

Serca są wynoszone za Miasto przez zwierze. To właśnie wymiatanie piany. Pochłaniają ludzkie serca, a kiedy nabierają ich wystarczająco dużo, umierają. To nie mróz je zabija. Giną pod ciężarem osobowości, które Miasto każe im nosić. Na wiosnę rodzą się młode. Dokładnie tyle, ile zginęło w ciągu zimy. A kiedy urosną, będą nosić ten sam ciężar, co ich rodzice, i zginą w ten sam sposób. To cena, jaką trzeba zapłacić za doskonałość. (Horikoshi, 2012, 397)

¹² Aby oddać mnogość znaczeń leksemu 心 *kokoro* nie tłumaczyłam go w swoich przekładach fragmentów japońskiego oryginału.

Birnbaum przełożył ten fragment w następujący sposób:

People's minds are transported outside the Wall by the beasts. That is what I meant by skimming off. The beasts wander around absorbing traces of mind, then ferry them to the outside world. When winter comes, they die with a residue of self inside them. What kills them is not the cold and not the lack of food; what kills them is the weight of self forced upon them by the Town. In spring, new young are born—exactly the same number as the beasts that died—and it happens all over again. This is the price of your perfection. A perfection that forces everything upon the weak and powerless. (Birnbaum, 1993, 341–2)

Umysły ludzi są transportowane na zewnątrz przez bestie. To właśnie oznacza zbieranie śmieci. Bestie przechadzają się tu i tam, absorbując ślady umysłu, a potem przenoszą je do świata zewnętrznego. Kiedy nadchodzi zima, umierają z pozostałością jaźni/osobowości w sobie. To, co je zabija, to nie zimno, ani nie brak pożywienia; to, co je zabija, to ciężar jaźni/osobowości wymuszony na nich przez Miasto. Wiosną rodzą się kolejne młode – dokładnie tyle samo, co bestii, które umarły – i wszystko dzieje się od nowa. To jest cena twojej perfekcji. Perfekcji, która narzuca wszystko słabym i bezsilnym.

Japoński oryginał przedstawia się następująco:

心は獣によって壁の外に運び出されるんだ。それがかいだすということばの意味さ。獣は人々の心を吸収し回収し、それを外の世界に持っていってしまう。そして冬が来るとそんな自我を体の中に貯めこんだ まま死んでいくんだ。彼らを殺すのは冬の寒さでもなく食料の不足でもない。彼らを殺すのは街が押しつけた自我の重みなんだ。そして春が来ると新しい獣が生まれる。死んだ獣の数だけ新しい子供が生まれるんだ。そしてその子供たちも成長すると掃き出された人々の自我を背負って同じように死んでいくんだ。それが完全さの代償なんだ。そんな完全さにいったいどんな意味がある？弱い無力なものに何もかもを押しつけて保たれるような完全さにさ？ (Murakami, 1998, 2, 222)

Kokoro wa kemono ni yotte kabe no soto ni hakobidasareru nda. Sore ga kaidasu to iu kotoba no imi sa. Kemono wa hitobito no kokoro o kyūshū shi kaishū shi, sore o soto no sekai ni motte itte shimau. Soshite fuyu ga kuru to sonna jiga o karada no naka ni tamekonda mama shinde iku nda. Karera o korosu no wa fuyu no samusa de mo naku shokuryō no fusoku de mo nai. Karera o korosu no wa machi ga oshitsuketa jiga no omomi

nanda. Soshite haru ga kuru to atarashii kemono ga umareru. Shinda kemono no kazu dake atarashii kodomo ga umareru nda. Soshite sono kodomotachi mo seichō suru to hakidasareta hitobito no jiga o seotte onaji yō ni shinde iku nda. Sore ga kanzensa no daishō nanda. Sonna kanzensa ni ittai donna imi ga aru? Yowai muryoku na mono ni nani mo kamo o oshitsukete tamotareru yō na kanzensa ni sa?

Kokoro są wynoszone poza mur przez bestie. To właśnie znaczenie słowa wybieranie. Bestie wchłaniają i gromadzą *kokoro* ludzi, a potem wynoszą je do świata na zewnątrz. A kiedy nadchodzi zima, umierają z tymi nagromadzonymi w ciałach osobowości [ego]. To, co je zabija, to nie zimowy chłód, ani nie brak pożywienia. To, co je zabija, to ciężar osobowości [ego], który wmusiło w nie Miasto. A kiedy nadchodzi wiosna, rodzą się nowe bestie. Rodzi się dokładnie tyle młodych, ile bestii umarło w czasie zimy. Gdy dorosną, również i te młode umrą dźwigając wymiecione osobowości [ego] ludzi. To jest cena [rekompensata] perfekcji. Ale jakie znaczenie ma taka perfekcja? Perfekcja, która utrzymywana jest dzięki spychaniu wszystkiego na słabe, bezsilne istoty?

Jak widać, większa szczegółowość objaśnienia w przekładzie angielskim w stosunku do przekładu polskiego nie wynika z dodanej do tekstu oryginalnego interpretacji własnej tłumacza. Birnbaum dokładnie odzwierciedla informacje zawarte w tekście źródłowym; natomiast części z tych informacji brakuje w tłumaczeniu Horikoshi. Jaki może to mieć wpływ na odbiór utworu? Przekład polski słabiej podkreśla mroczną stronę istnienia Miasta i cenę, jaką musi ono zapłacić za perfekcję. W związku z tym mniej dobitnie zarysowana jest także kwestia konsekwencji przebywania Boku w Mieście – ostatecznie jego Cień jeszcze żyje, zatem to jego osobowość muszą dźwigać zwierze. Warto również spojrzeć na powyższe fragmenty z punktu widzenia retoryki. Bardziej zwięzłe i uproszczone objaśnienie sposobu funkcjonowania Miasta może nie wywołać równie efektywnego „wstrząsu emocjonalnego” w czytelniku, co opis pełniejszy i bogatszy w powtórzenia.

1.3. Cień a shadow – który bliższy japońskiemu 影 (Kage)?

Ostatnim przykładem różnic między przekładami *Sekai no owari...*, na który chciałabym zwrócić szczególną uwagę, jest scena pożegnania Boku i Cienia przy Południowej Topieli, która zamyka powieść. Można powiedzieć, że scena ta ma znaczący wpływ na to, jak czytelnik mógłby odebrać i zinterpretować relację zarówno między tymi dwiema postaciami, jak i między sceną końcową a całością powieści. Co więcej, jest to przykład pokazujący silną – i niełatwą do uzasadnienia – ingerencję tłumacza w tekst oryginału. Angielski przekład pożegnania jest następujący:

“You’ll be trapped for all eternity.”

“I am not so sure,” I say. “Nor can you be. A little by little, I will recall things. People and places from our former world, different qualities of light, different songs. And as I remember, I may find the key to my own creation, and to its undoing.”

“No, I doubt it. Not as long as you are sealed inside yourself. Search as you might, you will never know the clarity of distance without me. Still, you can’t say I didn’t try,” my shadow says, then pauses. “I loved you.” “I will not forget you,” I reply. (Birnbau, 1993, 405–406)

– Będziesz uwięziony na całą wieczność.

– Nie jestem taki pewien – mówię. – Ty też nie możesz być. Po trochu przypomnę sobie rzeczy. Ludzi i miejsca z naszego poprzedniego świata, różne cechy światła, różne piosenki. I tak sobie przypominając, może odnajdę klucz do mojego stworzenia i do jego zguby.

– Nie, wątpię w to. Nie [uda ci się] tak długo, jak długo jesteś zapieczetowany wewnątrz samego siebie. Choćbyś szukał z całych sił, nigdy nie zaznasz precyzji dystansu beze mnie. Cóż, nie można powiedzieć, że się nie starałem – mówi mój cień, a następnie milknie. – Kochałem cię.

– Nie zapomnę cię – odpowiadam.

Z kolei w przekładzie polskim w analogicznym miejscu odnajdziemy następującą scenę:

– I naprawdę nie zmienisz zdania?

– Nie – odparłem. – Nigdy o tobie nie zapomnę. W Lesie przypomnę sobie stary świat. Jest tyle rzeczy, które muszę sobie przypomnieć. Tyłu ludzi, tyle różnych miejsc, światła i piosenek.

Cień złożył dłonie i potarł je o siebie. Śnieg, który na nim osiadł, zaczął go dziwnie przesłaniać. Zdawało mi się, że kurczy się powoli w pewnych miejscach, w innych natomiast wydłuża.

– Na mnie już czas – powiedział [Cień]. – Więc nigdy się już nie zobaczymy? Co by ci tu powiedzieć na pożegnanie? Jakoś nie mogę znaleźć słów.

Jeszcze raz zdjąłem czapkę i otrzępałem ją ze śniegu.

– Życzę ci szczęścia – powiedział. – Lubiłem cię, stary. I to nie dlatego, że byłem twoim cieniem.

– Dziękuję – odparłem. (Horikoshi, 2012, 478–479)

Oba przekłady różni nie tylko obecność (lub brak) dodatkowych opisów. Angielski przekład stanowczo podkreśla bezsens decyzji Boku, który postanowił pozostać w Mieście, a tym samym zaznacza, że nie ma szans na szczęśliwe zakończenie dla Watashi, który to stworzył w umyśle tak Miasto, jak i swoje alter ego, czyli Boku. Polski przekład, mimo iż taki koniec zapowiada („nigdy się już nie zobaczymy”), nie czyni tego w tak kategoriyczny sposób. Można wręcz powiedzieć, że oba przekłady są niczym alternatywne wersje sceny z tymi samymi danymi początkowymi, ale innym ładunkiem emocjonalnym, co skutkuje znaczącymi różnicami. Cień z polskiej wersji jest smutny z powodu pożegnania, ale jednak życzy Boku jak najlepiej. To pożegnanie jest wyraźnie cieplejsze niż pełne goryczy i wyrzutu słowa, które wypowiada *shadow*. Jego postawę można przyrównać do zdradzonej osoby, która w swoistym akcie zemsty (pozostającej na poziomie werbalnym) chce udowodnić bliskiej osobie raniącej (czyli Boku), jak wiele traci.

Jak już zaznaczyłam powyżej, przekład Birnbauma znacząco odbiega w tym miejscu od tekstu japońskiego, który scenę pożegnania przedstawia następująco:

「しかし心は変わらないんだね？」

「変わらない」と僕は言った。「君のことは忘れないよ。森の中で古い世界のことも少しずつ思いだしていく。思いださなくちゃならないことはたぶんいっぱいあるだろう。いろんな人や、いろんな場所や、いろんな光や、いろんな唄をね」

影は体の前で両手を組んで、それを何度ももみほぐした。影の体に積もった雪が彼に不思議な陰影を与えていた。その陰影は彼の体の上でゆっくりと伸びがちぢみしているように見えた。彼は両手をこすりあわせながらまるでその音に耳を澄ませるかのように、軽く頭を傾けていた。

「そろそろ俺は行くよ」と影は言った。「しかしこの先二度と会えないというのはなんだか妙なものだ。最後に何て言えばいいのかがわからない。きりの良いことばがどうしても思いつけないんだ」

僕はもう一度帽子を脱いで雪を払い、かぶりなおした。

「幸せになることを祈ってるよ」と影は言った。「君のことは好きだったよ。俺が君の影だということを抜きにしてもね」

「ありがとう」と僕は言った。(Murakami, 1998, 2, 346–347)

„Shikashi kokoro wa kawarai nda ne?”

„Kawaranai” to Boku wa itta. „Kimi no koto wa wasurenai yo. Mori no naka de furui sekai no koto mo sukoshi zutsu omoidashite iku. Omoidasanakucha naranai koto wa tabun ippai aru darō. Ironna hito ya, ironna basho ya, ironna hikari ya, ironna uta o ne”

Kage wa karada no mae de ryōte o kunde, sore o nando mo momihogushita. Kage no karada tsumotta yuki ga kare ni fushigi na inei o ataete ita. Sono inei wa kare no karada no ue de yukkuri to nobichijimi shite iru yō ni mieta. Kare wa ryōte o kosuriawasenagara maru de sono oto ni mimi o sumaseru ka no yō ni, karuku atama o katamukete ita.

„Sorosoro ore wa iku yo” to Kage wa itta. „Shikashi kono saki nido to aenai to iu no wa nandaka myō na mono da na. Saigo ni nante ieba ii no ka ga wakaranai. Kiri no ii kotoba ga dōshite mo omoitsukenai nda”

Boku wa mō ichido bōshi o nuide yuki o harai, kaburinaoshita.

„Shiawase ni naru koto o inotteru yo” to Kage wa itta. „Kimi no koto wa suki datta yo. Ore ga kimi no kage da to iu koto o nuki ni shite mo ne” „Arigatō” to Boku wa itta.

– Ale zdania nie zmienisz?

– Nie zmienię – powiedziałem. – Nie zapomnę cię. W Lesie po trochu przypomnę też sobie stary świat. Chyba sporo będzie rzeczy, które muszę sobie przypomnieć. Różni ludzie, różne miejsca, różne [rodzaje] światła, czy różne piosenki.

Cień złączył dłonie, kilkakrotnie potarł je o siebie. Śnieg, który na nim osiadł, rzucał na niego niezwykłą poświatę. Wyglądała tak, jakby powoli rozciągała i kurczyła się nad Cieniem. Pocierając dłonie, Cień pochylił głowę w bok, jak gdyby chciał wsłuchać się w dźwięk tarcia.

– Na mnie już czas – powiedział Cień. – Jakoś dziwnie mi z tym, że już się więcej nie spotkamy. Nie wiem, co mógłbym powiedzieć na koniec. Nie przychodzą mi do głowy żadne odpowiednie słowa. Ponownie zdjąłem czapkę, otrzępałem ze śniegu i nałożyłem.

– Życzę ci, żebyś był szczęśliwy – powiedział Cień. – Lubilem/Kochałem cię. Nawet jeśli nie weźmiemy pod uwagę tego, że jestem twoim cieniem.

– Dziękuję – powiedziałem.

Polski przekład dokładniej oddaje treści zawarte w oryginale. Dlaczego jednak przekład angielski tak znacząco od niego odbiega? Kto jest odpowiedzialny za tę zmianę? Niełatwo znaleźć odpowiedzi na tego typu pytania. Można jednak przypuszczać, że jedną z przyczyn wprowadzonych zmian jest próba dostosowania się do oczekiwań odbiorców na danym rynku czytelniczym (por. Lefevere, 1992; Núñez, 2012). Natomiast co do instytucji decydującej o tych zmianach należy mieć na uwadze to, że nie zawsze odpowiedzialność ponosi tłumacz, na którego barki często tę odpowiedzialność kładziemy¹³. Zmiany mogły być wynikiem decyzji podjętej przez wydawnictwo. Można przypuszczać, iż podobna sytuacja miała miejsce w przypadku *Przecucia* Tetsuyi Hondy.

2. *Przecucie* Tetsuyi Hondy

Przecucie to powieść kryminalna, będąca pierwszą częścią serii, której protagonistką jest komisarz Reiko Himekawa – zdolna, choć z niejakim trudem pnąca się po szczeblach kariery policyjnej, pani detektyw. W *Przecuciu* pracuje nad znalezieniem sprawcy odpowiedzialnego za liczne, niezwykle okrutne morderstwa.

Z punktu widzenia przekładu istotne jest to, że książka nie została przetłumaczona na język polski bezpośrednio z japońskiego oryginału, ale za pośrednictwem angielskiego przekładu zatytułowanego *The Silent Dead* (2016). Z tego też względu błędy czy decyzje o zmianach wprowadzonych w przekładzie angielskim wpłynęły na to, jak wygląda przekład polski. Można wręcz stwierdzić, że polska wersja nie jest przekładem japońskiej powieści ストロベリーナイト (*Sutoroberī Naito*,

¹³ Warto również wspomnieć w tym miejscu o rozróżnieniu między tłumaczem jako osobą, a tworem zwanym tłumaczem implikowanym (*implied translator*). Por. np. Alvstad, Greenall, Jansen, & Taivalkoski-Shilov (2017).

Truskawkowa noc) autorstwa Tetsuyi Hondy, ale amerykańskiej powieści *The Silent Dead* autorstwa Tetsuyi Hondy i tłumacza Gilesa Muraya. Ze względu na taki a nie inny charakter relacji przekładu Rafała Śmietany do japońskiego oryginału w polskiej wersji nie znajdziemy m.in. mott otwierających trzy pierwsze rozdziały. W japońskim oryginale przedstawiają się one następująco:

目をえぐられた女 切り裂かれるその喉元 噴き出す鮮血
あなたはこれを 生で 見たい ですか (Honda, 2013, 5)

Me o egurareta onna kirisakareru sono nodomoto fukidasu senketsu
Anata wa kore o nama de mitai desu ka

Kobieta z wydłubanymi oczami, podrzynane gardło, tryskająca fontanna krwi.

Czy chcesz zobaczyć to na żywo [na własne oczy]?

赤黒く 焼け爛れた肌 その喉元を切り裂く 天染める 血飛沫
あなたはこれを 生で 見たい ですか (Honda, 2013, 103)

Akaguroku yaketadareta hada sono nodomoto o kirisaku tensomeru chishibuki

Anata wa kore o nama de mitai desu ka

Mocno [okrutnie] przypalona na głęboką czerwień skóra, podrzynam gardło, fontanna krwi barwi sufit.

Czy chcesz zobaczyć to na żywo [na własne oczy]?

顔の皮を剥がれ 泣き叫ぶその者の 喉元を切り裂く 舞い上がる血煙
あなたはこれを 生で 見たい ですか (Honda, 2013, 243)

Kao no kawa o hagare nakisakebu sono mono no nodomoto w kirisaku maiagaru chikemuri

Anata wa kore o nama de mitai desu ka

Wrzaski osoby ze zdzieraną skórą twarzy. Podrzynam gardło. Strumień krwi tryska w górę.

Czy chcesz zobaczyć to na żywo [na własne oczy]?

Te obrazowe motta nie tylko pomagają w budowaniu klimatu grozy i makabry, ale również dostarczają dodatkowych szczegółów związanych z fabułą – można uznać je za swoistą reklamę krwawych pokazów,

w czasie których morderca wybierał swoją ofiarę spośród zgromadzonych widzów i zabijał ją na ich oczach. Jednak przez decyzję czy to tłumacza czy wydawcy, powyższe motta nie pojawiły się w angielskim przekładzie. Z tego względu nie ma ich również w przekładzie polskim. Czy w związku z tym powieść utraciła ważne wskazówki, które pozwalają czytelnikowi rozwikłać sprawę morderstwa? Nie. Jednak została pozbawiona kilku środków, które podkreślają niesamowite okrucieństwo mordercy i wnoszą dodatkowe informacje, tworzące pełniejszy opis charakteru postaci, a także pomagają pisarzowi podkreślić atmosferę, stanowiącą integralną część powieści.

Przykłady ukazujące różnice między oryginałem a przekładem można mnożyć niemal w nieskończoność. Należy jednak mieć na uwadze to, że różnic nie da się uniknąć, ponieważ nie zawsze wynikają ze świadomej decyzji takiej czy innej instytucji o ingerencji w tekst. Często są efektem rozbieżności między językiem oraz tłem kulturowym oryginału i przekładu. W związku z tym badacze literatury powinni mieć na uwadze to, że praca nad inną wersją językową danego tekstu może nieść ze sobą ryzyko przeinaczenia jego treści, a tym samym komunikowanego przesłania.

Kwestią, którą warto również rozważyć, są powody wprowadzonych zmian, a także etapy powstawania dzieł przekładowych, na których owe zmiany zostały wprowadzone. Jednakże, aby możliwe było wyciąganie znaczących wniosków, kwestia ta – podążając za Lefeverem (1992) – wymagałaby skrupulatnych badań historii powstania przekładów, a prawdopodobnie również badań rynku czytelniczego oraz badań społeczno-ideologicznych.

Bibliografia

- Alvstad, C., Greenall, A., Jansen, H., & Taivalkoski-Shilov, K. (2017): Introduction: Textual and contextual voices of translation. Doi: 10.1075/btl.137.01alv.
- Bassnett, S., Lefevere, A., red. (1990): *Translation, History and Culture*. New York, London: Pinter.
- Caesar, J. (2011): Murakami, the Inklings, and the Uses of Fantasy. *Critique*. Doi: 10.1080/00111610903380048.
- Heydel, M. (2009): Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem. *Teksty Drugie*. Nr 6, s. 21–31.

- Honda, T. (2013): *Sutoroberi Naito*. Tokio: Kōbunsha (菅田哲也「ストロベリーナイト」光文社).
- Honda, T. (2016): *The Silent Dead*. (Przeł. G. Murray). New York: Minotaur Books.
- Honda, T. (2017): *Przeczcucie*. (Przeł. R. Śmietana). Kraków: Znak Litera Nova – Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Lefevere, A. (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York, London: Routledge.
- Murakami, H. (1985): *Sekai no owari to hādoboirudo wandārando*. T.1. Tokio: Shinchōsha (村上春樹「世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド (下)」新潮文庫).
- Murakami, H. (1993): *Hard-Boiled Wonderland and the End of the World*. (Przeł. A. Birnbaum). Nowy Jork: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Murakami, H. (2012): *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*. (Przeł. A. Horikoshi). Warszawa: Muza SA.
- Núñez, K.J. (2012): Literary translation as an act of mediation between author and reader. *Estudios de Traducción*. Vol. 2, 21–31. <https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/download/38975/37607/>.
- Yan, C., & Huang, J. (2014): The Culture Turn in Translation Studies. *Open Journal of Modern Linguistics*. Vol. 4, 487–494. Doi: 10.4236/ojml.2014.44041.

Streszczenie: Tłumaczenia utworów z języków obcych bywają dla badaczy literatury jedyną możliwością zapoznania się z treścią oryginału. Niemniej jednak zdarza się, że przeinaczają one tekst oryginalny do tego stopnia, że może to znacząco wpłynąć na interpretację nie tylko danego fragmentu tekstu, ale wręcz całego utworu. Na przykładzie powieści Harukiego Murakamiego *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland* pokazano, jak nadinterpretacje w tłumaczeniu na język angielski mogą wpłynąć na odbiór postaci, a także na analizę utworu jako całości. Porównując oryginalny japoński tekst, jego angielskie oraz polskie tłumaczenie przedstawiono, w jaki sposób został zmieniony wydźwięk powieści. Z kolei w oparciu o powieść *Przeczcucie*, autorstwa Tetsuyi Hondy, ukazano, jak istotne jest tłumaczenie literatury z języka oryginału, a nie pośrednio z innego języka, przede wszystkim z perspektywy przekazu nastroju powieści zbudowanego w oryginale.

Słowa kluczowe: przekład, interpretacja, różnice między oryginałem a przekładem, *Przeczcucie*, *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*

The impact of translation on text interpretation

Summary: Translations of works written in foreign languages may be the only possible way for some scholars to familiarize themselves with a given text. However, it may happen that the translated text contorts the original to such an extent that it may significantly

influence the analysis and interpretation not only of a part of a given literary piece, but also the whole text. On the basis of some examples from Haruki Murakami's 世界の終わりとハードボイルドワンダーランド (*Hard-boiled Wonderland and the End of the World*), the article shows how over-interpretation in the English translation may influence reception of characters and the analysis of the novel. Comparing English and Polish translations with the Japanese original, the article presents how the overall tone of the novel has changed. Moreover, on the basis of an example from Tetsuya Honda's ストロベリーナイト (*The Silent Dead*), the article points out how important it is to translate directly from the original, and not indirectly via a translation from another foreign language.

Keywords: translation, interpretation, differences between the original and the translation, *Przecucie*, *Koniec Świata i Hard-boiled Wonderland*, literary studies