

Od męki translacji do piekła *logosu*. O przekładzie w „Przekładzie” Pabla De Santisa

From the torment of translation to the hell of *logos*.
About the translation in "The Translation" by Pablo De Santis

Katarzyna MAJDZIK PAPIĆ¹
Uniwersytet Śląski w Katowicach


Abstract

The article presents how the novel *The Translation* by Pablo De Santis refers to the most important concepts of theory and philosophy of translation. Among these concepts the most significant are those which consider the boundaries and mechanisms of interpretation in the act of translation. These ideas are metaphorically expressed by the myth of the fall of the Tower of Babel. The interpretative context for the novel by De Santis is determined by the works of Jacques Derrida, Julia Kristeva and Hans-Georg Gadamer. An important research problem is also the relationship between the category of translation and the hybrid genre of the crime novel by De Santis.

Keywords: Pablo De Santis, *La traducción*, Translation Studies, genre, myth of the Tower of Babel, crime fiction in Argentina

Streszczenie

W artykule przedstawiono najistotniejsze koncepcje translologiczne, do których odwołuje się powieść Pabla De Santisa pt. *Przekład* (*La traducción*, 1998; wyd.pol. 2006). Wśród tych koncepcji najbardziej znaczące są rozważania dotyczące granic i mechanizmów translatorskiej interpretacji, istoty językowego rozproszenia ludzkości czy idei języka uniwersalnego. Problemy te metaforycznie skupia w sobie mit o upadku wieży Babel. Kontekst interpretacyjny dla twórczości De Santisa wyznaczają prace Jacques'a Derridy, Julii Kristewej, Hansa-Georga

¹  <https://orcid.org/0000-0002-0532-4587>.

Gadamera. Istotnym problemem badawczym jest także związek kategorii przekładu z gatunkową hybrydycznością powieści kryminalnej autorstwa De Santisa.

Słowa kluczowe: Pablo De Santis, *La traducción*, Translation Studies, gatunek literacki, mit wieży Babel, powieść kryminalna w Argentynie

1. Rozważania wstępne

Pablo De Santis (1963) znany jest polskiemu czytelnikowi z kilku powieści w przekładzie Tomasza Pindela opublikowanych nakładem Wydawnictwa Literackiego Muza². Urodzony w Buenos Aires pisarz jest autorem książek dla dzieci i młodzieży, scenariuszy komiksowych i telewizyjnych, powieści graficznych (realizowanych we współpracy z argentyńskim ilustratorem Maxem Cachimbą) i powieści kryminalnych. Rozpoznawalność przyniosła mu wydana w 1998 roku powieść pt. *Przekład (La traducción)*, która zapoczątkowała kryminalną trylogię – razem z *Páginas mezcladas* (1998) i *Filosofía y Letras* (1998)³ – i doczekała się specjalnego wydania przeznaczonego do pracy z tekstem („edición especial para el trabajo en el aula con guía de actividades de pre-lectura, análisis y lectura comprensiva, y taller de escritura”⁴). Jako najbliższy kontekst twórczości De Santisa wskazuje się szeroko rozumianą literaturę kryminalną (oscylującą od noweli po powieść, a także od literatury detektywistycznej z elementami gotycyzmu, po postmodernistyczną grę konwencjami, a więc od twórczości Edgara Allana Poe’go po Umberta Eca) i literaturę fantastyczną Ameryki Południowej, szczególnie miejsca przypisując inspiracjom borgesowskim⁵. Na tę istotną tradycję zwraca uwagę sam autor⁶:

² Od 2006 roku ukazały się powieści: *Przekład* (wyd. pol. 2006, wyd. oryginalne: *La traducción*, 1997/1998), *Kaligraf Woltera* (wyd. pol. 2007, *El calígrafo de Voltaire*, 2002), *Teatr pamięci* (wyd. pol. 2007, *El teatro de la memoria*, 2000), *Tajemnica Paryża* (wyd. pol. 2009, *El enigma de París*, 2007).

³ Powieści De Santisa są przedmiotem licznych opracowań naukowych. Niektóre z nich modyfikują wspomnianą triadę, proponując włączenie do niej innych dzieł. Na przykład María Cristina Guiñazú zamiast *Páginas mezcladas* za konstytuującą trylogię uznaje powieść *El teatro de la memoria*, a Daniel Teobaldi analizuje razem powieści *Filosofía y Letras*, *La traducción* i *El enigma de París*. Ref. za Malz, H. (2018a, s. 21). Por. także: Teobaldi, D. (2010); Guiñazú, M. C. (2005).

⁴ Z opisu na okładce książki (Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000).

⁵ Obie kategorie literatury są według Miriam López Santos zbieżne: „En efecto, cuando el estricto sometimiento a la razón ilustrada se encontró con el cultivo del cientificismo nació el género policial, de la misma manera que el triunfo absoluto del irracionalismo en la literatura posterior

Otóż istnieje podstawowa różnica między pisarzem kryminalnym w ogóle, a pisarzem kryminalnym pochodzącym z Argentyny. Mój kraj reprezentuje szczególną tradycję opowieści z pogranicza fantastyki i kryminału. Tu najważniejszymi autorytetami są nie Christie czy Dürrenmatt, ale przede wszystkim Borges i Cortázar. Obowiązują inne standardy dobrego kryminału. A zatem, nie to jest najważniejsze, kto wymyśli bardziej wyrafinowaną zbrodnię, ale to, czy świat jest ciekawszy. A także, kto ma więcej cierpliwości dla rzeczy na pierwszy rzut oka ukrytych. Wreszcie – czyja osobista mitologia jest bogatsza. (De Santis, 2019)

Specyfikę twórczości De Santisa i jej genologię omawia liczne grono badaczy i krytyków literackich⁷. Określana jako gatunkowa realizacja powieści kryminalnej w rozmaitych jej odmianach: powieść detektywistyczna, powieść-zagadka (*novela clásica de enigma*, Gamero, 2006), powieść *noir* (*novela negra*, Hernando, 1999), czy – jak określa przynależność gatunkową twórczości De Santisa Luisa Valenzuela (2013) – *novela parda*:

La novela que llamo parda por eso de la indefinición de color, su esfumatura, vendría a ser, es aquella que hablando de un crimen o de crímenes está en realidad haciendo alusión a otro tema. Está hablando de la conciencia del ser, de reflexiones filosóficas, está jugando en otros planos: el autor emblemático en este caso sería para mí Pablo De Santis. Al leerlo creemos estar leyendo una determinada y clara historia pero dicha historia tiene un trasfondo donde, como toda gran obra literaria, los subtextos, los metamensajes, las corrientes subterráneas nos arrastran a diversas latitudes de comprensión y exigen ser leídas entre líneas.

O obecności refleksji filozoficznej jako istotnej cechy fikcji literackiej De Santisa utwierdzają nas także prace Iany Konstantinovej (2010; określa tę twórczość jako *policial metafísico* – metafizyczną powieść kryminalną), Niny Pluty (2010) czy Veroniki Peretti (2012, przedstawiającej powieść *El enigma de*

supondría la explosión definitiva del género fantástico, ambos de la mano del gran maestro Edgar Allan Poe que supo, partiendo de su formación en la ficción gótica, dar vida a estos dos nuevos géneros literarios que superarían a aquel en público, en vitalidad y en calidad literaria” (López Santos, M., 2010). O gotycyzmie w powieści De Santisa “Los anticuarios” por. także Bueno, M., Orłowska, N. (2016).

⁶ Charakterystykę twórczości De Santisa, a także omówienie jej recepcji prezentuje Hernán Maltz (2018a); o powieści „Przekład” w kontekście gatunkowym por. także Maltz (2018b).

⁷ Rozważania i bibliografię krytyczną dotyczącą twórczości De Santisa przedstawia H. Maltz (2018). W tym miejscu jedynie sygnalizuję główne kierunki dotychczasowej refleksji, wybierając te aspekty, które są istotne dla omówienia problematyki przekładu w powieści De Santisa.

Paris jako metaforę epistemologiczną – *metafora epistemologica*). Niektórzy krytycy, opisując hybrydyczność powieści Argentyńczyka odwołują się znów do Borgesa: „reescritura deconstructiva del genero [...] en la linea del Borges postmoderno” (Piña, 2013, s. 23; por. także Nespolo, 2010; Konstantinova, 2010; Close 2004⁸). Rosa Pellicer (2002, s. 18) stwierdza natomiast:

[l]as numerosas referencias a la bibliografía académica de los personajes, la transcripción de poemas de la inefable y asesinada Selva Granados que serían una supuesta prueba de su suicidio, los textos apócrifos, falsos resúmenes, o el escenario de la biblioteca, finalmente inundada, remiten a toda la tradición anterior iniciada por Borges.

W kontekście licznych badań i głosów krytyki dotyczących twórczości De Santisa problematyka genologiczna zdaje się nader istotna. Hybrydyczny charakter jego powieści niejako prowokuje do podejmowania tego rodzaju refleksji. Świadomość konwencji gatunkowych bywa ponadto tematyzowana w powieściach Argentyńczyka, bogatych zresztą w odniesienia do wielu innych problemów współczesnego literaturoznawstwa i lingwistyki, a także – jak pokazuje powieść *Przekład* – przekładoznawstwa.

2. Przekład i spór o gatunek na peryferiach

Akcja powieści pt. *Przekład* rozgrywa się podczas kongresu tłumaczy i translatologów zorganizowanego w opuszczonym hotelu w argentyńskim miasteczku Puerto Esfinge. Miguel De Blast, główny bohater i narrator, wyrusza na kongres, gdzie spotyka znajomych po fachu, a wśród nich Anę Despinę – dawną miłość i Silvio Nauma – swojego rywala. W hotelu w tragicznych okolicznościach umiera kilkoro naukowców zajmujących się wiedzą ezoteryczną i poszukujących mitycznego języka Acherontu. Równocześnie na wybrzeżu sąsiadującym z hotelem znajdują się ciała martwych fok. Sprawę niewyjaśnionych zbrodni ma rozwiązać komisarz Guimar, jednak De Blast podejmuje śledztwo na własną rękę. Okoliczności zarysowane w powieści rozgrywającej się w środowisku akademickim, przesądzają o charakterze gatunkowym utworu, tematyce i zespole motywów wykorzystanych przez autora.

Zjawisko przekładu, którego istotność dla powieści sygnalizuje już sam tytuł, pojawia się tu w rozmaitych swoich rodzajach (tłumaczenie ustne/

⁸ Ref. za Maltz (2018a); por. także Konstantinova (2010); Nespolo (2007).

pisemne, literackie/specjalistyczne) i ujęciach (praktycznych, teoretycznych, filozoficzno-metafizycznych, recepcyjnych). Postrzeganie fenomenu przekładu często związane jest u De Santisa z przyjętą koncepcją języka, co odnajduje zresztą paralelę w badaniach translatorycznych i filozofii przekładu. Odnajdziemy tu zatem echa poszukiwań języka uniwersalnego, ale też rozprawy o językach narodowych, czy technikach tłumaczenia. Fenomen przekładu będzie tu omawiany w związku z kategorią językowości i przekładalności i ukazany w spektrum obejmującym zjawiska od afazji (jako wyrazu niemożności tłumaczenia) do bełkotu (jako znaku absolutnej przekładalności). Na motyw przekładu w powieści De Santisa warto jednak spojrzeć szerzej jako na zjawisko związane z transferem (łacińska etymologia słowa *traducere* łączy „przekład” z „przeniesieniem”), a więc podróżą, a także z potrzebą i (nie)możliwością komunikacji, czy też koniecznością wyjaśnienia zagadki („tłumaczyć” wszakże to „objaśniać”). Wszystkie te motywy obecne są w powieści: podróż De Blasta do portowego miasteczka i jego podróż w czasie (opowiadanie ma charakter retrospektywny – narrator snuje opowieść o wydarzeniach z Puerto Esfige siedząc w domu przy biurku, wróciwszy pamięcią w przeszłość wspomina także dzieje swojej znajomości z Aną Despiną i Naumem), rozwiązywanie zagadki tajemniczych śmierci, objaśnianie (tłumaczenie) komisarzowi Guimarowi działania śmiertcionośnego języka, czy też wyjaśnianie młodej dziennikarce Ximenie treści wygłoszonych referatów itd.

Jednym z istotniejszych problemów translatorycznych przewijających się w powieści De Santisa jest kwestia tłumaczenia powieści kryminalnych rozważana przez postać urugwajskiego tłumacza Vázqueza. Postać ta nie tylko wprowadza czytelnika w tajniki pracy tłumacza (w swoisty dla siebie sposób – operując żartobliwymi anegdotami, stawia pytania dotyczące przekładu elementów nacechowanych kulturowo), lecz także stanowi metatekstualny sygnał, każący przemyśleć naturę samej powieści oraz zastanowić się nad jej genologicznymi uwarunkowaniami.

Ograniczenie przestrzeni (akcja rozgrywa się w hotelu na odludziu) i obecność nieznanego języka to cechy *Przekładu*, które odsyłać mają wprost do klasycznej powieści kryminalnej (detektywistycznej; *policial clasico*), czy powieści zagadki (*policial de enigma*). Chęć adaptacji, przeniesienia czy przełożenia klasycznych formuł gatunkowych przyświecała twórczości argentyńskich XX-wiecznych pisarzy (szczególnie w latach 50.), o czym świadczyć może zbiór opowiadań pt. *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) pod red. Rodolfa Walsh, czy też książka *Los casos de Don Frutos Gomez*

(1955) Velmiro Ayali Gauny⁹. We wstępie do tej drugiej pozycji Ayala Gauna stwierdza:

Para ellos el detective solo puede moverse a gusto en las proximidades de Scotland Yard, de la Surete o del F.B.I., teniendo como campo de accion principal a Londres, Paris, Nueva York o Chicago [...] los cuentos de ficcion policial son perfectamente posibles de desarrollar dentro de una atmosfera argentina. (Ayala Gauna, 1979 [1955], s. 43)¹⁰

Do debaty z połowy XX wieku dołącza De Santis, przedstawiając w *Przekładzie* scenę z udziałem głównego bohatera oraz wspomnianego wcześniej tłumacza Vázquez:

- Mamy spotkanie na temat przekładu powieści kryminalnej. Chce się pan dołączyć?
- Vázquez bardziej niż rozmawiać lubił być słuchany, więc potrzebował publiczności dla swoich anegdot.
- Muszę wyjść.
- Dyskutujemy, czy nowojorscy gangsterzy powinni mówić slangiem z Buenos Aires.

Obiecałem, że przyjdę, tonem, jakim łatwo się kłamie, bo przyjmuje się z góry, że nikt nie uwierzy w nasze kłamstwa¹¹. (s. 97)

Dochodzi tu zatem do „tematyzacji problemu »unarodowienia« (*nazionalizacion*) powieści kryminalnej, w jej specyficznym aspekcie, mianowicie, w związku z reprezentacją kolokwializmów w komunikacji ustnej (*oralidad*) pochodzących z tradycji *hard-boiled*¹². Choć główny bohater nie uczestniczy w debacie, po powrocie do hotelu pyta o jej rezultat. Odpowiedź, którą otrzymuje, nie jest jedynie żartem, lecz i konstatacją stwierdzającą nieprzekładalność (nieprzystawalność) kryminałów na język argentyński, a więc i na języki, które zdają się być usytuowane na peryferiach zasięgu gatunku (w jego prymarnej, klasycznej – by tak rzec – formie):

Przysiadłem się do Vázquez.

- I jak się skończyła dyskusja?

⁹ Ref. za Maltz (2018a). Por. także (1) Close (2013 [2008]); (2) Lafforgue & Rivera (1977).

¹⁰ Cyt. za Maltz (2018a).

¹¹ Wszystkie cytaty z powieści według wydania: De Santis, P. (2006). *Przekład*. T. Pindel, tłum. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.

¹² Por. Maltz (2018a, s. 247).

- Że należy tłumaczyć tylko powieści z głuchoniemymi rewolwerowcami, by uniknąć problemów związanych z językiem kolokwialnym. Dobrze pan zrobił, nie przychodząc, strasznie się wynudziłem.
- Myślałem, że to pan będzie cały czas mówił.
- Bo mówiłem, ale i tak się wynudziłem. (s. 102)

Choć zarówno De Blast, jak i Vázquez zdają się nie przywiązywać większej wagi do tematu dyskusji (zresztą potwierdzają to okoliczności, w których dochodzi do wymiany zdań – Vázquez stawia pasjansa, De Blast nie jest bardzo zainteresowany rozmową, lecz spotkaniem z Aną), to teoretyczny problem w niej poruszony jest istotny dla humanistyki do dziś. Powraca zresztą w twórczości De Santisa (wcześniej pojawił się w powieści *Las plantas carnívoras*, 1995), podejmującego pośrednio dyskusję na temat “argentyńskości” (*argentinidad*) literatury z wcześniejszymi mistrzami: Borgesem i Ayałą Gauną¹³. Warto w tym miejscu przytoczyć wygłoszoną opinię Borgesa przedstawioną w wykładzie “El escritor argentino y la tradición” (“Pisarz argentyński wobec tradycji”; por. Maltz, 2018^a, s. 248), który “argentyńskości” tekstu nie rozpoznawał poprzez zawarte w nim elementy miejscowej kultury: “Creo que los argentinos [...] podemos crear en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local” (Borges, 1974 [1953])¹⁴. Nawiasem mówiąc kwestię narodowości wpisanej w język i widocznej nawet w tekście przekładu podejmuje w powieści inna postać – Ana Despina – w referacie poświęconym rzekomemu dziełu Nietzschego.

Badaczka Iana Konstantinova podkreśla istotną rolę postaci Vázqueza w powieści. Choć jest to bohater drugoplanowy, to status tłumacza pozwala mu, niejako legitymizując jego słowa, na wygłoszenie metarracyjnego komentarza odnoszącego się do samej powieści jako tworu fikcyjnego. Z ust tej postaci pada bowiem stwierdzenie, że: “Tajemnice są po to, żebyśmy mieli o czym rozmawiać, a nie żebyśmy je wyjaśniali” (s. 103), co znajduje analogię w genologicznych rozważaniach Valenzueli na temat twórczości De Santisa (por. przytaczana wcześniej definicja powieści “brunatnej”/ *novela parda*).

¹³ Więcej na ten temat: Maltz (2018a, s. 248-249).

¹⁴ „Sądzę, że [my – K.M.P.] Argentyńczycy [...] możemy tworzyć, biorąc pod uwagę możliwość bycia argentyńskim bez epatowania lokalnym kolorytem” [tłum. – K.M.P] (Borges, J. L. (1974 [1953]). *El escritor argentino y la tradición*. W: Idem: *Obras Completas 1923-1972*. Barcelona: Emecé, s. 267-274.). Dodajmy na marginesie, że Maltz upatruje związku genetycznego powieści De Santisa z kryminalną powieścią argentyńską w postaci komisarza Guimara oraz wskazuje inne elementy wiążące tę twórczość z literaturą fantastyczną w jej argentyńskim wydaniu. Por. Maltz, H. (2018b).

W zarysowanej dyskusji akademickiej dotyczącej gatunkowej przynależności powieści De Santisa zwraca się ponadto uwagę na filozoficzno-metafizyczny wymiar twórczości pisarza (Iana Konstantinova określa ją mianem *metaphysical detective fiction*). Istotnym wzorcem dla twórczości autora *Przekładu* winien być jednak kryminał akademicki, którego wyznacznikami gatunkowymi są wszakże elementy obecne w powieści De Santisa – ofiara i miejsce zbrodni związane ze środowiskiem akademickim (kampus uniwersytecki czy – jak wypadku *Przekładu* – konferencja naukowa), postać detektywa-amatora (w omawianym przypadku tej roli podejmuje się Miguel De Blast) wywodzącego się właśnie ze środowiska akademickiego, obecność w dziele debaty lub dyskursu naukowego. Ponadto „[o]sobliwością kryminału akademickiego – wyjaśnia Ewa Kraskowska – którą dzieli on z powieścią akademicką, lecz która odróżnia go od innych odmian powieści detektywistycznych, jest często w nim występująca i nacechowana semantycznie warstwa odwołań intertekstualnych oraz nawiązań do tematyki naukowej (teorie, metodologie, projekty badawcze)” (Kraskowska, 2018). Cechy te niewątpliwie podziela powieść Argentyńczyka (por. Maltz, 2017).

Razem z postacią Vázquez do powieści De Santisa wkracza także wątek wydawniczy. Jak zauważa De Blast Urugwajczyk „tłumaczył powieści kryminalne z groszowych serii Rastros czy Cobalto” (s. 26). Z pewnością wymienienie tych serii wydawniczych jest swego rodzaju wyróżnieniem i swoistym „hołdem dla literatury popularnej” (*homenaje a la literatura menor*; Maltz, 2018a, s. 251) złożonym przez De Santisa w sposób ironiczny i żartobliwy. Vázquez wszakże jest też tłumaczem, który przekłada teksty sztampowe, powstające masowo. Sam zresztą jest świadom ich kondycji, o czym świadczy przytoczona przez niego anegdota:

Opowiadałem właśnie koledze, że zgubił mi się kiedyś oryginał pewnej powiastki o gangsterach *Nocna jaszczurka*. [...] Dzwonię do wydawcy, mówi mi, że nie ma drugiego egzemplarza i że za dwa dni potrzebny mu jest przekład. “Co jest na okładce?”, zapytałem. “Zamaskowany typ dźga sztyletem rudą kobietę. Rękojeść ma kształt jaszczurki”. Czy na okładce jest coś o miejscu akcji? “To Nowy Jork”. Przez całą noc tłumaczyłem nieistniejący oryginał. Nieźle mi wyszła ta jaszczurka, miała trzy wydania. (s. 26-27).

Przytoczony fragment świadczy nie tylko o pewnej dezynwolturze tłumacza oraz kliszowym charakterze określonego typu literatury. Anegdota w przewrotny sposób wynosi przekład ponad oryginał, co więcej ów oryginał nie jest wcale do istnienia i funkcjonowania przekładu w języku i kulturze

docelowej konieczny. W pewnym sensie odpowiada to rzeczywistości recepcyjnej wielu dzieł. Przekład dla odbiorcy docelowego jest często (z pewnością w większości wypadków, wyłączając lekturę specjalistów filologów) jedynym tekstem, z którym on obcuje i tekstem, który zamienia i (re)prezentuje oryginał¹⁵. Tekst przekładu nabiera w porównaniu z oryginałem nowych znaczeń, gdyż funkcjonuje w odmiennym kontekście (w ten zatem sposób oryginał jest przez przekład wzbogacany):

Przekład przestaje być „zamiast”. Uniezależnia się on od oryginału, emancypuje, zaczyna być oceniany nie jako jego zastępnik, ale jako dzieło w wysokim stopniu samoistne, nabierające dodatkowych sensów w relacji z innymi przekładami i z dziełami języka docelowego. „Samoistne” nie znaczy, że nic oryginałowi niezawdzięczające. Czytanie równoległe z oryginałem ujawnia podobieństwa i różnice. Kiedyś miarą jakości przekładu były przy takim czytaniu tylko podobieństwa. Dziś interesują nas, twierdzą, również, a może bardziej, różnice. (Jarniewicz, 2018, s. 76).

Przypadek przedstawiony przez Vázquezę jest oczywiście skrajny, anegdota ma charakter ironiczny. Tym niemniej jednak dostrzegamy w tej opowieści przekonanie o twórczym charakterze pracy tłumacza. Podobne postulaty wysuwa dziś wielu translatologów:

Przekład nie tyle jest, ile musi być twórczością. Nie ma szans na dobry przekład, gdy tłumaczowi brak odwagi i kompetencji, by po mowie, na którą przekłada, swobodnie się poruszać, i by poruszać, równie swobodnie, tę mowę, gdzie i kiedy trzeba. [...] Zacząłem od aktu niewiary. Teraz – w co wierzę. Wierzę, że doczekam dnia, gdy przekład literacki, wewnętrznie sprzeczny i niemożliwy, będzie równoprawną dziedziną twórczości literackiej, gdy wydostanie się z cienia, wyjdzie z szafy i znajdzie miejsce w historii literatury, obok prozy, poezji i dramatu (Jarniewicz, 2018, s. 14-16).

W omawianym, fikcyjnym przecieź, wypadku nie można jednak na poważnie traktować stwierdzenia, że tłumaczenie to twórczość osobna. W wypadku Vázquezę osobność polega bowiem na odcięciu rzekomego przekładu od oryginału (nie zaś na osobnej metodzie (od)twórczej – jak

¹⁵ Teza ta pojawia się w wielu pracach translatologicznych. Por. choćby: Tokarz, B. (1998). *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.

w stwierdzeniu Jarniewicza), a więc w zasadzie na tworzeniu osobnego, niezwiązanego¹⁶ z pierwowzorem dzieła.

Powróćmy jednak na chwilę do kwestii edytorskich. Ów hołd, którego dopatruje się badacz twórczości De Santisa Hernán Maltz, ma być złożony „a un segmento del genero policial argentino en algunas ocasiones menospreciado, en contraste con otras colecciones »de quiosco« i serias” (Maltz, 2018a). W literaturze krytycznej wyróżnia się co najmniej dwa obiegi interesującej nas literatury, dla pierwszego reprezentatywne mają być właśnie serie wydawnicze *Cobalto* i *Rastros*, dla drugiego zaś ciesząca się większym prestiżem seria *El Septimo Circulo* (prowadzona w latach 1945-1956 przez Borgesa):

Al presentar una coleccion donde se ponía especial cuidado en respetar los textos, en traducirlos fielmente, la intencion era – repito – crear un espacio de lectura propio. Hasta ese momento esos relatos circulaban de dos maneras: o eran consumidos de un modo indiscriminado en el contexto de colecciones de policiales clasicas (La dama del lago de Chandler o El cartero llama dos veces de James Cain aparecieron en El Septimo Circulo, algunas novelas de Goodis fueron publicadas en la Serie Naranja de Hachette) o estaban condenadas a circular en ediciones bastardeadas (Cobalto, Pandora, Rastros), con los textos podados, en malas traducciones. (Lafforgue & Rivera, 1977, s. 51-52).

Zatem wskazanie określonych wydawnictw i serii implikuje pewne informacje i konstatacje dotyczące gatunku, recepcji (przynależność do literatury popularnej), a także jakości przekładu wydawanych w ich ramach pozycji (stosunek Vázquez do pracy translatorskiej jest – jak już wspominałam – co najmniej nonszalancki). Zwrócenie się ku literaturze popularnej, i (poprzez samo wymienienie wydawcy) zaakcentowanie jej ważnego miejsca w uniwersum tekstowym, nie oznacza jednak w wypadku *Przekładu* rezygnacji z odniesień do twórczości przynależnej kulturze „wysokiej”, wśród których należałoby przynajmniej wymienić pojawiające się w roli mott i komentarzy fragmenty dzieł Borgesa, Dantego, czy de Saussure’a.

¹⁶ Barańczak przekład nazywa dziełem „związanym”, a więc tym, którego ontologia zakłada relację odnoszenia się do oryginału. Barańczak, S.(2004). *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*. Kraków: Wydawn. a5.

3. Wszechobecny przekład

Motyw książki pojawiający się nader często w powieści kryminalnej (zarówno na świecie, jak i w Argentynie), a także znamieny dla pisarstwa Borgesa (przypomnijmy choćby słynną *Bibliotekę Babel*, czy też *Pierre’a Menarda, autora Don Kichota*) zajmuje centralne miejsce także w twórczości De Santisa¹⁷. W *Przekładzie* motyw ów pojawia się zarówno jako: (1) intertekstualne odniesienie (cytat z konkretnych książek, dzieł literackich lub opracowań naukowych), jako (2) dzieło literackie będące obiektem badania lub przekładu, jako (3) twór/fenomen, który określa biografię związanej z nią postaci, (4) tworząc równocześnie swoiste uniwersum, w którym poruszają się bohaterowie, jako (5) zespół cech charakterystycznych np. gatunkowych (jak w przywoływanej wcześniej anegdocie z Vázquezem). Najistotniejszą kwestią (pośrednio wynikającą z wymienionych) jest jednak stymulowanie rozwoju fabuły (czy jej poszczególnych części) poprzez odwołanie do książek, które są (6) źródłem zagadki, tajemnicy. Książki są tłumaczone, badane przez pryzmat translologii i lingwistyki lub też traktują o przekładzie.

Na kartach powieści przewijają się zatem rozmaite pozycje, fikcyjne bądź rzeczywiste. Wśród nich znajdują się:

– książka *Historia tłumaczenia na Zachodzie*, autorstwa między innymi Riny Agri, Anny Despiny i Silvio Nauma, będąca w trakcie przygotowań – w procesie, który prawdopodobnie okaże się nieskończony, zważywszy na roszczenia wynikające z tytułu dzieła;

– tłumaczenie De Blasta *Zaginionego świata alchemii* autorstwa Kristoffa Nemboru – „Rosjanina mieszkającego w Paryżu, wciąż jednak piszącego w swoim języku ojczystym” (s. 20)¹⁸;

– jeszcze niezatytułowana biografia Johna Dee przygotowywana przez Valnera;

– powieść kryminalna *Nocna jaszczurka*, zagubiona, a następnie przetłumaczona przez Urugwajczyka Vazqueza;

– książka Kabliza o migrenie, zatytułowana *Głowa Gorgony* – przetłumaczona również przez De Blasta;

– fragment, który otwiera drugą część powieści, zaczerpnięty z „długiego poematu o upadku wieży Babel” (Ibidem, s. 66) autorstwa Ulisesa Drago;

¹⁷ Por. Maltz (2018a, s. 96-104). Por. także: Konstatinova (2010, s. 29).

¹⁸ Wszystkie cytaty według wydania De Santis (2006).

– wykład Anny Despiny na temat historii książki *Moja siostra i ja*, rzekomego wydanego pośmiertnie dzieła Fryderyka Nietszchego (por. Ibidem, s. 56);

– książka Silvio Nauma wydana nakładem uniwersyteckiego wydawnictwa z Paryża, *Pieczeń Hermesa*, językoznawczy esej o alchemii (Ibidem, s. 63);

– książka *Skamieniali ludzie*, napisana przez pewnego lekarza po jego wizycie i badaniu snów górników w dawnej kopalni węgla w Puerto Esfige;

– książka opowiadań De Blasta, *Imiona nocy* [przyp.aut. *Imiona nocy* (hiszp. *Los nombres de la noche*) cechuje wyraźne podobieństwo z tytułem pierwszej powieści De Santisa, *Pałac nocy* (hiszp. *El palacio de la noche*)] oraz niewielki esej Nauma, *Inicjały de Saussure'a*, który opierał się „na teorii akrostychów, którą naszkicował w ostatnich latach życia Ferdynand de Saussure” (Ibidem, s. 70);

– Naum podczas wykładu na kongresie mówił o „*Liber Motus*, traktacie alchemicznym podpisanym przez niejakiego Altusa, traktacie, który składał się z piętnastu rycin bez tekstu” (Ibidem, s. 73);

– książka dr. Blanesa, „*Neurologia i tłumaczenie*, studium o konsekwencjach, jakie urazy mózgowie mogą mieć dla zdolności posługiwania się językami obcymi” (Ibidem, s. 77);

– „biografia Marsilia Ficino, napisana przez jakiegoś Anglika” (Ibidem, s. 120), którą De Blast znajduje, przeszukując pokój Riny Agri;

– książka o mitologii greckiej, którą De Blast pamięta z dzieciństwa i która pozwala mu wyjaśnić znaczenie słowa *Acheront*;

– książka, którą pisze sam komisarz Guimar, będąca archiwum historii miasta Puerto Esfige, zawiera ona odrębny rozdział poświęcony wydarzeniom z kongresu tłumaczy i przekładowi: „Wyjął pomarańczową teczkę i napisał na okładce *Język Acherontu*” (Ibidem, s. 140); ten tytuł jest w istocie taki sam, jaki wyobraża sobie De Blast dla potencjalnej książki napisanej wspólnie przez Nauma i Despinę: „Jadłem sam, myśląc o książce, która będzie się nazywała *Język Acherontu* i którą Ana i Naum podpiszą razem” (Ibidem, s. 146)¹⁹.

Najjaskrawszym przykładem obecności tematyki translatologicznej w powieści De Santisa są debaty postaci (akademików, praktyków przekładu) nad materią swojej pracy, przy czym zawodowe zainteresowania przekładają się na temperament poszczególnych bohaterów, określając ich rys psychologiczny. I tak, zajmujący się wiedzą ezoteryczną i zainteresowany mitycznym językiem henochiańskim Valner jest skłonny do ekscentrycznych zachowań, prawdopodobnie ma związek z lożą masońską (o czym świadczy noszona

¹⁹ Wymieniam za Maltz (2018a).

przezeń biżuteria zawierająca symbole wolnomularskie: „Prawą rękę całkowicie zakryła woda, ale na lewej widać było pierścionki: księżyc, oko, osę i serce”, s. 39.), Naum, który odkrywa działanie języka Acherontu, wcześniej interesuje się również hermetyzmem, a jego pierwsza ważniejsza publikacja dotyczy teorii anagramów de Saussure’a²⁰. Teoria de Saussure’a zanim odkryli ją poststrukturaliści uznana była wszakże za przejaw szaleństwa słynnego lingwisty: „mówiono nawet o pewnego rodzaju u szaleństwie, które opętało Saussure’a (np. Michel Deguy dostrzegwał dwa przeciwstawne oblicza prac Saussure’a – z jednej strony był to racjonalizm *Kursu językoznawstwa ogólnego*, z drugiej – „szaleństwo” jego notatników)” (Dziadek, 2002)²¹.

Wczesne zainteresowanie Nauma koncepcją szwajcarskiego lingwisty (Naum poświęca mu pierwszy ważniejszy tekst naukowy) zdaje się zapowiedzią nie tylko zainteresowań badawczych tej fikcyjnej postaci, lecz także wytycza kierunek interpretacyjny lektury powieści: z jednej strony nakazuje – jak na powieść detektywistyczną przystało – szukać w tekście i świecie przedstawionym ukrytych znaczeń (by rozwiązać zagadkę), z drugiej – wskazuje na pewną koncepcję języka, w którym znaczenia „rozpleniają się” (w myśl sentencji *Les mots sous les mots* – a taki wszakże tytuł nosi praca Jeana Starobińskiego poświęcona anagramom de Saussure’a). Jak się okaże postaci z powieści zostają w szczególny sposób „zainfekowane wirusem” takiego rozpleniającego się języka. Przypomnijmy tymczasem, że idea saussurowskich anagramów legła u podstaw koncepcji tekstu (i znaku) wypracowanej przez Julię Kristevę, koncepcji, której obfitująca w rozmaite odniesienia intertekstualne powieść De Santisa zdaje się wiele zawdzięczać:

Anagramy de Saussure’a oraz ich komentarze autorstwa Starobinskiego i Romana Jakobsona stały się podstawą do prac Kristevej nad paragramatyczną koncepcją tekstu literackiego, która opierała się na przekonaniu o dokonującej się w tekście dystorsji, zniekształceniu znaków i ich struktur. Owa dystorsja miała wytwarzać nieograniczony nadmiar sensu w literaturze. Pod takim samym kątem reinterpretuje badaczka dzieło Michaiła Bachtina (w swych wspomnieniach określa go mianem postformalisty, który dokonał syntezy

²⁰ Tej ostatniej książki badacz miał się jednak wstydzić i wymazać ją z dorobku. Świadczy to o pragmatyzmie Nauma, który swoją silną pozycję w świecie akademickim zawdzięczał umiejętności lawirowania między naukowym racjonalizmem a zainteresowaniem mistycyzmem, ezoteryzmem, irracjonalnym wymiarem myśli lingwistycznej. Pragmatyzm i cynizm tej postaci odkrywa De Blast i Ana Despina. Naum przyczynił się do śmierci współpracowników po to, by opisać ich historię w kolejnej książce, która z pewnością stałaby się bestsellerem.

²¹ Por. także: Dziadek (2006).

formalizmu i myślenia historycznego), wychodząc od jego pojęcia „dialogowości”, zastąpiła pojęcie „słowa” pojęciem „tekstu” i przekształciła ostatecznie „intersubiektywność” w „intertekstualność” – w ten sposób relacje między osobami zostały zastąpione relacjami między tekstami. Na bazie anagramów de Saussure’a Kristeva zbudowała swoją koncepcję „semanalizy” [sémanalyse], która miała w o wiele szerszym stopniu niż semiologia i semiotyka podjąć krytykę sensu, jego elementów i rządzących nim praw. Rozwinięcie takich badań tekstowych było możliwe właśnie dzięki anagramom de Saussure’a, które: „wyznaczają logikę tekstową odmienną od tej, którą rządzi znak” (Zajac, 2018)²².

Mechanizmy przekładu wpisane są w sposób myślenia i postrzegania rzeczywistości przez głównego bohatera. Świat przedstawiony przez De Blasta jest podwójnie nasemantyzowany, wszystko jest znakiem, który należy zinterpretować i przetłumaczyć nie tylko tak jak rozumieemy Pierce’owskie wskaźniki, lecz tak jakby wszędzie spotkać można było symbole:

Z książki Nemboru – którą przetłumaczyłem z niepotrzebną dbałością – nauczyłem się, że symbole czyhają na nas ukryte w różnych przedmiotach i że nie ma takiego miejsca – nawet na osiemdziesięciu kilometrach pustyni – gdzie oczy nie natknęłyby się na jakiś Znak, Literę albo Wiadomość²³ (s. 22-23).

W powieści dochodzi także do odwrócenia kierunku oznaczania. Język – abstrakcyjny system znaków, jak definiują go klasyczne teorie językoznawcze – okazuje się mieć działanie sprawcze, a zabójstwa (a raczej – jak się okazuje – samobójstwa) są namacalny dowodem, realnym (konkretnym – by odwołać się do terminologii językoznawczej) wynikiem działania języka Acherontu²⁴. To odwrócenie, a więc nadanie sprawczości językowi (i każdemu systemowi znaków) zapowiadają już pierwsze karty powieści. Gdy De Blast przemierza drogę do hotelu, obserwując przestrzeń z mapą w ręku, stwierdza: „Mapy to abstrakcyjne wersje pejzażu, ale podczas tej podróży wszystko działo się na odwrót i to pejzaż okazał się abstrakcyjną wersją mapy” (s. 16)²⁵.

²² Por. także: Kristeva, J. (2017). *Séméiotikè. Studia z zakresu samanalizacji*. T. Stróżyński, tłum. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

²³ W innym miejscu powieści pojawia się podobna anegdota: „Inni zrzucają winę na wiatr. Wyje i wyje, aż w końcu zaczyna się słyszeć słowa. Dyrektor muzeum twierdził, że podmuchy wiatru przekazują mu wiadomości alfabetem Morse’a” (s. 34.)

²⁴ Performatywność języka odsyła nas wprost do teorii aktów mowy Austina [Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press].

²⁵ Podwójna semantyzacja deklарowana przez narratora niejako prowokuje odbiorcę do stawiania hipotez wykraczających poza eksplicytnie dostępne w tekście sensy. Do refleksji skłaniają użyte

W powieści wielokrotnie jest mowa o rozmaitych publikacjach traktujących o przekładzie. Oprócz tych wspomnianych każdą część powieści poprzedza cytat z jakiegoś dzieła. I tak powieść otwiera Borgesowska żartobliwa anegdota o tłumaczach chińskiego filozofa, którzy radykalnie odmiennie przekładają oryginał. Fragment ten otwiera powieść konstatacją, która wprawia czytelnika w stan podejrzliwości wobec tekstu i dostępnych nam możliwości interpretacyjnych: “Wtedy, jak Paolo i Francesca, przestałem czytać. Tajemniczy sceptycyzm przeniknął do mojej duszy”. Przewrotność motta polega także na fakcie, iż mowa tu o zaprzestaniu czytania, a przecież czytelnik dopiero ma je rozpocząć. Drugą część powieści otwiera cytat z fikcyjnego poematu *Babel* Ulisesa Drago: “Język ojczysty: nie ma czegoś takiego. Rodzimy się w nieznanym języku. Reszta to powolne tłumaczenie”²⁶).

4. Język przed i po Babel

O dziele tym dowiadujemy się w powieści nieco później, gdy mowa o badaniach prowadzonych przez Nauma:

nazwy własne: miejsce akcji to miasteczko Puerto Esfige, a więc w swojej nazwie zawierające zagadkę (esfige – pol. Sfinks), dawna miłość narratora to Ana Despina – jej nazwisko jest imieniem, które nosiła także nimfa z greckiej mitologii, córka Posejdona i Demeter (słowo to bywa też używane jako określenie Afrodyty i Persefony; a po starogrecku znaczy tyle co kochanka lub pani domu), zaś główny bohater nazywa się Miguel De Blast – jego nazwisko mogłoby być zaczerpnięte z angielszczyzny i znaczyć tyle co “podmuch, wybuch”. I choć trudno w tym leksemie odnaleźć analogię do nazwanej nim postaci, to może warto podążając tym tropem przytoczyć angielskie określenie “a blast from the past” (pol. “powiew przeszłości” lub “stary przebój”), które korespondowałoby zarówno z retrospektywną narracją *Przekładu*, jak i z temperamentem i skłonnością do nostalgii głównego bohatera. HM zauważa natomiast nasemantyzowanie innych antroponimów: Julio Kuhn – organizator osobliwego kongresu, na który zjeżdżają się liczne osobistości z akademickiego marginesu – nosi nazwisko autora słynnej *Struktury rewolucji naukowej* (z pewnością odkrycie języka Acherontu wywołałoby naukową rewolucję), natomiast Ulisses Drago, autor poematu o wieży Babel, ma personalia łączące w jedno bohatera Joyce’owskiego z hollywoodzkim wyobrażeniem osiłka (Ivan Drago – ta postać pojawia się w innej powieści De Santisa – takie personalia nosi postać rosyjskiego boksera z filmu pt. *Rocky* w reżyserii J.G. Avildsena, według scenariusza Sylwestra Stallone’a): “una sugestiva convivencia entre *Ulises* de Joyce y *Rocky* de Stallone” (Maltz, 2018a, s. 40).

²⁶ Słowa Drago przypominają tezę postawioną przez Jaquesa Derridę (który *nota bene* jest przecież także autorem translatologicznego eseju o wieży Babel), głoszącą „mam tylko jeden język i nie jest to mój język” i wyłożoną w autobiografizującym eseju filozofa. I choć poruszony przez Derridę problem dotyczy języka skolonizowanej społeczności, to warto wskazać jednak niektóre wątki interpretacyjne w powieści De Santisa, które wiodą nas ku refleksji Derridiańskiej (a więc ku niektórym założeniom metody dekonstrukcyjnej). Por. Derrida, J. (1998).

W jednym ze szpitali trafił na Hiszpana, Ulisesa Drago, który od lat pisał długi poemat o upadku wieży Babel. Drago mówił niezrozumiałym, wymyślonym przez siebie językiem, ale swoje wizje wieży zapisywał po hiszpańsku. Naum opublikował kilka artykułów o Drago i o związkach między poematem a wymyślonym językiem. Podejrzewam, że ta ukrywana książka to połączenie eseju i fikcji, gdzie Drago oprowadza go po ruinach wieży Babel (s. 66).

Mowa tu zatem o micie założycielskim przekładoznawstwa, przewijającym się wciąż w pismach translatorów i filozofów przekładu (Majdzik, 2014). Co ciekawe motyw upadku Babel powraca kilkakrotnie w powieści w różnych odsłonach: język Acherontu ma być tym, którym posługiwano się przed upadkiem wieży, język henochiański raz jest uznawany za ten sam pierwotny język, którym mają się posługiwać aniołowie, innym razem natomiast za język sztuczny wykorzystany przy konstruowaniu maszyny do tłumaczenia.

Po upadku Babel ludzkość skazana jest na przekład, a więc na ciągłe "rozmijanie się" z sensem. Hermeneutyka widzi w przekładzie zbliżanie się do oryginału, niejako oscylowanie wokół niego (Tokarz, 1998; Majdzik, 2013). W wydaniu Gadamerowskim natomiast – ograniczanie sensów ewokowanych przez oryginał poprzez dokonany wybór translatorski:

[...] nikt nie może wątpić, że chodzi o interpretację, a nie o zwykłe powtórzenie. Od strony obcego języka pada inne, nowe światło, oświetlając czytelnikowi tekst. Wierność tłumacza nie może usunąć zasadniczej odmienności języków. [...] Jak każda interpretacja przekład przejawia. Tłumacz musi wziąć na siebie takie przejawienie. Nie może pozostawić otwartymi spraw jemu samemu niejasnych. Musi się zadeklarować. [...] Musi jasno powiedzieć, jak sprawę rozumie. (Gadamer, 1993, s. 522)

Z kolei derridiańska koncepcja przekładu eksponuje raczej moment nie tylko wieloznaczności, lecz także otwartości znaczenia, którą najlepiej wyraża pismo (czego dowodzi Derrida w eseju poświęconym mitowi wieży Babel; Derrida, 2009):

Derrida posługuje się Benjaminowską koncepcją przekładu jako drugiego życia oryginału, by pokazać, jak przekład modeluje i poszerza oryginał, który ma w sobie przestrzeń oczekiwania na przekład, nawet jeśli nigdy nie zostanie przełożony, albowiem zawsze jest projektem niedokończonym, otwartym, potrzebującym dopełnienia. Tłumacz staje się w tym ujęciu dawcą życia, zapewnia dziełu i językowi dalszy ciąg egzystencji, [...] język odnawia poprzez odbicie w zwierciadle innego języka, dzięki czemu ujawniają się związki między

językami i tworzą nowe przestrzenie znaczenia. [...] Przekład nie jest transferem sensu czy reprezentacji, ale odegraniem wydarzenia wspólnoty języków, obietnicą ich pogodzenia, zjednoczenia (Bukowski & Heydel, 2009, s. 34)²⁷.

W *Przekładzie* De Santis konfrontuje czytelnika z filozoficznymi ideami i religijno-metafizycznymi mitami, wprowadzając w życie (w świat przedstawiony) idee języka doskonałego i ideę nieskończonej semiozy. Obie koncepcje prowadzić mają do impasu lub śmierci, z których wyzwolić się pozwala jedynie zdroworoządkowe rozumienie translacji²⁸, bądź wybór skrajności: bełkotu lub całkowitego zaniechania komunikacji – milczenia.

I tak w powieści przedstawiono historię pewnej tłumaczki, którą zawładnęła konieczność przekładu. Poszukiwała ona wciąż właściwego słowa, by wyrazić znaczenie oryginału. Poszukując idealnego przekładu, zbliżała się jednak tylko do oryginału, nie osiągnąwszy nigdy idealnej ekwiwalencji. Wedle hermeneutycznej teorii translacji jest to oczywiście sytuacja dla przekładu typowa. Przekład jest nieidealny (gdyż absolutna równoznaczność oznaczałaby paradoksalnie brak przekładu) i polega na zbliżaniu się do oryginału, który stanowi dlań punkt odniesienia i referencji (Tokarz, 1998; Majdzik, 2013). Spisany/wykonany przekład stanowi dowód podjętego wyboru i prezentuje jedną z wielu możliwości tekstowej realizacji tłumaczenia. Tłumaczka, o której

²⁷ A chcąc uściślić tę refleksję należałoby dodać jeszcze: „W przekładzie – wzorcowo – język nie odnosi się bowiem do rzeczy, lecz do samego siebie, nie opiera się na pozajęzykowej i od języka niezależnej podstawie, zatem każdy tekst już jest przekładem, a słowa odnoszą się zawsze tylko do innych słów. To, co własne, otwiera się na obcość, „ja” otwiera się na Innego, bowiem to, co własne, okazuje się przyswojonym obcym. Ujawnia się paradoks języka ojczystego: jego obcość jest fundamentem przekładu [por. stwierdzenie autorstwa fikcyjnego U. Drago: „Rodzimy się w nieznanym języku. Reszta to powolne tłumaczenie”, s. 43 – przyp. K.M.P.]; nie mamy więc do czynienia z aktem przyswajania, lecz wyobcowania siebie i własnego języka” (Bukowski & Heydel, 2009, s. 34).

²⁸ Gwoli ścisłości należałoby wspomnieć, że również Derrida zakładał ograniczenie mnożenia *signifiant* w akcie przekładu: „Owe ciągi znaczeń, „chaînes des signifiants”, nie mają końca, gdyż działa tu podstawowy mechanizm *différance*, różnicy i zarazem „odroczenia” ostatecznej decyzji o znaczeniu. Mechanizm takiej lektury mógłby być podstawą do zdefiniowania istoty przekładu w ogóle, a przekładu międzyjęzykowego w szczególności: słowo generuje inne słowo. Jednakże przekład, jak zauważa sam Derrida w *What is a „Relevant” Translation?*, musi być wobec oryginału również w sensie ilościowym, „nie może być parafrazą, eksplikacją, eksplicytacją, analizą etc.” [...]. Oznacza to, czego Derrida nie mówi wprost, że w przekładzie ów łańcuch znaczeń generujących kolejne znaczenia musi zostać – przynajmniej w fizycznym sensie – przerwany, musimy zdecydować się na ograniczenie tego, co w postulacie dekonstrukcji miało być otwarte – co stawia pod znakiem zapytania możliwość specyficznie dekonstrukcjonistycznej teorii przekładu” (Brzozowski, 2011, s. 36-37).

mowa przekłada jednak dalej (ustnie), tworząc niekończący się łańcuch semiozy:

W latach pięćdziesiątych Kabliz miał pacjentkę, która była specjalistką od tłumaczenia symultanicznego. Jej problemy zaczęły się na jakiejś konferencji, gdy zupełnie zgubiła wątek wypowiedzi francuskiego dyplomaty. Od tej chwili, słysząc jakieś słowo, musiała je przetłumaczyć. Kobieta nazywała echem ów głos, który nie pozwalał jej myśleć tylko w jednym języku. Nawet w snach każdemu słowu towarzyszyły jego odpowiedniki. Ale równocześnie echo dawało różne możliwości, nie było jednoznaczne, zmuszało ją do poszukiwań, podejmowania decyzji w gąszczu synonimów i parafraz. Poszukując sposobu na wyleczenie, Kabliz skonsultował się z pewnym inżynierem, który w laboratorium Uniwersytetu Moskiewskiego pracował nad maszyną do tłumaczenia. [...] “Mózg mojej pacjentki to popsuta maszyna do tłumaczenia – powiedział. – Jak sprawić, żeby przestał tłumaczyć?” [...] “Przekonałbym moją maszynę, że istnieje tylko jeden prawdziwy język”, stwierdził. [...] “Trzeba przenieść się w czasie. Trzeba cofnąć pacjenta do momentu, kiedy przedmioty i słowa odpowiadały sobie, kiedy istniał tylko jeden sposób na przetłumaczenie wszystkiego, kiedy jeszcze nie zburzono wieży Babel” (s. 30-31).

Przekład staje się zatem koniecznością, a niepewność znaczenia – udręką. Znaczenie „rozplecia się”, uniemożliwiając podjęcie ostatecznej decyzji. Nie przez przypadek zapewne w ową pułapkę (nie)przekładalności wpada tłumacz ustny. Wedle założeń dekonstrukcjonizmu mechanizm przekładu zdaje się w przypadku obu typów tłumaczenia (ustnego i pisemnego) podobny, a mowa (wedle Derridy) wpisana jest w „szerszą strukturę pisma” (Kopka, 2012, s. 64), jednak właśnie przedstawienie sytuacji domniemanej symultaniczności mowy i myślenia (a w tym przypadku – symultaniczności przekładu) obnaża iluzję tradycyjnej metafizyki (iluzoryczność tę neguje istnienie w powieści języka doskonałego – ten jednak prowadzi do śmierci) wedle której słyszenie własnej mowy ma potwierdzać obecność *logosu* dla siebie²⁹.

²⁹ Tłumaczenie ustne ponadto nie pozwala na posłużenie się graficznym zapisem (wyróżnieniem czy modyfikacją słowa/frazy), który mógłby sugerować wieloznaczność słowa. (por. słowo Babel z eseju Derridy pt. *Dwie wieże*, 2009). Ostatecznie „to, co jest niemożliwe do uchwycenia w mowie, może udostępnić się jedynie w piśmie. „Pismo” (*écriture*) jest w ujęciu dekonstrukcjonizmu przede wszystkim sposobem istnienia tego, co filozofia poddaje stłumieniu” (encyklopedia PWN: dekonstrukcjonizm). Por. Rachwał, T., Sławek T. (1992). *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*. Warszawa: Rój. Logocentryczna metafizyka – jak stwierdzał Derrida – podporządkowuje wszelki zamysł *logosowi*, a zatem i wywyższa mowę względem pisma: „tak, aby system słyszenia własnej mowy wziął we władanie całą historię, kreując tym samym ideę początku świata; który opierałby się na

Ostatecznie ulgę powieściowej pacjentce dr. Kabliza przynieść ma przeniesienie w przeszłość za pomocą hipnozy. Tłumaczka ma powrócić do czasów języka Babel, który – jak wiemy – ma nie tylko być wspólnym językiem ludzkości, a także językiem, w którym znaczenia nie rozpleniają się, za pomocą którego da się dotrzeć do transcendentnej idei (por. Derrida)³⁰.

Ów pradawny język odkrywają w powieści badacze starych ksiąg i martwych języków („Język wcześniejszy niż wieża Babel. Język, w którym Adam nazywał przedmioty. Język doskonały”, s. 117). Temu wąskiemu gronu udaje się poznać język Acherontu – zapisany niegdyś przez Dantego w jego *Boskiej Komedii* – jednak posługiwanie się nim sprowadza na nich śmierć. Valner, Rina Agri, Naum po przemówieniu w języku Acherontu popełniają samobójstwo, Zúñiga – wpada w śpiączkę. Język, który nie używany pozwala żyć wiecznie, zaczyna przejmować kontrolę nad postaciami i prowadzi do ich śmierci („od pewnego momentu to nie człowiek mówi językiem, tylko język przemawia przez człowieka”). Mówiąc nim, należy włożyć do ust monetę, którą płaci się Charonowi za przewiezienie przez Styks („Trzeba mówić nim trzymając w ustach monetę i stojąc blisko wody [...] Wtedy zaczynają się wizje. Język jest jak wirus. Język opowiada jedną i tę samą historię. Język Acherontu to zaproszenie do przekroczenia rzeki. Jeśli ktoś powstrzyma się przed używaniem go, jeśli ktoś go opanuje, tajemnica się odsłania”).

Posługiwanie się językiem Acherontu, a więc dotarcie do *logosu*, kończy się śmiercią. Jedynie tabuizacja – a więc milczenie w języku Acherontu –

różnicy między wnętrzem a zewnątrz, między transcendentalnością a empiryzmem, między mową a pismem” (Kopka, 2012, s. 58). Warto także rozważyć kategorię pisma w związku z mitem o upadku Babel. Wieża miała być zbudowana z cegieł (w przeciwieństwie do innych budowli – z kamienia) lub też z kamiennych tabliczek [słowo *lēbenah* oznacza „cegłę” lub „tabliczkę do zapisania”]: „[...] budowniczy uważają bowiem, że dzięki zabiegom prokurującym „uczynienie sobie imienia” unikną rozproszenia, które na pewnym etapie staje się jednak faktem. Jak słusznie wskazuje André LaCocque, we wspomnianej już monografii poświęconej opowiadaniu o Babel, w rozdziale pod wymownym tytułem „Bablejska neuroza [*The Babelian Neurosis*]”, u samych korzeni projekcji Babel działa psychologiczny efekt strachu budowniczych, przybierający aspekty: (1) niepokoju oddzielenia, rozproszenia [...] (2) chronofobii kojarzącej strach przed zmiennością z lękiem przed śmiercią i prowadzącej do projekcji siebie w ciało społeczne [...]. Solidna struktura, w której scalają się jednomyślność i jednogłośnie budowniczych ma znaleźć swój wyraz w totalnych rozmiarów budowli ceglanej spajającej w sobie nazwę i miejsce, co uwidacznia się na poziomie leksykalnym. [...] Bóg, w odpowiedzi na zapędy budowniczych, uruchamia się, niepozwalając na swe umiejscowienie: jest On w-ruchu. Bożym posunięciem wobec konstruktorów jest stwórcze nazwanie tego ruchu, a nie dopuszczenie do ustalenia Siebie w samozwańczym miejscu Boga” (Lis, 2008, s. 78-79).

³⁰ Por. derridiańska krytyka metafizyki obecności.

chroni przed śmiercią na skutek bluźnierstwa³¹. Z drugiej strony niemalże równie opresyjne jest bycie wydanym na męki wiecznej interpretacji (jak pacjentka dr. Kabliza).

Język Acherontu okazuje się zabójczy, posługiwanie się nim ma prowadzić do wizji, wzywającej do przekroczenia Styksu, jednak – jak w swojej wizji stwierdza Zúñiga: „To nie jest rzeka [...] Teraz widzę dobrze. To bagno” (s. 109). Podobnie w micie o upadku wieży Babel zawarta jest wizja antyutopii (świat, w którym włada jeden język nie jest więc światem doskonałym):

Należałoby topos Babel nazwać ściślej: już to Antytoposem, ze względu na antyutopijny charakter „miasta i wieży”, które w zamierzeniu miało przeciwdziałać rozproszeniu, a stało się miejscem pomieszania i rozproszenia, już to dystoposem, piętnującym i piętnowanym przez kolejne tysiąclecia w rozmaitych kontekstach kulturowych jako „Babilon”. (Lis, 2008, s. 65).

W przekładzie łańcuch semiozy w końcu zostaje przerwany. Jednak zbyt dalekie odejście od oryginału w akcie interpretacyjnej wolności może prowadzić do bełkotu. To niebezpieczeństwo uosabia Miguel – pacjent doktora Blanesa, który po wypadku odczuwa przymus tłumaczenia wszystkiego, co usłyszy:

Natychmiast dostał karteczkę:

Objects in mirror are closer than they appear.

Miguel przetłumaczył bez wahania:

– Obiektyw i mirra zamykają się, a tam tapir. (s. 89)

Miguel przestaje tłumaczyć dopiero w konfrontacji z językiem Acherontu. Jednak ten nie tyle uleczył go z osobliwej „przypadłości”, lecz raczej spowodował rodzaj paranoi: pacjent przestał tłumaczyć, lecz najwyraźniej wciąż słyszał „w głowie” słowa wypowiedane w tym osobliwym języku, dlatego w końcu Miguel zalał uszy woskiem³².

³¹ O wadze milczenia niejednokrotnie wspomina w powieści Naum. Stwierdza on, iż prawdziwie istotnym wyzwaniem dla badacza przekładu jest „przełożenie” sposobu, w jaki milczy się w danym języku.

³² Bełkot może być rozumiany zarówno jako nieograniczona semioza prowadząca *ab absurdo*, a także jako wynik (i symbol) językowego rozproszenia po upadku Babel (dlatego Miguel milknie, gdy słyszy ów mityczny pierwotny język ludzkości). Wypowiedzi Miguela przypominają chorobliwą echolalię, którą zapowiada (tak jak katastrofę wieży) wieloznaczna nazwa *Babel*: „[...] [czasownik *bā'lal* – K.M.P] zakłada istnienie pewnych języków, być może jakiś form, które wchodzą lub wejdą w ich skład – czy też składniki jednego języka – albo po prostu bełkot. To ostatnie znaczenie, *bełkotać* znajdujemy w leciwym leksykonie Geseniusa [...].

Akademicka dyskusja, jaka przetacza się przez powieść De Santisa i ta, którą próbowałam odtworzyć, jest niezwykle istotna dla powieści, lecz zostaje także skontrastowana z potocznym i zdroworozsądkowym myśleniem oraz z codzienną praktyką wielu tłumaczy. Pierwsze reprezentuje komisarz Guimar, wskazując nie tylko na ludyczność komunikacji międzyludzkiej, lecz także na jej wymiar społeczny. Świat jednego języka oznacza brak potrzeby komunikowania, ustalania znaczeń, słowem przekładu (choćby – jak z wypowiedzi Guimara wnioskujemy – byłby to przekład intralingwalny):

Gdybyśmy musieli nazwać rzeczy tylko raz, gdyby starczało tylko jedno słowo, żeby wszystko wyjaśnić, życie w tym mieście byłoby nie do zniesienia. Wszyscy by milczeli, w barze, u fryzjera. Tutaj nikt nie mówi wprost ani nie wybiera prostej drogi. Wie pan, jaki jest jedyne doskonały język? Taki, który pomaga zabijać czas. (s. 117)

Drugie natomiast odnajdziemy w wypowiedziach praktyków przekładu (np. Vázquez o tłumaczeniu powieści kryminalnych) i ich działalności – De Blasta nie zajmują szczególnie naukowe debaty, często przyznaje się do własnej niewiedzy („W piwnicy baru wybranego przez Nauma przedstawiłem towarzystwu książkę Inicjały de Saussure’a – której nie zrozumiałem”, s. 70-71), a mimo to tłumaczy teksty z rozmaitych języków i dziedzin.

Problematyka translatoryczna pojawiająca się w powieści De Santisa dotyczy zarówno świata przedstawionego (zależnego od mechanizmów translacji i działania języka; lecz także świata nasemantyzowanego, w którym interpretacja i zdolności translatoryczne są istotne, by odkrywać liczne sensory i fabuły (opartej na konieczności wyjaśnienia – wytłumaczenia – zagadki), bohaterów literackich (tłumaczy; podmiotów interpretujących, próbujących rozwikłać zagadkę), zawartości ideowej dzieła i ewokowanych przez nią idei i koncepcji związanych z fenomenem przekładu, intertekstualnych odniesień (do dzieł literackich, naukowych; konkretnych badań i poglądów; przekładu i przeniesienia gatunku na dany grunt narodowy; transferu wyznaczników gatunkowych – postmodernistyczne czerpanie z określonych poetyk

Inaczej mówiąc, pomieszanie zakłada więc stan uprzedni rozdzielenia elementów mieszanych, albo też otwarcia czegoś, co stanie się częścią. [...] „Pomieszenie” języków w opowiadaniu biblijnym byłoby skutkiem Jego [Boga – K.M.P.] obecności, lub raczej Jego rozchodzącego się głosu. Budowniczy słyszeli tam głos Boga i doświadczyli czegoś tak obezwładniającego, że zabrakło słów – w stanie „rozproszenia” uwagi „mieszali” je i „mylili”, mieli słowa w ustach, poszukując ich „bełkotali” – przejęci grozą.” (Lis, 2008, s. 80-81). Więcej interpretacji biblijnej opowieści o wieży Babel przywołuje Radosław Lis (Ibidem).

gatunkowych), w zakresie tematykacji problematyki translatorycznej przez postacie fikcyjne³³. Autor obraca się w kręgu wielu idei przekładoznawczych (mniej lub bardziej aktualnych, a nawet tych o już tylko historycznym znaczeniu), nie oferując idealnie spójnej koncepcji przekładu, kreuje świat, którego jest on jednak podstawą. Postępuje więc w myśl przywoływanego już twórczego *credo*: „nie to jest najważniejsze, kto wymyśli bardziej wyrafinowaną zbrodnię, ale to, czyj świat jest ciekawszy”.

Bibliografia

- Ayala Gauna, V. (1979 [1955]). *Intención. Los casos de Don Frutos Gómez*. Buenos Aires: Huemul.
- Barańczak, S. (2004). *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*. Kraków: Wydawn. a5.
- Borges, J. L. (1974 [1953]). *El escritor argentino y la tradición*. W: Idem: *Obras Completas 1923-1972*. Barcelona: Emecé. Wersja online: <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/JL%20Borges%20Discusiones.pdf> [dostęp 12.02.2020].
- Brzozowski, J. (2011). *Stanąć po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Bueno M., Orłowska N. (2016). Los anticuarios de Pablo De Santis y la tradición del gótico en la literatura argentina. *Romanica Silesiana*, 11/2, 43-51.
- Bukowski P., Heydel M. (2009). *Przekład – język – literatura*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Close, G. (2013 [2008]). *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York-Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Close, G. (2004). *Translators Slain at Seaside*. W: *Latin American Detective Fiction: New Readings* (s. 11-22). Manchester: Manchester Metropolitan University Press.
- De Santis, P. (2019, 19 października). *Najistotniejsza jest osobista mitologia*. [Z Pablem De Santis rozmawiają Katarzyna Kazimierowska i Karolina Wigura] „Kultura Liberalna”, 40/2019. Dostępne w internecie: <https://kulturaliberalna.pl/2009/10/19/najistotniejsza-jest-osobista-mitologia-z-pablem-de-santis-rozmawiaja-katarzyna-kazimierowska-i-karolina-wigura/> [dostęp: 13.02.2020].
- De Santis, P. (2006). *Przekład*. T. Pindel, tłum. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- De Santis, P. (1998). *La traducción*. Buenos Aires: Planeta.
- Derrida, J. (2009). *Dwie wieże*. A. Dziadek, tłum. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Wydawnictwo Znak.

³³ Ze względu na bogactwo motywów związanych z szeroko rozumianym przekładem i translatologią w szkicu tym przedstawiono jedynie wybrane motywy i idee związane z fenomenem przekładu. Zrezygnowano również z analizy polskiego przekładu powieści.

- Derrida, J. (1998). Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna. A. Siemek, tłum. *Literatura na świecie*, 11-12/1998.
- Dziadek, A. (2006). *Anagramy Ferdynanda de Saussure’a — historia pewnej rewolucji*. W: Idem: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Dziadek, A. (2002). *Od polityki i teorii do literatury. Wokół "Théorie d'ensemble" grupy Tel Quel*. „Przestrzenie teorii”, 105-117.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*. B. Baran, tłum. Kraków: Inter Esse, s. 522.
- Guiñazú, M. C. (2005). La intriga policial como trompe l’oeil en las novelas de Pablo de Santis. *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 4/5, 51–64.
- Jarniewicz, J. (2018). *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*. Wrocław: Ossolineum.
- Konstatinova, I. (2010). Borgesian Texts, Murders, and Labyrinths in “Filosofía y Letras” by Pablo De Santis. *Variaciones Borges*, 29, 161–76.
- Konstatinova, I. (2006). Detectives, Secret Societies, and Translators: The Mysteries of La traducción by Pablo De Santis. *Monographic Review/Revista Monográfica*, 22, 196-206.
- Kopka, A. (2012). O logocentryzmie, czyli wstęp do zrozumienia filozofii Jacques’a Derridy. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ*, 5 (2/2012).
- Kraskowska, E. (2018). Kryminał akademicki. *Forum poetyki*, lato 13/2018. Wersja online: http://fp.amu.edu.pl/wpcontent/uploads/2018/10/EKraskowska_Kryminal_Akademicki_ForumPoetyki_13_2018.pdf [dostęp: 13.02.2020].
- Lis, R. (2008). *Antytopos Babel. Groza i pomieszanie w miejscowości (bez) Boga*. W: Olkusz, K./ Szymczak-Maciejczyk, B. (Red.), *Groza i postgroza*. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta.
- López Santos, M. (2010). El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?. *Biblioteca Virtual Cervantes*. Wersja online: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html [dostęp 10.01.2020].
- Majdzik, K. (2014). Światła wieży Babel. Nad metaforą języka i przekładu. W: Fast, P. (Red.), *Strategie translatorskie. Od modernizmu do (post)postmodernizmu* (s. 27-56). Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Majdzik, K. (2013). Tożsamość przekładu i przestrzeń różnicy. W: Fast, P. (Red.), *Przekład – kolonizacja czy szansa?* Katowice: „Śląsk”.
- Maltz, H. (2018). Traducir el policial: Aproximaciones al género en “La traducción” (1998), de Pablo De Santis. *RILCE Revista de Filología Hispánica*, 2018/34.1, 240-261.
- Maltz, H. (2018a). *Pablo De Santis y el género policial*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras [praca doktorska]. Wersja online: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/80558/CONICET_Digital_Nro.4

- 0a2ceaf-41ea-42a5-a1a2-4abefca4094_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y. [dostęp: 13.02.2020].
- Maltz, H. (2017). Libros, letrados, enigmas y edificios en dos novelas policiales de Pablo De Santis. *Études romanes de Brno* 38 /2017/2, 133-149.
- Néspolo, J. (2007). Escrituras parasitarias: el factor Borges en cuatro novísimos narradores argentinos (Jorge Consiglio, Marcelo Damiani, Pablo De Santis, Marcos Herrera). *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, 9/10, 153-162.
- Pellicer, R. (2002). Libros y detectives en la narrativa policial argentina. *Hispanamérica*, 93, 3-18.
- Piglia, R. (2005). *Lectores imaginarios*. W: Idem: *El último lector* (s. 77-102). Buenos Aires: Anagrama.
- Piña, C. (2013). La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar. *Cuadernos del CILHA*, 19, 16-37.
- Pluta, N. (2012). *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Pluta, N. (2010). La narrativa policial posmoderna y el cuestionamiento del compromiso: el caso de Edmundo Paz Soldán. *Castilla. Estudios de Literatura*, 1 (2010), 392-407.
- Teobaldi, D. (2010). La novela policial argentina contemporánea. Las transformaciones del género. W: Teobaldi, D. / Mosello, F. (Red.), *Imaginarios literarios y culturales. Géneros y poéticas* (s. 15-32). Córdoba: Villa María: Del Copista, Ediciones del Instituto Académico-Pedagógico de Ciencias Humanas.
- Tokarz, B. (1998). *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice: Wydawnictwo "Śląsk".
- Valenzuela, L. (2013). Novela negra, novela azul, novela parda. *América. Cahier du Criccal*, 43/2013 (Le Crime, vol. 1), 27-36. Wersja online: <https://journals.openedition.org/america/918#tocto1n5> [dostęp 15.02.2020].
- Zajac, J. (2018). A BLAST FROM THE PAST (JULIA KRISTEVA: 'SÉMÉIOTIKE'). *ArtPapier*, 15 lutego 4 (340). Wersja online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=342&artykul=6642&kat=15> [dostęp: 13.02.2020].