



# BARTHES W JAPONII, POSTSTRUKTURALIZM W POLSCE. UWAGI O PRZEKŁADZIE *IMPERIUM ZNAKÓW*<sup>1</sup>

---

## Abstract

### Barthes in Japan, Poststructuralism in Poland. Remarks on the Polish Translation of *L'Empire des signes*

The aim of the paper is to present the vital differences in the level of intelligibility and cohesion between *L'Empire des signes* and its Polish translation *Imperium znaków* (1999). The excerpts discussed in the article represent the key features and phenomena characteristic of Japan or more precisely the contrast that Barthes draws between Japan and France, the East and the West. The analysis of the examples concerning i.e. the rules of ideographic writing, the nature of haiku and cuisine proves that – as a result of grammatical misreadings on the part of the translator – the Polish translation often blurs Barthes's precise descriptions, misrepresents the image of East and West emerging from the book and distorts the author's subtle theoretical project. The paper also outlines the relationship between the mistakes present in *Imperium znaków* and the stereotype of poststructuralist writing in Poland around the time the translation was made.

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach projektu „Tłumaczenie dyskursów teoretycznych w humanistyce polskiej przełomu XX i XXI wieku” (numer 2017/25/N/HS2/01585) finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki. Autorka uzyskała również środki finansowe w ramach finansowania stypendium doktorskiego z Narodowego Centrum Nauki (numer 2018/28/T/HS2/00514).

**Keywords:** Barthes, *Empire of signs*, *L'Empire des signes*, poststructuralism, Japan

**Słowa kluczowe:** Barthes, *Imperium znaków*, *L'Empire des signes*, poststrukturalizm, Japonia

## 1. Zaczerpnąć i stworzyć system

Na początku pierwszego rozdziału *Imperium znaków* Roland Barthes tak oto charakteryzuje swoje pisarskie zamiary: „Mogę też, nie roszcząc sobie prawa do przedstawiania lub analizowania rzeczywistości (są to główne cechy zachodniego dyskursu), zaczerpnąć z któregośkolwiek miejsca świata (stamtąd) pewną liczbę rysów bądź rys (w zależności od tego, czy mówimy o grafice, czy języku)<sup>2</sup> i rozmyślnie stworzyć z nich system. System, który nazwę: Japonia” (Barthes 2012b: 7–8). To programowe zdanie, jak i cała książka mogłyby stanowić – i wielokrotnie stanowiły – inspirację do dyskusji o możliwościach i warunkach językowej reprezentacji oraz jej politycznych konsekwencjach<sup>3</sup>. Jest jednak o tyle atrakcyjne, że jak w soczewce skupia najważniejsze autotematyczne deklaracje Barthes’a zawarte w pierwszym rozdziale *Imperium znaków*, stanowiąc tym samym dobry pretekst do zaakcentowania i rozwinięcia węzłowych założeń tego tekstu.

Gest „zaczerpnięcia” sugeruje, że opisywane zjawiska będą miały związek z kulturą Japonii istniejącej także poza tekstem *Imperium znaków*, choć jednocześnie – jak wskazuje inicjalna deklaracja – nie pociąga za sobą roszczenia do obiektywności i prawdy. Odcięcie się od referencjalnych ciągów i skierowanie uwagi nie tyle na owe zaczerpnięte z Japonii „rysy”, ile na sposób ich oddziaływania i wykorzystania jest ważnym sygnałem

---

<sup>2</sup> Franc. „traits (mot graphique et linguistique)”. *Trait* to „kreska”, „linia”, a także „cecha”. Zgrabne rozwiązanie zastosowane przez Adama Dziadka jest zapewne motywowane chęcią ocalenia różnych konotacji i zastosowań słowa *trait*, pozwalających na powiązanie z grafiką i językiem. Pewne wątpliwości budzi szyk – według obecnego porządku „rys” miałyby się kojarzyć z grafiką, a „rysa” z językiem, choć trafniejsza byłaby chyba kolejność odwrotna. Można się ponadto zastanawiać, czy słowo „rysa” wystarczająco silnie kojarzy się z którymkolwiek z przywołanych kontekstów. Może całkiem dobrze w obydwu rolach sprawdziłby się „rys”?

<sup>3</sup> To wątek silnie obecny w stanie badań. Pojawiły się interpretacje uznające perspektywę Barthes’a za orientalizującą, por. Malcomson 1985: 23–33; Knight 1993: 617–633 (inne zdanie na ten temat autorka prezentuje w późniejszej książce 1997: 143–156); Ishida 1997: 1–13 (autorka zmienia opinię w późniejszym tekście 2009: 85–95); Kandiyoti 1997: 233–36. Inni autorzy uznają podejście Barthes’a za przeciwne orientalizmowi, por. Laporte 1972: 583–594; Khatibi 1987: 57–85.

interpretacyjnym, świadectwem konkretnej postawy epistemologicznej i znakiem czasu. Opatrzanie gestu zaczerpnięcia wyrazistymi zastrzeżeniami to sygnał retoryczny wskazujący na tworzenie się tego, co z perspektywy czasu można określić jako paradygmat poststrukturalistyczny. Mimo zawieszenia referencji, prowadzona przez Barthes'a gra możliwa jest dzięki temu, że elementy jego tekstualnej układanki przynajmniej na pewnym podstawowym poziomie odpowiadają intersubiektywnie współdzielonemu wyobrażeniu na temat kultury Japonii.

Gest „stworzenia” akcentuje aktywny udział autora w kreowaniu obrazu Japonii. Wymiar kreacyjny dotyczy nie tylko doboru przedstawionych elementów, ale również, a nawet przede wszystkim, medium, w jakim dokonuje się reprezentacja, czyli pisma. Świadomość nieuchronnego zapośredniczenia, jakie pociąga za sobą pismo, oraz przekonanie, że nie istnieje metajęzyk, który dałoby się oddzielić od przedmiotu refleksji, zachęcają do wyzyskiwania literackich walorów języka. Pisanie, pismo, pełni zresztą w *Imperium znaków* rolę bardziej fundamentalną – to jeden z przewodnich wątków tej książki pojawiający się pod postacią licznych metafor. Barthes przedstawia Japonię, odwołując się często właśnie do pisma i silnie eksponując jego wizualne, materialne aspekty. Co istotne, wedle perspektywy autora, to nie on narzuca Japonii własny język, wciela w życie pomysł na jej opisanie, lecz Japonia zmienia jego podejście do pisma, stawia w sytuacji pisania i każe pisać w określony, inny od dotychczasowego sposób (Barthes 2012b: 9).

Gest stworzenia „systemu” pozwala oczekiwać nie tylko rozległej perspektywy, ale również przemyślanych powiązań między jego elementami, a nawet podobieństwa do systemu języka. Barthes tworzy inspirowany Japonią system, ale stawką tej kreacji nie jest powiedzenie czegokolwiek o realnie istniejącej Japonii ani historyczne, filozoficzne, kulturowe czy polityczne porównanie Wschodu i Zachodu. Cel jest znacznie bardziej fundamentalny: chodzi o znalezienie „różnicy, mutacji, rewolucji we własności systemów symbolicznych”<sup>4</sup>, poszukiwanie nie tyle „innych symboli, ile pęknięcia w samej symboliczności” (Barthes 2012b: 9) – innymi słowy dokonanie wyłomu w ciężącym Barthes'owi zachodnim dyskursie (por. Laporte 1972:

---

<sup>4</sup> Franc. „d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques” (Barthes 2002: 351). Fragment w przekładzie Adama Dziadka brzmi: „możliwość różnicy, mutacji, rewolucji w symbolicznym systemie własności” (Barthes 2012b: 8).

584; Lavers 1982: 203; Markowski 1999: 13–19, 29–30; Ryziński 2010; de Villiers 2012: 75–76).

Jednocześnie, igrając z regułami zachodniej *episteme* i jawnie wykraczając poza ówczesnie obowiązujące granice pisarstwa akademickiego, Barthes pozostaje w polu ich oddziaływania. Zwłaszcza, że jego japoński eksperyment przypada dopiero na początek fazy wykraczania poza strukturalizm – problematyka i kompozycja *S/Z*, książki wydanej w roku 1970, czyli tym samym, co *Imperium znaków*, stanowiąc przykład przekroczenia dotychczasowego paradygmatu, jednocześnie bardzo wiele mu zawdzięcza. Choć *Imperium znaków* cechuje się o wiele bardziej rewolucyjną poetyką oraz krytycyzmem wobec wcześniej wyznawanych założeń metodologicznych, nadal ujawnia silne wpływy uprawianej dotąd przez Barthes’a semiotyki<sup>5</sup>. Systemowość jest zresztą widoczna również poza odniesieniami do porządku historycznoteoretycznego i przejawia się choćby pod postacią wewnętrznej intertekstualności.

Wyartykułowane na początku założenia odpowiadają kształtowi *Imperium znaków* i należą do repertuaru wątków często komentowanych przez interpretatorów książki Barthes’a. Subtelnie wysuptywane elementy japońskiej rzeczywistości są często zestawiane, kontrastowane, ustawiane w opozycji do analogicznych elementów kultury francuskiej lub – szerzej – zachodniej. Szczegółowość, plastyczność i metaforyczność opisu nie skutkują powstaniem bezkształtnej magmy złożonej z niepowiązanych ze sobą podróźniczych impresji – wręcz przeciwnie – składają się na precyzyjnie budowany i spójny obraz<sup>6</sup>. Na ten obraz nałożona zostaje ponadto terminologiczna pajęczyna odsyłająca do kluczowych zagadnień ówczesnej humanistyki.

---

<sup>5</sup> Jak pisze M.P. Markowski we wstępie do *Imperium znaków*: „*Imperium znaków* zostało napisane więc w fazie «tekstualnej», choć bez wątplenia poczęte zostało znacznie wcześniej, w fazie «semiologicznej», i dlatego można je odczytywać dwojako: jako krytykę koncepcji znaku, na której wspierały się dzieła wcześniejsze, i jako zapowiedź fragmentarycznych prac poświęconych – najogólniej mówiąc – przyjemności tekstu” (1999: 8). O semiotyce jako podstawie metodologicznej *Imperium znaków* wspomina również Adam Dziadek (2006: 78).

<sup>6</sup> Precyzyji i spójności nie odmawia *Imperium znaków* także Adam Dziadek: „W świetle takiej wiedzy o mikrolekturze przekład, który w oczywisty sposób opiera się na detaliznej lekturze detali, ma szczególne prawa, aby określać go taką nazwą. Przekład tekstów Barthes’a musi przemierzać wszystkie poziomy jego dyskursu, musi starać się zarówno odjąć specyfikę niezwykłej i precyzyjnej metafory Barthes’a, jak i wejść głęboko w rytm jego wypowiedzi oraz próbować go odtworzyć w polszczyźnie. Trudno sobie wyobrazić przekład pism Barthes’a, pomijający kwestię «ziarnistości tekstu», o której tyle mówił autor *Przyjemności tekstu*” (2006: 80–81).

*Imperium znaków* stawia zatem tłumacza przed wymagającym zadaniem. Bogate w różnorodne konotacje francuskie słowa nie zawsze dają się przetłumaczyć tak, by dopasowanie do kontekstu pozostawiło bez szwanku inne spośród ich walorów. Połączenie plastycznego języka, dalekiego zarówno od impresyjnego banału, jak i akademickiej suchości, z pulsującym pod powierzchnią umiłowaniem do systemu – a to wszystko często w niezwykle długich, wielokrotnie złożonych zdaniach – to cechy wymagające zarówno subtelności stylistycznej, jak i uważności teoretycznej, z całą pewnością wielokrotnie wymagające kompromisu na rzecz jednej bądź drugiej cechy. Próbę zmierzenia się z tymi trudnościami podjął Adam Dziadek, co w 1999 roku przyniosło publikację polskiego przekładu *Imperium znaków*.

W niniejszym tekście nie będę się zajmowała fragmentami *L'Empire des signes*, które wystawiają czytelnika i tłumacza na najtrudniejszą próbę – uparcie opierają się rozumieniu lub nie dają się przełożyć bez utraty fundamentalnych konotacji i odniesień. Skoncentruję się za to na miejscach ujawniających istotne, brzemienne w skutki różnice między stopniem zrozumiałości i spójności tekstu francuskiego oraz polskiego przekładu – różnice, które nie mają przekonującego uzasadnienia i których dałoby się uniknąć. Przedstawię je na przykładzie fragmentów dotyczących cech i zjawisk kluczowych dla Japonii albo – szerzej – relacji między Japonią i Francją, Wschodem i Zachodem. Można odnieść wrażenie, że liczba i charakter obecnych w polskim przekładzie rozwiązań zaburzających konkretne, spójne figury interpretacyjne nie tylko wpływa na rozumienie najważniejszych wątków książki, ale również kształtuje wyłaniający się z tekstu obraz Barthes'owskiego pisarstwa, przesuując go w kierunku enigmatyczności.

## 2. „Tam” i „tu”

Jak już napisałam, najważniejszą przyczyną, dla której Barthes zestawia Japonię i Francję, Wschód i Zachód, nie jest chęć stworzenia charakterystyki ani porównania. Rzecz nie w tym, że Barthes opisuje Japonię, prezentując należące do niej zjawiska, które różnią ją od Zachodu, lecz w tym, że doświadczenie Japonii i japońskiego stosunku do znaków każe mu pisać inaczej, wywołując wstrząs w zachodnim dyskursie. Mając w pamięci, o co toczy się ta tekstualna gra, warto jednak przyjrzeć się narzędziom, bez których nie mogłaby się odbyć. Do najważniejszych spośród nich niewątpliwie należy kontrast – Barthes operuje nim, konstruując poszczególne obrazy,

a eksponujące opozycję zestawienia japońskiego „tam” i francuskiego „tu” stanowią motyw stale przewijający się w *L'Empire des signes*. To na tej opozycji często nadbudowane są najważniejsze gesty Barthes'a; to na tle precyzyjnej charakterystyki systemu Francji i systemu Japonii dostrzec można wyrazistość i subtelność autorskiej wizji. W polskim przekładzie *Imperium znaków* ta istotna jakość jest natomiast często zaburzana lub rozmywana.

Wyjdźmy od wątków związanych z językiem i pisaniem, które przenikają całą książkę i składają się na zestaw najważniejszych cech przypisywanych Japonii. Nowatorskie pomysły interpretacyjne Barthes'a za punkt wyjścia mają niekiedy zjawiska stosunkowo dobrze znane, „encyklopedyczne”, według określeń pochodzących z inicjalnego zdania książki, będące raczej skutkiem „zaczepnięcia” niż „stworzenia”. Oto dwa fragmenty dotyczące pisma ideograficznego<sup>7</sup>. Pierwszy dotyczy sposobu kreślenia znaków:

Les quelques traits qui composent un caractère idéographique **sont tracés dans un certain ordre, arbitraire mais régulier**; la ligne, commencée à plein pinceau, se termine par une pointe courte, infléchie, détournée au dernier moment de son sens. (134)

Linie tworzące ideogram nakreślone są **w pewnym dowolnym, choć regularnym porządku**; linia, napoczęta całym pędzlem, kończy się krótkim, zagiętym czubkiem zawróconym w ostatniej chwili z właściwego kierunku. (143)

Po lekturze tego zdania czytelnik posiadający podstawową wiedzę na temat zasad kreślenia znaków ideograficznych może popaść w konsternację, zdając sobie sprawę, że kolejność kreślenia linii nie jest dowolna, lecz ściśle określona. Czytelnik nieposiadający tej wiedzy może zaś nabrać błędnego wyobrażenia na temat sposobu kreślenia ideogramów, a jeśli ma dobrą pamięć, również się zdziwić, ponieważ w poprzednim rozdziale wyczytał coś zgoła odwrotnego (o czym zaraz). Niezależnie od poprzedzającego lekturę stanu wiedzy na temat sposobu kreślenia ideogramów, czytając fragment, można próbować dociec, na czym konkretnie mogłaby polegać regularność dowolnego porządku. Przyczyna nieporozumienia nie tkwi w enigmatycznych ścieżkach myślowych Rolanda Barthes'a, lecz w nieścisłości powstałej

---

<sup>7</sup> Wszystkie wytłuszczenia w niniejszym tekście pochodzą ode mnie. Podstawę poprawionych wersji stanowi przekład Adama Dziadka – by wyeksponować omawiane problemy składniowe i logiczne, staram się jak najmniej ingerować w pozostałe rozwiązania.

w przekładzie. Słowo *arbitraire* zostało tutaj przetłumaczone jako „dowolny”, co samo w sobie nie musiałyby być nietrafione, jest jednak nietrafione w tym kontekście. Znacznie trafniejszym słowem byłoby tutaj „arbitralny”. Porządek kreślenia linii jest bowiem arbitralny, umowny, w tym sensie, że nie ma konkretnego uzasadnienia, nie jest jednak dowolny – kolejność kreślenia linii składających się na znak jest bowiem ściśle określona (Nowak 1995: 29–32, Zalewska 2015: 9–31).

Przyjrzyjmy się innemu fragmentowi, pochodzącemu z sąsiedniego rozdziału i mówiącemu o konsekwencjach sposobu kreślenia ideogramów:

Ou encore les signes idéographiques: **logiquement inclassables**, puisqu'ils échappent à un **ordre phonétique arbitraire mais limité, donc mémorable (l'alphabet) et cependant classés dans des dictionnaires**, où ce sont – admirable présence du corps dans l'écriture et le classement – le nombre et l'ordre des gestes nécessaires au tracé de l'idéogramme qui déterminent la typologie des signes. (427)

Albo znaki ideograficzne: **nie podlegają klasyfikacji logicznej**, ponieważ wymykają się **arbitralnemu, choć ograniczonemu porządkowi fonetycznemu; są więc pamięciowe (alfabet), a jednak sklasyfikowane w słownikach**, w których to właśnie liczba i układ gestów niezbędnych do wykreślenia ideogramu – zachwycająca obecność ciała w piśmie i klasyfikacji – określają typologię znaków. (140–141)

W przeciwieństwie do wcześniej omawianego fragmentu, można wprawdzie wywnioskować z niego, że „liczba i układ – a może trafniej byłoby powiedzieć ‘porządek’? – gestów niezbędnych do wykreślenia ideogramu” są stałe, a zatem nie dowolne, skoro stanowią podstawę klasyfikacji wykorzystywanej w słownikach, dochodzi natomiast do pomieszania cech właściwych ideograficznym i fonetycznym systemom pisma. W polskim przekładzie „pamięciowość” znaków pociągająca za sobą ich związek z alfabetem, jest przypisana znakom ideograficznym, w oryginale – wręcz przeciwnie. By oddać właściwie oryginalne relacje logiczne, zdanie można by przetłumaczyć tak: „Albo znaki ideograficzne: są niemożliwe do logicznej klasyfikacji, ponieważ wymykają się porządkowi fonetycznemu, arbitralnemu, lecz ograniczonemu, a zatem możliwemu do zapamiętania (alfabet), a jednak zostały sklasyfikowane w słownikach, gdzie liczba i porządek gestów niezbędnych do wykreślenia ideogramu – zachwycająca obecność ciała w piśmie i klasyfikacji – decydują o typologii znaków”. Można sobie wyobrazić, dlaczego słowo *memorable*, mogłyby się kojarzyć ze znakami

ideograficznymi – wszak z punktu widzenia zachodniego czytelnika posługującego się alfabetem łacińskim najbardziej wyrazistą cechą pisma ideograficznego jest jego pozorna beźmierność, pociągająca za sobą konieczność pamięciowego przyswojenia bardzo dużej liczby znaków. Jednak przyporządkowania tej części do pisma ideograficznego nie uzasadnia ani składnia (liczba pojedyncza przymiotnika *memorable*), ani sugerowany związek z alfabetem – alfabet wykorzystują bowiem systemy fonetyczne, nie zaś ideograficzne.

Rozmycie kluczowych aspektów składających się na system Japonii, jak i kontrastu między praktykami charakterystycznymi dla Wschodu i Zachodu pojawia się również w odniesieniu do haiku. Rozważania o haiku to niezwykle istotny wątek *Imperium znaków* – stanowią główny temat czterech spośród dwudziestu sześciu rozdziałów (*Włamanie sensu, Uwolnienie od sensu, Zdarzenie, To*) i pojawiają się również w innych częściach książki. Haiku to dla Barthes’a modelowa praktyka dająca nadzieję uwolnienia od zachodniego dyskursu i jego zagrożeń (por. Brown 1981: 259–263; Wasserman 1981: 99; Knight 1997: 154; Markowski 1999: 36–38; Markowski 1990: 38, 41). Barthes poświęca tej formie poetyckiej wiele uwagi, sytuując ją w kontekście uwolnienia od sensu, pustki i praktyk buddyzmu zen oraz zderzając z zachodnimi praktykami literackimi i skupiając się na pokazaniu ich wielopoziomowej odmienności. W rozdziale *Effraction du sens/Włamanie sensu* autor rekonstruuje pragnienia i trudności zachodniego czytelnika, krytyka, twórcy w zetknięciu z fenomenem haiku. Poniższy fragment to część rozwijanej na sporej przestrzeni tekstu i trudnej do przeoczenia rekonstrukcji sposobu czytania haiku przez człowieka Zachodu, czytania, którego główną cechą – obcą opisywanemu gatunkowi w jego źródłowym kontekście – jest „nasączanie go sensem”:

Si l’un (Jôco) écrit:

*Que de personnes  
Ont passé à travers la pluie d’automne  
Sur le pont de Seta  
on y voit l’image du temps qui fuit. Si  
l’autre (Bashô) écrit:  
J’arrive par le sentier de la montagne.  
Ah ! ceci est exquis!  
Une violette!*

Kiedy jeden z twórców haiku (Joco)  
pisze:

*Nikt nie przechodził  
W jesiennym deszczu  
Po moście Seta!  
wizujemy tu wyobrażenie uciekającego  
czasu. Kiedy inny (Bashô) pisze:  
Fiolki –  
Jakże cenne  
Na górskiej ścieżce.*



c'est qu'il a rencontré un ermite boudhiste, «fleur de vertu»; et ainsi de suite. **Pas un trait qui ne soit investi par le commentateur occidental d'une charge de symboles.** (405-406)

to najwidoczniej spotkał buddyjskiego pustelnika, „kwiat cnót” itd. **Ani śladu symbolicznego obciążenia, które wprowadziłby zachodni komentator.** (99)

W pierwszym zdaniu Barthes prezentuje sposób myślenia zachodniego czytelnika – wciela się w niego i proponuje potencjalne odczytania przytoczonych haiku. Ten sposób rozumowania zostaje następnie scharakteryzowany w ostatnim zdaniu stanowiącym krótkie podsumowanie, które można by przetłumaczyć tak: „Ani jednej kreski, której zachodni komentator nie obdarzyłby ładunkiem symbolicznym”. Barthes przedstawia sposób rozumowania przyzwyczajonego do zachodnich konwencji literackich i lekturowych czytelnika, który w każdym elemencie tekstu doszukuje się ukrytego znaczenia; nie jest w stanie zatrzymać się na powierzchniowym, dosłownym rozumieniu. W polskim przekładzie spójność tej rozbudowanej do kilku zdań figury zostaje zaburzona, zdanie podsumowujące idzie bowiem wbrew zaproponowanej przez Barthes’a logice i znaczy coś niemal dokładnie odwrotnego niż oryginał. Zaraz po tym, jak zostają zaprezentowane sposoby, w jakie zachodni komentator nakłada ładunek symboliczny na każdy element haiku, czytamy, że nie ma „ani śladu” tego symbolicznego obciążenia.

Gdyby wziąć ostatnie zdanie za dobrą monetę i wyciągnąć z niego wniosek, należałoby uznać, że w pierwszym zdaniu zaprezentowano symulację japońskiego sposobu rozumienia haiku – jest zaś dokładnie odwrotnie, bo mamy tam do czynienia z symulacją rozumowania człowieka Zachodu. Takie tłumaczenie nie tylko narusza spójność fragmentu, ale również przekłada się na wynikający z książki sposób rozumienia fenomenu haiku. Jeśli w przekładzie dochodzi do wymieszania cech właściwych japońskiej i zachodniej kulturze literackiej, trudniej wychwycić, na czym polega przywiązanie Barthes’a do haiku. Przywołując cały fragment, nie sposób również nie skomentować pomyłki w przekładzie samego haiku: „Que de personnes/Ont passé” należałoby przetłumaczyć jako „Ileż osób przechodziło”, a nie jako „Nikt nie przechodził”. Pomyłka ta również nie jest bez znaczenia – obraz przechodzących ludzi lepiej poddaje się hipotetycznej interpretacji odnoszącej się do uciekającego czasu niż obraz pustego mostu, który mógłby raczej konotować statyczność, zatrzymanie czasu.

To nie jedyne miejsce polskiego przekładu, w którym rozwijane przez Barthes’a rozumienie haiku i jego odmienności w stosunku do zachodnich

gatunków literackich i trybów czytania zostaje znacząco zaburzone, a nawet częściowo odwrócone. W poniższym fragmencie pochodzącym z rozdziału *Tel/ To* Barthes ponownie stawia haiku w opozycji do zachodniej kultury literackiej, pokazując je jako gatunek, który nie jest obciążony funkcjami, jakie zwykle się przypisywać literaturze zachodniej:

ce qui est aboli, ce n'est pas le sens, c'est toute idée de finalité: le haïku ne sert à aucun des usages (eux-mêmes pourtant gratuits) concédés à la littérature: **in-signifiant (par une technique d'arrêt du sens)**, comment pourrait-il instruire, exprimer, distraire? (414)

Chcąc, na użytek niniejszej analizy, pozostać tak blisko oryginalnej struktury zdania, jak to możliwe, można by przetłumaczyć je tak:

zniesiony zostaje nie sens, lecz sama idea celowości: haiku nie służy żadnej z funkcji (które same są skądinąd bezpodstawne) przypisywanych literaturze: **będąc nieznaczącym (na skutek techniki zatrzymania sensu), jakże miałyby nauczać, wyrażać, bawić?**

W przekładzie Dziadka natomiast brzmi ono tak:

zniesiony jest nie sens, lecz sama idea celowości: haiku nie służy żadnej ze skądinąd **bezpodstawnych funkcji (dzięki technice powstrzymania sensu) nadawanych literaturze**: blahe i nieznaczące, jak mogłoby pouczać, wyrażać, bawić? (118)

Przyczyna zamieszania jest banalna – nawias mówiący o technice zatrzymania sensu zostaje umieszczony w nieuzasadnionym miejscu. Zmiana jest jednak brzemienna w skutki, bowiem cecha charakteryzująca haiku zostaje w przekładzie przypisana zjawisku stanowiącemu element systemu literatury zachodniej. Zostaje zatem zaburzony budowany przez Barthes'a kontrast między tymi dwoma systemami, a do tego naruszeniu ulega logika zdania – zarówno w świetle wywodu, którego część stanowi, jak i w oparciu o przeświadczenia zaczerpnięte z innych źródeł trudno dociec, jaki związek „technika zatrzymania sensu” miałyby mieć z faktem nadawania literaturze funkcji bądź z ich bezpodstawnością.

Inny przykład naruszenia przejrzystości i konsekwencji toku rozumowania składającego się na kontrastowe zestawienie Wschodu i Zachodu można zauważyć w rozdziale *Powieka*, gdzie Barthes dokonuje kulturowej analizy oka. Oto fragment opisujący oko japońskie:

La prunelle, intense, fragile, mobile, intelligente (car cet œil barré, interrompu par le bord supérieur de la fente, semble receler de la sorte une pensivité retenue, un supplément d'intelligence mis en réserve, non point *derrière* le regard, mais *au-dessus*), la prunelle n'est nullement dramatisée par l'orbite, comme il arrive dans la morphologie occidentale; l'œil est libre dans sa fente (qu'il emplit souverainement et subtilement), **et c'est bien à tort** (par un ethnocentrisme évident) **que nous le déclarons bridé; rien ne le retient**, car inscrit à même la peau, et non sculpté dans l'ossature, son espace est celui de tout le visage. (428)

Intensywna, delikatna, ruchliwa, inteligentna źrenica (bo to zagrodzone oko trzymane przez górny brzeg szczeliny wydaje się ukrywać zawieszoną myśl, odłożoną nadwyżkę inteligencji, a umieszczoną nie *poza* spojrzeniem, ale *ponad* nim) nie jest w ogóle udramatyzowana przez oczodół, jak to się zdarza w morfologii zachodniej; oko swobodnie tkwi w swojej szczelinie (którą wypełnia niepodzielnie i delikatnie) i **niesłusznie** (z powodu oczywistego etnocentryzmu) **określamy je jako skośne; nic go nie powstrzymuje**, gdyż jego przestrzeń, wpisana w skórę, a nie wyrzeźbiona w kośćcu, jest przestrzenią całej twarzy. (146)

Wątpliwość budzi przetłumaczenie przyimka *derrière*, oznaczającego „za”, jako „poza”<sup>8</sup>. Trudno dopatrzeć się dla tej decyzji uzasadnienia, poza ewentualnymi właściwościami aliteracyjnymi. Choć obydwa polskie

<sup>8</sup> To nie jedyne miejsce przekładu, gdzie brak precyzji lub błąd (pomylenie jednego słowa z innym, bardzo podobnym, albo zaufanie „falszywemu przyjacielowi”) wpływają na interpretację fragmentu. Oto kilka innych:

1.

Barthes: „que l'écriture se meut à travers un luxe de surfaces et ignore la déteinte, l'imprégnation métonymique de l'envers et de l'endroit (elle se trace **au-dessus** d'un vide): le palimpseste, la trace effacée qui devient par là un secret, est impossible” (416).

Dziadek: „by pismo przemierzało nadmiar powierzchni i nie zagnało wyblakłości, me-tonimicznego przenikania lewej i prawej stronicy (pismo zostaje nakreślone «**pod**» pustką): palimpsest, ślad zatarty, który staje się przez to tajemnicą, jest niemożliwy” (125).

*Au-dessus*, czyli „nad”, zostaje przetłumaczone jako „pod” („pod” to po francusku *au-dessous*, słowa te różnią się zatem tylko jedną głoską, ale w kontekście materialności pisania, jego techniki, palimpsestu, takie odwrócenie nie jest bez znaczenia).

2.

Barthes: „ce qu'il [bunraku – W.Sz.] altère, plus profondément, c'est le lien moteur qui va **du personnage à l'acteur** et qui est toujours conçu, chez nous, comme **la voie** expressive d'une intériorité” (398).

Dziadek: „Bunraku znacznie silniej przeobraża wież motoryczną idącą **od aktora do postaci**, którą u nas zawsze pojmujemy się jako ekspresywny **głos** wnętrza” (86).

*La voie*, czyli „droga”, zostaje błędnie wzięte za brzmiące tak samo *la voix*, czyli głos. Ponadto odwrócony zostaje kierunek: po francusku *lien*, połączenie, powiązanie, przebiega w kierunku od postaci do aktora.

przyimki są sobie bliskie, pozornie niewielka różnica ma znaczący wpływ na spójność rozważań Barthes'a. *Au-dessus*, „nad” odnosi się do oka japońskiego, zaś *derrière*, „za”, nie ma odsyłać do jakiegś dowolnej innej lokalizacji, lecz do kulturowej morfologii oka zachodniego. Ta zaś wiąże się z zachodnią „mitologią duszy”, która pociąga za sobą wyobrażenie wnętrza i głębi. Rozważania na ten temat kontynuowane są w zdaniu następującym bezpośrednio po tym przytoczonym, a przeciwstawienie charakterystycznego dla Japonii skupienia na powierzchni z zachodnim przyzwyczajeniem do eksplorowania głębi stanowi jeden z motywów często przewijających się w całej książce. Rozwiązanie zawarte w polskim przekładzie nie odwraca logiki wywodu, ale rozmywa powiązanie opisywanego zjawiska z zestawem wyrazistych kulturowych odniesień.

Warto przy okazji skomentować jeszcze jeden zabieg zastosowany w polskim przekładzie, który może wpływać na stopień odczuwanej przez czytelnika spójności rozumowania. Mowa o stwierdzeniu, że japońskie oko niesłusznie jest na Zachodzie określane jako „skośne” – niesłusznie, ponieważ „nic go nie powstrzymuje”. Barthes posługuje się w tym miejscu grą słów niemożliwą do oddania w języku polskim – *l'oeil bridé* to zleksykalizowane określenie odpowiadające polskiemu „skośnemu oku”, ale samo *bridé* to imiesłów czasu przeszłego pochodzący od czasownika *brider*, tutaj użytego synonimicznie z pojawiającym się dalej *retenir*, czyli „powstrzymywać”. Polski tekst nie oddaje tego powiązania. Wobec braku możliwości zachowania gry słów i wobec braku wyjaśniającego ją przypisu stwierdzenie Barthes'a jest dla polskiego czytelnika nieuzasadnione i niezrozumiałe, co dodatkowo przyczynia się do odczucia enigmatyczności tekstu.

Zderzenie „systemu” Wschodu z systemem Zachodu, które w polskim przekładzie straciło swoją wyrazistość, pojawia się również w odniesieniu do kultury kulinarnej. W rozdziale *Interstice/ Szczelina* Barthes stawia w opozycji charakter francuskich i japońskich potraw smażonych, biorąc za przykład tempurę:

---

3.

Barthes: „le trait, libéré de l'image **avantageuse** que le scripteur voudrait donner de lui-même, n'exprime pas, mais simplement fait exister” (412–413).

Zdiadek: „kreska, uniezależniona od wyobrażenia **poprzedzającego** to, co pisarz chciał oddać, nie wyraża, ale po prostu powołuje do istnienia” (116).

Słowo *avantageux*, oznaczające „korzystny”, zostało błędnie przetłumaczone jako „poprzedzający”. Przyczyną jest zapewne obecna we francuskim słowie cząstka *avant*, która w izolacji znaczy „przed”.

La tempura est débarrassée du sens que nous attachons traditionnellement à la friture, et qui est la lourdeur. La farine y retrouve son essence de fleur éparpillée, délayée si légèrement qu'elle forme un lait, et non une pâte; saisi par l'huile, ce lait doré est si fragile qu'il recouvre imparfaitement le fragment de nourriture, laisse apparaître un rose de crevette, un vert de piment, un brun d'aubergine, **retirant ainsi à la friture ce dont est fait notre beignet, et qui est la gangu, l'enveloppe, la compacité.** (368)

Tempura pozbawiona jest znaczenia, które my tradycyjnie wiążemy ze smażeniem, a które sugeruje ciężkość. Mąka odnajduje tu swoją istotę rozpylonego kwiecica, rozproszanego wodą tak delikatnie, że tworzy mleczko, a nie ciasto; to poślacane mleczko, przychwyczone przez olej, jest tak delikatne, że nie pokrywa w pełni produktu, odsłania róż krewetki, zieleń papryki, brąz oberżyny, **tak że wyjęty ze smażenia racuszek jest osłonką, powłoką, gęstością.** (35–36)

Przeczytajmy uważnie polski fragment. Po pierwsze, skąd racuszek? Zadzają to pytanie nie po to, by zastanawiać się nad najlepszym odpowiednikiem dla francuskiego *beignet*, czyli potrawy ze smażonego ciasta parzonego, otaczającego słodkie lub słone nadzienie, czy rozważać konsekwencje strategii udomowienia i wyobcowania, choć są to kwestie nie bez znaczenia. Abstrahując od wyborów leksykalnych, proponuję przyjrzeć się logice wywodu. Tok polskiego zdania nakazuje sądzić, że racuszek to metafora, że mianem racuszka zostaje określony kawałek jedzenia w tempurze. Uważna lektura, biorąca pod uwagę budowane przez Barthes'a subtelne rozgraniczenie między konotacjami smażenia w Japonii i we Francji, prowadzi jednak do zdziwienia tą nagłą fuzją – określeniem japońskiego dania przy pomocy swojskiej nazwy. Mogą też dziwić konotacje metaforycznych określeń przypisanych temu danii – osłonka, powłoka, gęstość sugerują wszak szczelne, dokładne pokrycie tego, co mają w środku. Jak to się ma do delikatności i lekkości tempury oraz do wyrażonego wprost stwierdzenia, że „nie pokrywa w pełni produktu, odsłania róż krewetki, zieleń papryki, brąz oberżyny”?<sup>9</sup> Te wątpliwości rozwiewają się, gdy przeczytamy oryginał. Kłopotliwy fragment mógłby zostać przetłumaczony tak: „to poślacane mleczko, przychwyczone przez olej, jest tak delikatne, że nie pokrywa w pełni produktu, odsłania róż krewetki, zieleń papryki, brąz oberżyny, pozbawiając smażony produkt tego, co składa się na nasz racuszek, czyli osłonki, powłoki, gęstości”. Okazuje się zatem, że

<sup>9</sup> Istotność tych cech tempury podkreśla również Naomichi Ishige w opracowaniu na temat kuchni japońskiej (2011: 44–45).

końcówka przytoczonego fragmentu odnosi się do kuchni zachodniej, a nie do tempury, jak to sugeruje polski przekład, zaburzając tym samym budowany przez Barthes'a kontrast i naruszając logikę fragmentu.

Kolejny fragment odnoszący się do kultury kulinarnej, pochodzący z podrozdziału *La nourriture décentrée/ Pokarm bez środka*, pokazuje, jak wiele niekiedy trzeba w polskim przekładzie wyjaśnić, żeby cokolwiek stało się zrozumiałe. Barthes uznaje tutaj surową żywność za jeden z istotnych wyznaczników kuchni japońskiej, i stawia w opozycji konotacje, jakie surowe jedzenie ma we Francji i w Japonii<sup>10</sup>:

**Ce qui est honoré dans la crudité** (terme que bizarrement nous employons au singulier pour dénoter la sexualité du langage, et au pluriel pour nommer la part extérieure, anormale et quelque peu taboue de nos menus), ce n'est pas, semble-t-il, comme chez nous, une essence intérieure de l'aliment, la pléthore sanguine (la sang étant symbole de la force et de la mort) dont nous recueillons par transmigration l'énergie vitale (chez nous, la crudité est un état fort de la nourriture, comme le montre métonymiquement l'assaisonnement intensif que l'on impose au steak tartare). La crudité japonaise est essentiellement visuelle; elle dénote un certain état coloré de la chair ou du végétal (étant entendu que la couleur n'est jamais épuisée par un catalogue des teintes, mais renvoie à toute une tactilité de la matière; ainsi le *sachimi* étale moins des couleurs que des résistances: celles qui varient la chair des poissons crus, en la faisant passer, le long du plateau, par les stations du flasque, du fibreux, de l'élastique, du compact, du rêche, du glissant). (367)

**To, co się czci w surowości** (termin, którego dziwnie często używamy w liczbie pojedynczej, by oznaczyć seksualność języka będącą tabu w naszym menu)\*, nie jest chyba jak u nas wewnętrzną istotą pokarmu, krwistym nadmiarem (krew jako symbol siły i śmierci), który osiągamy poprzez przemieszczenie energii życiowej (u nas surowość jest stanem mocy zawartej w pożywieniu, co metonimicznie pokazuje ostre przyprawienie tataru). Surowość japońska jest z istoty wizualna, oznacza pewien stan zaborwienia mięsa lub rośliny (jak wiadomo, katalog odcieni nigdy nie wyczerpuje koloru, ale odsyła do całej dotykowej różnorodności substancji; w ten sposób saszimi rozwija mniej barw niż faktur różnicujących ułożone na tacy surowe mięso ryb, które przechodzi przez kolejne etapy – zwiotczości, włóknistości, sprężystości, zwartości, szorstkości, śliskości).

\*Fr. *Crudité* – surowość, pot. rubasność (w l. poj.); *crudités* – surówki, surowości, rzeczy surowe przeznaczone do jedzenia (w l. mn.) (przyp. tłum.) (32–33)

<sup>10</sup> Na tę opozycję zwraca uwagę również Naomichi Ishige (2011: 224–226).

Pierwsze zdanie fragmentu charakteryzuje sposób funkcjonowania surowego jedzenia we Francji, a drugie odnosi się do Japonii. Rozważając to pierwsze zjawisko, Barthes odwołuje się zarówno do rzeczywistości językowej, komentując konotacje samego słowa *crudité*, jak i do jakości przydawanych surowemu jedzeniu, niezwiązanych bezpośrednio z tym kluczowym słowem. W polskim przekładzie tego fragmentu znajduje się wiele dyskusyjnych rozwiązań, które znacząco zaburzają budowaną przez Barthes'a subtelną charakterystykę. Spróbujmy je po kolei prześledzić.

Wyjdźmy od kluczowego słowa *crudité*, jego komentowanej przez Barthes'a wieloznaczności oraz kłopotów, jakie jego tłumaczenie w tym kontekście sprawia w polszczyźnie. Pierwszy, choć nie najważniejszy kłopot objawia się już wraz z lekturą początku pierwszego zdania: „To, co się czi w surowości...”. Pierwsze skojarzenie ze słowem „surowość”? Raczej cecha abstrakcyjna, odnosząca się do stylu bycia lub moralności, niż cecha fizyczna. Wydaje się, że chcąc wskazać na cechę fizyczną, o której pisze Barthes, częściej posługujemy się przymiotnikiem niż rzeczownikiem. Tutaj jednak tłumacz nie ma wielkiego pola manewru, a ponadto kontekst kieruje czytelnika na właściwe tory, nawet jeśli pierwsze skojarzenie zachęca, by patrzeć gdzie indziej. Problem wynikający z określonych znaczeń i konotacji słowa „surowość” staje się bardziej uciążliwy w miarę jak Barthes przechodzi do analizowania odcieni znaczeniowych i uzusu słowa *crudité*. Uciążliwość polega na tym, że konotacje i odcienie wskazywane przez Barthes'a, które są przekonujące w odniesieniu do języka francuskiego, nie pokrywają się z tymi obecnymi w języku polskim. Taki jednak los przekładu. Tłumacz może w tej sytuacji posłużyć się nawiasem zawierającym oryginalny termin<sup>11</sup>, dodać przypis wyjaśniający zawilości francuskiego tekstu lub – to strategia bardziej ryzykowna – licząc na autonomiczne efekty, pokusić się o analogiczną analizę, opartą jednak na języku polskim, a zatem z założenia „przesuniętą” w stosunku do francuskiego toku rozumowania.

---

<sup>11</sup> Można też wtrącić go bezpośrednio do tekstu, jak to zrobił tłumacz na angielski: „What is being honored in what the French call *crudité* or *rawness* (a term we use, oddly enough, in the singular to denote the sexuality of language and in the plural to name the external, abnormal, and somewhat taboo part of our menus) is apparently not, as with us, an inner essence of the foodstuff, the sanguinary plethora (blood being the symbol of strength and death) by which we assimilate vital energy by transmigration (for us, rawness is a *strong state* of food, as is metonymically shown by the intensive seasoning we impose on our *steak tartare*)” (Barthes 1992: 20).

Adam Dziadek decyduje się na drugie rozwiązanie. Wprowadza przypis, który ma przybliżyć językowe zaplecze stojące za rozumowaniem Barthes'a – „*Crudité* – surowość, pot. rubaszność (w l. poj.); *crudités* – surówki, surowości, rzeczy surowe przeznaczone do jedzenia (w l. mn.)”. Ten wyjaśniający gest nie zdaje się jednak na nic, ponieważ fragment, do którego się odnosi, został przetłumaczony z pominięciem istotnych treści, w sposób omijający sedno wyводу Barthes'a i stawiający pod znakiem zapytania sensowność i przydatność przypisu. Frazę z nawiasu można by przetłumaczyć tak: „termin, którego używamy – co dziwne – w liczbie pojedynczej na określenie seksualności języka, zaś w liczbie mnogiej, by nazwać zewnętrzną, nienormalną, stanowiącą pewne tabu część naszego menu”. W polskim przekładzie znika odniesienie do liczby mnogiej, a to, co się do niej odnosi w oryginale, zostaje sklejone z liczbą pojedynczą. Taki zabieg nie tylko zaburza logikę fragmentu, opierającą się na analizie konotacji słowa w liczbie pojedynczej i w liczbie mnogiej, ale zaciera przy okazji wtrącony tu przez Barthes'a element charakterystyki Francji w opozycji do Japonii – *crudités*, czyli surówki, surowe warzywa, to element nienaturalny, marginalny, stanowiący tabu we francuskim jadłospisie. W przekładzie Dziadka tabu nie stanowią *crudités*, surówki, ale „seksualność języka”, która w oryginale (i jak słusznie informuje przypis) odnosi się do liczby pojedynczej słowa *crudité*. Z punktu widzenia potocznych skojarzeń „seksualność języka” i „tabu” mogłyby mieć ze sobą związek, jest to jednak tylko wynik stereotypu, którym Barthes się nie posługuje.

Podsumujmy. Czytając ten fragment w polskim przekładzie możemy intuicyjnie zrozumieć związek „seksualności języka” i „tabu”, choć takie połączenie ma się nijak do rozumowania Barthes'a. Nie zbudujemy jednak intuicyjnie żadnego znaczącego związku między tymi słowami a słowem „surowość” (które po polsku kojarzy się z czymś zgoła odwrotnym niż seksualność) oraz odniesieniem do menu. Niektórym czynnikiem składającym się na to niezrozumienie, wynikającym z różnych konotacji polskich i francuskich słów, można by zaradzić przypisem i samo wprowadzenie przypisu sugeruje taki właśnie zamiar. Okazuje się jednak, że przypis – choć zasadniczo sensowny i adekwatny w stosunku do problemu generowanego przez francuski tekst – nie jest adekwatny do polskiego przekładu i ostatecznie nie rozwiązuje problemu niezrozumienia.

Czytajmy dalej, dla przejrzystości chwilowo pomijając omówiony już wyżej nawias i inne dopowiedzenia w parentezach. „To, co się czci w surowości (...), nie jest chyba jak u nas wewnętrzną istotą pokarmu, krwistym



nadmiarem (...), który osiągamy poprzez przemieszczenie energii życiowej”. Zdanie to wywołuje poczucie dziwnej nieokreśloności. Poczucie to ulatnia się, gdy zmodyfikujemy relacje składniowe, zamieniając podmiot z dopełnieniem: „Tym, co się czci w surowości (...) nie jest (...) wewnętrzna istota pokarmu”. Taka zmiana nie tylko sprawia, że polski tekst staje się bardziej zrozumiały, ale również odpowiada tekstowi francuskiemu. Dalsza część polskiego zdania również wydaje się nieco enigmatyczna. Choć ogólny zestaw skojarzeń jest zrozumiały (krew, energia, życie), możemy się na przykład zastanawiać, na czym właściwie miałyby polegać „przemieszczenie energii życiowej” prowadzące do osiągnięcia „krwistego nadmiaru”. Skoro „krwisty nadmiar” jest cechą pokarmu, to w jaki sposób my – będący raczej jedzącymi, a nie jedzeniem – go osiągamy? „Przez przemieszczenie” jakiej, czyjej „energii życiowej”? Między czym a czym ma się ona przemieszczać?

Również w tym miejscu okazuje się, że polskie zdanie stanowi znaczne, niekonieczne i nieuzasadnione przesunięcie wobec rozumowania Barthes’a, a problem ponownie wynika ze zmiany relacji składniowych. Przyczyną zamieszania jest błędne zinterpretowanie funkcji zaimka względnego *dont* i zignorowanie innych sygnałów składniowych<sup>12</sup>. W wyniku takiego przetasowania, mamy do czynienia z dość przypadkowym połączeniem

<sup>12</sup> To nie jedyne miejsce przekładu, gdzie błędna interpretacja francuskich relacji składniowych prowadzi do zmiany, a często nawet odwrócenia interpretacji Barthes’a:

1.

Barthes: „*L’anonymat est suppléé par un certain nombre d’expédients (...)* dont la combinaison forme système” (376).

Dziadek: „**Anonimowość uzupełnia pewną liczbę wybiegów (...)**, których kombinacja tworzy system” (50).

W oryginale anonimowość jest *patiemsem*, a zatem: „Anonimowość uzupełnia pewna liczba wybiegów” albo „Anonimowość jest uzupełniona przez”.

2.

Barthes: „*Cependant ce cadre est invisible: la chose japonaise n’est pas cernée, enluminée; elle n’est pas formée d’un contour fort, d’un dessin, que viendraient «remplir» la couleur, l’ombre, la touche;* autor d’elle, il y a: *rien*, un espace vide qui la rend mate” (383).

Dziadek: „Tymczasem rama ta jest niewidzialna: rzecz japońska nie jest obwiedziona, ozdobiona, **nie jest ukształtowana za pomocą wyraźnego konturu, rysunku, który służyłby «dopełnieniu»** koloru, cienia linii; wokół niej rozciąga się: nic, pusta przestrzeń, która sprawia, że rzecz matowiej” (61).

W przekładzie doszło do błędnej interpretacji funkcji zaimka względnego *que*. Fragment można by przełożyć tak: „nie jest ukształtowana za pomocą wyraźnego konturu, rysunku, który dopełniałby kolor, cień, pociągnięcie pędzla”. Wówczas rozważania na temat konturu i wypełnienia stają się jaśniejsze.

elementów, które intuicyjnie ze sobą kojarzymy (krew, energia, życie), ale o co konkretnie miałyby chodzić – trudno dociec. Fragment ów w przekładzie oddającym oryginalne relacje składniowe mógłby brzmieć tak: „Tym, co się czci w surowości (...), nie jest chyba, jak u nas, wewnętrzna istota pokarmu, krwisty nadmiar, z którego, dzięki przemieszczeniu, osiągamy energię życiową”. W tej wersji związek interpretowanych zjawisk jest dużo bardziej konkretny i lepiej uchwytny.

Uporawszy się z konotacjami surowego jedzenia we Francji, Barthes przechodzi do omówienia konotacji japońskich. I tutaj również w polskim przekładzie dochodzi do rozmycia całkiem konkretnej obserwacji. Wprawdzie nie ma ono aż tak daleko posuniętych konsekwencji, jak te wyżej wymienione, nie jest bez znaczenia – siła *L'Empire des signes* opiera się wszak na takich subtelnosciach. Chodzi o fragment „la couleur n'est jamais épuisée par un catalogue des teintes, mais renvoie à toute une tactilité de la matière” oraz jego polski odpowiednik: „katalog odcieni nigdy nie wyczerpuje koloru, ale odsyła do całej dotykowej różnorodności substancji”. Zamiast napisać „kolor nigdy nie jest wyczerpywany przez katalog odcieni”, zgodnie z właściwą polszczyźnie intuicją tłumacz zamienił stronę bierną na czynną. Problem w tym, że kolejne zdanie składowe, rozpoczynające się od „ale” powinno się odnosić nie do katalogu odcieni, lecz do koloru. Wówczas sensowniejsze wydają się rozważania o fakturze jedzenia i ukonkretnia się towarzysząca im ciekawa obserwacja: kolor jest nie tylko wypadkową odcieni, ale także faktury. To nie odcienie w jakiś bliżej nieokreślony sposób odsyłają do właściwości dotykowych jedzenia – to kategoria koloru poszerza się, mieszcząc w sobie nie tylko bodźce wzrokowe, ale również dotykowe. Choć strona czynna wydaje się w tym wypadku zgrabniejszym rozwiązaniem, można było ocalić subtelność obserwacji Barthes'a bez szkody dla walorów stylistycznych tekstu, choćby tak: „kolor nigdy nie wyczerpuje się w katalogu odcieni, lecz odsyła do całej dotykowej różnorodności substancji”.

### 3.

Barthes: „La femme du général Nogi a décidé que la Mort était le sens, que l'une et l'autre se congédiaient en même temps et que **donc, fût-ce par le visage, il ne fallait pas «en parler»**” (421).

Dziadek: „Żona generała Nogi zdecydowała, że śmierć jest sensem, że jedno i drugie unieważniło się w tym samym czasie i **w związku z tym, co widać z twarzy, nie należy «o tym mówić»**” (134).

Poprawny przekład mógłby brzmieć „w związku z tym, nie należy «o tym mówić», choćby tylko twarzą”. Dzięki takiej zmianie fragment o wiele lepiej wpisuje się w wywód Barthes'a.

Po tej rozległej analizie, skupiającej się jednak tylko na elementarnych kwestiach składniowych i logicznych, porównajmy zdanie wyjściowe, pochodzące z przekładu Dziadka, z wersją poprawiającą omówione wyżej pomyłki:

**To, co się czci w surowości** (termin, którego dziwnie często używamy w liczbie pojedynczej, by oznaczyć seksualność języka będącą tabu w naszym menu)\*, **nie jest chyba jak u nas wewnętrzną istotą pokarmu, krwistym nadmiarem** (krew jako symbol siły i śmierci), **który osiągamy poprzez przemieszczenie energii życiowej** (u nas surowość jest stanem mocy zawartej w pożywieniu, co metonimicznie pokazuje ostre przyprawienie tataru). Surowość japońska jest z istoty wizualna, oznacza pewien stan zabarwienia mięsa lub rośliny (jak wiadomo, **katalog odcieni nigdy nie wyczerpuje koloru, ale odsyła do całej dotykowej różnorodności substancji**; w ten sposób saszimi rozwija mniej barw niż faktur różnicujących ułożone na tacy surowe mięso ryb, które przechodzi przez kolejne etapy – zwiotczałości, włóknistości, sprężystości, zwartości, szorstkości, śliskości).

\*Fr. *crudité* – surowość, pot. rubaszność (w l. poj.); *crudités* – surówki, surowości, rzeczy surowe przeznaczone do jedzenia (w l. mn.) (przyp. tłum.).

**Tym, co się czci w surowości** (termin, którego używamy – co dziwne – w liczbie pojedynczej na określenie seksualności języka, zaś w liczbie mnogiej, by nazwać zewnętrzną, nienormalną, stanowiącą pewne tabu część naszego menu\*), **nie jest chyba, jak u nas, wewnętrzną istotą pokarmu, krwisty nadmiar** (krew jako symbol siły i śmierci), **z którego, dzięki przemieszczeniu, osiągamy energię życiową** (u nas surowość jest stanem mocy zawartej w pożywieniu, co metonimicznie pokazuje ostre przyprawienie tataru). Surowość japońska jest z istoty wizualna, oznacza pewien stan zabarwienia mięsa lub rośliny (jak wiadomo, **kolor nigdy nie wyczerpuje się w katalogu odcieni, ale odsyła do całej dotykowej różnorodności substancji**; w ten sposób saszimi rozwija nie tyle barwy, ile faktury różnicujące ułożone na tacy surowe mięso ryb, które przechodzi przez kolejne etapy – zwiotczałości, włóknistości, sprężystości, zwartości, szorstkości, śliskości).

\*Fr. *crudité* – surowość, pot. rubaszność (w l. poj.); *crudités* – surówki, surowości, rzeczy surowe przeznaczone do jedzenia (w l. mn.) (przyp. tłum.).

### 3. Pomyłki a teoretyczny stereotyp

Skoncentrowałam się na najbardziej elementarnych problemach polskiego przekładu *Imperium znaków*, które mają jednocześnie poważne konsekwencje. W wyniku niektórych decyzji tłumacza spójne i precyzyjne interpretacje

Barthes'a ulegają rozmyciu, co rzutuje na wyłaniający się z książki obraz Japonii i Francji, Wschodu i Zachodu, a także zmniejsza uchwytność subtelnego projektu teoretycznego autora. Tekst *L'Empire des signes* generuje w przekładzie wiele trudnych do rozstrzygnięcia problemów, dotyczących kwestii terminologicznych, leksykalnych i stylistycznych, widać jednak, że w polskim tłumaczeniu problematyczne okazały się również fragmenty, w których znalezienie bardziej satysfakcjonującego rozwiązania jest możliwe. Omówione przeze mnie przypadki – oraz dodatkowe przykłady podane w przypisach – wydają się najczęściej konsekwencją przeoczenia lub błędnego zinterpretowania dobrze uchwytnych sygnałów gramatycznych<sup>13</sup>. Nic nie wskazuje na to, by u podstaw polskich rozwiązań, które uznałam za kontrowersyjne, tkwiła jakaś świadoma, lecz rewolucyjna strategia przekładu, inspirowana poststrukturalistycznymi przewartościowaniami, choć taki

---

<sup>13</sup> Osobnym problemem, który może mieć jednak podobnie daleko idące konsekwencje, jest przeoczenie zleksykalizowanych frazeologizmów:

1.

Barthes: „votre phrase, quelle qu'elle soit, énoncera une leçon, libèrera un symbole, vous serez profond; à **moindres frais**, votre écriture sera pleine” (405).

Dziadek: „wasze zdanie, jakiegokolwiek by było, wypowie morał, wyzwoli symbol, będziecie głębocy; **pozbawione chłodu** wasze pisanie będzie pełne” (97–98).

*A moindres frais* oznacza „najmniejszym kosztem”.

2.

Barthes: „dans un bouquet japonais (...) ce qui est produit, c'est la circulation de l'air, dont les fleurs, les feuilles, les branches (mots bien trop botaniques) ne sont en somme que les parois, les couloirs, les chicanes, délicatement tracés selon l'idée d'une rareté, que **nous disons pour notre part de la nature**, comme si la profusion seule prouvait le naturel” (386).

Dziadek: „w japońskim bukietcie (...) wytworem jest obieg powietrza, w którym kwiaty, liście, gałązki (słowa nazbyt botaniczne) są w sumie tylko ścianami, korytarzami, przegrodami, które ostrożnie wyznaczamy zgodnie z ideą wyodrębnienia, **oddzielamy jako naszą część natury**, jakby sam nadmiar dowodził naturalności” (62).

*Pour notre part* to tutaj „z naszej strony”, a zatem fragment można przetłumaczyć „które oddzielamy od natury”. Osobnym problemem jest tłumaczenie słowa *rareté*, które oznacza „rzadkość”, „nieobfitość”, co jednak trudno dopasować stylistyczne do polskiego zdania.

3.

Barthes: „contraint au classement par excellence, celui du langage, le haïku **opère du moins en vue d'obtenir** un langage plat, que rien n'assied (comme c'est immanquable dans notre poésie) sur des couches superposées de sens, ce que l'on pourrait appeler le «feuilleton» des symboles” (407).

Dziadek: „haiku, ograniczone przez porządek języka, **stara się w jak najmniej widoczny sposób uzyskać** język płaski, który (co jest nieuniknione w naszej poezji) na nałożonych na siebie płaszczynach sensu nie osadza nic, co można by nazwać «warstwowością» symboli” (104).

*Du moins* oznacza „przynajmniej”, *en vue de* oznacza „po to, żeby”.

pomysł nie byłby od rzeczy<sup>14</sup>. Rozwiązania, o których mówię, nie wnoszą też żadnej istotnej jakości myślowej ani stylistycznej w porównaniu z ich poprawioną wersją. Jednocześnie występują na tyle często, by wpływać na ogólne wrażenie płynące z lektury tej niewielkiej objętościowo książki. Wydaje się, że poczucie nieokreśloności i niezrozumienia pojawia się przy lekturze polskiego przekładu znacznie częściej niż w przypadku obcowania z tekstem francuskim. Uważny czytelnik częstokroć inwestuje swoje interpretacyjne moce, usiłując zrozumieć nieoczywiste relacje między opisanymi w książce zjawiskami, okazuje się jednak, że ich zaskakujący charakter bądź enigmatyczność są efektem pomyłki w przekładzie.

Można się zastanawiać nad związkiem tego stanu rzeczy z obrazem – lub stereotypem – dyskursu poststrukturalistycznego w powszechnej świadomości humanistycznej. Nie bez powodu jesteśmy przyzwyczajeni, aby nie spodziewać się po przedstawicielach tej formacji przejrzystych wywodów i oczywistych tez. Rozpowszechnienie słusznego skądinąd oczekiwania, że ich teksty będą wytrącać z poznawczych oczywistości, komplikować relację między *signifiant* a *signifié*, olśniewać i onieśmielać językowymi gramami, tworzyć nieoczekiwane związki i analogie, mogło jednak doprowadzić do pewnej deregulacji skali dotychczasowej akceptacji dla niezrozumienia. Wielopoziomowa odmiennosc tych teorii wobec poprzedniego paradygmatu, ich językowe i filozoficzne wyrafinowanie, a jednocześnie towarzysząca im mistyczno-prorocza aura, mogły przyczynić się do antycypowania lekturowej trudności i wyższego niż zwykle poziomu akceptacji dla nieokreśloności i niezrozumienia, zarówno ze strony osób zaangażowanych w różne etapy procesu wydawniczego, jak i czytelników. Taki mechanizm wydaje się prawdopodobny zwłaszcza w odniesieniu do początkowej fazy polskiej recepcji poststrukturalizmu, cechującej się silną fascynacją, a także uwikłanej w rozmaite trudności – ograniczony dostęp do źródeł i konieczność jednoczesnego uporania się z koncepcjami, które na Zachodzie rozwijały się przez lata. Choć wydane w 1999 roku *Imperium znaków* nie jest pierwszym tłumaczeniem poststrukturalistycznego Barthes'a, mogło pozostawać w polu oddziaływania tych czynników. Publikacja przypadła co prawda na moment wzmożonego zainteresowania tym krytykiem, cechowało się ono

---

<sup>14</sup> Pojawiły się na przykład teksty rozważające teoretyczne i praktyczne problemy przekładu w świetle dekonstrukcji (por. Lewis 2000: 264–283; Davis 2001; Venuti 2003: 237–262).

jednak raczej dążeniem do zapełniania białych plam, niż sygnalizowało jakiegokolwiek zwieńczenie recepcji, poprzedzone intensywną i wyczerpującą dyskusją<sup>15</sup>.

Kwestią pokrewną, godną zauważenia i rozważenia, jest nie tylko pierwotna postać *Imperium znaków* z 1999 roku, ale również fakt, że dotrwało ono w postaci niezmięnionej po dziś dzień, mimo że doczekało się jeszcze dwóch wydań – w 2004 i w 2012 roku. Pierwsza i druga edycja pojawiła się nakładem wydawnictwa KR, a za trzecią odpowiada Aletheia. W trzecim wydaniu z książki zniknął obszerny wstęp Michała Pawła Markowskiego oraz informacja, że przejrzał on i poprawił tłumaczenie Adama Dziadka<sup>16</sup>. Nie zniknęły jednak liczne miejsca, w których czytelnik styka się z nieuzasadnioną przez oryginał nieokreślonością i zmagą z nadmiarowym niezrozumieniem. Warto wspomnieć, że już w 2000 roku na łamach „Literatury na Świecie” ukazał się tekst Andrzeja Siemka na temat kilku świeżych przekładów książek Barthes’a, krytycznie odnoszący się do niektórych aspektów polskiego przekładu *Imperium znaków* i wskazujący na konkretne, budzące wątpliwości rozwiązania (Siemek 2000; 348–349). Choć zdarzyło się już wcześniej, że polemiczna recenzja przekładu Barthes’a wpłynęła na postać późniejszego wydania książkowego<sup>17</sup>, i choć przynajmniej w niektórych

---

<sup>15</sup> Znakiem wzmoczonego zainteresowania jest seria wydawnicza *Roland Barthes: Pisma* pod red. Michała Pawła Markowskiego i Krzysztofa Kłosińskiego, w której ukazało się kilka książek Barthes’a.

<sup>16</sup> W trzecim wydaniu pojawia się jeszcze jedna, zapewne niezamierzona, modyfikacja. *L’Empire des signes* zamykają i otwierają fotografie aktora Kazuo Funakiego. Są one bardzo podobne, ale różnią się wyrazem twarzy – na końcowym zdjęciu pojawia się uśmiech. W *Imperium znaków* wydanym przez Aletheię na początku i na końcu pojawia się natomiast to samo – pierwsze – zdjęcie. Co ciekawe, okazuje się, że taka zmiana może pociągać za sobą interpretacyjne konsekwencje. Paweł Graf tworzy odczytanie, które pozostaje zasadne, tylko jeśli odniesiemy je do trzeciego polskiego wydania: „doskonale kontroluje on [Barthes – W.Sz.] swój wywód, co uwidacznia się w kompozycji tego niezwykłego tekstu – mianowicie zaczyna się on i kończy... zdjęciem. Tym samym zdjęciem. (...) Dlatego właśnie powierzchowny czytelnik widzi dwa te same zdjęcia otwierające i zamykające książkę. Mają one jednak – mówiąc Barthes’em – odmienne, wręcz przeciwstawne *punctum*, są przeto zupełnie różne” (Graf 2016: 288).

<sup>17</sup> Stało się tak w przypadku *Światła obrazu*. Fragment polskiego przekładu *Chambre claire* dokonanego przez Jacka Trznadla ukazał się najpierw w numerze 5/1993 czasopisma „Arka”. Ewa Modzelewska i Sławomir Sikora napisali krytyczną recenzję tego tekstu, wytykając szereg błędów. Recenzja – której publikacją „Arka” nie była zainteresowana – pojawiła się na łamach „Literatury na Świecie” w 1994 roku. W pełnym wydaniu *Światła obrazu*, które ukazało się w 1996 roku nakładem wydawnictwa KR, większość fragmentów wskazanych przez Modzelewską i Sikorę została poprawiona (o tej sprawie wspomina w przywołanej

miejscach nie sposób odmówić Siemkowi słuszności, jego interwencja nie wpłynęła na kształt późniejszych wydań *Imperium znaków*.

Mówienie o wpływie, jaki wyobrażenia na temat poststrukturalizmu mogły mieć na postać kolejnych wydań *Imperium znaków*, to zaledwie hipoteza. Trudno rozstrzygnąć, czy utrzymująca się obecność licznych budzących wątpliwości rozwiązań jest efektem oddziaływania teoretycznego stereotypu, nieuwagi czy niedofinansowania. Niezależnie od odpowiedzi na pytania sięgające w przeszłość, kształt polskiego tłumaczenia *L'Empire des signes* ma wpływ na terażniejszość: współtworzy wyobrażenie na temat właściwości pisarstwa Barthes'a, a pośrednio także dyskursu poststrukturalistycznego w ogóle.

## Bibliografia

- Barthes, Roland. 1992. *Empire of Signs*, przeł. R. Howard, New York: Will and Wang, The Noonday Press.
- 1993. *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, „Arka” 5, s. 90–99.
- 1996. *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: KR.
- 1999. *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekł. przejrzał i popr., wstępem opatrzył M.P. Markowski, Warszawa: KR.
- 2002. *L'Empire des signes*, w: R. Barthes, *Oeuvres complètes*, red. É. Marty, Paris: Éditions du Seuil, s. 547–564.
- 2004. *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekł. przejrzał i popr., wstępem opatrzył M.P. Markowski, Warszawa: KR.
- 2012a. *Camera lucida*, przeł. W. Michera, w: P. Kwiatkowska, I. Kurz, Ł. Zaremba (oprac.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 230–246.
- 2012b. *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa: Aletheia.
- Brown, Andrew. 1992. *Roland Barthes. The Figures of Writing*, Oxford: Clarendon Press, s. 259–263.
- Davis, Kathleen. 2001. *Deconstruction and Translation*, London–New York: Routledge.
- de Villiers, Nicholas. 2012. *Opacity and the Closet*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 75–76.

nym już artykule Andrzej Siemek). Książka została opublikowana raz jeszcze, w 2008 roku, przez wydawnictwo Aletheia. Pisząc o historii przekładów *Chambre claire* warto dla porządku wspomnieć o tłumaczeniu dość obszernego wyboru fragmentów dokonany przez Wojciecha Michere, które pojawiło się w 2012 roku w książce *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 230–246). Nowy przekład poprawia wiele błędów i precyzji terminologicznych pierwszego tłumaczenia oraz stawia często na inne rozwiązania stylistyczne.

- Dziadek, Adam. 2006. *Sztuka mikrolektury – Roland Barthes*, w: A. Dziadek, *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Graf, Paweł. 2016. *Dwie Japonie – Rolanda Barthes'a i Claude'a Lévi-Straussa potyczki z miejscem*, w: A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl (red.), *Imperium Rolanda Barthes'a*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Ishida, Hidetaka. 1997. *Lecture japonaise de Roland Barthes*, „Language Information Text” 4, s. 1–13.
- 2009. *L'écriture japonaise de Roland Barthes*, w: D. Bougnoux (red.), *Empreintes de Roland Barthes*, Nantes: Éditions Cécile Defaut, s. 85–95.
- Ishige, Naomichi. 2011. *The History and Culture of Japanese Food*, New York: Routledge.
- Kandiyoti, Dalia. 1997. *Roland Barthes Abroad*, w: J.M. Rabaté (red.), *Writing the Image after Roland Barthes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, s. 233–36.
- Khatibi, Abdelkebir. 1987. *Le Japon de Barthes*, w: A. Khatibi, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris: Denoël, s. 57–85.
- Knight, Diana. 1993. *Barthes and Orientalism*, „New Literary History” 24, s. 617–633.
- 1997. *Barthes and Utopia. Space, Travel, Writing*, Oxford: Clarendon Press.
- Laporte, Roger. 1972. *Empire des signifiants*, „Critique” 302, s. 583–594.
- Lavers, Annette. 1982. *Roland Barthes. Structuralism and After*, London: Methuen&Co.
- Lewis, Philip E. 2000. *The Measure of Translation Effects*, w: L. Venuti (red.), *Translation Studies Reader*, London–New York: Routledge.
- Malcomson, Scott L. 1985. *The Pure Land beyond the Seas: Barthes, Birch and the Uses of Japan*, „Screen” 26, s. 23–33.
- Markowski, Michał Paweł. 1990. *Między fragmentem a powieścią, czyli za co kocham Rolanda Barthes'a*, „Teksty Drugie” 2, s. 65–73.
- 1999. *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, w: R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa: KR, s. 5–42.
- Modzelewska, Ewa, Sikora, Sławomir. 1994. „Światło obrazu” czy „Camera lucida”. *W sprawie pewnego tłumaczenia*, „Literatura na Świecie” 7–8, s. 435–438.
- Nowak, Bogusław. 1995. *Słownik znaków japońskich*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Ryziński, Remigiusz. 2010. *Japonia Rolanda Barthesa. Przestrzeń asemii*, „Parerga” 3, s. 55–62.
- Siemek, Andrzej. 2000. *Barthes polskim znakiem wyrażony*, „Literatura na Świecie” 7–8, s. 348–349.
- Venuti, Lawrence. 2003. *Translating Derrida on Translation: Relevance and Disciplinary Resistance*, „The Yale Journal of Criticism”, 16 (2), s. 237–262.
- Wasserman, George R. 1981. *Roland Barthes*, Boston: Twayne Publishers.
- Zalewska, Anna (oprac.) 2015. *Kaligrafia japońska. Trzy traktaty o drodze pisma*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.