

**Weronika Sztorc**

Uniwersytet Warszawski

# Hipertekstowe przypisy tłumacza – rekonesans

Mówiąc o tym, w jaki sposób pojawienie się i rozwój nowych mediów zmieniły literaturę piękną, warto wziąć pod uwagę nieco mniej oczywistą dziedzinę – przekład artystyczny. Tłumacze coraz chętniej ujawniają się w przypisach, nie dbając już o niewidoczność tłumacza (cenioną w tradycji tłumaczeniowej). Celem tego artykułu jest zwrócenie uwagi na jedną z nowych cech przypisów tłumacza, jaką jest swoista hipertekstowość.

Tradycyjnie postrzega się tłumacza jako niewidocznego pośrednika między kulturami i językami, podległego autorowi i winnemu mu lojalność. Jeśli teoretycy i krytycy przekładu dopuszczają możliwość umieszczenia przypisu od tłumacza, to tylko po to, żeby uzupełnić wiedzę czytelnika w miejscu, w którym odbiorca oryginału ma wyraźną przewagę nad odbiorcami przekładu – czyli szczególnie w przypadku elementów kulturowych czy gry słów – ewentualnie można dodać wyjaśnienie decyzji tłumaczeniowej lub konwencji edytorskiej (Skibińska 2009: 13, Henry 2000: 238).

Przeciwnicy przypisów argumentują, że przypis, traktowany nierzadko jako pójście po linii najmniejszego oporu w przypadku znacznej trudności przekładowej, to „porażka tłumacza” (Henry 2000: 239). Warto jednak przypomnieć, za Hejwowskim (2004: 166), że informacja zawarta w przypisie nadal jest lepsza niż brak ważnej informacji.

Nie wszyscy badacze zgadzają się, że tłumacz powinien pozostać niewidoczny i ograniczyć komentarze do niezbędnego minimum. L. Venuti (1995) uznał ideał niewidoczności za niesprawiedliwy i nieosiągalny, skoro twórca przekładu ma odegrać rolę pośrednika pomiędzy kulturami. V. Nabokov natomiast domagał się jak najliczniejszych przypisów (tak, aby mogły pomieścić wszystko, co w tekście głównym uległo zatarciu) i uważał, że jego angielska wersja *Eugeniusza Oniegina*, opatrzona setkami przypisów, to właśnie wyraz szacunku dla tekstu oryginalnego.

Nie da się zaprzeczyć, że, jak dobitnie podkreślała U. Hrehorowicz, komentarze tłumacza „[r]wą (...) tok odbioru dzieła, przeszkadzają czytelnikowi (a jeszcze bardziej słuchaczowi), są naroślą na subtelnej czasami tkance stylu i narracji” (Hrehorowicz 1997: 111). Wydaje się jednak, że w niektórych wypadkach nie stanowi to problemu ani dla tłumacza, ani dla czytelnika. Czasem przypis ostentacyjnie domaga się uwagi, staje się przestrzenią gry z czytelnikiem, a tłumacz wydaje się rywalizować z autorem o uwagę czy aprobatę.

Krytyka Hrehorowicz jest zasadna, jeżeli przyjąć, że czytelnik pragnie czytać tekst wyłącznie linearnie, nie odwracając uwagi od tekstu głównego. Tymczasem badacze wskazują, że ludzki umysł charakteryzuje raczej myślenie asocjacyjne, zorganizowane wokół skojarzeń. Według Pisarskiego (2002: 3) „naturalnym dla człowieka jest myślenie niesekwencyjne i wielotorowe”, co „ilustruje choćby struktura naszego mózgu”. Taką konkluzję potwierdza codzienne doświadczenie – gdy czytamy tekst lub słuchamy informacji, w naturalny sposób pojawiają się kolejne skojarzenia czy pytania. Wydaje się, że szczególnie w dobie popularności Internetu przyzwyczailiśmy się do takich tekstów, które nie stanowią monolitu rozwijającego się od początku do końca. Zdarza się wręcz, że zaczynamy czytać tekst internetowy, lecz nigdy nie kończymy lektury, ponieważ podążamy za kolejnymi łączami.

Dlatego stwierdzenie, że przypisy rozrywają naturalny tok odbioru tekstu, wydaje się mało zasadne – skoro przerywanie lektury i podą-

zanie za skojarzeniami jest naturalne. Do najprężniej rozwijających się zjawisk literackich należą dziś takie, w których tok lektury z założenia jest „porwany”, nielinearny: cyberliteratura (tworzona z wykorzystaniem narzędzi komputerowych i zasadzająca się na wykorzystaniu hiperłączy) i literatura ergodyczna. Według Aarsetha (1997: 94) ta ostatnia wymaga od czytelnika „niebanalnego” („nontrivial”)<sup>1</sup> wysiłku polegającego na „wędrowaniu” pomiędzy fragmentami tekstu. Tworzenie takiej literatury ułatwiają narzędzia komputerowe – np. program *Storyspace*, dający możliwość napisania tekstu z uwzględnieniem rozmaitych łączy, przenoszących czytelnika – po kliknięciu – w inne miejsce utworu. Takimi tekstami funkcjonującymi w Internecie są np. *Blok* S. Shutego (2002), *Koniec świata według Emeryka* R. Nowakowskiego (2005) i *Czarne jagody* S. Gibb (2009).

Książki o cechach literatury ergodycznej – tzw. protohiperteksty – powstawały na długo przed rozpowszechnieniem się Internetu. Do najciekawszych należą *Blady ogień* V. Nabokowa (1962), *Gra w klasy* J. Cortázara (1963) – dająca czytelnikowi w zasadzie tylko dwie ścieżki lektury – od początku do końca lub szlakiem zaproponowanym przez autora) czy *Słownik chazarski* M. Pavicia (1984), powieść zbudowana właśnie na wzór słownika, a więc bez możliwości lektury linearnej.

Z punktu widzenia przekładu artystycznego i przypisów tłumacza na szczególną uwagę zasługuje *Blady ogień*. Jest to powieść stworzona równolegle w tekście głównym (jest to poemat fikcyjnego poety Johna Shade’a *Blady ogień*) i w przypisach (dodawanych przez fikcyjnego redaktora Charlesa Kinbote’a). Wymusza na czytelniku ciągłe przenoszenie się pomiędzy fragmentami tekstu, mnoży wątki, uniemożliwia płynną lekturę (chyba że pominąć by przypisy, które jednak stanowią większą część całości). Z perspektywy refleksji na temat

---

<sup>1</sup> Przekład za S. Fizek i M. Pisarskim (Hayles 2011). Inni tłumaczą jako „nietrzywalny wysiłek” – np. E. Branny-Jankowska (2011).

(nie)widoczności tłumacza (współtwórcy dzieła) istotne jest to, że podmiot *Bladego ognia* dowartościowuje rolę redaktora opracowania tekstu i opublikowania go. Na podstawie działalności Kinbote'a czytelnik może wysnuć wniosek, że redaktor jest szaleńcem i nie tyle omawia tekst i przygotowuje go do druku, co w ogromnym stopniu w niego ingeruje i przekształca go tak, by potwierdzał jego własne wyobrażenia o twórczości i życiu Shade'a. Obecność Kinbote'a w dziele Shade'a jest tak silna, że w pewnym momencie przestaje być jasne, który z nich właściwie napisał *Blady ogień* i czy to aby nie Kinbote próbuje przypisać znanemu poecie własną pracę. Oczywiście znaczną przesadą byłoby twierdzenie, że prawdziwi tłumacze dokonują aż takich przekształceń tekstu, nad którym pracują, dają się jednak zauważyć pewne analogie.

We współczesnych przekładach (omawiane przypisy pochodzą z książek wydanych w ostatnim ćwierćwieczu) da się zauważyć takie fragmenty, w których przypis sam w sobie przykuwa uwagę czytelnika, zakłóca tok lektury, zmusza do skupienia się na nim, zanim czytelnik powróci do tekstu głównego. Jest to osiągalne między innymi dzięki niekonwencjonalnej formie redagowania przypisów – styl jest daleki od neutralnego, żartobliwy. Zdarza się również, że tłumacz zaprasza czytelnika do podążania za własnymi skojarzeniami, tak jak chociażby czytelnik wikipedii może przechodzić od hasła do hasła, klikając w linki. Dla przykładu przypis M. Świerkockiego do postaci *Aunt Jemima* wspomnianej w powieści D. Gilberta *Normalsi* (*The Normals*, wyd. amerykańskie 2004, wyd. polskie 2008: 112):

„Aunt Jemima” to reklamowy żeński odpowiednik „Uncle Ben's”; dawniej tęga Murzynka w białym kucharskim czepku na głowie (do tego wizerunku nawiązuje autor), w epoce politycznej poprawności zmieniła oblicze na „kobietę sukcesu”; Butterfly McQueen i Hattie McDaniel, wspomniane w następnym zdaniu, to czarnoskóre aktorki, znane przede wszystkim z ekranizacji *Przeminęło z wiatrem*.

Nie jest to erudycyjny wywód ani imitacja neutralnej stylistycznie notki z encyklopedii, lecz próba szukania skojarzeń, które mogłyby coś podpowiedzieć czytelnikowi. Autor przypisu nie podaje obiektywnie najważniejszych – lub relevantnych – wiadomości, ale tworzy krótką narrację z uwzględnieniem kilku obrazów, które powinny być czytelnikowi polskiemu lepiej znane niż postać *Jemimy*. Cała operacja przypomina znane z literatury hipertekstowej zjawisko przemieszczania się pomiędzy łączami i luźnymi skojarzeniami oraz wtórne wytwarzanie powiązań pomiędzy nimi (pierwotnie niektóre elementy tego łańcucha skojarzeń, np. firma *Uncle Ben's* i film *Przeminęło z wiatrem*, nie mają ze sobą wiele wspólnego).

Tłumacz podejmuje więc z czytelnikiem dialog (oparty na wspólnocie skojarzeń), podsuwając mu kolejne hasła i wymuszając skupienie uwagi na komentarzu (co siłą rzeczy odwraca uwagę od tekstu głównego). Lektura przebiega nielinearnie, a sam przypis zostaje dowartościowany – *toutes proportions gardées* – trochę jak w przypadku *Błędego ognia* Nabokova. Przypisy autora nadal odgrywają, rzecz jasna, o wiele ważniejszą rolę, stanowią integralną część dzieła, czego nie sposób powiedzieć o przypisach tłumaczy, które nadal mogą z powodzeniem zostać pominięte bez zakłócenia interpretacji dzieła. Zdecydowanie jednak można stwierdzić, że przypisy tłumacza ostentacyjnie domagają się znacznej uwagi.

Seria popularnonaukowych książek *Strrraszna historia* (*Horrible Histories*), kierowana jest do dzieci i młodzieży. W jednej z nich, *Terrible Tudors* T. Deary'ego, użyto nazw anglosaskich jednostek miary – jardów i mil. W przekładzie M. Fabianowskiej (*Trudne czasy Tudorów*, 2007) pytanie retoryczne „Co by powiedział Henryk VIII, gdyby zapytać go, ile jardów ma mila?” opatrzone zostało przypisem: „obecnie mila angielska ma 1609,344 m, czyli 1760 jardów, zaś jard ma 91,44 cm. Jeśli chcecie, zabawcie się w przeliczanie!”. W pierwszej części tego dopisku tłumaczka podaje rzeczowe wyjaśnienie, jak mają się mile do jardów, a jardy – do centymetrów; w drugiej – zwraca się bezpośrednio

do czytelnika i proponuje mu zabawę edukacyjną. Motywacja wydaje się jasna: padają trzy liczby, co mogłoby zniechęcić młodego odbiorcę, stąd próba ponownego zaangażowania go w lekturę przez propozycję gry w przeliczanie jednostek (zgrabnie wiąże się to z tekstem głównym, w którym autor zachęca do rzucenia podobnego wyzwania Henrykowi VIII). Takie propozycje zdecydowanie nie wchodzą jednak w zakres tradycyjnie pojętych zadań tłumacza. Nawet jeśli przyjmuje on postawę nauczyciela, zazwyczaj jego rola ogranicza się do uzupełniania tego, co może wydać się niejasne w tekście autora, a nie ma miejsca na własną inicjatywę uprzyjemnienia lektury. Taki przypis wyraźnie zwraca na siebie uwagę, w pewnej mierze rozprasza czytelnika, odciaga od tekstu głównego. Poza tym przyjmuje się przecież, że jeśli w literaturze ktoś gra z czytelnikiem, zwraca się do niego bezpośrednio, to tylko autor, a nie tłumacz czy redaktor. Tłumacz przyjmuje zatem zupełnie nową rolę.

W tym miejscu warto przywołać stwierdzenie Markiewicza (2004: 88), który ocenia, że przypisy w literaturze ogólnie przechodzą obecnie „od funkcji referencyjnej i powagi naukowej do funkcji autotematycznej o ludycznym nacechowaniu”. Jak widać, dotyczy to nie tylko paratekstów autora, ale ostatnio również tych dodawanych przez twórcę przekładu.

W powieści *The Ground Beneath Her Feet* (1999) S. Rushdie (wydanej w Polsce w 2003 r. jako *Ziemia pod jej stopami* w przekładzie W. Brydaka) pojawia się aluzja do słynnej amerykańskiej piosenki *When the Saints Go Marching In*. Brydak dodaje: „Przypis dla niemiłośników jazzu – wersy pióra autora książki, do melodii prastarego standardu, w oryginale zaczynającego się od słów *Oh, when the saints go marchin' in*”. Tłumacz zwraca się bezpośrednio do czytelnika, tym razem w celu poinformowania grona odbiorców, którzy z nich powinni być zainteresowani tym przypisem. Również ten paratekst przykuwa uwagę, próbuje w pewien sposób zabawić czytelnika (taką chyba funkcję spełnia neologizm *niemiłośników*) – dodatek tłumacza przestaje być przezroczysty, przypomina odbiorcy, że poza autorem w tekście obecny jest

również twórca przekładu, który gotów jest w razie potrzeby uzupełnić potrzebne informacje, a nawet odpowiedzieć, kto powinien z nich skorzystać.

Kilka interesujących przypisów angażujących czytelnika znalazło się w przekładzie *Fates Worse than Death* K. Vonneguta (1991), zbiorze esejów wydanym w Polsce pod tytułem *Losy gorsze od śmierci*, w przekładzie Jana Rybickiego (1994). Pisząc o żartach i żartownisiach, Vonnegut pyta: „Test na inteligencję: Dlaczego kurczak przeszedł przez drogę?” (s. 152). Rybicki dodaje przypis: „Najpopularniejszy dowcip w krajach anglojęzycznych. Odpowiedź: «Bo chciał się znaleźć po drugiej stronie». Ha, ha!”. Zdecydowanie wykracza poza obowiązek wyjaśnienia żartu wynikający z roli tłumacza jako pośrednika pomiędzy kulturami. Dodatek „Ha, ha!” to z jednej strony reakcja na żart opowiedziany przez autora w tekście głównym, z drugiej – podjęcie gry zarówno z autorem, jak i z czytelnikiem: ironiczny komentarz na temat anglosaskiego poczucia humoru.

W rozdziale poświęconym tłumaczom i przekładom (na s. 149) Vonnegut stwierdza: „Od tłumacza wymagam tylko jednego: musi być lepszym pisarzem niż ja, i to przynajmniej w dwóch językach, w tym w moim”, a tłumacz natychmiast dopowiada w przypisie, że: „To żart oczywiście” – trochę jakby w obrębie tekstu obowiązywały ogólnie przyjęte reguły grzeczności, w myśl których kiedy słyszy się pochwałę pod własnym adresem, wypada skromnie umniejszyć własne zasługi. W pierwszej chwili taki dopisek mógłby wydać się czymś naturalnym, ale należy pamiętać, że eseje Vonneguta nie były adresowane do jego tłumaczy i w żadnej mierze stwierdzenia tam zawarte nie są zwrotami do nich. Tłumacz dodaje przypis nie po to, żeby uzupełnić wiedzę odbiorcy i przyjąć rolę nauczyciela czy przewodnika, lecz aby nawiązać grę z czytelnikiem, dostarczyć mu rozrywki (jeszcze więcej rozrywki niż zapewnia sama lektura tekstu głównego zaproponowanego przez autora). Poza tym dzięki dodaniu takiego dopisku tłumacz przypomina czytelnikowi o swej obecności w tekście (i o pracy wykonanej nad nim) i zapewnia, że

słyszał uwagę Vonneguta; z drugiej zaś strony – pod pozorem skromności czy kokieterii w rzeczywistości Rybicki właśnie upewnia się, że czytelnik zwróci uwagę na wysoką ocenę pracy tłumaczy, którą inaczej mógłby przeoczyć. Jest to jeden z najwyraźniejszych przykładów silnego akcentowania własnej obecności w dziele literackim.

Bardzo interesujący jest przypis, w którym również mowa o jakości przekładów, ale jednocześnie tłumacz sprawia wrażenie, jakby tworzył tekst na oczach czytelnika. Komentując obecność wulgaryzmów we własnych powieściach, Vonnegut stwierdza (s. 60):

Rzeczywiście, w mojej „Rzeźni numer pięć” pojawia się raz słowo „matkojebca”, w zwrocie „Złaz z drogi, ty kretyński matkojebco!, i od czasu wydania jej drukiem, czyli od roku 1969, dzieci ciągle próbują odbywać stosunki płciowe z własnymi matkami.

Osoby znające angielski prawdopodobnie zauważą, że dowcip wypływa z dosłownego rozumienia przekleństwa *motherfucker* – chodzi o znaczenie, którego nie oddaje bardziej oczywisty polski ekwiwalent, przytaczany poniżej. Dlatego Rybicki wyjaśnia (s. 61):

Przekład Lecha Jęczyka. Chwała mu, że zaryzykował i przetłumaczył *motherfucker* dosłownie, a nie tak, jak zabrzmiałoby to na pewno w kontekście polskim, czyli „skurwysynie”, bo dzięki temu ma sens uwaga autora parę wierszy niżej (ta o stosunkach płciowych).

Sama treść komentarza wynika z faktycznej dysproporcji pomiędzy wiedzą czytelnika oryginału a wiedzą odbiorcy przekładu, niekonwencjonalna jest jednak forma – autor dopisku wyraźnie wartościuje przekład poprzednika. To jednak nie koniec losów *motherfucker* – pięć stron dalej czytamy w tekście głównym zdanie: „nie chciałbym teraz trzymać w domu takiego skurwysyna”, opatrzone przypisem: „Tym razem

*motherfucker* będzie skurwysynem”. To już nie tylko filologiczne wyjaśnienie dotyczące budowy wyrazu czy znaczenia; to nawet więcej niż metakomentarz na temat pewnej trudności przekładowej. Tak zredagowana – w czasie przyszłym – uwaga służy zademonstrowaniu władzy tłumacza nad tekstem, a także sprawia wrażenie, jakby przekład powstawał na oczach czytelnika, co znów silnie angażuje go w lekturę. Jeśli czytać obydwie te fragmenty jeden po drugim (a w książce występują bardzo blisko siebie), mamy właściwie do czynienia z osobną opowieścią na temat losów wulgaryzmu w *Rzeźni...*, jej przekładach i późniejszych tekstach Vonneguta – opowieścią snutą nie przez pisarza, lecz przez jego tłumacza, co znów stanowi zawłaszczenie kompetencji autora.

Podobnie, choć mniej drastycznie, postępuje M. Świerkocki w jednym z przypisów do *Normalsów* Gilberta (2008: 34). Ponieważ w powieści występują dziesiątki, jeśli nie setki skrótów, które nie są (w większości) rozwijane przez autora, ale mogą coś mówić anglojęzycznemu odbiorcy, tłumacz stanął przed koniecznością wyboru strategii – musiał zdecydować, czy ważniejsze jest zagęszczenie niezrozumiałych skrótów, czy przynajmniej częściowe przekazanie ich sensu czytelnikowi polskojęzycznemu. Tłumacząc się z podjętej decyzji, Świerkocki pisze przy okazji objaśniania w przypisie skrótu FDA: „Pozostałe oryginalne skróty nazw instytucji i organizacji nie będą rozszyfrowywane w przypisach, by zgodnie z intencją autora mogły intrygować i irytować czytelników niezrozumiałością i wszechobecnością” (Gilberta 2008: 34).

Tym samym przypisuje sobie nową rolę – komentatora czy interpretatora powieści, co wykracza poza tradycyjny zakres zadań tłumacza. Każdy przekład stanowi akt interpretacji, nie oznacza to jednak, że tłumacz ma absolutną wiedzę na temat zamysłów autorskich. O ile wyjaśnienie decyzji tłumaczeniowej jest w przypisie jak najbardziej dopuszczalne, to przekazywanie intencji autora zdecydowanie wykracza poza kompetencje twórcy przekładu – a jeśli już jest to z jakiegoś względu potrzebne, to lepszym miejscem byłaby chyba przedmowa lub posłowie, czyli parateksty występujące osobno, a nie blisko przy tekście.

Podsumowując, we współczesnych przekładach zanika dbałość o niewidoczność tłumacza – przynajmniej w przypisach. Nie mają one już neutralnego stylu (na wzór haseł w encyklopedii): każdy przypis jest inny, każdy domaga się uważnego przeczytania i odciąga uwagę od tekstu głównego. Taki zabieg wymusza na czytelniku „wędrowanie” po tekście – jak w przypadku literatury z wykorzystaniem hiperłączy. Ponadto tłumacze wchodzą w kontakt z czytelnikiem, zapraszają do gry lub go zabawiają; dialogują również z autorem, podważając jego zdanie lub śmiejąc się z jego żartów (lub sugerując, że są kiepskie). Zdarza się, że twórca przekładu zwraca uwagę na własną pracę i przypomina, że tekst ma w zasadzie dwóch autorów. W dodatku tłumacze przypisują sobie niektóre z kompetencji autora – rywalizując z nim o uwagę odbiorcy lub wykładając interpretację dzieła.

## Bibliografia

- Bernstein M., 2000, *More than legible: on links that readers don't want to follow. Proceedings of the eleventh ACM on Hypertext and hypermedia*, New York.
- Aarseth E., 1997, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore.
- Branny-Jankowska E., 2011, *Cybertekst, czyli tekst-maszyna [e-doktorat]*, [w:] *Techsty*, nr 7.
- Hayles K. N., 2011, *Literatura elektroniczna: czym jest?*, [w:] *Techsty*, nr 7, tłum. S. Fizek, M. Pisarski.
- Henry J., 2000, *De l'érudition à l'échec: la note du traducteur*, [w:] *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, t. 45, nr 2, s. 228–240.
- Hrehorowicz U., 1997, *Przypisy tłumacza: to be or not to be?*, [w:] *Między oryginałem a przekładem*, t. III: *Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowska, M. Stoch, s. 109–116.

- Markiewicz H., 2004, *O cytatach i przypisach*, Kraków.
- Nabokov V., 2000, *Problems of Translation: Onegin in English*, [w:] *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, London, New York, s. 71–83.
- Pisarski, M. (2002), *Powieść jako zwierciadło umysłu. O poetyce hipertekstu na przykładzie klasyki gatunku: Afternoon. A story, Patchwork girl, A further Xanadu*, [w:] *Techsty*, <http://techsty.art.pl/magazyn/pisarski/p01.htm> (dostęp: 21.02.2016).
- Riffaterre M., 1994, *Intertextuality vs. Hypertextuality*, [w:] *New Literary History* 25:4, 779-788.
- Skibińska E., 2009, *O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury*, [w:] *Przypisy tłumacza*, red. E. Skibińska, Wrocław, Kraków, s. 7–22.

## Wykaz źródeł

- Carson C., 2008, *Irlandzka herbatka*, Warszawa, tłum. M. Świerkocki.
- Deary T., 2007, *Trudne czasy Tudorów*, Warszawa, tłum. M. Fabianowska.
- Gilbert D., 2008, *Normalsi*, Warszawa, tłum. M. Świerkocki.
- Rushdie S., 2003, *Ziemia pod jej stopami*, Poznań, tłum. W. Brydak.
- Vonnegut K., 1994, *Losy gorsze od śmierci*, Warszawa, tłum. J. Rybicki.

## Streszczenie

Artykuł zwraca uwagę na cechy niektórych ze współczesnych przypisów tłumaczy literackich, które dają się powiązać z myśleniem asocjacyjnym typowym dla Internetu oraz z literaturą hipertekstową, wykorzystującą sieć połączeń pomiędzy fragmentami tekstu.

W pierwszej części omówiono przypisy tłumacza jako szczególną technikę tłumaczeniową oraz przywołano stanowiska niektórych badaczy przekładu wobec tej techniki. Następnie wprowadzone zostało pojęcie myślenia asocjacyjnego, opartego na przechodzeniu między skojarzeniami. Przedstawiono również cechy i przykłady literatury hipertekstowej oraz protohipertekstowej ze szczególnym zwróceniem uwagi na *Błady ogień* Nabokowa, w którym dowartościowano przypisy oraz osobę redaktora (nie autora).

Wreszcie przytoczone zostały przykłady takich przypisów, w których w interesujący sposób ujawnia się osoba tłumacza, który gra z czytelnikiem, dialoguje z autorem, manifestuje własną obecność w tekście (lub władzę nad nim) i domaga się uznania dla własnej pracy. W niektórych przypadkach wydaje się, że przypis staje się przestrzenią rywalizowania o uwagę czytelnika – a więc odbiorca staje przed koniecznością wędrowania pomiędzy tekstem głównym a pobocznym, jak w przypadku lektury powieści z hiperłączami.

**Słowa kluczowe:** przekład literacki, przypisy tłumacza, niewidoczność tłumacza, literatura hipertekstowa, hiperłącza.

## Summary

The article draws attention to the features characterizing some of contemporary literary translations, which can be connected with associative thinking, typical of the Internet, as well as with hypertext literature, based on a network of links between fragments of text.

In the first part the technique of translator's footnotes was discussed and some of translation scholars' views on it were quoted.

Then, the notion of associative thinking (consisting in moving between individual associations) was introduced. Next, characteristic features and examples of hypertext and proto-hypertext literature were presented, with special attention paid to *Pale fire* by Nabokov. In the latter, the focus is on footnotes and on the figure of the fictional editor (not so much the author).

Finally, such translators' footnotes were shown wherein the translator becomes visible. It may be in a form of a game with the reader, a dialogue with the author or a manifestation of their own presence in the text (or power over it). In some cases it seems that translators demand that their work be noticed and appreciated. They also compete with the authors for the readership's attention and thus the reader has to move between fragments of the text, just like in the case of hyperlinks.

**Keywords:** literary translation, translator's footnotes, translator's invisibility, hypertext literature, hyperlinks.