

Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 3, część 1

Bariery kulturowe w przekładzie artystycznym



NR 2945

Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 3, część 1

Bariery kulturowe
w przekładzie artystycznym

pod redakcją
Bożeny Tokarz

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2012

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Bożena Tokarz

Recenzent
Ewa Kraskowska

Redaktor naczelny
Bożena Tokarz (Katowice)

Redaktor tematyczny
Leszek Małczak (Katowice)

Rada Redakcyjna
Kalina Bahneva (Sofija), Edward Balcerzan (Poznań), Nikolaj Jež (Ljubljana),
Zvonko Kovač (Zagreb), Eva Mala (Nitra), Martina Ožbot (Ljubljana), Ivo Pospišil (Brno),
Tone Smolej (Ljubljana), Elżbieta Tabakowska (Kraków)

Redaktorzy językowi
Iljana Genev-Puhalewa (język bułgarski), Sladjana Janković (język serbski),
Olivera Joveska (język macedoński), Ivana Fakac (język chorwacki),
Eva Pallasova (język czeski), Lujza Urbancova (język słowacki),
Tina Jugović (język słoweński), Eric Starnes (język angielski)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library
www.ceeol.com
Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wstęp (Bożena Tokarz)	7
---------------------------------	---

Model kultury i jego uwarunkowania

Monika Gawlak: Tożsamość Čefura w polskim przekładzie powieści Gorana Vojnovicia pt. <i>Čefurji raus!</i>	13
Izabela Mroczek: Kilka uwag o czeskim przekładzie <i>Pawia królowej</i> Doroty Maślowskiej	32
Iwona Stanios: Transkulturowość oryginału w przekładzie (na przykładzie powieści <i>Derviš i smrt</i> Mešy Selimovicia)	45
Nikołaj Jež: Bariery kulturowe w przekładzie artystycznym na przykładzie słoweńskiego przekładu <i>Pana Tadeusza</i> Rozki Štefan	63
Leszek Małczak: Między polityką a estetyką — o recepcji i przekładzie <i>Przedstawienia „Hamleta” we wsi Głucha Dolna</i> Ivo Brešana	75

Dyskurs aksjologiczny i estetyczny

Mateusz Warchał: Przekład artystyczny wobec funkcji dyskursu aksjologicznego w tekście źródłowym	97
Lenka Németh Vítová: Czeski humor po polsku	107
Marzena Osmólska: Bohater groteskowy <i>Ferdydurke</i> Witolda Gombrowicza w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej	119

Bariery — sąsiedztwa — przejścia

Paulina Pycia: Przekraczając granice. Problem przekładu wulgaryzmów i przekleństw	135
Sylwia Sojda: Adresat dziecięcy w tłumaczeniach <i>Winnie-the-Pooh</i> A.A. Milne'a na język polski i słowacki	149
Marta Buczek: Bariery kulturowe w słowackim przekładzie <i>Ferdydurke</i> Witolda Gombrowicza	164
Lucyna Spyrka: Bliskość kulturowa a przekład w obrębie literatury polskiej i słowackiej	184
Katarzyna Baran: Polskie frazeologizmy w słoweńskich przekładach wierszy Wisławy Szymborskiej	200

Dialog i ramy interpretacyjne przekładu

Adriana Kovacheva: Dora Gabe i Anna Kamińska — dialogi poetyckie	219
Bożena Tokarz: Gombrowicz w Słowenii: ramy interpretacyjne czasu i przestrzeni kulturowej	234
Katarzyna Majdzik: Oblicza melancholii. <i>Szafa</i> Olgi Tokarczuk i jej chorwacki przekład	252
Indeks autorów (<i>Marlena Gruda</i>)	267
Indeks tłumaczy (<i>Marlena Gruda</i>)	273
Noty o Autorach	275

Wstęp

Od wieków przekład postrzegany i opisywany jest w kategoriach konfrontacji, co pozornie tylko w większym stopniu dotyczy języków bardzo lub średnio odległych, ponieważ w ramach języków blisko spokrewnionych oba teksty, oryginał i przekład, są narażone na wzajemne zawładnięcie właśnie z powodu bliskości języków, choć nie musi ona oznaczać faktycznej bliskości kultur. Zagrożenie wynika z istnienia fizycznych i mentalnych granic oraz wyobrażenia o niemożliwości ich przekroczenia. Sytuacja ta przypomina obraz z podróży Ijona Tichego w Kosmosie, który spotyka na planecie Enteropia „supelki”, istoty niemożliwe do poznania i zrozumienia przez obcego. Jednak bohater *Dzienników gwiazdowych* Stanisława Lema ma szacunek dla inności, mimo że nie może poznać jej istoty za pomocą dostępnych mu narzędzi poznawczych, rozumu. Tłumacz również szanuje inność, więcej — rozumie ją i bywa nią zafascynowany. Inaczej odbiorca. Jego stosunek do obcego tekstu zależy od decyzji tłumacza, począwszy od wyboru autora i utworu, a skończywszy na konkretnych decyzjach translatorskich. Zatem konfrontacyjność tkwi w świadomości tłumacza w postaci modelowego czytelnika przekładu i jego przewidywalnych oczekiwań odbiorczych. To on wie o granicach, barierach, obcości, walce, a nawet o wrogości, ze względu na faktyczne i wyobrażone usytuowanie kultur uczestniczących w przekładzie. I choć „nie przekłada się kultur, lecz teksty” (Edward Balcerzan), a „bariery kulturowe tkwią w gramatyce” (Elżbieta Tabakowska), to różne uwarunkowania języków i tekstów literackich stwarzają podstawowe trudności w transferze obcej literatury, a bariery kulturowe, objawiając się w gramatyce i leksyce, wynikają w znacznej mierze z różnych tradycji i systemów komunikacyjnych. *Barriere kulturowe w przekładzie artystycznym*, tytuł niniejszego,

trzeciego już tomu wydawnictwa ciągłego „Przekłady Literatur Słowiańskich”, należy rozumieć jako praktyki i nawyki kulturowe, mniej lub bardziej utrwalone w tekstach, które utrudniają reekspresję oryginału, a tym samym rozumienie obcości przez odbiorcę sekundarnego. Taka sytuacja powoduje pojawianie się problemów przekładowych i przekładoznawczych, podejmowanych w książce przez poszczególnych autorów.

Konfrontacyjnie rozumiany przekład koresponduje z jego różnie określaną ontologią, zawsze opartą na podwójności „tekstu związanego” (Stanisław Barańczak). W perspektywie teorii komunikacyjnej jest on literaturą z literatury (Edward Balcerzan), tekstem z tekstu (Anna Legeżyńska), w ujęciu kognitywistycznym — konceptualizacją z konceptualizacji, a przede wszystkim — ekwiwalencją doświadczenia (Elżbieta Tabakowska), w duchu hermeneutycznym — spotkaniem lub — jak twierdził Fryderyk Schlegel — „importem autora i eksportem czytelnika”.

Przekład jako wytwór zawiera ślady zmagania tłumacza w perspektywie jednostkowej i kulturowej, czyli ślady procesu komunikacyjnego, w wyniku którego powstaje nowy typ dyskursu, podobny do dyskursu literackiego kultury przyjmującej, lecz jednocześnie inny. Jego odbiór przez podobieństwo do literatury przyjmującej wymusza sytuacja komunikacyjna. Jeżeli obcy utwór nie będzie się niczym różnił od rodzimego, to w takim samym stopniu zostanie odrzucony, jak przekład niezrozumiały ze względu na zbyt śmiałe zachowanie inności. Granicą jest więc zrozumienie przez odbiorcę sekundarnego i współodczuwanie z czytelnikiem oryginału. Przekład, będąc zdarzeniem komunikacyjnym, stanowi zatem rodzaj dyskursu międzykulturowego. Zależy od międzykulturowych kompetencji komunikacyjnych tłumacza, a także kultury przyjmującej, czyli wiedzy na temat obcych kultur oraz stosunku do nich zbiorowości. Spotkanie tłumacza i kultur w przekładzie, którego wynikiem jest nowy tekst, nie jest oparte na równowadze. Odbywa się bowiem w strukturach języka kultury przyjmującej. Jego użycie zostało uzależnione od celu, jaki stanowi konceptualizacja z konceptualizacji, podczas gdy w każdym języku inaczej jest kategoryzowane i konceptualizowane doświadczenie; wypowiedź ma charakter jednostkowy; spotykające się kultury dysponują różnymi stylami komunikacyjnymi w ramach rozmaitych dyskursów (np. w dyskursie potocznym, literackim, naukowym czy politycznym) i wytworzonych przez nie wzorców zachowań językowych; różnią się również ich systemy wartości.

Skoro jednak przekład stanowi rodzaj dyskursu międzykulturowego, to mimo wskazanych barier porozumienie języków i kultur umożliwia doświadczenie. Z perspektywy doświadczenia jednostkowego i kulturowego tłumacz rozumie tekst i zakłada granice rozumienia przez czytelnika sekundarnego. Użycie języka w przekładzie artystycznym uzależnione jest od norm systemowych i ich zastosowań, od tekstu wyjściowego, od jego znaczeń kontekstowych oraz od tradycji literackiej. Uzyskanie równoznaczności przekładu

w stosunku do oryginału (Paul Ricœur) jest możliwe z uwagi na istniejące pole tolerancji w obu zakresach, które zależy od: modelu kultury przyjmującej, spotykających się systemów wartości, stylu komunikacji oraz doświadczeń z obcą kulturą. Kultury słowiańskie mają różne i bogate historycznie doświadczenia z obcymi kulturami, mimo bliskości języków. Dlatego rozprawy na temat barier kulturowych w przekładzie artystycznym zostały uporządkowane nie ze względu na spotykające się pary literatur, kultur i języków (jak w poprzednich tomach), lecz na podstawie szczególnie wyeksponowanych przez autorów problemów translatologicznych, związanych z istnieniem i pokonywaniem pozatekstowych trudności przekładowych. Odpowiada temu podział tomu na cztery części.

W części zatytułowanej *Model kultury i jego uwarunkowania* znalazły się prace dotyczące przekładu synchronicznego w ramach modelu wielokulturowego i transkulturowego oraz określających go kontekstów historycznego i politycznego. W rozprawach zamieszczonych w części drugiej, pt. *Dyskurs aksjologiczny i estetyczny*, autorzy zwracają uwagę na ograniczenia przekładu przez odmienną dyskursu aksjologicznego i inne funkcjonowanie takich kategorii estetycznych, jak komizm i groteska, co utrudnia dialog międzykulturowy. Część trzecia tomu zatytułowana *Bariery — sąsiedztwa — przejścia* obejmuje problematykę nieprzekraczalności granic kultury przyjmującej ze względu na wysoki stopień nacechowania kulturowego określonych elementów oryginału (języka i świata przedstawionego), wartości kulturowych i funkcji sacrum, honoryfikatywności, ograniczonej znajomości kultury oryginału, wynikającej z pozornej bliskości języków i kultur, sąsiedztwa „kapsułów kulturowych”, jakimi są frazeologizmy, oraz udanych prób przewyciężenia ograniczeń. Część ostatnia — *Dialog i ramy interpretacyjne przekładu* — koresponduje z częścią pierwszą z uwagi na podkreślaną w niej dialogowość w przekładzie, będącym zawsze „głośną repliką dialogu” z oryginałem oraz dialogiem z innymi przekładami literatury obcej w kulturze przyjmującej, czyli z kulturą trzecią. Płaszczyzną dialogu bywa ekwiwalencja doświadczenia lub przesunięcie czasowe w odbiorze treści oryginału, czego przykładem jest przekład diachroniczny. Innego rodzaju trudności niż przekład synchroniczny tekstów należących do kultur hybrydycznych, przedstawionych w części pierwszej, stwarza przekład diachroniczny ze względu na odmienną czasoprzestrzeń odbioru.

Każdy przekład podejmuje próbę przekraczania granic własnej kultury, literatury i języka w celu uzyskania maksymalnego zbliżenia do oryginału, zachowując jednocześnie jedność komunikacyjną między tekstem a czytelnikiem sekundarnym na poziomie stylu komunikacji kulturowej, wartości aksjologicznych i estetycznych, funkcji dyskursu aksjologicznego, wiedzy na temat innej kultury. Autorzy poszczególnych rozpraw postrzegają te zjawiska jako bardziej kompleksowe niż ambiwalentne, widząc istotę przekładu w dynamicznej strukturze przekładu, który wchodzi w dwukierunkową interakcję: z oryginałem oraz

z językiem, literaturą, kulturą wraz z jej systemem wartości i całym kontekstem społeczno-politycznym kultury przyjmującej.

Wynikiem interakcyjnej wymiany między oryginałem a czasoprzestrzenią przekładu są straty i zyski po stronie oryginału, na co często zwracają uwagę autorzy rozpraw, a co może wywoływać żal tłumacza po stracie. Tłumacz przyjmuje wówczas rolę melancholijnego podmiotu.

Bożena Tokarz

Model kultury i jego uwarunkowania



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Monika Gawlak

Tożsamość Čefura w polskim przekładzie powieści Gorana Vojnovicia pt. *Čefurji raus!*

Odmienność kulturowa i subkulturowa literatury to bezsprzecznie największe wyzwanie dla tłumacza¹, ale z tego też względu literatura staje się niezmiernie atrakcyjna dla sekundarnego kręgu odbiorców. Rosnące zainteresowanie innymi narodami, ich kulturą wydaje się zjawiskiem paralelnym do tzw. zwrotu kulturowego w naukach humanistycznych. W samej translatoologii przejawia się natomiast refleksją na temat między innymi różnych strategii tłumaczy wobec odmienności kulturowej i podkreślaniami przez badaczy konieczności zachowania obcości oryginału w przekładzie, co nie zawsze było aprobowane. Obecnie obcość zawarta w przekładzie traktowana jest jako wartość i, co podkreśla Bożena Tokarz, stwarza możliwość „fuzji horyzontów”, dzięki której może dojść do „samozrozumienia w wyniku odkrycia inności”². Może wpływać również

¹ Por. prace mówiące o trudnościach w tłumaczeniu polskiej literatury najmłodszej, eksplorującej m.in. wątki subkulturowe, np.: P. Janikowski: *Polska literatura najmłodsza w kontekście problematyki translatoologicznej*. Katowice—Częstochowa 2008, 160 s.; W.M. Osadnik: *Przekład jako poszukiwanie ekwiwalencji kulturowej (o angielskim tłumaczeniu „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej)*. W: *Odmienność kulturowa w przekładzie*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice—Częstochowa 2008, s. 157—176, oraz literatury obcej w różnym stopniu wprowadzającej tę tematykę — por. A. Majkiewicz: *(Sub)kultura w przekładzie, czyli o modelowym czytelniku po zwrocie kulturowym*. W: *Obcość kulturowa jako wyzwanie dla tłumacza*. Red. J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek. Kraków 2009, s. 115—135.

² Por. B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 12. Warto zaznaczyć, że autorka w swych rozważaniach przekład ujmuje w perspektywie komunikacyjnej i hermeneutycznej, podkreślając potrzebę empatii jako szczególnej predyspozycji tłumacza. Wprowadza również kategorię „intersubiektywności” jako właściwości przekładu, powstającego w wyniku

na poszerzenie wiedzy i wrażliwości odbiorców sekundarnych, zbliżyć do Innego.

Okazją do obcowania z odmiennością kulturową może być lektura powieści Gorana Vojnovicia pt. *Čefurji raus!*, która w 2008 r. ukazała się na rynku słoweńskim, stając się niekwestionowanym bestsellerem³. Rok później otrzymała dwie prestiżowe nagrody z dziedziny kultury przyznawane w Słowenii — nagrodę Fundacji Prešerna (Prešernovega sklada), przyznawaną za najważniejsze osiągnięcia artystyczne, oraz nagrodę Kresnik za najlepszą powieść roku. W przedmowie do polskiego wydania powieści czytamy:

W ręce polskiego czytelnika oddajemy książkę niezwykłą, która w minionym roku zdobyła najważniejsze nagrody literackie w Słowenii, [...] wywołała skandal polityczny, osiągnęła najlepszy wynik pod względem sprzedaży [...], a na jej podstawie napisano sztukę teatralną bijącą rekordy popularności⁴.

W 2009 r. powieść *Čefurji raus!* podbiła południową Słowiańszczyznę, gdyż niemal równocześnie ukazała się w Chorwacji (*Čefurji raus!* tłum. Anita Peti-Stantić i Jagna Pogačnik), Serbii (*Južnjaci, marš!* tłum. Ana Ristović) oraz Bośni i Hercegowinie (*Čefuri napolje!* tłum. Ahmed Burić). W 2010 r. debiutancka powieść Vojnovicia została przetłumaczona na język polski przez Tomasza Łukaszewicza i opublikowana w wydawnictwie Międzymorze. Cieszy zarówno samo pojawienie się na polskim rynku wydawniczym słoweńskiej powieści, jak i fakt stworzenia, dzięki nowemu wydawnictwu, perspektyw dla tłumaczy i możliwości popularyzacji literatur słowiańskich. A potrzeba przekładów tychże literatur jest ogromna, zwłaszcza z języków zachodnio- i południowo-słowiańskich. Wynika to ze stereotypowego traktowania literatur słowiańskich (przez czytelników, ale zwłaszcza przez wydawców) jako tych, które są podobne do polskiej, i tym samym mniej mogą do niej wniesić niż np. literatura anglojęzyczna⁵. Katarzyna Wołek zauważa, że tworzy się w ten sposób swoisty paradoks:

Kłopot z przekładami dzieł należących do tak zwanej małej lub peryferyjnej literatury polega na tym, że są one rzadko czytane — i jest to właściwie sprzężenie zwrotne: są rzadko czytane, bo nie są przekładane, a nie są przekładane, bo nie ma na nie zapotrzebowania, a nie ma zapotrzebowania, bo lekturę utrudnia niedostatek zaplecza kulturowego, spowodowany brakiem tekstów [...]. Chodzi o [...] brak pewnego utrwalonego stereotypu kulturowe-

styku co najmniej dwóch osobowości i dwóch kultur. Por. Eadem: *Intersubiektywność i intertekstualność przekładu artystycznego*. W: B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 10—26.

³ W 2010 r. książka została po raz trzeci wznowiona i cieszy się niemalejącym zainteresowaniem.

⁴ G. Vojnović: *Čefurzy raus!* Tłum. T. Łukaszewicz. Gdańsk 2010, s. 5.

⁵ Por. B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 18—20.

go, który społeczność czytająca przyswaja wraz z przybywaniem kolejnych tekstów⁶.

Dlatego warto nadmienić, że w ubiegłym roku, prócz wspomnianej książki Vojnovicia, na polskim rynku pojawiły się jeszcze trzy inne powieści słoweńskie, a mianowicie: *Katarina, paw i jezuita*⁷ Draga Jančara w tłumaczeniu Joanny Pomorskiej, powieść Vlada Žabota pt. *Wilcze noce*⁸ w tłumaczeniu Marleny Grudy oraz powieść Franja Frančiča pt. *Ojczyzna, blada matka*⁹ w tłumaczeniu Olgi Lalić-Krowickiej. Wydany został również tomik współczesnej poezji słoweńskiej kilku autorów zatytułowany *Równoległa rzeczywistość*¹⁰. Należy mieć nadzieję, że popularyzacja literatury słoweńskiej w Polsce będzie miała tendencję wzrostową.

Fenomen powieści Vojnovicia tkwi zarówno w jej treści, jak i formie, które jak wiadomo warunkują się wzajemnie. Autor prezentuje życie wielokulturowej społeczności lublańskiego osiedla Fužiny, którego mieszkańcami są przedstawiciele większości republik byłej Jugosławii — Słoweńcy, Chorwaci, Serbowie, Bośniacy. Na powieść składa się czterdzieści sześć krótkich rozdziałów, które w sposób migawkowy ukazują problemy młodych Čefurów¹¹, jak również zakreślają najważniejsze rysy koegzystencji wielonarodowej społeczności. Perspektywa narratora konkretnego — głównego bohatera Marka — niewątpliwie służy zmniejszeniu dystansu wobec świata przedstawionego, co jest o tyle istotne, że problem współżycia tzw. Čefurów i Słoweńców należał raczej do sfery tabu, a trudności adaptacyjne (odrzućcie słoweńskich symboli narodowych, eksponowanie nieznajomości języka słoweńskiego itp.) tych pierwszych są nadal źródłem niechęci i pejoratywnego stosunku do nich obywateli słoweńskich¹².

⁶ K. Wołek: *Obecność trzeciej kultury w przekładzie małych literatur. Na przykładzie literatury chorwackiej*. W: *Nieznane w przekładzie*. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 2006, s. 171.

⁷ D. Jančar: *Katarina, paw i jezuita*. Tłum. J. Pomorska. Sejny 2010, 551 s.

⁸ V. Žabot: *Wilcze noce*. Tłum. M. Gruda. Katowice 2010, 173 s.

⁹ F. Frančič: *Ojczyzna, blada matka*. Tłum. O. Lalić-Krowicka. Krosno 2010, 82 s.

¹⁰ G. Podlogar, J. Jakob, A. Pepelnik, T. Škrjanec, P. Čučnik: *Równoległa rzeczywistość*. Tłum. K. Szproch, A. Wiedemann, M. Olszewski, K. Gontarz. Gdańsk 2010, 79 s.

¹¹ Określenie używane wobec imigrantów z byłych republik jugosłowiańskich, którzy osiedlili się w Słowenii, choć biorąc pod uwagę etymologię mogłoby być użyte w stosunku do imigranta w ogóle. Nazwa została zapożyczona z języka chorwackiego lub serbskiego, od słów *Čift, Čivut* — Żyd. Sufiks *-ur* w miejsce *-ut* wskazuje na pejoratywny stosunek (podobnie *nemčur*). Por. M. Snoj: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana 2003, s. 81—82. Według Słoweńców, określenie to zatraciło swój pejoratywny wydźwięk i stało się neutralne, co wydaje się bardzo interesujące z socjologicznego punktu widzenia. W *Słowniku języka słoweńskiego* (SSKJ — *Slovar slovenskega knjižnega jezika*) termin ten nie występuje, choć widniał w wydaniu z 1991 r. Określenie to będę traktować jak nazwę własną i pisać dużą literą, choć nie jest to powszechną praktyką w języku słoweńskim.

¹² To najczęściej wymieniany powód niechęci (oprócz agresji). Problematyka ta jest bardzo skomplikowana i wieloaspektowa, wymaga więc dokładnego omówienia, niemożliwego w niniejszym

Powieść porusza zatem problem poszukiwania tożsamości przez młodego człowieka „wrzuconego” w nieoswojoną przestrzeń egzystencji wielonarodowej społeczności. Pojawia się również kwestia poszukiwania tożsamości w bardziej uniwersalnym wymiarze. Bohater krytycznie patrzy na świat dorosłych, testuje granice, próbuje odnaleźć się w sferze uczuć, poszukuje akceptacji, co jest udziałem każdego młodego człowieka, choć w przypadku Marka wszystko to w mniejszym lub większym stopniu łączy się z jego pochodzeniem. Niezmiernie istotny jest w tym kontekście (i w powieści Vojnovicia w ogóle) język bohatera. Stanowi on swoistą mieszankę języka słoweńskiego, chorwackiego, serbskiego i bośniackiego, co w perspektywie problematyki przekładowej wydaje się trudną do pokonania barierą kulturową. Zróżnicowanie społeczne i etniczne bohaterów jest źródłem zróżnicowania językowego, które z kolei badacze kwalifikują jako jeden z najtrudniejszych problemów tłumaczenia, niejednokrotnie potwierdzający tezy o nieprzekładalności¹³. Prócz niego w oryginale występuje także rozwarstwienie stylistyczne: obok slangu młodzieżowego i dialektu lublańskiego (języka mówionego), pojawiają się wyrażenia z tzw. *knjižnega jezika*, będącego oficjalnym stylem komunikacji i językiem pisma, traktowanym jako norma poprawnościowa, odpowiadającego językowi ogólnopolskiemu¹⁴. Dodatkowo dla samej čefurščiny¹⁵ charakterystyczny jest różny stopień nasycenia wyrażeniami z języka słoweńskiego, który zależy od wieku bohaterów oraz ich stanu emocjonalnego, co wpływa na zindywidualizowanie języka postaci. Wraz z wiekiem i stopniem wzburzenia emocjonalnego bohaterów frekwencja wyrażeń pochodzących z języka słoweńskiego maleje.

Podobną rolę języka zauważa Bachtin, analizując *Życie Gargantui i Pantagruela*. Traktuje je bowiem jako „sposób bycia”, nieodłącznie związany z porządkiem/usytuowaniem społecznym, wskazujący na panujące stosunki społeczne Paryża, „jego akustycznie wyrażony” różnorodny skład społeczny¹⁶. Podobnie jak Bachtin Paryż utożsamia z „jarmarcznym słowem” przepełnio-

artykule. Ponadto do rozważań natury socjologicznej nie czuję się uprawniona. Pragnę jednak dodać, że Čefurzy zarzucają Słoweńcom niechęć *a priori* oraz stwarzanie dystansu uniemożliwiającego dialog i wspólne zrozumienie.

¹³ Por. K. Dębska: *Neutralizacja różnorodności językowej a usuwanie obcości z przekładu*. W: *Obcość kulturowa...*, s. 54.

¹⁴ Por. B. Tokarz: *Bariery kulturowe w przekładzie*. W: *Odmienność kulturowa w przekładzie...*, s. 20.

¹⁵ Nieformalne określenia języka, jakim posługują się Čefurzy — *fužinščina* lub *čefurščina*. „Izraza označujeta govorico, ki je svojevrstna zmes različnih jezikovnih ravnin južnoslovanskih jezikov. Ta govorica ima dve plati, tisto, ki teži k slovenski skladnji in jo tuji izrazi retorično stilizirajo ter vanjo mestoma vnašajo svojo skladnjo, in tisto, v kateri prevzemata pobudo neslovenska skladnja in besedišče”. U. Zorko: *Vodič po vesti neke večine*. In: G. Vojnović: *Čefurji raus!* Ljubljana 2008, s. 188.

¹⁶ S. Balbus: *Propozycje metodologiczne M. Bachtina*. W: M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais’go*. Kraków 1975, s. 31, 286—289.

nym przekleństwami w różnych językach, tak powieściową dzielnicę Lublany można utożsamić z jedyną w swym rodzaju mieszanką języków bałkańskich i żargonu młodzieżowego stolicy. Współwystępowanie w powieści wielu języków, rejestrów języka i jego odmian odzwierciedla także rozwarstwienie społeczne bohaterów. Słowo w powieści Vojnovicia — by użyć bachtinowskiej terminologii — jest wyraźnie polifoniczne¹⁷ i wchodzi w dialog z obrazem społeczeństwa słoweńskiego oraz światopoglądem jego reprezentantów (zarówno Słoweńców, jak Čefurów). Mamy więc do czynienia z „artystycznie zorganizowaną społeczną różnorodnością”¹⁸. Warto zbadać, jak zmiana języka w przekładzie wpływa na zmianę obrazu bohatera oraz jego tożsamości i na ile jest to zależne od tłumacza.

Biorąc pod uwagę wybór *makro* tłumacza, będący wyrazem osobistych preferencji¹⁹, należy podkreślić jego kompetencje pragmatyczne. Nie tylko wybrał utwór, który odniósł sukces w prymarnej przestrzeni literacko-kulturowej, stanowiący „artystyczną niespodziankę” dla czytelników i badaczy. Trafnie ocenił również potrzebę tematyki dotyczącej wielokulturowości i subkultury w bieżącym życiu literackim. O ile ukazały się w Polsce powieści wprowadzające tematykę subkultury (Masłowska, Witkowski), o tyle problematyka wielokulturowości i relacji międzykulturowych niemal nie zaistniała (prócz kilku opowiadań)²⁰. Tłumacz kierował się zatem potrzebą poszerzenia wrażliwości poznawczej i emocjonalnej oraz możliwością odkrycia nowych obszarów doznań estetycznych przez rodzimy krąg odbiorców²¹. Powodowała nim również ciekawość innej kultury i marginalnych zjawisk w jej obszarze. Powieść Vojnovicia miałaby zatem szansę zainspirować, otworzyć na inność, wzbogacić „przestrzeń mentalną literatury przyjmującej”²².

Kształtowanie tożsamości jednostki w obliczu wielokulturowości, z jakim mamy do czynienia w powieści Vojnovicia, jest zagadnieniem złożonym i można je różnie ujmować. W niniejszym artykule problem ten będzie omawiany w kontekście barier kulturowych i strategii translatorskich zastosowanych w polskim przekładzie powieści. Z tego względu zagadnienie tożsamości bohatera

¹⁷ Por. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. Modzelewska. Warszawa 1970.

¹⁸ Ibidem, s. 252, cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2007 (Bachtin, s. 153—172).

¹⁹ O osobistym aspekcie przekładu por. B. Tokarz: *Osobisty aspekt przekładu artystycznego. W: Radość tłumaczenia. Przekład jako wzbogacenie kultury rodzimej*. Red. M. Filipowicz-Rudek. J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 2002.

²⁰ Por. P. Janikowski: *Polska literatura najmłodsza w kontekście problematyki translologicznej*. Katowice—Częstochowa 2008, s. 117.

²¹ Por. B. Tokarz: *Aspekt pragmatyczny przekładu*. W: *Wzorzec, podobieństwo, przypomina-nie...*, s. 61.

²² Za: B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 79.

nie będzie ujmowane kompleksowo²³. Wprowadzić należy jednak najważniejsze definicje pojęcia tożsamości. „Istnieją zasadnicze dwa typy tożsamości — rozumiana jako zespół wrodzonych cech i właściwości, które jednostka rozwija niezależnie od otoczenia w toku swojego życia (osobista), lub właściwości, które rozwija jako członek społeczeństwa (społeczna). Istnieje też tożsamość zbiorowa, będąca »produktem« zbiorowości i też przyczyną jej działania”²⁴. Biorąc pod uwagę tożsamość osobistą, rozpatrywać będziemy psychiczny jej wymiar, związany między innymi z emocjami, temperamentem, ale także społeczno-kulturowy wymiar tożsamości, będący sferą zjawisk kształtowanych grupowo, związanych ze strukturą związków międzyludzkich²⁵. Tożsamość rozumiana będzie jako okazywanie innym jednostkom i samemu sobie identyfikacji (utożsamiania się) z jakimiś elementami rzeczywistości społecznej, a także umożliwienie innym zdefiniowania i rozpoznania danego obiektu przez pewne cechy dla niego charakterystyczne²⁶. Tożsamość, o jaką tu chodzi, określana będzie w relacji do innych osób, do większości narodowej lub rodzimej społeczności Čefurów. „Jednostka lub grupa może jaśniej określać swoją tożsamość, podkreślając podobieństwa i różnice oraz kształtując społeczne interakcje”²⁷, w wyniku których tożsamość jest konstruowana i rekonstruowana. Badacze podkreślają, że między dwoma poziomami tożsamości — jednostkowym i zbiorowym/grupowym — zachodzi ciągle oddziaływanie, i że zagadnienie tożsamości zbiorowej jest analogiczne do zagadnienia tożsamości osobowej²⁸. Dlatego też główny bohater traktowany będzie jako uogólnione ukonkretnienie²⁹ bohatera zbiorowego, jakim jest ukazana w powieści społeczność Čefurów.

Ze względu na podejmowaną tematykę dotyczącą tożsamości istotnym zagadnieniem staje się transfer obcości kulturowej w przekładzie. Już w tytule pojawia się obcość w postaci nazwy własnej *Čefurji*. Tłumacz zdecydował się pozostawić nazwę własną w niezmienionej wersji, stosując jedynie transliterację. Zastosował ją prawdopodobnie, aby potencjalny czytelnik, widząc tylko okładkę książki, nie odniósł wrażenia, że to książka obcojęzyczna. Tym

²³ Literatura przedmiotowa na temat tożsamości wywodzi się z różnych dyscyplin humanistyki i jest bardzo obszerna. Rozpatruje się ją w ujęciu wielu nauk: psychologii, socjologii i kulturoznawstwa, a także etnologii i antropologii. Wiele aspektów tożsamości nie zostanie tu w ogóle poruszonych — jej procesualny charakter czy takie czynniki kształtujące społeczny wymiar tożsamości, jak płeć, wiek, odgrywane role. Jest to warunkowane perspektywą przekładowawczą artykułu.

²⁴ R. Szwed: *Tożsamość a obcość kulturowa*. Lublin 2003.

²⁵ Por. T. Paleczny: *Socjologia tożsamości*. Kraków 2008, s. 22.

²⁶ *Słownik socjologiczny*. Red. K. Olechnicki, P. Załęcki. Toruń 1997, s. 228.

²⁷ T. Paleczny: *Socjologia tożsamości...*, s. 11.

²⁸ Por. Ch. Taylor: *Źródła współczesnej tożsamości*. W: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Kraków 1995, s. 16; L. Kołakowski: *O tożsamości zbiorowej*. W: *Tożsamość w czasach zmiany...*, s. 44.

²⁹ Por. H. Markiewicz: *Postać literacka*. W: H. Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 145—166.

bardziej, że drugi człon tytułu — *raus* — jest również słowem obcojęzycznym, które tłumacz pozostawia. Przywołuje ono podobne konotacje, jak u czytelnika słoweńskiego, z racji znacznego udomowienia. Pozostawiając obcą nazwę, tłumacz ryzykuje ewentualnym niezrozumieniem przez odbiorców, a w konsekwencji nawet mniejszą atrakcyjnością tytułu, na rzecz oswojania czytelnika polskiego z odmiennością kulturową czy nawet prowokacji poznawczej. Już od pierwszej informacji metatekstowej zawartej w tytule pozwala na „percepcję inności”³⁰ i jednocześnie ją zapowiada. Jak się wydaje, wskazuje w ten sposób swą strategię tłumaczeniową względem obcości, opowiadając się raczej za egzotyzacją tekstu niż adaptacją³¹. Pozostawia w przekładzie elementy, będące potencjalnymi nośnikami obcości: nazwiska i imiona bohaterów — *Radovan, Prosinečki, Binić*; nazwiska twórców — *Cankar, Prešeren*; nazwiska artystów sceny — *Seka Aleksić*; nazwy geograficzne — *Črnuče, Dravlje*; nazwy klubów sportowych — *Crvena zvezda, Slovan, Olimpija*; określenia kulinarne — *burek, musaka, pita*; określenia związane z kulturą — *narodnjaki*. W niektórych przypadkach tłumacz decyduje się na wyjaśnienia zamieszczone w postaci przypisu. Przybliżenie kontekstu (kulturowego, politycznego czy historycznego) w celu lepszego zrozumienia obcej kultury i zaspokojenia ciekawości odbiorcy sekundarnego staje się dla niego ważniejsze niż niezakłócony odbiór dzieła. Wyjaśnienia we wstępie i przypisach, ale także zamieszczenie w polskim wydaniu wywiadu z autorem czy dodatkowego rozdziału³² to różne przejawy jego roli jako mediatora międzykulturowego. Jest to o tyle ważne, że tekst przywołuje istotne realia i obfituje w najróżniejsze aluzje (historyczne — do drugiej wojny światowej [czetnicy, ustasz]; polityczne — nazwiska polityków [Janez Janša, Milan Kučan]; kulturalne — do programów telewizyjnych, wykonawców muzycznych, pisarzy; sportowe — do klubów sportowych i piłkarzy; obyczajowe — do socjalnego rozwarstwienia dzielnic Lublany). Ich odczytanie nie warunkuje co prawda właściwego zrozumienia sensu powieści, ale niewątpliwie wzbogaca wiedzę odbiorcy. Komentarze tłumacza wskazują również, że zakładał on szeroki krąg odbiorców przekładu,

³⁰ Za: K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2004, s. 93.

³¹ Por. R. Lewicki: *Strategia: adaptacja i egzotyzacja*. W: R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 143—153.

³² Dodatkowy rozdział pt. *Dlaczego w Bośni nie używają dzwonków? Jak Marka Đorđića, bohatera książki Czefurzy raus!, policja wzywa na przesłuchanie* pierwotnie był komentarzem autora, zamieszczonym w słoweńskiej gazecie „Dnevnik”, dotyczącym jego wezwania na policję w celu przesłuchania. Przyczyną wezwania było lekceważące, znieważające i agresywne zachowanie wobec policji bohatera książki Marka Đorđića, którego funkcjonariusze utożsamili z samym autorem i to jego chcieli pociągnąć do odpowiedzialności. Fakt ten stał się swoistym skandalem w Słowenii, ośmieszył samą policję i przyczynił się do wzrostu sprzedaży powieści. Tłumacz decydując się na zamieszczenie rozdziału w polskim wydaniu książki wprowadza dodatkowy kontekst spoza fabuły, który wzbogaca wiedzę odbiorcy sekundarnego o wiadomości dotyczące recepcji utworu. Jest to wyrazem jego dbałości o zaprezentowanie polskiemu czytelnikowi szerokiego tła społeczno-kulturalnego.

także tych nieposiadających wiedzy uprzedniej³³ związanej ze Słowenią czy Jugosławią.

O ile pewne obcości kulturowe przybliżane i wyjaśniane są przez tłumacza, o tyle przekład osobliwości zróżnicowania językowego, o którym była już mowa, stanowi wyraźną barierę. A przecież język i kultura wzajemnie się warunkują:

W języku odbijają się jak w lustrze inne elementy kultury, on je wspiera, rozprzestrzenia i pomaga rozwijać. Ta szczególna cecha charakterystyczna języka wyróżnia go spośród innych części składowych kultury i sprawia, że ma on zasadnicze znaczenie dla jej transferu. Nie ma przesady w stwierdzeniu, że język jest siłą napędową kultury, a kultura jest drogą rozwoju i formowania się języka³⁴.

Z tego też względu zróżnicowanie języka, a zatem również zróżnicowanie kultury stają się dla przekładu powieści Vojnovicia istotną barierą kulturową. Zjawisko tak dużej dyferencjacji językowej, jaka występuje na Fužinach i jaką prezentuje Vojnović, jest fenomenem w sensie geograficznym i literackim, i choć w przekładoznawstwie odchodzi się od тез o nieprzekładalności, trudno inaczej zjawisko to klasyfikować³⁵. W artykule język rozumiany będzie w perspektywie kognitywistycznej, jako czynnik, który w sposób bardzo znaczący charakteryzuje jednostkę oraz grupę, zbiorowość. Elżbieta Tabakowska zauważa związek między strukturą języka a światopoglądem, swoistą strukturą mentalną czy też życiową filozofią jego użytkowników³⁶. Zwłaszcza jeśli mamy do czynienia z subkulturą. Stanowi jeden z elementów kształtujących indywidualną i zbiorową tożsamość, pełni funkcję charakterystyki społecznej. I, co istotne w kontekście rozważań o tożsamości, posługiwanie się odmiennym językiem wyznacza często granicę obcych. Redukcja zróżnicowania językowego bohaterów znacznie osłabia istotne rysy čefurskiej tożsamości, przede wszystkim mocne poczucie identyfikacji z socjolektem čefurskim. Wspólny język przestaje być widocznym elementem spajającym grupę. Unifikacja języka bohaterów

³³ Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu...*, s. 29–30.

³⁴ Ch. Hongwe: *Cultural Differences and Translation*. „Meta” 1999, nr 44 (1), s. 121–122, cyt. za: P. Wilczek: *Różnice kulturowe jako wyzwanie dla tłumacza*. W: *Odmienność kulturowa w przekładzie...*, s. 25–26.

³⁵ Sam tłumacz wyznaje: „Przekład książki napisanej specyficznym językiem, będącym mieszaną słoweńskiego oraz innych języków byleż Jugosławii [...], przepelnionej słownictwem slangowym, zawierającej mnóstwo specyficznych nazw własnych oraz aluzji politycznych i społecznych, łatwych do rozszyfrowania dla czytelników z południowosłowiańskiego kręgu kulturowego, a niekoniecznie zrozumiałych dla Polaków, był karkołomnym zadaniem i skomplikowanym procesem translatorskim”. G. Vojnović: *Czefurzy raus!...*, s. 7.

³⁶ E. Tabakowska: *Barriere kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład. Język. Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 25–34. Badaczka wprowadza pojęcie „etnogramatyki”, podobnie jak wcześniej A. Wierzbicka pojęcie „etnoskładni”.

może ponadto sugerować większą homogeniczność społeczną przedstawianego środowiska.

W oryginale dorosłe pokolenie Čefurów posługuje się w większości językiem bośniackim bądź socjolektem čefurskim najbardziej zbliżonym do bośniackiego. Młodsze pokolenie do čefurščiny wprowadza liczne wyrażenia slangu młodzieżowego i dialektu lublańskiego. Wypowiedzi narratora są najbardziej zbliżone do potocznej odmiany języka słoweńskiego, niemniej jednak wzrost wzburzenia emocjonalnego powoduje zmianę języka na čefurščinę, a nawet język bośniacki. W polskim tłumaczeniu wszelkie różnice między wypowiedziami narratora i bohaterów oraz zindywidualizowanie języka samych bohaterów zostały zatarte. W jednym przypadku tłumacz próbuje oddać różnorodność językową:

Najbolj smešno je bilo seveda poslušati tiste, ki so se naučili malo slovenščine, pozabili pa malo čefurščine in so zdaj govorili neko mešanico. Fužinščino. Potem so padale najave: „**Podaj mi žogu! Zvio sam si gležanj! Ščipa me u hrbtnicu!**”³⁷ (s. 15)

Najśmieszniej oczywiście było, jak się słyszało tych, którzy trochę nauczyli się słoweńskiego, a zapomnieli trochę čefurskiego i teraz mówili jakąś mieszanką. Po fužińsku. Więc padały uwagi: „**Podaj mi piłka! Skręciłem sobie kostko! Szczypie mnie w plecy!**”³⁸ (s. 18)

W oryginale pierwsze zdanie — wypowiedź narratora — jest w języku słoweńskim, drugie natomiast stanowi mieszankę języków południowosłowiańskich, na co wskazuje zarówno leksyka (*gležanj* srb., chorw. — *gleženj* słow.), jak i fleksja (*žogu* — *žogo*; *zvio* — *zvil*). Tłumacz w celu ukazania nieporadności językowej, na jaką wskazuje oryginał, stosuje nieprawidłowe końcówki fleksyjne i błędny zapis leksemu *plecy*, osiągając dzięki temu odpowiedniość wobec oryginału ze względu na poprawność/niepoprawność językową. Przekład głębszej płaszczyzny dialogu między językami (a w następstwie kulturami) południowosłowiańskimi nie zostaje jednak osiągnięty. Unifikacja językowa wydaje się koniecznością, niemniej jednak w jej konsekwencji tożsamość narodowa bohaterów powieści w przekładzie na język polski ulega ujednoceniu.

Dla charakterystyki głównego bohatera bardzo istotne będą zmiany języka jego wypowiedzi, które ściśle wiążą się z jego stanem emocjonalnym. Świadczą one o biculturowości głównego bohatera, ale wskazują także na zagubienie oraz rozdarcie wewnętrzne między „słoweńską” a „čefurską” częścią tożsamości — jak sam to określa. Wzburzony emocjonalnie niemożnością porozumienia się

³⁷ G. Vojnović: *Čefurji raus!* Ljubljana 2008. Wszystkie cytaty powieści w języku słoweńskim pochodzą z tego wydania, a numery stron są podawane w tekście głównym w nawiasach [podkr. — M.G.].

³⁸ G. Vojnović: *Czefurzy raus!*... Wszystkie cytaty powieści w języku polskim pochodzą z tego wydania, a numery stron są podawane w tekście głównym w nawiasach [podkr. — M.G.].

z ojcem, w poczuciu bezsilności, wściekły bohater krzyczy po bośniacku. Ale również w tym języku, już jako narrator, opisuje swą reakcję na bezskuteczne próby zwrócenia na siebie uwagi ojca:

Ranka me poskuša ustavit, a ne more. Naenkrat nešto u meni pukne i rasplačem se skroz. Do konca. Urlam, a suze teku i ne mogu ih više zadržat. Udaram šakama u zid i urlam. Nikad u životu nisam ovako plako. Tresem se i plačem i jedva dišem. Sve, što se skupljalo, sad se skupilo i najednom izletilo iz mene. Tuga, muka, jad, samo bijesa više nema. (s. 105)

Użycie języka bośniackiego w tym fragmencie niewątpliwie wzmacnia ekspresję wypowiedzi. Wskazuje również na fakt, że działając w afekcie, uruchamiając swą popędową część natury³⁹, bohaterowi bliższa jest tożsamość prenarodowa — związana z poczuciem wspólnoty rodowej czy etnicznej i będąca rodzajem tożsamości opartej na silnej więzi biologicznej i pokrewieństwie⁴⁰. W polskojęzycznej wersji powieści Vojnovicia ta płaszczyzna interpretacyjna ulega zredukowaniu:

Ranka stara się mnie powstrzymać, ale nie może. Nagle coś we mnie pęka i totalnie się rozklejam. Do końca. Wyję, a łzy mi ciekną i nie mogę już wytrzymać. Wałę pięściami w ścianę i wyję. Nigdy w życiu tak nie płakałem. Trzęsę się i płaczę, i ledwo dyszę. Wszystko, co się gromadziło, teraz się zgromadziło i wyleciało za jednym zamachem. Smutek, ból, cierpienie, tylko wściekłości już nie ma. (s. 115)

Czytelnikowi polskiemu dostępny jest jedynie wymiar interpretacyjny związany z silnie przeżywanymi emocjami bohatera. Wydobyta zostaje bardziej uniwersalna natura tego przeżycia, a także płaszczyzna tożsamości, związana raczej z poczuciem przynależności do wspólnoty ogólnoludzkiej, a więc tożsamość globalna⁴¹.

Z podobnym przesunięciem interpretacyjnym mamy do czynienia, analizując wypowiedzi narratora komentującego sposób zachowania i przyzwyczajenia Čefurów. Nie unika wówczas wyrażenia w języku bośniackim, które z jednej strony wskazują na poczucie przynależności do wspólnoty etnicznej, z drugiej zaś są świadectwem trudności w zmianie zarówno zachowań językowych, jak i obyczajów, o czym narrator mówi *explicite*:

³⁹ O ludzkim i zwierzęcym biegunie natury ludzkiej pisał Erich Fromm, por. E. Fromm: *Szkice z psychologii religii*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1996.

⁴⁰ Por. T. Paleczny: *Socjologia tożsamości...*, s. 50—51. Tożsamość prenarodowa funkcjonuje jako typ podstawowej, tradycyjnej identyfikacji z grupą pierwotną, kulturą rodzimą, autochtoniczną, osiągając w najbardziej rozwiniętej postaci poziom tożsamości etnicznej.

⁴¹ *Ibidem*.

To dretje čez cele Fužine je mene vedno nerviralo, samo kaj ve Samira, da ni več **na selu** pa da to njeno dretje odmeva po celem naselju. To so te **seljački fazoni**, ki jih ne moreš spremenit. To se rodiš tak in si do smrti isti. (s. 92)

To darcie się przez całe Fużiny zawsze mnie denerwowało, tylko skąd Samira może wiedzieć, że już nie jest **na wsi**, i że to jej darcie słyhać na całym osiedlu? To są te **wieśniackie nawyki**, których nie możesz zmienić. Taki się rodzisz i pozostajesz do śmierci. (s. 103)

W oryginale wyrażenia *na selu* i *seljački fazoni* użyte w języku bośniackim wyraźnie wzmacniają intencję autora, że „wieś”, o jakiej mowa, należy utożsamiać z Bośnią. W polskim przekładzie ta konotacja staje się mniej oczywista, jeśli nie ulega całkowitemu zatarciu. W następstwie tego, jak w wielu innych przypadkach w powieści, interpretacja zostaje zubożona, a čefurska tożsamość odbierana jest jako w mniejszym stopniu warunkowana etnicznie niż ma to miejsce w oryginale.

Rozpatrując kwestię budowania tożsamości, dychotomia „swoi — obcy” stanowi czynnik niezbędny⁴². Postrzeganie innych ludzi jako obcych, pozwalające identyfikować się ze „swoimi”, wyznaczone jest przez zestaw istotnych cech, jakimi są między innymi wspomniana wcześniej odmienność językowa, ale również odmienność obyczajowa⁴³. Zachowania i przyzwyczajenia wiążą się natomiast między innymi z tradycjami kulinarnymi. Mimo że tłumacz zadbał o zachowanie obcych nazw własnych, również tych związanych z kuchnią, przybliżając dzięki temu odmienność kulturową i umożliwiając jej oswojenie, w jednym przypadku z niezrozumiałych powodów rezygnuje z tego. W konsekwencji przyzwyczajenia bohatera, o jakich mowa, nie tylko tracą związek z bośniackim pochodzeniem, ale w pewnym stopniu zostają przypisane polskiej przestrzeni kulturowo-obyczajowej:

Fora je pa v tem, da ga glava boli in ima mačka in zdaj hoče jest **sarmo** za zajtrk. Jebala ga **sarma** za zajtrk. Če to ni najbolj bosansko na svetu. (s. 25)

Ale rzecz w tym, że boli go głowa i ma kaca i teraz chce jeść **gołąbki** na śniadanie. Pieprzyć **gołąbki** na śniadanie. Czy to nie jest najbardziej bośniackie na świecie? (s. 29)

Typowa dla kuchni bałkańskiej (choć nie tylko) potrawa „sarma” zostaje zastąpiona w tłumaczeniu przez „gołąbki”. Niewątpliwie podobieństwo między tymi potrawami zachodzi, ale różnią się one między sobą choćby z tego względu, że do przyrządzania sarmy służą najczęściej kiszone liście kapusty lub liście wino-

⁴² Por. R. Szwed: *Tożsamość a obcość kulturowa...*, s. 95.

⁴³ Według klasyfikacji Aliny Calej, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*. Autorka wymienia jeszcze odmienność religijną, aksjologiczną, organizacji społecznej, trybu życia. Za: R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*. W: *Przekład. Język. Kultura...*, s. 45.

rośli. Ponadto stwierdzenie, że jedzenie gołąbków na śniadanie to typowo bośniacki zwyczaj może wprowadzać dezorientację. W powszechnej świadomości Polaków gołąbki funkcjonują bowiem jako typowo polska potrawa. Bohater powieści zyskuje zatem polski rys tożsamości, co jest dalekie od intencji oryginału.

Čefurzy, formułując swą tożsamość, w sposób nieunikniony konfrontują się i są konfrontowani ze Słoweńcami. Aby rozróżnić „swoich” i „obcych” mieszkańców osiedla Fužiny, Vojnović stosuje określenia *sosedi* i *komšije*, choć zakresy semantyczne obu znaczeń są tożsame. Podobnie jak we wcześniejszych przykładach, to użyty język determinuje odczytanie właściwego sensu. Określenie *sosed* użyte w języku słoweńskim odnosi się do sąsiadów słoweńskiego pochodzenia, *komšija* zaś w socjolekcie čefurskim stanowi w powieści określenie sąsiadów pochodzenia bałkańskiego. Tłumacz odpowiednio stosuje ekwiwalenty — *sąsiedzi* i *ziomkowie*:

Na Fužinah imamo **sosede** in **komšije**. To sploh ni ista stvar. Recimo v našem hodniku so štiri stanovanja in mi imamo dvoje sosede in ene komšije. (s. 68)

Na Fużynach mamy **sąsiadów** i **ziomków**. To w ogóle nie jest ta sama rzecz. Powiedzmy, w naszym korytarzu są cztery mieszkania i my mamy dwoje sąsiadów i jedną rodzinę ziomków. (s. 76)

Dzięki takiemu rozwiązaniu tłumacz uzyskuje odpowiedniość na poziomie semantycznym i wskazuje na poczucie przynależności do wspólnoty Čefurów. Określenie *ziomek*, pochodzące ze slangu młodzieżowego, służy podkreśleniu więzów i bliskich relacji panujących między nimi, stając się w tym kontekście ekwiwalentem funkcjonalnym. Jeszcze wyraźniej tłumacz akcentuje wręcz familiarne stosunki čefurskiej społeczności, zastępując określenie *čiča* ekwiwalentem *wujek*:

Na peronu sta bila samo en moški in ena ženska. En **čiča**, ki se mu je iz aviona videlo, da je tak čefur, da glava boli, in neka ženska, ki je šla najbrž samo do Zagreba, ker je zgleдалa prefino, da bi šla v Bosno. (s. 165)

Na peronie był tylko jeden mężczyzna i jedna kobieta. Jeden **wujek**, po którym z samolotu dałoby się poznać, że jest takim czefurem, że głowa boli, i jedna kobieta, która prawdopodobnie jechała tylko do Zagrzebia, bo za dobrze wyglądała, żeby miała jechać do Bośni. (s. 178—179)

W języku serbskim *čiča* (podobnie jak w słoweńskim *stric*) w dosłownym znaczeniu to ‘wujek’, ale jest używane również w znaczeniu ‘jakiś mężczyzna, facet’. Tłumacz, decydując się na zastosowanie ekwiwalentu słownikowego, podkreśla zażyłość i poufałość, jaka jest udziałem nawet przypadkowo spotkanych Čefurów. Można przypuszczać, że choć stosowanie określenia *wujek*

w odniesieniu do obcego mężczyzny może budzić zdziwienie odbiorcy sekundarnego, ma funkcję oddania bliskości relacji. Wydaje się, że zastosowanie również w tym kontekście ekwiwalentu *ziomek/ziomal* spełniłoby podobną funkcję, a nie powodowałoby lekkiej konsternacji czytelnika.

Poszukiwanie tożsamości przez bohatera powieści jest ściśle związane także z poczuciem alienacji społecznej i trudnościami w zasymilowaniu się z grupą większościową. Ważnym sygnałem identyfikacyjnym wskazującym na przynależność etniczną jest sama forma nazwiska. Nazwiska zakończone formantem *-ić* bezpośrednio sygnalizują przynależność bohaterów i osób, o których mowa w powieści, do społeczności Čefurów. Dlatego nierespektowanie poprawności zapisu nazwisk i stosowanie końcówki *-ić* bohater traktuje jako przejaw dyskryminacji:

Najbolj me pa razpizdi, ko mi napišejo *Marko Djordjič*. [...] oni ne znajo napisat enega priimka. Đorđić. A je težko? Šest črk. Dva *đ* pa mehki *ć*. Na vsaki kurčevi tipkovnici jih imaš. Samo to je ta nacionalizem. Oni nas čefurjev **ne marajo** in potem zanalašč tako napišejo. Zanalašč se kao delajo, da ne najdejo *đ* pa *ć* na tipkovnici. Ker ko pa bereš črno kroniko v časopisu, pa ropi pa pljačke pa mafija pa to, so pa vsi Hadžihafisbegovići pa Đukići pa vsi čefurji imajo lepo *đ* pa *ć*. (s. 66)

A najbardziej mnie wkurwia, jak ktoś napisze *Marko Djordjič*. [...] oni nie potrafią napisać jednego nazwiska. Đorđić. Ciężko? Sześć liter. Dwa *đ* i miękkie *ć*. Są na każdej pieprzonej klawiaturze. Tylko że to jest ten nacjonalizm. Oni **nienawidzą** nas, czefurów, i dlatego specjalnie tak piszą. Specjalnie niby udają, że nie mogą znaleźć *đ* i *ć* na klawiaturze. Ale jak czytasz czarną kronikę w gazecie, włamania, kradzieże, mafia i tak dalej, to wszyscy są Hadžihafisbegovićowie i Đukociowie i wszyscy czefurzy mają ładne *đ* i *ć*. (s. 74)

Zapis nazwiska jest zatem ważnym sygnałem świadczącym o identyfikacji z grupą opisywanej mniejszości społecznej. I o ile w języku polskim w mianowniku ta „ważna” litera *ć* pozostaje, o tyle w innych przypadkach zapisywana jest jako dwuznak *ci* (pl. *Mitricia* — słow. *Mitrića*). W polskim przekładzie barierą w graficznym podkreśleniu przynależności etnicznej staje się zatem ortografia. Warto by było zatem w niektórych przypadkach pozostawić formę nazwiska w mianowniku — „Ale jak czytasz czarną kronikę w gazecie [...], to wszyscy są Hadžihafisbegović i Đukić i wszyscy czefurzy mają ładne *đ* i *ć*”. W ten sposób nazwiska w tłumaczeniu zyskałyby tak ważne zabarwienie semantyczne. Istotne wydaje się ponadto, że w tłumaczeniu tego fragmentu stosunki między dwiema społecznościami ulegają znacznemu zaostrzeniu. Słoweńskie określenie *ne marajo*⁴⁴ to raczej ‘nie cierpią’, ‘nie znoszą’. Stosując ekwiwalent ‘nienawidzą’,

⁴⁴ *Marati*, najczęściej z zaprzeczeniem: *nie chcieć, nie lubić, nie kochać, ne maram te — nie lubię cię*. Por. B. Ostromęcka-Frączak, T. Pretnar: *Słownik słoweńsko-polski*. Ljubljana 1996, s. 191.

tłumacz przywołuje uczucie o wiele bardziej zabarwione negatywnie, w języku słoweńskim oddawane przez czasownik *sovražiti*. Tłumacz bardziej zaakcentował niechęć i wrogość stosunków, dlatego mogą być one odczytane nawet jako rasistowskie, co absolutnie nie było intencją autora oryginału. Być może pragnął w ten sposób zyskać zaostrenie ważnej dla budowania tożsamości bohatera dychotomii *swoi* — *obcy*, którą w dużym stopniu zaciera unifikacja językowa. Takie decyzje tłumacza wydają się jednak efektem jego niefrasobliwości i podważają jego kompetencje retoryczno-pragmatyczne.

Próby własnego dookreślenia i zaistnienia w obszarze większej społeczności, jej kultury usytuowane są między dwoma biegunami — odrębności i wspólnotowości. Podkreślanie odrębności natomiast autor wiąże niejednokrotnie z postawą kontestacyjną. Jest ona charakterystyczna również dla bohaterów powieści Vojnovicia:

Čefurji se na Fužinama niso preveč asimilirali. **Ne jebejo oni to asimilacijo sploh.** Toliko je enih čefurjev tukaj, ki sploh ne znajo slovensko. [...] Enega slovenskega stavka ne znajo **sestaviti.** (s. 136)

Czefurzy nie zasymilowali się za bardzo na Fużynach. **W ogóle mają w dupie tę asymilację.** Tu jest tylu czefurów, którzy w ogóle nie znają słoweńskiego. [...] Nie potrafią **skonstruować** jednego słoweńskiego zdania. (s. 147)

Czasownik *sestaviti* ma nieco inne spektrum semantyczne niż czasownik *konstruować*. Najbliższy byłby ekwiwalent ‘złożyć’, ‘ułożyć’⁴⁵, czyli stworzyć pewną całość z jakiś elementów⁴⁶, w tym przypadku — „Nie potrafią ułożyć jednego słoweńskiego zdania”. Tłumacz jednak decyduje się na wydobywanie nieco innego zakresu semantycznego słowa i stosuje ekwiwalent *skonstruować*. Wskazuje w ten sposób na złożoność procesu tworzenia zdań w języku słoweńskim i trudność z nią związaną. Zróznicowanie stylistyczne, jakie powoduje zestawienie slangu i wulgaryzmów z określeniem należącym do języka specjalistycznego, ma podobną funkcję, jak zestawianie z sobą języków południowosłowiańskich w oryginale. Ujawnia opozycję *swój* — *obcy*, *oswojony* — *nieoswojony*. Za pomocą innej ścieżki dostępu tłumacz dociera do implikowanego przez oryginał sensu. Być może taka strategia tłumaczeniowa okazałaby się kluczowa w wielu przypadkach zestawiania języka słoweńskiego i socjolektu čefurskiego, z jakim mamy do czynienia w powieści. Niestety, tłumacz nie przyjął takiej strategii.

Subkultura obecna w powieści ujawnia cechy subkultury, dla której dychotomia *swoi* — *obcy* jest istotną kategorią wyrażania emocjonalnego i intelektualnego stosunku do otaczającego świata. Obecność „obcego” pozwala na określenie siebie, a dodatkowo umożliwia wyobrażenie o wyższości własnej grupy⁴⁷.

⁴⁵ Por. *ibidem*, s. 449.

⁴⁶ *Słownik języka polskiego*. Wyd. PWN (wersja elektroniczna).

⁴⁷ Por. E. Kołodziejek: *Człowiek i świat w języku subkultur*. Szczecin 2006, s. 109.

W powieści funkcję wyrażania przekonania o własnej wyższości zawiera w sobie używane przez bohaterów określenie *Slovenček*. Użycie deminutiwu na płaszczyźnie semantyki podporządkowane jest metaforze pojęciowej „małe jest niegroźne i nieistotne”. Ujawnia zatem w tym przypadku pobłażliwy czy nawet poniżający stosunek do grupy większościowej. W tłumaczeniu określenie zastąpione jest neutralnym *Sloveniec* i traci tym samym zabarwienie semantyczne powiązane z definiowaniem relacji panujących między społecznościami, a także funkcję określania siebie przez pryzmat postrzegania innych. Wydaje się, że tłumacz uniknąłby tych strat, stosując określenie *Słoweńczyk*.

Vojnović, wprowadzając do języka literatury swoisty socjolekt, obfitujący w liczne wyrażenia slangowe, kolokwialne i wulgaryzmy, przekroczył swoiste tabu⁴⁸ związane z puryzmem językowym spotykanym w Słowenii. Mamy do czynienia z kolejnym w literaturze słoweńskiej (a nie jest to częste) wykorzystaniem możliwości języka mówionego, z intencjonalnym zaprogramowaniem tekstu literackiego w sposób odbiegający od przyjętych norm językowych i literackich. Wcześniej skonwencjonalizowane formy *knjižnega jezika* (języka literackiego) przekroczył w Słowenii Andrej Subić, poruszający skądinąd podobną tematykę w powieści pt. *Fužinski bluz*. W przypadku powieści Vojnovicia to właśnie język w dużym stopniu definiuje poczucie przynależności wspólnotowej bohaterów. Język stanowi bardzo istotny czynnik wytwarzający wewnętrzną solidarność grupy i jednocześnie może wpływać na poczucie odseparowania od szerszej zbiorowości. Wzajemne komunikowanie się i rozumienie to ważne elementy grupowej tożsamości⁴⁹. W przypadku bohaterów, Čefurów, funkcję spajającą grupę spełnia nie tylko čefurščina, ale w przypadku młodszego pokolenia również slang. Język powieści zdominowany jest stylem potocznym. Występujące wyrażenia slangowe pochodzą z różnych języków południowosłowiańskich i stanowią kolejną barierę kulturową w przekładzie⁵⁰. Tłumacz zmuszony jest w ich przypadku użyć wyrażen slangowych jednego języka — polskiego. Trzeba przyznać, że wykazuje w tym zakresie duże rozeznanie, umiejętnie dobiera ekwiwalenty i ukazuje bogactwo slangu polskiej młodzieży⁵¹:

⁴⁸ Podobnym zjawiskiem w Polsce było pojawienie się powieści Doroty Masłowskiej pt. *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*.

⁴⁹ Por. P. Sztompka: *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków 2005, s. 291—292.

⁵⁰ Interesujące wydaje się, że analiza trzech przekładów powieści Vojnovicia — chorwackiego, serbskiego i bośniackiego, dokonana przez badaczkę z Uniwersytetu w Lublanie Đurđę Strsoglavac wykazała, że tłumacze najwięcej problemów mieli właśnie z przekładem slangu. Oddanie zróżnicowania językowego w tych językach nie stanowiło bariery kulturowej. Por. Đ. Strsoglavac: *Še sera, da je slovenščina (južno)slovanski jezik*. In: *Slovanstvo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. Zbornik predavanj. 46. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. V. Smole. Ljubljana 2010, s. 83—94.

⁵¹ Zastrzeżenia budzą niektóre wybory, np. *najjači smo*, *najjači* raz tłumaczone jako *jesteśmy najwięksi*, a innym razem jako *jesteśmy najlepsi*. Chodzi o hasło identyfikujące subkulturę Čefurów, wywodzące się z żargonu kibiców piłki nożnej, podkreślające ich niezwykłość i wyjątkowość.

Tęga pa res **ne štekam**. **Blejal sem** v Acota ko največji tukan in mi nič ni bilo jasno. Aco, tole mi boš moral nactat, ker sem preglup, da bi **skontal** te **tvoje fore**. (s. 89)

Tęgo to juž serio **nie kumam**. **Lampilem** się w Aca jak największy tukan i niczego nie kumałem. Aco, to będziesz musiał mi narysować, bo jestem za głupi, żeby **skumać** te **twoje jazdy**. (s. 98)

Fakt niemożności wydobycia różnicowania językowego wyrażen slangowych sytuuje opisywaną subkulturę w bardziej uniwersalnej przestrzeni. Sprawia, że staje się ona pod względem językowym bardziej zbliżona do subkultury dresiarzy, chuliganów czy blockersów. Jednocześnie traci zakorzenienie kulturowe i unikatowy, etniczny charakter. W przekładzie utracone zostają w ten sposób informacje dialektologiczne⁵², a konkretnie językowe sygnały świadczące o przynależności bohaterów do subkultury Čefurów.

W tekście oryginalnym występuje także duża liczba wyrażen wulgarnych. Spełniają funkcje: ekspresywną, ujawniając emocje bohaterów; impresywną, powodując interakcję między bohaterami; ludyczną, będąc źródłem komizmu słownego, oraz fatyczną, gdy stanowią tzw. przerywniki⁵³. W przekładzie niejednokrotnie tracą swą funkcję ludyczną, zwłaszcza wtedy, gdy źródłem komizmu jest zastosowanie wulgaryzmu bośniackiego/čefurskiego, czego nie można oddać w tłumaczeniu, ale również przez niewłaściwe odczytanie natężenia wulgaryzmu przez tłumacza i zastosowanie odpowiedników bardziej dosadnych. Narrator określa Słoweńców błędnie zapisujących nazwiska bośniackie jako „Pičke materine nepismene” (s. 66). Przekleństwo „pička materina” jest dość powszechne i może być tłumaczone jako ‘cholera jasna’. Użyte określenie mogłoby być zatem tłumaczone jako „cholery niepiśmienne”, co uwypukla krytykę i stanowi element humorystyczny. W przekładzie zwrot zostaje przetłumaczony jako: „Zajebane pizdy niepiśmienne”, co stanowi przekleństwo o bardzo silnym natężeniu i jest bardzo obraźliwe. Dodatkowo zastosowane przez tłumacza kalki powodują obcość i przyciągają uwagę czytelnika, co nie jest zgodne z zamierzeniem autora, na przykład: „Mamicu im nabijem pedersku!” (s. 23) — „Wyjebię

Wydaje się, że najlepiej byłoby zdecydować się na jeden ekwiwalent i zachować w ten sposób funkcję słowa klucza przytoczonego wyrażenia. *Jestešmy najlepsi* pełniej wpisuje się w pole semantyczne oryginału, nie odpowiada mu jednak pod względem stylistycznym. W slangu młodzieżowym w wielu kręgach powszechne jest określenie *debešciak* — to przeniesienie angielskiego *the best* — *najlepszy*. Choć jest bardziej uniwersalne i o proveniencji angielskojęzycznej wydaje się najpełniej wpisywać zarówno w pole semantyczne, jak i stylistyczne oryginalnego hasła Čefurów. Por. B. Chaciński: *Wypasiony słownik najmłodszej polszczyzny*. Kraków 2003, s. 34—35.

⁵² Por. A. Pisarska, T. Tomaszewicz: *Wspólczesne tendencje przekładowe*. Poznań 1996, s. 97.

⁵³ Por. A. Bryl, I. Nosal: *Ekspresywność slangu a decyzje translatorskie. Z zagadnień przekładu anglojęzycznych kolokwializmów*. W: *Przekład jako komunikat*. Red. P. Fast, W.M. Osadnik. Katowice—Warszawa—Częstochowa 2006, s. 51—71.

ich pedalską matkę” (s. 26) (by ich jasny szlag trafił — **ekwiwalent funkcjonalny**); „Mamicu vam vašu nabijem” (s. 97) — „Wypieprzę wam waszą mamuszkę” (s. 108) (dupki pieprzone — **odpowiednik funkcjonalny dopasowany do kontekstu**); „da me ne fukne po štengah dol” (s. 154) — „żeby nie jebnął mnie po schodach w dół” (s. 168) (żeby nie rypnął/pieprznął mną ze schodów). Dodatkowo tworzenie wulgaryzmu znieważającego matkę jest poważnym naruszeniem norm obyczajowych kultury przyjmującej. We wszystkich przypadkach w oryginale użycie wulgaryzmów wiąże się z zamiarem wprowadzenia do wypowiedzi elementu humorystycznego. W przypadkach takiego ekwiwalentyzowania wulgaryzmy zupełnie tracą wpisaną w oryginał funkcję ludyczną. Z podobnymi przesunięciami mamy do czynienia w przypadku wulgaryzmów pełniących funkcję fatyczną. W oryginale wyrażenia takie stanowią swoiste przerywniki i nie rażą. W przekładzie ich silniejsze natężenie jest niezgodne z uzusem językowym obowiązującym w polskiej kulturze i bardzo razi. Tworzone są też według obcego wzorca (jak wyżej), a tym samym tracą funkcję przerywnika. W tłumaczeniu znacznie wzmocnione zostaje zwulgaryzowanie języka, przy jednoczesnym zredukowaniu elementów komicznych oraz zawartych w nim cech świadczących o rozdarciu wewnętrznym bohatera. Pociąga to za sobą konsekwencje w obrazie osobowości i tożsamości bohatera. W przekładzie staje się on bardziej wulgarny niż zagubiony, bardziej arogancki niż niepewny, bardziej zbuntowany niż poszukujący własnej tożsamości.

Podsumowując, autor polskiego przekładu powieści Gorana Vojnovicia pt. *Čefurji raus!* podjął się bardzo trudnego i ambitnego zadania. W przekładzie powieści poruszającej problematykę wielokulturowości i subkultury trudności stawiane przed tłumaczem ulegają multiplikacji. Zasadnicza w kontekście tematyki utworu wydaje się kategoria tożsamości. Jest tu rozumiana jako synteza relacji człowiek — świat, wyznaczona przez społeczny i kulturowy (grupowy) kontekst⁵⁴, choć nie jest ujęta kompleksowo. Analiza porównawcza oryginału i przekładu powieści wykazała, że tożsamość Čefura w przekładzie nabiera bardziej uniwersalnych rysów niż ma to miejsce w oryginale. Dzieje się tak przede wszystkim z powodu bariery kulturowej, jaką dla tłumacza w przypadku tej powieści jest silna dyferencjacja pod względem narodowym języka bohaterów. A jest ona nośnikiem istotnych informacji i źródłem identyfikacji bohaterów, co w przekładzie zostaje zredukowane. Niestety, tłumacz nie podjął próby zindywidualizowania mowy bohaterów, operując na przykład różnymi rejestrami języka i różnym ich nasileniem, elementami slangu, komizmu czy wulgarności. Jednocześnie niektóre z wyborów tłumacza bądź zaostrzają opozycję swoi — obcy, zgodnie z którą bohaterowie definiują swój stosunek do otoczenia i kształtują własną tożsamość (co jest niezgodne z intencją oryginału), bądź wydobywają fa-

⁵⁴ Por. T. Paleczny: *Socjologia tożsamości...*, s. 30.

miliarny charakter relacji, jakie mają miejsce w obrębie čefurskiej społeczności (ale wywołują konsternację odbiorcy sekundarnego). W płaszczyźnie stylistycznej język bohaterów jest bardziej wulgarny i uboższy w elementy komizmu. Tym samym Čefur w polskiej odsłonie wydaje się bardziej nieprzyzwoity i mniej wrażliwy. Przesunięcia te świadczą o niedostatecznych kompetencjach retoryczno-pragmatycznych tłumacza. Mimo że w konsekwencji zaistniałych strat znaczeniowych wyraźniejsze stają się uniwersalne cechy tożsamości bohatera, powieść może być atrakcyjna dla odbiorcy sekundarnego z racji możliwości utożsamienia się z prezentowaną problematyką braku zakorzenienia, poszukiwania tożsamości i trudności relacji międzykulturowych. Możemy zatem zakładać tzw. ekwiwalencję doświadczenia⁵⁵, dzięki której zasadnicza część interpretacji powieści i jej przekładu będą się pokrywać.

⁵⁵ E. Tabakowska: *Cognitive linguistics and poetics of translation*. Tübingen. Za: K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 12.

Monika Gawlak

Identiteta Čefurja v prevodu romana Gorana Vojnovića *Čefurji raus!*

Resumé

Roman Gorana Vojnovića *Čefurji raus!* v poljskem prevodu Tomasza Łukaszewicza je za poljskega braleca nedvomno priložnost za soočenje s kulturno drugačnostjo, hkrati pa pred njim odpira pomembno problematiko iskanja identitete v okvirih večkulturnosti. Prevajalec se je lotil zelo težke in ambiciozne naloge. Težave, s katerimi se je moral soočiti, so v primeru prevajanja romana, ki se loteva problematike večkulturnosti in subkulture, multiplicirane. Primerjalna analiza izvirnika in prevoda romana je pokazala, da dobiva identiteta čefurja v prevodu univerzalnejše poteze kot v izvirniku. Do tega je prišlo predvsem zaradi kulturne bariere, ki jo predstavlja za prevajalca v primeru tega romana velika raznolikost jezika, pač glede na narodnostno pripadnost literarnih junakov. Ta diferenciacija je nosilka bistvenih informacij in izvir identifikacije junakov, kar pa je v prevodu zreducirano. Žal ni se prevajalec potrudil, da bi individualiziral govorico junakov z raznimi rejstri jezika in različno močjo slenga, komizma ali vulgarizma. Nekatere prevajalčeve odločitve tudi ali zastrujejo opozicijo svoji — tuji, na podlagi katere junaki definirajo svoj odnos do okolice in oblikujejo lastno identiteto, ali pa poudarjajo familiarni značaj relacij, obstoječih na obrobju čefurske družbe. Na stilistični ravni je jezik junakov vulgarnjši in skromnejši glede števila komičnih elementov, zaradi česar se zdi čefur v poljski recepciji bolj obscen in manj senzibilen. Omenjene premike signalizirajo nezadostljive retorično-pragmatične kompetence prevajalca. Zaradi nastalih pomenskih izgub postanejo izrazitejša univerzalne lastnosti junaka, roman pa se zdi za sekundarnega sprejemnika atraktiven — saj se z obravnavano problematiko lažje poistoveti.

Ključne besede: kulturne bariere v prevodu, identiteta v prevodu, Goran Vojnović, poljski prevodi slovenske literature, Tomasz Łukaszewicz.

Monika Gawlak

Čefur's identity in translation of Goran Vojnovic's novel entitled *Čefurji raus!*

Summary

Goran Vojnovic's novel *Čefurji raus!* in Tomasz Łukaszewicz's Polish translation is undoubtedly an opportunity to commune with cultural otherness, and, simultaneously, it touches upon the issue of seeking one's identity in the face of multiculturalism. The translator undertook a very difficult and ambitious task. In the translation of the novel, which deals with the issue of multiculturalism and subculture, the difficulties the translator is confronted with are being multiplied. The comparative analysis of the original and the translation of the novel reveals that Čefur's identity in the translation has gained more universal frames than in the original. It is mainly because of the cultural barrier which, for the translator, is a strong differentiation between main characters' language in terms of their nationality. It is a means of conveying vital information as well as a source of characters' identification which in the original is reduced. Unfortunately the translator did not make an attempt to individualize the characters' speech using, for example, different language registers or elements of slang, humour, or vulgarity. At the same time, some of the translator's choices either sharpen the opposition friend-stranger on the basis of which the characters define their attitude to the surroundings and shape their own identity or enhance the familiar character of the relations which take place within *Čefurian* community. At the stylistic level, the main characters' language is more crude and limited in comic elements. And thus, in the Polish context, Čefur appears to be more obscene and less sensitive. These displacements give evidence to the translator's inefficient rhetorical and pragmatic abilities. Despite the fact that, as a consequence of semantic losses the universal features of the main character's identity are clearer, the novel may become attractive to secondary readers because of the possibility of identification with the analysed issue.

Key words: cultural barrier in the translation, identity in the translation, Goran Vojnović, polish translations of the Slovenian literature, Tomasz Łukaszewicz.

Izabela Mroczek

Kilka uwag o czeskim przekładzie *Pawia królowej* Doroty Masłowskiej

Dorota Masłowska (ur. 1983 r.), dotychczas najmłodsza laureatka Nagrody Literackiej Nike, pojawiła się w 2002 r. na polskiej scenie literackiej z impetem, wzbudzając co prawda ambiwalentne uczucia wśród czytelników (od zachwytu nad wirtuozerią obrazowania współczesności po oburzenie wywołane niespójnym, zwulgaryzowanym językiem), ale jednocześnie pokazując, że w młodej generacji literackiej tkwi niezwykle twórczy potencjał. Warto przypomnieć, że sukces książek Masłowskiej — posiadaczki Paszportu Polityki, autorki najlepszej według czytelników „Gazety Wyborczej” książki 2002 r., laureatki nagrody NIKE Czytelników w 2005 r., laureatki Nagrody Literackiej Nike w 2006 r. — spoczywa zarówno w umiejętnym naigrywaniu się z otaczających nas stereotypów, sloganów i sezonowych mód, jak i w oryginalnym stylu, dzięki któremu współczesna polszczyzna zyskuje niepowtarzalność, co zresztą podkreślało jury w uzasadnieniu werdyktu o przyznaniu Dorocie Masłowskiej za książkę *Paw królowej* Nagrody Literackiej Nike w 2006 r.

Ukazanie się w 2002 r. *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* wywołało we wszystkich polskich czasopismach literackich dyskusję nad współczesną formułą literatury i nad granicami literackości. Z jednej strony pojawiły się komentarze odrzucające zarówno język Masłowskiej, jak i podjętą przez nią tematykę, a z drugiej strony — bardzo przychylne opinie (między innymi Pawła Dunina-Wąsowicza, który podjął się publikowania utworów Masłowskiej w swym wydawnictwie „Lampa i Iskra Boża”, Jerzego Pilcha czy Marcina Świetlickiego) odnoszące się zwłaszcza do stylu pisarstwa autorki. Podkreślano, że ten błyskotliwy debiut prozatorski stał się doskonałą, szokująco-parodystycz-

ną prezentacją współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego, i to prezentacją ubraną w niepowtarzalny język (jak oceniają w swych recenzjach Tadeusz Nyczek, Marek Radziwon czy Dorota Jarecka). W krótkim czasie książka stała się bestsellerem, doczekała się kilku wydań, sprzedaży na poziomie 120 tys. egzemplarzy, przekładów na 10 języków oraz udanej adaptacji filmowej (zrealizowanej w 2009 r. przez Xawerego Żuławskiego).

Trzy lata później Dorota Masłowska wydała kolejną książkę pod tytułem *Paw królowej*, za którą w 2006 r. uzyskała Nagrodę Literacką Nike. Autorka, doceniona przez jury Nagrody Nike za trafność opisu popkulturowego świata i wirtuozerski język, odkrywa przed czytelnikiem nowe możliwości literackiego obrazowania. Michał Witkowski, nominowany do tej nagrody w tym samym roku, w jednym z wywiadów nazwał jej styl pisarstwa rewolucją w języku literackim, zawierającą tak duży ładunek emocjonalny, że należałoby oddzielić grubą kreską to, co zostało napisane przed Masłowską i po niej¹. Popularność *Pawia królowej* zaowocowała aż trzema inscenizacjami teatralnymi, które zainspirowały autorkę do stworzenia utworów dramatycznych: w 2006 r. powstało *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, w 2008 r. zaś *Między nami dobrze jest*. Poza wymienionymi pozycjami książkowymi, pisarka była autorką felietonów publikowanych w „Przekroju”, w autorskiej rubryce *Dziennik z krainy pazlotka*, oraz recenzji książek w „Wysokich Obcasach” — dodatku do „Gazety Wyborczej”.

Dorota Masłowska pojawiła się w świadomości odbiorczej Czechów za sprawą Barbory (Báry) Gregorovej — czeskiej polonistki i rusycystki, tłumaczki między innymi książek Jerzego Pilcha i Mikołaja Łozińskiego — autorki wszystkich czeskich przekładów utworów Masłowskiej. Pozostając pod silnym wrażeniem języka polskiej pisarki, prezentowała fragmenty jej książek na portalu literackim www.iliteratura.cz i recenzowała jej twórczość w dzienniku „A2” oraz tygodniku „Reflex”. Przekład *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Bára Gregorová opublikowała w 2004 r. w wydawnictwie Odeon pod tytułem *Červená a bílá*. Podobnie jak w Polsce, książka wywołała dyskusję nad tym, jak daleko można przesunąć granicę wypowiedzi literackiej względem codziennej komunikacji, do tego balansującej na krawędzi niepoprawności, nielogiczności i wulgarności. Václav Burian, akcentując świeżość strategii narratorskiej i trafność spostrzeżeń na temat otaczającej rzeczywistości, porównał książkę Masłowskiej do skandalizującego *...a bude huř* Jana Pelca², Čeněk Hubáček — do eksperymentu językowego tekstów literackich Jáchyma Topola³, Josef Šlerka

¹ K. Janowska: *Rozmowa z Michałem Witkowskim*. „Polityka” 2008, 2 kwietnia. Dostępny w Internecie: <http://www.polityka.pl/kultura/rozmowy/244394,1,rozmowa-z-michalem-witkowskim.read> [Dostęp: 28.03.2011].

² Dostępny w Internecie: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/16955/masowska-dorota-cervena-a-bila> [Dostęp: 28.03.2011].

³ Č. Hubáček: *Dorota Masłowská, Červená a bílá*. „StudentIN” 2005, č. 5, s. 3.

pisze wręcz o fenomenie polskiej literatury⁴. Bardzo wysoko oceniono również przekład Bány Gregorovej, uznając go wręcz za brawurowy⁵.

Kolejna książka Doroty Masłowskiej — *Paw królowej* — pojawiła się w czeskim przekładzie w 2008 r. pod tytułem *Královnina šavle*. Publikacji książkowej towarzyszyło wydanie audiobooka (wydawnictwo Tympanon we współpracy z DAMU). Książka ta nie wzbudziła w Czechach tak dużego zainteresowania, jak na rodzimym rynku czytelnictwym — wpływ na to miał zwłaszcza przewulgaryzowany i niespójny przekład Bány Gregorovej. Mimo niepowodzenia *Pawia królowej*, tłumaczka zdecydowała się zaprezentować czeskiemu czytelnikowi kolejne teksty Doroty Masłowskiej. I tak, w 2010 r. został opublikowany jej przekład dramatu *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* pod tytułem *Dva ubohý Rumuni co uměj polsky*. Adaptację teatralną dramatu wystawił zespół Divadla Na zábradlí w języku angielskim z czeskimi napisami. W tym samym roku wydawnictwo Na Konáři wydało zbiór 4 polskich tekstów dramatycznych pod tytułem *Čtyři polské hry*, wśród nich znalazł się przekład dramatu Masłowskiej *Między nami dobrze jest* — *Mezi náma dobrý*. Czescy czytelnicy mieli także okazję spotkać się osobiście z Dorotą Masłowską, która była gościem wydawnictwa Na Konáři podczas praskich targów książki Svět knihy 2010.

Warto dokładnie przyjrzeć się czeskiemu tłumaczeniu *Pawia królowej*. Znajdziemy tu wiele problemów translatorskich, które możemy pogrupować. Pierwszą grupą jest przesadna dbałość tłumaczki o zachowanie spójności rytmicznej tekstu. Warto powtórzyć, że wielką siłą pisarstwa Doroty Masłowskiej jest język. Już w *Wojnie polsko-ruskiej...* autorka pokazała, że literatura może z powodzeniem sięgnąć do wachlarza możliwości, jakie daje mowa codzienna, reagująca na obecność reklamowych sloganów czy językowych szablonów politycznych i publicystycznych. W *Pawiu królowej* idzie jednak krok dalej. Narratorka, MCDoris — *alter ego* Masłowskiej — snuje monolog ozdabiany częstochowskimi rymami, wyszydza i deformuje to, co już wcześniej zostało wyszydzone i zdeformowane przez telewizję, reklamę, kolorową prasę. Sztuczna, naiwna mowa, którą posługują się bohaterowie książki, kotwiczony w muzycznej subkulturze hip-hopu, charakteryzującego się „dziwaczną” składnią, dobraną sztucznie do rytmu melodii, do tego balansująca na granicy zestawień infantylnych i odkrywczych. Stąd też wewnętrzna rytmizacja tekstu jest jedną z najważniejszych cech *Pawia królowej*. Podporządkowana jest jej strategia doboru słów, które muszą z sobą współgrać czy to pod względem rytmu, czy rymu. Dominująca staje się zasada przedstawiania szyku zdania, nawet kosztem poprawności językowej, do czego

⁴ J. Šlerka: *Fenomén Masłowská*. „Plav” 2005, č. 1, s. 43.

⁵ *Možnosti jazyka. Rozhovor Barbory Gregorové a Libora Dvořáka*. „Plav” 2005, č. 1, s. 4; M. Benešová: *Prázdná bublina Doroty Masłowské*. „Literární noviny” 2008, č. 38. Dostępny w Internecie: http://www.literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=5806&rok=2008&cislo=38 [Dostęp: 28.03.2011].

dochodzi jeszcze tendencja do wulgaryzowania wypowiedzi. Wszystkie te zabiegi sprawiają, że tekst miejscami traci logiczność, jest na granicy zrozumiałości. Jak poradziła sobie z tak skonstruowanym tekstem tłumaczka? Zachowanie rytmu jest dla niej priorytetem, dominantą przyjętej strategii przekładu⁶. Gregorová wprowadza więc do swego tekstu takie zmiany, które pozwolą na zachowanie rytmu kosztem dokonania względem oryginału zasadniczych przesunięć w warstwie znaczeniowej. I tak na przykład, *Hrabina brzydalina* (s. 5) zamienia się w czeskim przekładzie w *hraběnka-Nástěnka* (s. 7); polska *00-910 Warszawa-Uroda, 03-555 Warszawa-Moda* (s. 11) przechodzi w czeskim przekładzie w *00-910 Varšava-Krásá, 03-555 Varšava-Spása* (s. 13), a rytmiczne *tego śmego, figo fago* (s. 62) — w *láry fáry pod kočáry* (s. 55). Starania tłumaczki obfitują w bardziej i mniej udane zabiegi służące podtrzymaniu rytmizacji. Na przykład w przytoczonym fragmencie Gregorová zmienia wszystkie rymujące się wyrazy, by zachować efekt oryginału:

Stał na ulicy ford **fiat**, ją rucha jej **brat**. Niósł raz dziadek **puzon**, Patrychę ruchał **kuzyn**. Była w rzece **tama**, Patrychę rucha jej mama. (s. 6)

Ulicí projel **skútr**, šuká s ní vlastní **bratr**. Nesl dědek, nesl **věnc**, s Patrišící šuka **bratranec**. V **zemi byla jáma**, s Patrišící šuká její **máma**. (s. 8)

Ale już w obu poniżej zaprezentowanych przykładach tłumaczce udaje się, co prawda zachować rym, ale dzieje się to albo kosztem rezygnacji z konotacji niesionych przez wymienione słowo (poniżej słowo „spacja” używane w hip-hopie dla oznaczenia końca utworu lub zwrotki):

[...] na co ci ta kombinacja, powszechna popularyzacja, wielka akcja narodowa defekacja i popularyzacja, EC Siekierki, **spacja**. (s. 5)

[...] na co je ti tahle kombinace, celková popularizace, velka akce narodní defekace a popularizace, EC Siekierki, **žádná buzerace**. (s. 7)

albo uzyskaniem nieobecnych w oryginale, naddanych znaczeń:

Bo zło to **nie ulica ani nie dzielnica**. (s. 7)

Protože zlo není **na ulici, a už vůbec ne v márnici**. (s. 9)

Natomiast zupełnie nie broni się decyzja tłumaczki o rytmizacji fragmentu, który w oryginale nie jest powiązany regułami rytmizacyjnymi, co ilustruje następujący przykład:

⁶ Por. reakcja Gregorovej na krytykę jej przekładu *Pawia królowej*. Dostępny w Internecie: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23139/masowska-dorota-kralovna-savle> [Dostęp: 28.03.2011].

I posłuchaj mnie teraz uważnie, bo jak myślisz, **że to jest ważne**, na jakiej to było ulicy, Czerskiej, Perskiej czy Woronicza [...]. (s. 6)

A ted' mě dobře poslouchejte, **já nejsem jen tak ňakej hej nebo počkej**, jaká to byla ulice, Czerská, Perská, Woronicza [...]. (s. 8)

Problem uwidoczniiony w ostatnim zaprezentowanym przykładzie oddaje jeden z najpoważniejszych zarzutów, jakie można stawiać przekładowi Bány Gregorovej. O ile Dorota Masłowska zachowuje hip-hopową konwencję na przestrzeni całego utworu w sposób nienachalny, wyważony, o tyle tłumaczka miejscami restrykcyjnie przestrzega wewnętrznych powiązań rytmicznych, miejscami zaś „zapomina” o zasadzie. W ten sposób tekst przekładu traci charakterystyczną dla oryginału spójność, a w perspektywie całości te fragmenty, w których powiodły się rytmizacyjne zabiegi tłumaczki, brzmią nienaturalnie, wręcz dziwacznie, jakby „na siłę” stosowała ona zabiegi rytmizacyjne.

Kolejna grupa problemów dotyczy konstrukcji wypowiedzi narracyjnej i zasady (nie)poprawności językowej. W *Pawiu królowej* Masłowska tworzy swoisty kalejdoskop możliwości współczesnego języka, stosując zabieg na kształt językowego „recyklingu”: miesza rejestry językowe, łączy archaizmy z dyskursem popkulturowym, język reklamy i sloganów z poetyckimi pasażami, rozbudowaną metaforę z wulgaryzmami. Dodatkowo konsekwentnie stosuje szyk przestawny, który nadaje zarówno narracji, jak i wypowiedziom bohaterów charakterystyczny, kontrastujący z tematem wypowiedzi styl. Autorka buduje w ten sposób skomplikowane, wielokrotnie złożone ciągi zdaniowe, miejscami pozbawione interpunkcji, które naśladują hip-hopowy słowotok. Tłumaczka, podążając za pomysłem autorki, musi jednak dokonać znacznych przesunięć w języku przekładu. Jako podstawę stosuje język nieliteracki, tzw. obecną češtinę, która nie ma odpowiednika w stratyfikacji polszczyzny. Stąd też prawidłowe pod względem normatywnym wyrażenia w języku oryginału uzyskują w przekładzie formę niepoprawną, co potwierdzają następujące fragmenty:

[...] nie tak Staszek było? Tak było. (s. 62)

[...] Stando, recht? Ouplně recht. (s. 55)

Hej ludzie, posłuchajcie tej historii, zróbcie ją sobie głośniej, bo to historia o miłości [...]. (s. 8)

— Hej, lidi, poslyšte storku voustrou, udělejte z ní fāmu hustou, tohle je totiž jedna velká love story [...]. (s. 10)

Oprócz zasygnalizowanego już problemu zastępowania form poprawnych w oryginale formami niepoprawnymi w przekładzie, w drugim z zaprezentowanych fragmentów możemy zaobserwować kolejną problematyczną tendencję:

tłumaczka wplata w tekst przekładu słowacyzmy i anglicyzmy, natomiast w polskim tekście nie spotkamy wyraźnej tendencji do sięgania do języków obcych. Na przykład poprawne wyrażenie: *I tak dalej wiadomo* [...] (s. 22), zamienia się w przekładzie w niepoprawne rosyjsko-angielskie: *A tak dál, vsjo oukej* [...] (s. 23); podobnie niezrozumiała jest zamiana: *ona nie wie, co się dzieje* (s. 27), na: *vona nemá páru, vo co gou* (s. 27). Warto by się także zastanowić, dlaczego występującą w oryginale gwaraę śląską (s. 46) tłumaczka zmieniała na gwaraę brneńską (tzw. *hantec*) (s. 44), skoro gwara śląska jest obecna także po czeskiej stronie granicy.

Szyk przestawny, wzbogacony w języku oryginału archaizmami, zastępuje tłumaczka składnią staroczeską lub symboliką biblijną, brzmiącą wręcz kuriozalnie w perspektywie dominującego w tekście języka nieliterackiego. Problem ten ilustruje poniższy przykład, w którym pojawia się nie tylko wzniosłe *kdo-pak*, ale także archaiczna końcówka bezokolicznika (-*ti*):

[...] kto to jest, kto chce tu kupić pieczywo i chleb? (s. 35)

[...] kdo-pak to jenom je, kdo koupiti si chce pečivo a chléb? (s. 34).

W innym miejscu neutralne retoryczne pytanie (nieopatrzone znakiem zapytania): *co, źle* oraz *nie podoba się* (s. 34), tłumaczka zastąpiła nieużywanym już powiedzeniem *no není to kříž?* (s. 34). Podobnie nie broni się, *notabene* błędne, użycie biblijnego [...] *jedno tělo chlebem stane se* (s. 39) dla wyrażenia obecnego w oryginale: [...] *jeden jest jak to kiedyś było chleb* (s. 40).

Kolejną grupę zagadnień stanowi wulgaryzacja tekstu przekładu. Akcentowanie wulgarności potwierdza już sama okładka czeskiego wydania powieści. Oryginał został opatrzony rysunkami Macieja Sieńczyka, które parodiując komiks, instrukcję użytkową i książeczkę dla dzieci wyrażone są w secesyjnym stylu — idą w parze z parodystycznym tonem książki Masłowskiej⁷, i bronią swej obecności, tak jak tekst, któremu towarzyszą, dzięki zasadzie kontrastu treści i formy. Tymczasem w czeskim wydaniu na okładce zamieszczono kolaż złożony z taśmy klejącej, rysunku lalki Barbie i różowej prezerwatywy, akcentując dążenie do wulgaryzowania. Bliższa konwencji okładki polskiego wydania jest okładka audiobooka, chociaż i tu nie brakuje wulgarnej treści: na pierwszym planie rysunku znajduje się wymiotująca królowa. Jak tendencja ta wygląda w samym tekście? W miejsce nienacechowanych emocjonalnie słów lub fraz oryginału pojawiają się w tekście przekładu wulgaryzmy. Na przykład w poniższych fragmentach tłumaczka — nie wiedzieć czemu — dodaje przekleństwo, którego nie ma w oryginale:

⁷ Por. Dostępny w Internecie: <http://wyborcza.pl/1,75517,2791492.html#ixzz1HyhDdn2r>; <http://wyborcza.pl/1,75517,2791492.html#ixzz1HyhMvMZ8> [Dostęp: 28.03.2011].

- [...] zapamiętaj to imię i nazwisko. (s. 9)
- [...] chci, aby sis to jméno **sakra** pamatoval. (s. 11)
- [...] masz lat pięć czy ile. (s. 16)
- [...] jsi snad pětiletý **parchant**. (s. 17)

Gdzie indziej w miejsce formy niepoprawnej pojawia się wulgaryzm wpleciony w język nieletteracki:

- [...] dlaczego więc było mieszkanie nieposprzątnięte [...]. (s. 15)
- [...] proč tedy v bytě byl takový **bordel** [...]. (s. 17)
- [...] czy ona nie rozumie najmniejszej zabawy. (s. 18)
- [...] **nežere** maso, nechápe divadlo. (s. 19)

W innym fragmencie polski hip-hopowy „ozdobnik” rytmizacyjny *faka faka* (s. 7) przechodzi w czeskim przekładzie w wulgarne *horno porno* (s. 9), albo *fix kurcze* (s. 39) — w *fix kurva* (s. 38). W efekcie zabiegów tłumaczki natknemy się w tekście przekładu na hiperbolizacje, służące „wyostrzeniu” obrazu. Na przykład w przytoczonym fragmencie tłumaczka dodaje wulgarne *vysere*, uzyskując nieobecny w tekście oryginału rym:

- [...] zjedz szybko, bo tata zabierze i da gołębom. (s. 10)
- [...] sněž to rychle, nebo ti ho táta **sebere**, holub se na něj **vysere**. (s. 12)

W innym miejscu neutralnie wyrażony w tekście oryginału akt płciowy: *On już ma ją pod sobą, on już chce to robić* (s. 26), zmienia się w wulgarne: *A on už ji má pod sebou, chce jí ho tam zasunout* (s. 26).

W tekście przekładu odnajdziemy i odwrotną tendencję, mianowicie wyrażenia wulgarne zostaną przez tłumaczkę zastąpione neutralnymi lub metaforycznymi:

- [...] zobacz twój kutas już drzemie w spodniach. (s. 7)
- [...] tvůj lulánek už taký spí. (s. 9)
- [...] patrzeć jak po prostu jest i jej nie dymać. (s. 39)
- [...] dívát se jak jen tak leží, a nic s ní nemít. (s. 37)
- z psiej dupy menadżer (s. 72)
- manażer záludný (s. 63)

Ach kurwa [...]. (s. 22)

Ach jo, ty kráso. (s. 23)

Kolejnym problemem jest redundancja w tekście przekładu. Tłumaczka, wyraźnie zainspirowana pomysłem autorki, traktuje proces przekładu jako pretekst do wyrażenia własnych zdolności literackich. Przyznaje to, zresztą, sama. Broni się przed zarzutem Martynty Bořilovej, która twierdzi, że przekład *Pawia królowej* udał się tłumaczcze *aż za dobrze*⁸, odpowiadając, że tak specyficzny utwór literacki dodaje tłumaczowi skrzydeł, uprawomocniając odstępstwa od oryginału⁹. Oczywiście, nie może się obronić decyzja tłumaczki o wprowadzeniu do tekstu przekładu rozbudowanej metaforyki w miejscu, gdzie tekst oryginału nie oferuje odbiorcy przesunięć semantycznych, na przykład we fragmencie:

BO GDYBYŠ TY UMARĽA, JA BYM NA PEWNO CZUĽ SIĽ NIEDOBRZE! (s. 84)

PROTOŽE KDYBY TVĚ JÁ UMŘELO, MNĚ BY Z TOHO JISTĚ DO ZPĚVU NEBYLO. (s. 71)

Ale już na uwagę zasługują takie pomysły Gregorovej, które pozwalają na adaptację kontekstu kulturowego. Dlatego też zaakceptować można zmiany: *Totalizatora Sportowego* (s. 5) na *Loto* (s. 7), „*Filipinki*” (s. 7) na „*Cosmác*” [„Cosmopolitan”] (s. 9), *časopisma „Nie”* (s. 10) na *revue „Cukroví”* (s. 10), przysłowia *Szedł Grześ przez wieś* (s. 8) na *Išel Macek do Malacek* (s. 10), z *auczana gazetki* (s. 8) na *letáky z kěrfúru* (s. 11), *DTC, Galeria Mokotów i CH Arkadia* (s. 22) na *Tuzex, mokotovská galerie a obchod’ák Arkádie* (s. 23), *Fryderyków* (s. 24) na *Grammy* (s. 24), *Biedronki* (s. 42) na *Albert* (s. 40) czy skrótu „DiT” na „es pé ká” w powiązaniu z decyzją o wprowadzeniu dodatkowego wyjaśnienia: [...] *wbrew temu, co twierdzi w swej książce Soszyński Paweł nie ma już marki DiT, dobre i tanie* (s. 15) — [...] *krom toho, že ve svý knize Soszyński Paweł akci es pé ká propaguje, sleva pro každého už dávno neexistuje* (s. 16).

Jak jednak wytłumaczyć decyzję tłumaczki o tym, by wprowadzić do tekstu przekładu więcej niż wymagał oryginał? Zabiegi tłumaczki bronią się wówczas, gdy decyduje się na odwzorowanie obecnej w tekście polskim zasady rytmizacyjnej kosztem redundancji w tekście czeskim. Jak jednak wytłumaczyć podjętą decyzję, gdy rytmizacja jest nieobecna w tekście oryginału? Problem ten ilustruje chociażby następujący przykład:

⁸ M. Bořilová: *Dvě královny, dvě šavle. Kritika překlada Královniny šavle*. „A2” 2008, č. 38. Dostępny w Internecie: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/38/dve-kralovny-dve-savle> [Dostęp: 28.03.2011].

⁹ Dostępny w Internecie: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23139/masowska-dorota-kralovninav-savle> [Dostęp: 28.03.2011].

[...] a to przyszła do niej upragniona miłość, wielka choć jakże krótka. (s. 9)

[...] ji však přepadla wytoužená láska, velká, leč krátka **jako páska**. (s. 12)

Zupełnie niezrozumiała jest również decyzja tłumaczki o wprowadzeniu frazy nieobecnej w oryginale, na przykład w przytoczonym fragmencie:

[...] wyjechać chociażby do Niemiec, być tam grubym Niemcem, grubą mieć żonę Gudrun lub Gretchen, po chodnikach chodzić niepękniętych, a najlepiej być Szwedem [...]. (s. 22)

[...] odjet do Německa třebas jen, být tlustým Němcem, tlustou mít ženu Gudrun nebo Gretchen, po chodnicích čerstvě dlažděných se procházet, **nejlepší by však stejně bylo zmizet** a Švedem být [...]. (s. 23)

albo w tym:

[...] jezdila z Jezusem na ołtarzach. (s. 28)

s Ježíšem **za ruku po zábradlí** na oltáři jezdila. (s. 28)

байдз w tym:

To już zbyt wiele. (s. 27)

to už je teda **soda a kafe silný**. (s. 27)

Jeszcze ważniejszym zagadnieniem staje się redundancja w powiązaniu ze zmianą rejestru języka — z literackiego (oryginał) na nieliteracki (przekład), w dodatku w powiązaniu z kolokwializmami i słowacyzmami. Ilustruje to poniższy fragment:

Dlaczego jesteś nikim **dlaczego nie mamy wciąż pieniędzy, wyobrażasz sobie**, że jesteś wielkim wokalistą superartystą [...]. (s. 16)

Proč jenom seš naprostá nula, **proč peníze z účtu sem nikdy neviděla, ty mi tu furt a porát vomiláš**, jakiej seš zlatej slavík a superumělec [...]. (s. 17)

Kolejnymi problemami, przed którymi stanęła tłumaczka, są nieprzekładalność i transfer kulturowy tekstu oryginału. Ten ostatni wymaga doskonałej znajomości realiów, w których kotwiczy tekst oryginału. Gregorová, by transfer się powiódł, zdecydowała się pójść dwiema drogami. Z jednej strony tłumaczka szuka czeskich ekwiwalentów dla wprowadzonych przez Masłowską elementów polskiej kultury, zaszyfrowanych w hasłach politycznych, kalkach, słowach piosenek, sloganach reklamowych, slangu młodzieżowym i środowiskowym, cytatach z utworów innych pisarzy. Stąd też zmiany w stosunku do oryginału,

które wprowadzają kategorie (potencjalnie) czytelne dla czeskiego odbiorcy. Na przykład zmiana nazwiska Pitz na Cantzová ma swe uzasadnienie w poszukiwaniu odpowiednika dla rzeczownika *pic* — Gregorová decyduje się na *cancy* ('idiotyzy, głupoty') wprowadzone — podobnie jak w oryginale — z niemiecką pisownią. Ekwiwalent nazwiska Anny Przesik — Anna Navátá nie jest już tak czytelny. Tłumaczka wyprowadza wymyślone przez siebie nazwisko od czasownika *vanout* ('wiał'), odnosząc się do konstrukcji osobowości postaci („je pod parou” — „vane”). Stanisław/Staszek staje się czeskim Stanislavem/Standą, Mariusz — Mariánem, Kasia — Kateřiną.

Tłumaczka nie decyduje się jednak na podobny zabieg w odniesieniu do nazw własnych, choć w kontekście wprowadzonej w przekładzie ekwiwalencji i adaptacji zmiana taka świetnie by się obroniła. Dotyczy to przede wszystkim warszawskiej Pragi, co, moim zdaniem, było pomysłem zupełnie nietrafionym, bo akurat czeskiemu odbiorcy musi przywołać mylące skojarzenie z miastem stołecznym Praha. Mając jednak świadomość, że pojawienie się tekście Masłowskiej określonych miejsc pociąga za sobą wyraźny kontekst kulturowy, który może być nieczytelny dla czeskiego odbiorcy, tłumaczka wprowadza na końcu książki uwagi do wykonanego tłumaczenia, prezentując czytelnikowi przekładu podstawowe kategorie współczesnej polskiej kultury, obecne w tekście Masłowskiej. I tak, obok Artura Grottgera znajdziemy Grażynę Torbicką, obok Cepelii — EC Siekierki, a obok Pawła Dunina-Wąsowicza — Izabelę Trojanowską.

Jeżeli dobrze przyjrzymy się tekstowi przekładu, to odnajdziemy fragmenty budzące wątpliwość, czy tłumaczka poprawnie (lub w ogóle) zrozumiała tekst oryginału i powiązane z nim konotacje kulturowe. Na przykład słowa refrenu z piosenki o Panu Tik-Taku: *tak tak to pan tik tak* (s. 6/7) brzmią w czeskim przekładzie zupełnie niezrozumiale: *jo jo, seš to ty, tik tak* (s. 8). Podobnie słowa refrenu z piosenki Lecha Janerki: [...] *cała Polska wysyła bony i wygrywa kupony, bo chciałyby mieć rower i nowe majciochy* (s. 7) — tłumaczka przełożyła dosłownie, chociaż czeski odbiorca nie odczyta tu gry zainicjowanej przez autorkę: [...] *celý Polsko posílá bony a vyrává kupóny, protože by chtělo mít kolo a nový spod'áry* (s. 9).

Innym przykładem może być zupełnie nieudany przekład następującego fragmentu: [...] *nie widziałeś jej oczu smutnych jak z moczem słoiczki po keczupie „Pudliszki”* (s. 9). Gregorová, która przetłumaczyła to: [...] *neviděls její smutný voči jako vobaly vod sevaku namočený v moči* (s. 11), skoncentrowała swą uwagę na słowie *mocz*, rezygnując nie tylko z transferu kontekstu kulturowego (mocz do badań laboratoryjnych oddawało się kiedyś w wygotowanych słoiczkach), ale nawet z szyku przestawnego (w jego miejsce pojawia się *obecná čeština*) i wewnątrzdzianowego powiązania rytmizacyjnego.

Absolutnie niezrozumiały staje się i ten fragment, gdzie „przecena” (znana także w Czechach) zostaje zamieniona na „bramborové těsto”:

[...] a ty mnie sprowadziłeś w matnię nędzy, jestem ubrana na przecenie [...]. (s. 17)

[...] a tys mě na samý dno bídy dohnal, voblečení mám jak s bramborovýho těsta. (s. 18)

Ostatnią grupą problemów są błędy wynikające z niezrozumienia skomplikowanej składni zdań oryginału. Na przykład w poniższym fragmencie tłumaczka tę samą frazę przekłada, posługując się skojarzeniami z tytułami dwóch czołowych czeskich dzienników — „Mladá fronta Dnes” i „Lidové noviny”, nie kopiując jednak charakterystycznego szyku przestawnego, lecz wprowadzając niezrozumiałe:

Śpij i nie myśl nic, **gazeta czuwa matka twoja wyborcza** [...]. (s. 7)

Spinkej, můj maličkej, **fronta nikdy nezmizí, noc je mladá dnes** [...]. (s. 9)

teraz będzie konkurs na ósmy dzień tygodnia [...], a teraz będzie **gazeta twoja matka wyborcza**. (s. 7)

A ted' nás čeká soutěž vo vosmej den den v tejdnu [...], a ted' budou **noviny, matka tvá lidová**. (s. 9)

Tylko w drugim zaprezentowanym fragmencie tłumaczka zdecydowała się na zastosowanie gry słów, odnajdując dla „Gazety Wyborczej” czeski ekwiwalent — „Lidové noviny”.

[...] ta dziewczyna nieco do mięsa z twarzy jest podobna w jego odczuciu. (s. 25)

[...] ona dívka podle masa ve tváři jeho pocitům je podobná. (s. 25)

[...] nikt go od półek nie odpędza z estetycznego względu czy **niedemokratycznego punktu widzenia**. (s. 34)

nikdo ho od pultu kvůli vzhledu estetickému **proti jeho vůli** nevyžene. (s. 33)

Nie broni się decyzja tłumaczki o wprowadzeniu w tekście przekładu przyśłowia, które nie oddaje intencji oryginału:

Każda rzecz porzucona w powietrzu nie rozbija się, tylko leci jeszcze chwilę w miejscu. (s. 18)

Ne všecho, co má peří letí, pouze chvíli na místě setrvá (s. 19).

Wątpliwości budzi rezygnacja z liturgicznego języka: *Bierzcie i jedzcie ze mnie wszyscy, bo ja nie mam żalu* (s. 70), na rzecz niezrozumiałego: *Mouchy snězte si mě, neb já lítost neznám* (s. 61).

Mylące dla czytelnika, np. *nocny na Jagiellońskiej Alkohole Świata* (s. 19), zamienia się na całodobową knajpę: *pajzl na Jagelonský, nonstop bar* (s. 20).

Niewybaczalne błędy tłumaczeniowe: *obopólna miłość* (s. 25) w przekładzie to miłość obojnacza — *láska oboupohlávní* (s. 25), *demobil* (s. 25) to depozyt — *depozitář* (s. 25), *mroczna jej ciała lodówka* (s. 25) to *macocha jejího těla* (s. 25), przycisk BACKSPACE (s. 42) staje się przyciskiem BACKSTAGE (s. 40), schizofrenia (s. 44) — *schizoprémia* (s. 42), *osoba do krytyki skłonna* (s. 30) — *osoba kritiky oblíbená* (s. 30). Zdanie przeczące w oryginale staje się zdaniem twierdzącym w przekładzie: *A že ten egoista nie jest jej kolegą, nawet przez myśl jej nie przejdzie [...]* (s. 26) — *A že ten egoista je jen kamarád, co by tak rád, ji ani nenapadne [...]* (s. 26).

Tłumaczka sama się przyznaje do tego, że tekst Masłowskiej jest dla niej niezrozumiały po pierwszej lekturze. W przypadku pierwszego kontaktu z twórczością Masłowskiej — *Wojny polsko-ruskiej*..., chodziło nawet o jedną trzecią tekstu¹⁰.

Rację należy przyznać tłumaczce, że przekład tekstu o tak specyficznym języku i naszpikowanego kontekstem kulturowym stał się dla niej ekwilibristyką między tłumaczeniem dosłownym a artystyczną interpretacją¹¹.

Jak trudna była praca Gregorovej z tekstem Masłowskiej mogą świadczyć chociażby podziękowania za inspirację, jakie tłumaczka kieruje do kilkudziesięciu polskich i czeskich przyjaciół na końcu książki.

¹⁰ *Možnosti jazyka. Rozhovor Barbory Gregorové a Libora Dvořáka*. „Plav” 2005, č. 1, s. 2.

¹¹ Dostępny w Internecie: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23139/masowska-dorota-kralovna-savle> [Dostęp: 28.03.2011].

Izabela Mroczek

Několik poznámek o českém překladu *Paw królowej* Doroty Masłowské

Resumé

Barbora Gregorová, překladatelka knížek Doroty Masłowské do češtiny, uvedla pro českého čtenáře velmi obtížnou pro překlad knížku — *Paw królowej (Královnina šavle)*. Pokud srovnáme text originálu a překladu, najdeme několik druhů problémů, které se v českém textu našly, mezi nimi jsou: nečekaně silná rytmizace a vulgarizace textu, nesprávné použití obecné češtiny, redundance v překladu nebo chyby, jenž jsou výsledkem nepochopení překladatelkou textu originálu. Tyto problémy ale nediskvalifikují český překlad, protože nedominují nad vynalezavými, dokonce bravurními překladatelskými náměty Bány Gregorové.

Klíčová slova: vulgarizovaný překlad, redundance v překladu, překladatelská chyba, kulturový transfér.

Izabela Mroczek

A few remarks on Czech translation
of Dorota Masłowska's *Paw królowej*

Summary

Barbora Gregorová, translator of Dorota Masłowska's books to Czech language, presented to Czech readers a novel very complicated to translate — *Paw królowej* (Czech title: *Královni-na šavle*). If we compare the text of original with the translation, we can find many groups of problems, which are present in Czech text, among them: unexpected strong rhythmization and vulgarization of the text, incorrect use of contemporary Czech language (obecná čeština), redundancy in translation or mistakes, which are the result of wrong understanding of original text by the translator. These problems do not disqualify Czech translation, because they do not dominate inventive, daring translating ideas of Bára Gregorová.

Key words: vulgarization of the text, **redundancy in translation**, **translating mistake**, **cultur transfer**.

Iwona Stanios

Transkulturowość oryginału w przekładzie (na przykładzie powieści *Derviš i smrt* Mešy Selimovicia)

Gdy do czynienia mamy z przekładem tekstu transkulturowego, jakim z pewnością jest powieść *Derviš i smrt* Mešy Selimovicia, do kultury względnie monokulturowej, jaką jest kultura polska, możemy mówić o oddalaniu się przekładu od swojego prototypu i zubażaniu przekazu transkulturowego. Przenikanie się kultur i ich hybrydyzacja znajduje swoje odbicie w języku, ponieważ jest on „magazynem pamięci kulturowej, w który wpisana jest informacja na temat historii, obyczaju, wierzeń, legend, mitów literatury i sztuki oraz organizacji życia społecznego i politycznego”¹. Język polski nie może dysponować ekwiwalentami tak samo nacechowanymi kulturowo, jak to ma miejsce w języku serbskim, ponieważ całkowicie inna jest tych dwóch społeczeństw (monokulturowego i transkulturowego) historia, inne są ich obyczaje, a nawet inna jest religia i organizacja życia społecznego. Tłumacz może i powinien dokonywać wyborów, aby jak najbardziej zbliżyć się do prototypu, ale pewne bariery językowo-kulturowe będą mu to utrudniać, a transkulturowość w monokulturowym przekładzie będzie ginąć.

Na początek przyjrzyjmy się pojęciu transkulturowości, które zostało wprowadzone do badań nad wielokulturowymi społeczeństwami przez Wolfganga Welscha. Badacz ten szczegółowo opisał zjawisko transkulturowości, separując je od wielokulturowości i interkulturowości. Wyszedł od krytyki myśli Herde-

¹ B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 234.

rowskiej, czyli od rozumienia egzystujących obok siebie kultur jako zamkniętych i osobnych kul, płynnie przechodząc do krytyki wielokulturowości, w której kultury to dalej zamknięte i osobne kule, a jedyna różnica polega na tym, że w tej koncepcji kule te zderzają się z sobą. To ocieranie się o siebie nie pomaga jednak wcale w zrozumieniu czy „transgresji dzielących nas barier”². Jeśli kule (kultury) są zamknięte, to bardzo często starają się podkreślać swoją odrębność, co nie wpływa korzystnie na integrację, a jedynie akcentuje różnice między danymi grupami kulturowymi.

Pod wpływem globalizacji i wynikającej z niej migracji ludności dotychczasowe koncepcje kultury zdezaktualizowały się, dlatego najwłaściwsza w takim kontekście wydaje się transkulturowość. Welsch wyróżnia determinanty kulturowe, które charakteryzują społeczeństwa transkulturowe, ale nie wielokulturowe³. Zalicza się do nich między innymi: budowanie sieci kulturowej (dwie kultury są z sobą powiązane np. z uwagi na taki sam styl życia reprezentantów tych samych zawodów), hybrydyzację kulturową (wchłanianie części innych kultur, współegzystowanie z sobą tubylców i obcokrajowców), zanikanie rozróżnienia na obce i nasze (nie istnieje absolutna obcość) oraz rozróżnianie tożsamości kulturowej i narodowej (nie można uznać, że każdego, kto ma polski paszport cechuje również polska tożsamość kulturowa. Welsch twierdzi, że „praca nad własną tożsamością coraz częściej staje się pracą nad integracją wielu komponentów o różnym pochodzeniu kulturowym”⁴).

Choć Welsch, opisując koncepcje transkulturowości, odnosi się głównie do społeczeństw nowoczesnych, argumentując to tym, że Internet i nieograniczona wręcz możliwość podróżowania spowodowała przenikanie się kultur i ich hybrydyzację, to jednak przykłady transkulturowych społeczeństw można odnaleźć również wśród „przednowoczesnych” organizacji społecznych. Przykładem takiego społeczeństwa jest Imperium Osmańskie oraz okupowane przez nie Bałkany, a w szczególności tereny Bośni i Hercegowiny.

Bośnia i Hercegowina od czasów starożytnych leżały na styku kultur, co wpływało na rozwijanie się społeczeństwa transkulturowego. W starożytności na całe Bałkany najbardziej oddziaływała Grecja, położona na południu Półwyspu Bałkańskiego, oraz Rzym, rozciągający się po drugiej stronie Morza Adriatyckiego. Na przełomie I w. p.n.e. i I w. n.e. Rzymianie podbili większość ziem Półwyspu Bałkańskiego (czy Europy Południowo-Wschodniej) na południe od Dunaju⁵. W 395 r. wyznaczona została linia graniczna między Cesarstwem Rzymskim, czyli Zachodnim, a Greckim, czyli Wschodnim. Przebiegała ona od

² W. Welsch: *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*. W: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Red. R. Kubicki. Poznań 1998, s. 201.

³ Zob. *ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 209.

⁵ B. Jelavich: *Historia Bałkanów. Wiek XVIII i XIX*. Tłum. K. Salawa, J. Polak. Kraków 2005, s. 20.

Adriatyku na zachodzie, wzdłuż rzeki Driny, dalej do Sawy i Dunaju (przechodziła zatem przez ziemie dzisiejszej Bośni i Hercegowiny). Wytyczenie tej linii ma znaczenie historyczne i kulturowe, ponieważ stała się ona linią podziału między katolicyzmem a prawosławiem, między Zachodem a Wschodem.

Kolejną datą ważną ze względu na kulturę i religię tych terenów był rok 1054, czyli „największy skandal Kościoła” — tak Norman Davis nazywa wielką schizmę wschodnią, która ostatecznie podzieliła Kościół na katolicki i prawosławny. Nastąpiło wtedy całkowite zerwanie więzi między Bizancjum (Cesarstwo Wschodnie) a Cesarstwem Zachodnim.

W XV w. Bośnia i Hercegowina znów leżały na pograniczu dwóch kultur, tym razem jednak dużo bardziej od siebie odległych. W 1463 r. turecki sułtan Mehmed II zdobył Bośnię, a w 1483 r. — Hercegowinę. Bośnia i Hercegowina znalazły się na styku świata chrześcijańskiego Zachodu i muzułmańskiego Wschodu. Choć nowa władza wykazywała dużą tolerancję wobec istniejących wyznań, wielu bogomiłów, katolików i prawosławnych przechodziło na islam, który swoim wyznawcom stwarzał szansę na uzyskanie lepszej pozycji społecznej lub po prostu zachowanie dotychczasowej. Ważniejsze funkcje społeczne w państwie muzułmańskim mogli bowiem pełnić jedynie muzułmanie. Fakt, że w 1565 r. sułtan zaprosił do Bośni Żydów świadczy o tym, jak bardzo wielokulturowy był to kraj, oraz że sułtan miał tego świadomość⁶.

Takie uwarunkowania historyczne spowodowały, że Bośnia i Hercegowina właściwie już od XVI w. może być uważana za kraj transkulturowy, ponieważ poszczególne kultury nie były zderzającymi się z sobą kulami, z tej mozaiki zaś powstała specyficzna hybryda, która kształtowała tożsamości zbiorowe i indywidualne.

W takich transkulturowych warunkach wychował się Meša Selimović, autor powieści *Derviš i smrt*, który często porównywany jest do Ivo Andrića. Autor *Mostu na Drinie* nagrodzony został literacką Nagrodą Nobla za dar epicki, za pomocą którego opisywał losy swojego kraju i swoich pobratymców. Bośnia i Hercegowina nie ma wielu źródeł pisanych traktujących o jej historii. Andrić w dużej mierze przyczynił się do rozwoju historiografii bośniackiej, w swych powieściach opierał się na faktach i wplatał je w fikcję literacką. Porównywanie twórczości Selimovicia i Andrića nie jest bezpodstawne, ponieważ autor *Derwisza i śmierci* pisze swoje dzieła w sposób bardzo podobny do utworów Ivo Andrića. Zapytany o motywy napisania powieści mówi: „Neposredni povod koji je uticao na stvaranje ideje o Dervišu vjerovatno je nastao prilikom čitanja knjiga i dokumenata o Bosni”⁷. („Bezpośredni powód, który wpłynął na powstanie pomysłu o Derwiszu najpewniej pojawił się przy okazji czytania książek i do-

⁶ *Balkany: Bośnia i Hercegowina, Serbia, Macedonia, Albania. Przewodnik turystyczny*. Red. K. Chojnacka. Kraków 2005, s. 31.

⁷ M. Selimović: *Pisci, mišljenja i razgovori*. Beograd 2002, s. 255.

kumentów dotyczących Bośni” — I.S.⁸). Badał zatem historię, fakty i stworzył epicką powieść z elementami autentycznymi. Działając w ten sposób, przeniósł do świata przedstawionego swego dzieła transkulturowość społeczeństwa Bośni i Hercegowiny.

Derviš i smrt Mešy Selimovicia to skomplikowany prototyp właśnie z uwagi na transkulturowość. Składa się na niego wiele elementów czy raczej wpływów kulturowych, które dla czytelnika oryginału są czymś naturalnym i niezauważalnym. Jest to całość gestaltyczna, ponieważ wszystkie pojedyncze elementy (kultury) łącznie dają całkowity obraz transkulturowości, a badane odrębnie nie są rozumiane w ten sam sposób. Można je jednak badać osobno, a nawet należy ustalić, w jaki sposób poszczególne elementy wpływają na przekładalność, czy pozwalają na zbliżanie się przekładu do prototypu, czy też powodują ich oddalanie się.

Transkulturowość to cecha zauważalna dopiero przy odbiorze dzieła przez członków kultur zewnętrznych. Jest wyjątkowa, ale również trudna do odtworzenia, tym bardziej że przekład następuje z obszaru, na którym występuje wiele kultur, na obszar względnie monokulturowy. Roman Lewicki wyróżnia trzy poziomy odmienności w postrzeganiu obcości w odbiorze przekładu; są to poziomy: językowy, kulturowy oraz religijny i aksjologiczny⁹. Skoro są to poziomy sygnalizujące obcość w przekładzie, który jest bliski prototypowi, czyli oryginałowi, to poziomy te muszą mieć swoje pierwowzory czy raczej prototypy również w oryginale. Jeśli transkulturowość zauważana jest przez odbiorców spoza prymarnego obszaru kulturowego, to można powiedzieć, że transkulturowość może zostać zidentyfikowana na tych samych poziomach, co obcość w odbiorze przekładu. Dlatego też transkulturowość może zostać podzielona na trzy poziomy: językowy, kulturowy oraz religijny i aksjologiczny. Wszystkie one są trudne do odtworzenia w przekładzie, ale najbardziej problematyczny wydaje się poziom językowy, ponieważ stanowi barierę, na którą nie ma żadnego wpływu ani tłumacz, ani odbiorca sekundarny.

W przypadku poziomów kulturowego oraz religijnego i aksjologicznego tłumacz może próbować się odnieść do zasobów wiedzy deklaratywnej odbiorcy sekundarnego i choć efekt, czyli aktywizowanie wyidealizowanych modeli kognitywnych nie będzie przebiegało w ten sam sposób, jak w przypadku odbiorcy prymarnego, to efekt podobny może zostać osiągnięty. Jeśli jednak nie można znaleźć ekwiwalentu słowa lub wyrażenia, które jest tak samo albo nawet jedynie podobnie nacechowane kulturowo, to tłumacz pozbywa się tego elementu, zubażając przekład, nie powodując aktywizowania nawet zbliżonych wyidealizowanych modeli kognitywnych.

⁸ Tłumaczenia w nawiasach — I.S.

⁹ Por. R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*. W: *Przekład — Język — Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002.

Warto wspomnieć, czym są idealne modele kognitywne. Pojęcie wyidealizowanych modeli kognitywnych związane jest ze strukturami poznawczymi, które są „systemem informacji (wiedzy, danych) wewnętrznych utrwalonych w pamięci”¹⁰. Człowiek koduje pewne informacje, dzięki którym tworzy własną tożsamość i orientuje się w świecie. Trzeba zwrócić uwagę, że im bardziej skomplikowane doświadczenia, np. związane z egzystowaniem w społeczeństwie transkulturowym, tym bardziej złożone są struktury poznawcze danej jednostki. Wiedza zebrana w strukturach dzieli się na wiedzę deklaratywną (wiedza o faktach „wiem, że...”) oraz wiedzę proceduralną („wiem, jak...”). Na podstawie zebranej wiedzy, zarówno deklaratywnej, jak i proceduralnej, człowiek może wytworzyć wyidealizowany model kognitywny, czyli „względnie stabilną umysłową reprezentację »teorii« na temat jakiegoś aspektu rzeczywistości, na tle której funkcjonują wyrazy i inne jednostki języka”¹¹. Modele te nie stanowią jednak konkretnych przykładów doświadczeń, ale uogólnienie wielu różnych doświadczeń. W *Leksykonie językoznawstwa kognitywnego*, pod hasłem *wyidealizowane modele kognitywne*, znajdziemy przykład pojęcia „kawaler”, które rozumiane jest w powiązaniu z wyidealizowanym modelem kognitywnym małżeństwa, zatem można powiedzieć, że słowo ‘kawaler’ aktywizuje model ‘małżeństwa’. Model ten zaś zawiera wiele różnych informacji, poczynając od typowego wieku zawierania małżeństwa, przez schemat ceremonii, aż po różne wydarzenia związane z trwaniem małżeństwa. Można stwierdzić, że konkretne wyrazy wywołują pewne wyidealizowane modele kognitywne. Jednak aktywizowane modele mogą być inne dla różnych odbiorców, ponieważ ich struktury poznawcze zawierają inne elementy wiedzy. Przyjrzyjmy się zatem językowemu poziomowi transkulturowości w powieści Meša Selimovića i jej przekładzie.

Tereny Bałkanów przez prawie 500 lat okupowane były przez Imperium Osmańskie. Językiem urzędowym w Imperium początkowo był turecki; później, na bazie tureckiego, powstał język osmański, który stał się oficjalnym językiem w państwie osmańskim. W języku tureckim znaleźć można bardzo wiele zapożyczeń z języka perskiego oraz arabskiego. Tak długie wywieranie wpływu kulturowego i językowego sprawiło, że wiele słów tureckich (czasem pochodzenia arabskiego lub perskiego) zadomowiło się w języku serbskim¹². Nie doszło w tym przypadku do powstania ligi językowej, ale język turecki, mający silniej-

¹⁰ J. Koziński: *Koncepcja poznawcza, czyli człowiek samodzielny*. W: J. Koziński: *Koncepcje psychologiczne człowieka*. Warszawa 1995, s. 193.

¹¹ V. Evans: *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*. Tłum. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorodecka, A. Gicala, J. Winiarska. Kraków 2010, s. 178.

¹² W tym artykule autorka nazywa językiem serbskim język, którym posługuje się w powieści Meša Selimović, ponieważ Selimović nazywał siebie Serbem muzułmańskiego wyznania. Autorka przyznaje, że jest to pewne uproszczenie. Kodyfikacja języka bośniackiego to proces długotrwały i skomplikowany. Na ten temat zob. A. Hofman-Pianka: *Socjolingwistyczne aspekty współczesnego języka bośniackiego*. Kraków 2000.

szą pozycję, mocno oddziaływał na język tamtejszej ludności i pozostawił po sobie wiele śladów.

W język wpisana jest historia i kultura, dlatego gdy mamy do czynienia z językiem serbskim, w którym historia osmańskiej okupacji jest bardzo widoczna, przekład na język, który nie zawiera słów nacechowanych kulturą turecką, staje się wyjątkowo trudny. Nie jest możliwe odnalezienie jakiegokolwiek ekwiwalentu dla takich słów, można je jedynie zastąpić słowami neutralnymi, co jednak przekład zubaża, a przede wszystkim oddala od prototypu.

Słowa pochodzenia tureckiego, perskiego i arabskiego pojawiają się w powieści *Derviš i smrt* bardzo często. Można je podzielić na trzy grupy:

- 1) słowa i wyrażenia nacechowane kulturowo; w tym mające swoje nienacechowane kulturowo odpowiedniki w języku serbskim, oraz te, które takich odpowiedników nie mają;
- 2) słowa i wyrażenia związane z islamem;
- 3) słowa i wyrażenia związane z miejscem akcji.

Słowa i wyrażenia nacechowane kulturowo

Słowa i wyrażenia tureckiego, perskiego i arabskiego pochodzenia bardzo często pojawiają się przy okazji opisów domów muzułmańskich, meczetów lub sytuacji związanych z obrzędami muzułmańskimi. Bardzo często użyte w takich opisach wyrazy mają swoje nienacechowane kulturowo odpowiedniki, ale zastosowanie słów pochodzenia tureckiego wydaje się bardziej adekwatne, ponieważ wzbogaca dane fragmenty i silniej wpływa na wyobraźnię czytelnika oryginału. Związane jest to z doświadczeniem zmysłowym, które pozostawiło ślady w umyśle odbiorcy prymarnego i doprowadziło do powstania w nim struktur poznawczych. Słowa te wywołują konkretne wyobrażenia, powodują przywoływanie wyidealizowanych modeli kognitywnych związanych z Bośnią i Hercegowiną oraz wpływami tureckimi. W przekładzie modele te nie zostaną przywołane wcale lub bardzo rzadko.

Przytoczony poniżej fragment opisuje meczet. Pojawiają się w nim słowa pochodzenia tureckiego, których nie można przetłumaczyć na język polski, nie zubażając przekładu:

Ovo je moja državina, pohabani **ćilim**, **bakreni** svijećnjaci, **mihrab** gdje klanjam pred ljudima pogruženim na koljenima, moja tišina i sigurnost, godina-ma sam ovdje svoj, znam **ćilimsku** šaru gdje staje moja stopa [...] ¹³.

¹³ M. Selimović: *Derviš i smrt*. Beograd 2007, s. 85 [podkr. — I.S.].

To jest moje państewko, zużyty dywan, miedziane świeczniki, mihrab, gdzie biję pokłony przed ludźmi pogrążonymi na kolanach, moja cisza i pewność, od lat jestem tutaj swój, znam wzór dywanu, gdzie staje moja stopa [...].

Słowo *ćilim* to po polsku *dywan*, jednak to tłumaczenie wydaje się dalekie od idealnego, czyli tożsamego ekwiwalentu. Można je przetłumaczyć jako *kilim*, ponieważ taki wyraz występuje w języku polskim, ale prawdopodobnie wtedy wielu odbiorców przekładu będzie go kojarzyło z ozdobą, która co prawda przypomina dywan, ale którą wieszka się na ścianie. W języku serbskim istnieje słowo *tepih*, które choć pochodzenia niemieckiego, jest bardziej neutralne. *Ćilim* aktywizuje model kognitywny związany ze Wschodem, ponieważ jest to dywan wzorzysty, bardzo często barwy czerwonej, z motywami i wzorami, które ludziom Zachodu kojarzą się z Orientem. Słowo *dywan* dezaktywizuje wszystkie te skojarzenia i wręcz zapobiega powstaniu wyidealizowanego modelu kognitywnego dotyczącego meczetu jako miejsca, które swoje korzenie znajduje w Oriencie. *Kilim* spowoduje powstanie modelu kognitywnego związanego z ozdobą ścienną.

Oto jak rozwiązała ten problem tłumaczka polskiego przekładu powieści: „To jest moje państewko, wytarte kobierce, miedziane świeczniki, mihrab, gdzie wybijam pokłony przed klęczącymi ludźmi, moja cisza i bezpieczeństwo, od lat jestem tutaj panem, znam ornament kobierca, na którym staje moja stopa [...]”¹⁴.

Słowo *ćilim* zastąpiła tłumaczka wyrazem *kobierzec*, który podobnie jak *kilim* również raczej kojarzony będzie z ozdobą ścienną, a nie z dywanem. Ważniejsze było jednak dla niej to, by znaleźć ekwiwalent, który będzie miał swoje korzenie na Wschodzie, dlatego pewną dozę nacechowania kulturowego zdołała zachować. Ten wybór wydaje się mimo wszystko lepszy niż po prostu *dywan*, który jest całkowicie neutralnym określeniem, niepowodującym przywoływania żadnych wyidealizowanych modeli kognitywnych.

Słowo *bakar*, czyli miedź, pochodzi od tureckiego słowa *bakir* i choć nie ma swojego nienacechowanego kulturowo odpowiednika, etymologią przywołuje historię okupacji osmańskiej. W języku polskim słowo *miedź* jest słowem neutralnym, nie będzie więc wywoływało żadnych skojarzeń.

W tym fragmencie pojawia się jeszcze słowo związane z kulturą islamu — *mihrab*, które szerzej omówione zostanie w następnej części artykułu.

W odbiorze fragmentu traktującego o noclegu w zajeździe również aktywowany jest wyidealizowany model kognitywny dotyczący zajazdów tureckich występujących na terenie Bośni i Hercegowiny:

Upitao sam ga zašto nije došao u tekiju, kod nas odsjedaju i nepoznati putnici, a zna kako bi me obradovao. I ljudi će se čuditi, zašto da traži **konak** na dru-

¹⁴ M. Selimović: *Derwisz i śmierć*. Tłum. H. Kalita. Warszawa 1977, s. 86.

gom mjestu, nismo se ni zavadili ni zaboravili. A i nezgodno je u **hanu**, **han** je svačije svratište, dobro za čovjeka koji nema nikoga svoga [...]”¹⁵.

Zapytałem go, dlaczego nie przyszedł do tekiji, u nas zatrzymują się nawet obcy podróżni, a wie jak by mnie tym ucieszył. I ludzie będą się dziwić, dlaczego szuka noclegu w innym miejscu, przecież nie pokłóciliśmy się ani nie zapomnieli o sobie. A w zajeździe też nie jest wygodnie, zajazd jest miejscem spotkań dla wszystkich, dobry dla człowieka, który nie ma nikogo [...].

Han można przetłumaczyć na polski jako *zajazd*. Jest to słowo pochodzące od perskiego *hane*, które oznacza *dom*. W języku serbskim istnieje słowo *gostionica*, które jest nienacechowane kulturowo i oznacza miejsce, gdzie mogą przenocować podróżni. *Han* automatycznie przywołuje wyobrażenia związane z Orientem; to specyficzne miejsce spotkań przede wszystkim kupców, którzy przemierzali Cesarstwo Osmańskie wzdłuż i wszerz ze swoimi towarami lub usługami. Sam bohater mówi o tym miejscu, że jest w nim niewygodnie. Jeśli dodamy do tego późniejszą wypowiedź bohatera: „[...] kako se navikao na nered po hanovima [...]”¹⁶ („jak się przyzwyczaił do nieporządku w zajazdach”), to tworzy się bardzo swoisty obraz zajazdu związany z Orientem. Tym bardziej, że występuje w sąsiedztwie słowa *konak* (*nocleg*). Po turecku brzmi to *konmak* i dokładnie oznacza „być gościem”. *Noćenje* to jego serbski odpowiednik nienacechowany kulturowo. Czytając przytoczony fragment, w wyobraźni, w swoim wyidealizowanym modelu kognitywnym, czytelnik przenosi się do kraju, gdzie widoczne są wpływy Orientu. Na Zachodzie nikt nie nazwałby zajazdu *han*, dlatego te wyrazy są ważne dla aktywizowania odpowiednich modeli kognitywnych związanych z przestrzenią, w tym wypadku Bośnią i Hercegowiną. *Zajazd* w żadnym wypadku nie może tego wszystkiego oddać w przekładzie.

Tłumaczka w polskim przekładzie postanowiła dokonać redukcji i nie starała się wyrazu *han* zastąpić ekwiwalentem słowa określającego miejsce, a jedynie stwierdziła, że oznacza to „u obcych”: „Zapytałem, dlaczego nie przyszedł do tekkie, u nas zatrzymują się także obcy podróżni, przecież wie, jaką sprawiłby mi radość. I ludzie będą się dziwić, dlaczego szuka noclegu u obcych, przecież nie pokłóciliśmy się ani nie zapomnieli o sobie”¹⁷. Słowo *konak* zostało w polskim przekładzie zastąpione neutralnym wyrazem *nocleg*. Z uwagi na te zabiegi powyższy fragment całkowicie utracił swoje orientalne nacechowanie kulturowe.

Kolejnym przykładem aktywizowania przestrzennego modelu wyobrażeniowego jest opis domu Hasana:

¹⁵ M. Selimović: *Derviš...*, s. 72.

¹⁶ Ibidem, s. 113.

¹⁷ M. Selimović: *Derwisz...*, s. 72.

Uveo me u veliku sobu, s prozorima na cijeljoj prednjoj strani, [...] sa **minder-lucima**, **levhama**, izrezbarenim **dolafima**, sa mnoštvom **čilima**, čitavo jedno zaprašćeno bogatstvo, raskoš o kojoj niko ne vodi računa¹⁸.

Wprowadził mnie do dużego pokoju, z oknami na całej frontowej stronie, [...] z minderlukami, levhami, rzeźbionymi szafami wbudowanymi w ściany, z mnóstwem dywanów, jedno wielkie zakurzone bogactwo, rozkosz, o którą nikt nie dba.

Czytając zdanie tak przepełnione wyrazami tureckiego pochodzenia, w wyobraźni czytelnik przenosi się do domu z tureckimi elementami kulturowymi, o którym mowa. *Minderluk* ma nienacechowany kulturowo odpowiednik serbski, jest nim *sofa*. W języku tureckim występuje słowo *minder*. *Dolaf* to szafa wbudowana na stałe w ścianę, po serbsku można powiedzieć *ormar uzidan u zidu*, ale w domu muzułmanina powinny znajdować się rzeczy, których nazwy są związane z kulturą osmańską. Powodują one aktywizowanie konkretnych wyidealizowanych modeli kognitywnych, które jednak mogą powstać w umyśle człowieka, pod warunkiem, że jego struktury poznawcze mają ten zasób wiedzy proceduralnej. Wiedzę tę zaś posiadać będzie jedynie ta jednostka, która widziała już kiedyś wspomniane elementy kultury tureckiej.

Polskie tłumaczenie tego fragmentu brzmi następująco: „Wprowadził mnie do wielkiej izby z oknami w całej frontowej ścianie, [...] z minderlukami, levhami, z rzeźbionymi szafami w ścianach, z mnóstwem kilimów, całe to zakurzone bogactwo, przepych, o który nikt nie dba”¹⁹.

W większości z tych przypadków tłumaczka zdecydowała się na zachowanie form oryginalnych i zastosowanie przypisów. Zakłóca to płynność przekładu, jednak wydaje się wyborem najlepszym, choć pozostawiającym wiele do życzenia. Ostatecznie bowiem ten opis nie wywoła żadnych wyidealizowanych modeli kognitywnych w odbiorcy sekundarnym, z uwagi na fakt, że jego struktury poznawcze nie mają wiedzy na ten temat.

Słowa i wyrażenia związane z kulturą islamu

We dwóch wcześniej cytowanych fragmentach pojawiają się słowa, które nie tylko są nacechowane kulturowo, ale noszą z sobą bardziej skomplikowane znaczenie — odwołują się do innych tekstów kultury, do prawa, dogmatów, tradycji i wierzeń muzułmańskich. Ich transkulturowość w przekładzie ginie, ponieważ

¹⁸ M. Selimović: *Derviš...*, s. 113.

¹⁹ M. Selimović: *Derwisz...*, s. 114.

czytelnik przekładu nie zawsze może uświadomić sobie ich rolę w kulturze oryginału. W kulturze prymarnej, czyli w Bośni i Hercegowinie nie są to egzotyzacje, ale słowa używane na co dzień, niosące z sobą piętno historii, ale jednak wtopione w swoje środowisko.

Mihrab to słowo pochodzenia arabskiego, które właściwie we wszystkich językach brzmi tak samo lub bardzo podobnie, a oznacza „wnękę w ścianie meczetu wskazującą kierunek, w którym znajduje się Mekka”²⁰. Tłumaczka zatem nie miała problemu ze znalezieniem jego ekwiwalentu. Utrudniony, lub raczej zakłócony, jest jednak jego odbiór w przekładzie, ponieważ odbiorca sekundarny (pod pojęciem „odbiorca sekundarny” rozumiemy odbiorcę przekładu polskiego) w wielu przypadkach nie ma dostępu do tych samych tekstów kultury, do których ma dostęp odbiorca prymarny. Z kolei czytelnik oryginału nie tylko ma do nich dostęp, ale zna je bardzo dobrze, został w ich otoczeniu wychowany. Ma to bardzo duży wpływ zarówno na aktywizowanie wyidealizowanych modeli kognitywnych, jak i na postrzeganie przekładu w kategoriach my — oni, tzn. my — katolicy, oni — muzułmanie, oraz na egzotyzację oryginału.

Przekład winien sygnalizować obcość, ale nie powinna ona być traktowana stereotypowo, nie powinna uprzedzać do treści ani wpływać znacząco na ich odbiór. Inaczej odbierać będzie fragment z użyciem *mihrabu* czytelnik, dla którego meczety są codziennością, a inaczej odbiorca, dla którego są one czymś abstrakcyjnym i odległym. Dzieje się tak głównie ze względu na to, że struktury poznawcze obu czytelników są inaczej zbudowane i zawierają inne treści traktujące o społeczeństwie i kulturze.

Wracając do opisu domu Hasana, niewielu odbiorców sekundarnych może wyobrazić sobie, jak wygląda *lehva*. Tego słowa, podobnie jak słowa *mihrab*, nie da się przetłumaczyć na język polski. W kulturze sekundarnej bowiem brak nazwy, która by to samo oznaczała, gdyż nie było potrzeby jej utworzenia. *Lehva* lub *levha* to wypisane ozdobnym pismem i opracione cytaty z Koranu, które stanowią dekorację powieszoną na ścianach domów muzułmańskich lub meczetów. W takich wypadkach jedynym, choć niekoniecznie najlepszym, wyjściem dla tłumacza jest amplifikacja, która narusza płynność odbioru oryginału, ale przynajmniej nie zakłóca jego zrozumienia. Tłumaczka w tym wypadku posłużyła się słowem oryginalnym i opatrzyła je przypisem. Jest to także dobry wybór, choć podkreślić należy, że mimo wszystko rozumienie całości i odbiór opisu domu Hasana przez odbiorcę prymarnego będzie inny niż odbiorcy sekundarnego, ze względu na wspomniane wcześniej różnice w strukturach poznawczych obu czytelników. Różnice w odbiorze będą polegały przede wszystkim na aktualizowaniu innych modeli kognitywnych. Dodatkowo odbiorca przekładu nie zawsze będzie mógł dostrzec intertekstualność tekstu, dialogu, w jaki tekst wchodzi (za pomocą tych pojedynczych słów) z tekstami kultury, takimi jak

²⁰ *Słownik wyrazów obcych*. Red. E. Sobol. Warszawa 1997, s. 719.

tradycja muzułmańska czy obrzędy muzułmańskie. Z tego powodu można powiedzieć, że odbiór z pewnością będzie uboższy.

Przyjrzyjmy się również poniższemu fragmentowi oryginału:

Od dalekog detinjeg **Bajrama** što se već izgubio u pamćenju, ovo je prvi put da mi je neko donio dar, prvi put da je neko mislio na mene²¹.

Od odległego Bajramu, spędzonego jako dziecko, o którym pamięć już zanika, to pierwszy raz kiedy ktoś mi daje jakiś dar, pierwszy raz kiedy ktoś o mnie pomyślał.

Bajram to tureckie określenie świąt muzułmańskich. Należy do nich między innymi *kurban bayram*, czyli *wielkie święto*, a jest to „Święto Ofiarowania na zakończenie pielgrzymki do Mekki; pielgrzymi składają ofiarę, najczęściej z barana. Po czym wspólnie spożywają mięso, pozostałość jest przeznaczona dla ubogich”²². Słowo *Bajram* w kulturze islamu aktywizuje wyidealizowany model kognitywny, którego odpowiednikiem w kulturze polskiej mógłby być model aktywizowany przez słowo *święta*, np. *Na święta dostałam komputer*. Po przeczytaniu tego zdania w umyśle odbiorcy (polskiego) aktywizowany jest wyidealizowany model kognitywny świąt chrześcijańskich oraz wszelkich tradycji z nimi związanych, a tym samym zrozumienia, że komputer był prezentem świątecznym, mimo że nie jest to powiedziane wprost. Choć substytucja (zamiana *Bajram* na *święta*) może się pozornie wydawać zabiegiem usprawiedliwionym i właściwym, ponieważ będzie aktywizować podobne modele u odbiorców prymarnego i sekundarnego, jednak w takim przypadku nie jest dozwolona z kilku ważnych powodów. Po pierwsze, zakłócać będzie odbiór, ponieważ czytelnik sekundarny nie zidentyfikuje poprawnie kultury prymarnej jako obcej, potraktuje ją jak swoją. Po drugie, co wynika z poprzedniego twierdzenia, nastąpi kolonizacja oryginału, kultura sekundarna zacznie dominować nad kulturą prymarną, znikną ślady obcości. Po trzecie, co wynika z dwóch poprzednich stwierdzeń — tłumacz w ten sposób nie wywiąże się ze swojej roli, która polega na jak najwierniejszym odtworzeniu tekstu oryginału. Tłumacz może podmieniać znaczenia, czyli zmieniać węzły dostępu do sensu, ale jeśli zastąpi *Bajram* *świętami*, to zmieni nie tylko znaczenie, ale również sens, którym w tym wypadku jest tradycja muzułmańska w transkulturowej Bośni i Hercegowinie.

Tłumaczka polskiego przekładu ponownie zastosowała w tej sytuacji przypis i pozostawiła *Bajram* w formie oryginalnej.

Podobna sytuacja może mieć miejsce również wtedy, gdy mowa jest o rytualnym obmyciu części ciała, którego dokonać musi każdy muzułmanin przed modlitwą:

²¹ M. Selimović: *Derviš...*, s. 105.

²² *Obyczaje, języki, ludy świata*. Red. S. Żurawski. Warszawa 2007, s. 79.

Prvo je ustajao Mustafa, ako nije spavao kod svoje kuće [...], izlazio u bašču i uzimao **abdest**, duvajući snažno kroz nos, čisteći grlo, trljajući se po širokim prsima, klanjao na brzinu, a onda ložio vatru [...]²³.

Pierwszy wstawał Mustafa, jeśli nie nocował w swoim domu [...], wychodził do ogrodu i dokonywał abdestu, dmuchając mocno przez nos, czyszcząc gardło, pocierając się po szerokich piersiach, szybko się kłaniał, a następnie rozpałał ogień [...].

Abdest to słowo pochodzenia tureckiego, powstałe z połączenia *ab* (woda) i *dest* (ręka). *Abdest* jest rytualnym obmyciem, które jak wiele innych rytuałów w islamie jest ściśle określone: najpierw myje się twarz, ręce do łokci, nogi do kostek, przepłukuje się usta i nos, a następnie mokrą ręką przeciera się szyję, uszy i głowę. W języku polskim jest to słowo mało znane, w przeciwieństwie do słowa *ablucja*. W pewnym sensie jest to najbardziej zbliżony do prototypu ekwiwalent, jednak *ablucja* to pojęcie szersze, ogólniejsze, jest to bowiem „rzeczywiste lub symboliczne obrzędowe obmycie ciała, części ciała lub przedmiotów kultu”²⁴. Poza tym *ablucja* pochodzi od łacińskiego *ablutio*, a jeśli mowa o religiach, to język łaciński może być częściej kojarzony z tradycją rzymskokatolicką lub po prostu ogólnie chrześcijańską, tymczasem *abdest* aktywizuje modele kognitywne powiązane z Orientem. W przekładzie zatem *abdest* powinien pozostać w formie oryginalnej, nie powinno się go zastępować *ablucją*; wymagane jednak jest wytłumaczenie czytelnikowi sekundarnemu, co *abdest* oznacza. Taka amplifikacja, podobnie jak we wcześniejszym przypadku, choć będzie ułatwiać zrozumienie, to jednak zakłóci płynność odbioru. Tłumaczka właśnie tak postąpiła — nie zastąpiła *abdestu* słowem *ablucja*, ale zastosowała przypis: „Pierwszy wstawał Mustafa, jeśli nie spał w swym domu [...], wychodził do ogrodu i dopełniał obowiązku abdestu, głośno czyszcząc nos i gardło, trąc szerokie piersi, pospiesznie wybijał modlitewne pokłony, a potem rozpałał ogień [...]²⁵”.

W oryginale występuje bardzo dużo słów pochodzenia arabskiego lub perskiego, które albo nazywają urzędy związane z egzekwowaniem prawa i tradycji muzułmańskiej, albo związane są z duchowieństwem muzułmańskim. Przykładem jest tu tytułowy derwisz. *Derwiš* to słowo pochodzenia perskiego, oznacza członka muzułmańskiego bractwa. Bractwa zaś nazywane są czasem zakonami, dlatego tłumacz, który nie dostrzega transkulturowości w oryginale, mógłby przetłumaczyć słowo *derwiš* jako *zakonnik*. To drugie jednak bardzo oddalałoby przekład od prototypu. *Derwiš* aktywizuje modele kognitywne związane z tradycją muzułmańską, a o takiej w powieści jest mowa, zatem neutralizowanie tego pojęcia znacząco przyczyniałoby się do zakłóconego odbioru, nieaktywizuje

²³ M. Selimović: *Derwiš...*, s. 57.

²⁴ *Słownik wyrazów obcych...*, s. 2.

²⁵ M. Selimović: *Derwiš...*, s. 58.

jącego poprawnych modeli kognitywnych. Tłumaczka, zdając sobie z tego sprawę, pozostała wierna słowu *derwisz*.

Słowa i wyrażenia związane z miejscem akcji

Jeśli przyjąć, że istnieje kognitywna skala przekładalności wyrazów, to w powieści zidentyfikować można pewną grupę wyrazów, która znalazłaby się najbliżej końca „nieprzekładalne”, czyli w grupie wyrazów najbardziej oddalających przekład od prototypu. Są to wyrazy związane z miejscem akcji powieści, czyli nazwy własne, których nie można przetłumaczyć, gdy brak ogólnie przyjętego odpowiednika danej nazwy własnej w języku kultury sekundarnej (np. *Paris — Paryż, London — Londyn*). W powieści *Derviš i smrt* te wyrazy nie tylko są problematyczne z uwagi na to, że nie mają swojego odpowiednika w języku polskim. Największą trudność w ich tłumaczeniu sprawia fakt, że bardzo często dodatkowo są nacechowane kulturowo i/lub emocjonalnie. W przekładzie wyrazić to można jedynie amplifikacją, jednak taki proces będzie nie tylko zakłócać odbiór, ale również nie przywoła żadnych skojarzeń, które wywoływane są w umyśle odbiorcy prymarnego.

Do tego typu wyrazów należy między innymi *Arnaut* z następującego fragmentu powieści:

Samo su **arnauti-stražari** [...] pjevali otegnutu pjesmu iz svoga zavičaja, i ta strana tužaljka, što je ličila na divlji jecaj, činila je naše ćutanje još težim²⁶.

Tylko strażnicy albańscy [...] śpiewali rozciąglą pieśń ze swoich stron, i ta obca smutna melodia, która przypominała dziki szloch, sprawiała, że nasze milczenie stawało się jeszcze cięższe.

Arnaut to słowo pochodzenia tureckiego oznaczające Albańczyka. W zmierzaniu się z tym słowem główny problem tłumacza polega na tym, że jest ono nacechowane zarówno kulturowo, jak i emocjonalnie. Bardzo często stosowane jest w kontekstach pejoratywnych. W języku polskim nie ma słowa, które określałoby Albańczyków i równocześnie charakteryzowałoby się nacechowaniem emocjonalnym. W kulturze sekundarnej słowo *Arnaut* musi zostać zastąpione wyrazem neutralnym — *Albańczycy*, lub w tym wypadku — *strażnicy albańscy*. Taki wybór, choć konieczny, nie aktywizuje wyidealizowanych modeli kognitywnych związanych z negatywnym odbieraniem Albańczyków w kulturze bośniackiej.

²⁶ M. Selimović: *Derviš...*, s. 45.

W tym fragmencie tłumaczka zdecydowała się zastąpić nacechowane emocjonalnie i kulturowo słowo *Arnaut* nienacechowanym ani kulturowo, ani emocjonalnie słowem *albańscy*: „Tylko albańscy strażnicy przy tamie w wąwozie zawodzili pieśń swych ojczystych stron i ta obca smutna melodia, przypominająca dziki szloch, czyniła nasze milczenie jeszcze cięższym”²⁷. Wpływa to na utratę elementu transkulturowości.

Podobna sytuacja ma miejsce we fragmencie traktującym o Krajinie:

Priznao je čak da je održavao veze sa pobunjecima u **Krajini**, da im je slao pomoć, a njegova kuća je bila stjecište njihovih glasnika i povjerljivih ljudi²⁸.

Przyznał nawet, że utrzymywał kontakty z buntownikami z Krajiny, że wysyłał im pomoc, a jego dom był miejscem spotkań ich posłańców i ludzi zaufanych.

Krajiną od drugiej połowy XVI w. aż do XIX w. nazywano tereny dzisiejszej Chorwacji, sąsiadujące z Bośnią i Hercegowiną, które były częścią Imperium Osmańskiego. Pełna nazwa tego terytorium brzmi Hrvatska Vojna Krajina. Był to region służący obronie przed ewentualnym najazdem Osmanów. Ludzie go zamieszkujący żyli w ciągłej gotowości, ich celem była obrona Chorwacji przed zajęciem jej przez Imperium Osmańskie. Stąd w kulturze bałkańskiej jednoznaczne skojarzenia i aktywizacja wyidealizowanych modeli kognitywnych odnoszących się do specyficznej, napiętej atmosfery (właściwie można powiedzieć wojennej) panującej na tych terenach oraz świadomość, co spotykało ludzi mieszkających na obszarze Imperium i współpracujących z buntownikami z Krajiny. Struktury poznawcze czytelnika sekundarnego nie zawierają tej wiedzy, zatem odpowiednie idealne modele kognitywne nie są aktywizowane.

Nazwa ta powinna pozostać w swojej formie oryginalnej. Tłumacz może posłużyć się w tym wypadku również amplifikacją, ale nie jest to konieczne, ponieważ nawet jeśli odbiorca sekundarny dowie się, gdzie znajdowała się Krajina i czym te tereny były, jego wiedza na ten temat ciągle będzie tylko deklaratywna, a do tego abstrakcyjna, a więc odpowiednie modele kognitywne i tak nie zostaną zaktywizowane. W tej sytuacji jest to słowo sygnalizujące obcość, które będzie wpływać na egzotyzację przekładu. Ponieważ jego funkcja w przekładzie jest całkiem inna niż w oryginale, w tym wypadku przekład znowu będzie oddalał się od swojego prototypu.

Tłumaczka w następującym fragmencie spolszczyła tę nazwę własną: „Przyznał nawet, że utrzymywał kontakt z buntownikami z Krainy, że udzielał im pomocy, a jego dom był miejscem spotkań emisariuszy i ludzi zaufanych”²⁹.

²⁷ M. Selimović: *Derwisz...*, s. 46.

²⁸ M. Selimović: *Derviš...*, s. 99.

²⁹ M. Selimović: *Derwisz...*, s. 101.

Właściwie nie powinna tego robić właśnie z uwagi na to, że jest to nazwa własna, którą nawet jeśli spolszczy, to i tak jej znaczenia nie przybliży polskiemu czytelnikowi.

Przyjrzyjmy się jeszcze jednemu fragmentowi powieści, w którym znajdziemy nazwę własną nacechowaną kulturowo:

[...] vratio se s jednim dubrovačkim trgovcem i njegovom ženom, govorilo se da je zaljubljen u tu bjelokožu **Latinku** crne kose i sivih očiju, što sad živi z mužem u **Latinluku** [...] ³⁰.

[...] wrócił z jednym dubrownickim kupcem i jego żoną, mówiło się, że się zakochał w tej katoliczce o białej skórze, czarnych włosach i szarych oczach, która teraz mieszka ze swoim mężem w katolickiej części Bośni [...].

Latinluk pochodzi od łacińskiego *Latinus* i oznacza katolicką część miast w Bośni. W języku polskim nie znajdziemy słowa, które będzie jego dokładnym odpowiednikiem. Nie jest to jednak słowo, które powinno pozostać w formie oryginalnej, byłoby bowiem całkowicie niezrozumiałe dla odbiorcy sekundarnego, a jego konotacja jest w tym przypadku ważna, ponieważ ujawnia stosunek muzułmanów do katolików — stosunek oni — my. Tłumacz musi się tu zatem posłużyć amplifikacją, mimo że jest to nazwa własna. Wyjaśnienie znaczenia tego słowa w języku polskim powoduje, że czytelnik przekładu potrafi wyobrazić sobie, że miasta w Bośni dzieliły się na części co najmniej muzułmańskie i katolickie (odbiorca prymarny ma szerszą wiedzę, ponieważ wie, że były w nich również części prawosławne i żydowskie).

Tłumaczka kolejny raz dokonuje spolszczenia tych wyrazów i dodatkowo stosuje przypis wyjaśniający, kim jest *latynka* i czym jest *Latinluk*: „Wrócił z dubrownickim kupcem i jego żoną; przebąkiwano, że kocha się w tej białolicej latynce o kruczych włosach i szarych oczach, która teraz wraz z mężem mieszka w Latinluku [...]” ³¹. I tym razem wyjście to jest najlepszym z możliwych, ale odbiór tych dwóch fragmentów w dwóch różnych kulturach (transkulturowej i monokulturowej) jest zupełnie odmienny. W społeczeństwie kultury prymarnej naturalne jest, że w pewnych częściach miasta mieszka więcej wyznawców danej religii, dlatego też nazywano je w określony sposób. Przez odbiorcę sekundarnego może to być odebrane jako segregacja społeczeństwa z uwagi na wyznawaną religię, prowadzącą do jego negatywnego odbioru.

Językowy poziom transkulturowości to przede wszystkim słowa pochodzenia tureckiego, arabskiego i perskiego, które na stałe weszły do języka, którym mówi się na terenach Bośni i Hercegowiny. Tak bardzo zadomowiły się one

³⁰ M. Selimović: *Derviš...*, s. 93.

³¹ M. Selimović: *Derwisz...*, s. 95.

w tym języku, że w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku między innymi te zapożyczenia stały się podstawą do wyróżnienia języka bośniackiego jako osobnego języka południowosłowiańskiego. Stanowią one barierę językowo-kulturową w procesie tłumaczenia, ponieważ nie można dla nich znaleźć ekwiwalentu, który z jednej strony nie oddalałby przekładu od prototypu, a z drugiej nie zubażał przekładu.

Tłumacz w takich wypadkach ma niewielki wybór: albo stosuje amplifikację, albo redukcję. Choć amplifikacja powoduje zakłócenie płynności odbioru, jest odpowiedniejszym zabiegiem niż redukcja, która pozbawia przekład elementów egzotycznych i udomawia go. Odbiorca sekundarny nie powinien być pozbawiany możliwości rozpoznania, że ma do czynienia z utworem z innej kultury. Poza tym udomawianie utworu to bardzo często pozbawianie go walorów, jakimi są właśnie egzotyzy.

Choć amplifikacja wydaje się najlepszym wyborem tłumacza, jednak ze względu na różnice w strukturach poznawczych odbiorcy prymarnego i sekundarnego fragmenty zawierające wyrazy pochodzenia tureckiego, perskiego czy arabskiego nie będą aktywizowały tych samych wyidealizowanych modeli kognitywnych. Psychologia poznawcza mówi, że dzięki metabolizmowi informacyjnemu (przyswajaniu i przetwarzaniu informacji ze środowiska zewnętrznego) oraz wiedzy deklaratywnej i proceduralnej zawartej w strukturach poznawczych człowiek może lepiej zrozumieć świat i rozsądniej w nim działać³². Wiedza zawarta w strukturach poznawczych zależy od środowiska i kultury, w jakich funkcjonuje jednostka. Dlatego struktury poznawcze odbiorcy prymarnego i sekundarnego muszą się różnić od siebie. Różnice te wpływają na odbiór tych samych tekstów kultury, a więc jeśli nawet tłumacz zdołałby znaleźć ekwiwalenty dla wcześniej analizowanych wyrazów, to i tak nie aktywizowałyby one tych samych idealnych modeli kognitywnych.

Jeśli przekład następuje z obszaru transkulturowego na obszar względnie monokulturowy, to transkulturowość zanika z uwagi na zabiegi redukcji oraz ze względu na brak ekwiwalentów i różnice w strukturach poznawczych odbiorcy prymarnego i sekundarnego.

³² Por. J. Koziński: *Koncepcja poznawcza...*

Ivona Stanios

Transkulturnost originala u prevodu
(na osnovu romana *Derviš i smrt* Meše Selimovića)

Rezime

U članku je predstavljen problem transkulturnosti koja se pojavljuje u prototipu (to znači u originalnom delu), ali koja delimično ili potpuno nestaje u prevodu. To se dešava kada je tekst preveden sa transkulturnog prostora (Bosna i Hercegovina) u monokulturni prostor (Poljska).

Transkulturnost Selimovićeg romana *Derviš i smrt* uglavnom je prisutna u jeziku koji se odlikuje pozajmljenicama sa arapskog i turskog. Ove se pozajmljenice mogu podeliti u 3 kategorije: reči sa kulturnim karakteristikama, reči u vezi sa islamom i reči koje se tiču mesta (Bosna i Hercegovina). Svaki jezik obuhvata istoriju i kulturu naroda, tako i jezik Selimovićeg romana obuhvata 500-godišnju tursku okupaciju. Nije moguće da se pronade u poljskom jeziku ekvivalente korištenih pozajmljenica jer u poljskom jeziku ne postoje reči sa takvim emocionalnim i istorijskim karakteristikama. U ovakvim situacijama prevodilac može da koristi redukciju ili amplifikaciju, ali ipak razumevanje romana biće iskrivljeno jer primarni i sekundarni primalac imaju različite kognitivne strukture i neke reči će aktivirati drukčije idealizovane kognitivne modele u njihovim umovima.

Zaključak je da transkulturnost uzrokuje teškoće kod prevodenja romana. Dešava se tako zbog nemogućnosti da se pronade ekvivalente i zbog razlika u kognitivnim strukturama primarnog i sekundarnog primaoca.

Ključne reči: Bosna i Hercegovina, kognitivne strukture, idelizovani kognitivni modeli, Meša Selimović, transkulturnost.

Ivona Stanios

Transculturality of the original in its translation
(based on the Meša Selimović's novel *Derviš i smrt*)

Summary

The article discusses the problem of transculturality that appears in the prototype (that is, the original work), but which partly or completely disappears in its translation. It occurs when a text is translated from a transcultural area (i.e. Bosnia and Herzegovina) into a monocultural area (i.e. Poland).

Transculturality of Meša Selimović's novel *Derviš i smrt* appears mostly in the language that is characterized by borrowings from Arabic, Persian and Turkish. The borrowings can be divided into 3 categories: words with cultural features, words connected with Islam and words connected with the place (Bosnia and Herzegovina). Since every language comprises the history and culture of the nation, the Serbian language is marked with the 500-year-long Ottoman occupation. It is impossible to find equivalents for those borrowings in the Polish language as there are no words with such emotional and historical features. The translator can use either reduction or amplification in these situations, but it will definitely distort the understanding of the novel as the primary

and secondary receivers have different cognitive structures and some words will trigger different idealized cognitive models in their minds.

In conclusion, the transculturality makes the novel difficult to translate because of the impossibility to find equivalents and because of the differences in the primary and secondary receivers' cognitive structures.

Key words: Bosnia and Herzegovina, cognitive structures, idealized cognitive models, Meša Selimović, transculturality

Nikolaj Jež

Bariery kulturowe w przekładzie artystycznym na przykładzie słoweńskiego przekładu *Pana Tadeusza* Rozki Štefan

W przypadku transferu tekstu literackiego w inną przestrzeń kulturową za pomocą innego kodu językowego barierę kulturową stanowi specyfika życia społecznego i kulturalnego, będąca źródłem wzorców zachowań, sposobu myślenia oraz motywów literackich. Te z kolei charakteryzują i tworzą koloryt czasoprzestrzeni historycznej. Tekst literacki jako realizacja określonego modelu kulturowego wchodzi w dialog z tradycją, co może stanowić trudną do przekroczenia barierę dla tłumacza i kultury przyjmującej. Podobnie jak inni romantycy, Mickiewicz nawiązywał w swej twórczości do tradycji ludowej, która stanowi także w *Panu Tadeuszu* oznakę nowej wrażliwości artystycznej. Inaczej tradycja ta funkcjonuje w literaturze polskiej i słoweńskiej. Z jednej strony przyczynia się do zlikwidowania podstawowej różnicy między kulturą polskiego romantyzmu „szlacheckiego” a słoweńską tradycją kulturalną wywodzącą się z ludowości, z drugiej natomiast neutralizuje widoczną intencję oryginału — odejście od stylu wysokiego.

Biorąc pod uwagę rolę, jaką w narodowym kanonie literatury polskiej odgrywa poemat *Pan Tadeusz*, i zważywszy na długoletnią genezę tłumaczenia poematu na język słoweński oraz poszczególne rozwiązania zaproponowane w słoweńskim tłumaczeniu przez Rozkę Štefan, warto przyjrzeć się rodzajowi, charakterowi oraz funkcji barier wpisanych w oryginał i prześledzić, jak są one potraktowane i zinterpretowane w przekładzie.

1.

Zanim powstał i został wydany słoweński przekład *Pana Tadeusza*, w Słowenii uświadamiano sobie przede wszystkim bariery, jakie stawia przed tłumaczem poemat Mickiewicza. Działo się tak za sprawą prekursorskich, pozytywnych ocen dzieła, przyczyniających się również do wzrostu liczby prób tłumaczeniowych, oraz późniejszych wypowiedzi krytycznoliterackich i publicystycznych. Określając oceny mianem prekursorskich, myślę przede wszystkim o opiniach wyrażanych o epepei w prywatnej korespondencji słoweńskiego uczonego, poliglotty i romantycznego teoretyka literatury Matiji Čopa. Prawdopodobnie pisał je w tym samym roku, w którym poemat został wydany w Polsce¹. Jego pozytywna ocena, dająca poematowi pierwszeństwo wśród dzieł Mickiewicza napisanych po powstaniu, jak również przewagę nad mistyczną poezją Słowackiego, w zasadzie zneutralizowała jego odbiór w polskiej przestrzeni literackiej, gdzie początkowo traktowany był jako „obcy” w kontekście polskiej twórczości romantycznej do połowy lat trzydziestych. Wydaje się, że opinia Čopa na długo określiła ramy słoweńskiej recepcji polskiego romantyzmu i stworzyła podstawy słoweńskiego wariantu polskiego kanonu literackiego. Wybory translatorskie przez kolejne dwa stulecia dość konsekwentnie podążają za sugestiami Čopa i dopełniają obrazu literatury polskiej XIX w. Z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się, że sądy Čopa, mające zresztą określony wydzźwięk również w węższym kręgu polskiej inteligencji we Lwowie², były właściwym drogowskazem dla tłumaczy w przezwyciężaniu barier wpisanych w tekst; również z tego względu, że słoweński krytyk zwracał uwagę na specyfikę wersyfikacji oryginału: „U Mickiewicza wyraźnie widoczna jest inspiracja nieregularnością układu wersyfikacyjnego, obecną u poetów nowej francuskiej szkoły poetyckiej [...] w stosowaniu ruchomej średniówki i swobodnym posługiwaniu się przerzutnią itp. Zawdzięczamy mu najlepsze efekty stosowania tych środków artystycznych”³.

¹ Matija Čop w swej pozytywnej ocenie *Pana Tadeusza* zawartej w liście do Januarego Skarżyńskiego pod koniec 1834 r. lub na początku 1835 r. dokładnie przewidział niezrozumienia, jakie u polskich krytyków o orientacji klasycyzującej wywoła: „Będą krytykować i dziwić się, że Mickiewicz przeszedł od wysokiego stylu *Konrada Wallenroda* itp. do tej codzienności [...]. Biorąc pod uwagę komizm, można *Tadeusza* porównywać do *Don Juana* (pomijając tak różną tematykę); a najbardziej naturalne byłoby porównanie z *Hermanem* i *Dorotą Goethego*, którego Mickiewicz nie miałby się co wstydzić. [...] dzięki temu obraz polskiego życia jest bogatszy, wielowymiarowy (oczywiście opisywane życie jest samo w sobie bardziej poetyckie niż w poemacie Goethego), a wycucie i odzwierciedlanie litewskich krajobrazów natury żywsze i bardziej zachwycające — chciałbym powiedzieć wprost, *bardziej poetyckie*. (Całość o jeszcze większym wydzźwięku narodowym, ludowym)”. Por. A. Słodnjak, J. Kos: *Pisma Matija Čopa. Prva knjiga*. Ljubljana 1986, s. 285—286. Tłum. M.G.

² Por. R. Štefan: *Matija Čop in poljska romantika*. In: R. Štefan, N. Jež: *Čopovi galicijski dopisniki*. Ljubljana 1986, s. 43.

³ A. Słodnjak, J. Kos: *Pisma Matija Čopa...*, s. 286. Tłum. M.G.

Z powodu wybiórczego zorientowania słoweńskiej przestrzeni kulturowej, dla której bliższy był *Pan Tadeusz* niż *Konrad Wallenrod* czy *Dziady*, świadomość barier, jakie stawia przed tłumaczem polska poezja romantyczna, koncentrowała się przede wszystkim na problemach metrycznych i wersyfikacyjnych. W okresie międzywojennym, kiedy słoweńskie życie literackie i kulturalne było najbardziej otwarte na polską poezję wizyjną, motywacja do tłumaczenia Mickiewicza i Słowackiego wyraźnie wzrosła. Historyk sztuki, pośrednik kulturowy, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Vojeslav Molè, który w tym czasie był jednym z najwybitniejszych słoweńskich znawców literatury polskiej, w swoich wspomnieniach wyznaje: „[już] w młodości zrodziło się we mnie pragnienie, by przetłumaczyć całego *Pana Tadeusza*”, ale z czasem „zrezygnowałem z prostego powodu, gdyż nie mogłem zdecydować się w kwestii stopy wersyfikacyjnej Mickiewiczowskiego trzynastozgłoskowca”⁴. Dlatego rozumiałe jest, że problem ten próbował rozwiązać Tine Debeljak, który zaczął tłumaczyć poemat w latach trzydziestych XX w., po powrocie ze studiów w Krakowie. Z zachowanych piśmiennych wspomnień Molego i Debeljaka można wnioskować, że młody tłumacz próbował wówczas rozwiązać zasadniczy problem ekwiwalencji metrum, stosując substytucję i świadomie odchodząc od rodzimej tradycji, dla której typowy jest sylabotonizm, i tłumaczyć, kierując się wyczuciem, słuchem. Nie chciał się bowiem „ograniczać schematycznym metrum, jak ma to miejsce w czeskim i chorwackim przekładzie”⁵. Wiadomo, że tłumacze czeski i chorwacki dostosowali strukturę wersyfikacyjną w przekładzie do tradycji rodzimej, czyli do sylabotonizmu (czeski) i do sylabizmu (chorwacki). Ponieważ Debeljak nigdy nie opublikował całego przekładu *Pana Tadeusza*, a wydane w latach 1934 i 1935 fragmenty oscylują między polską i słoweńską tradycją wersyfikacyjną, problem przekroczenia bariery wersyfikacyjnej nie został rozwiązany i pozostaje otwarty. Należy dodać, że tłumacz konstruując wers kierował się przede wszystkim wiernością oryginałowi i w tym samym duchu oceniał i komentował później, będąc na emigracji w Argentynie, słoweńskie przekłady polskiej poezji publikowane w ojczyźnie⁶. Z nierozwiązanym problemem musiał się zatem zmierzyć kolejny tłumacz poematu, a była nim Rozka Štefan, która pełny przekład dzieła opublikowała w 1974 r. Tłumaczka zdecydowała się uwzględnić najlepsze rozwiązania poprzedników, sięgając aż do pierwszych przekładów Mickiewicza dokonywanych jeszcze przez Prešerna. Końcowy rezultat przekraczania bariery, jaką jest układ wersyfikacyjny, stanowi zasada konsekwentnie stosowana przez Rozkę Štefan, a mianowicie zastępowanie polskiego trzynastozgłoskowca słoweńską strukturą wersu sylabotonicznego, jambicznego, z nieregularnością średniówki

⁴ V. Molè: *Iz knjige spominov*. Ljubljana 1970, s. 383. Tłum. M.G.

⁵ T. Debeljak: *Kitica Mickiewiczevih. Uvod*. Ljubljana 1943, s. 56.

⁶ Por. N. Jež: *Lovorov venec zmage in žalost zmagoslavja. Tine Debeljak in slovenska polonistika v diaspori*. In: K. Wierzyński: *Olimpijski venec*. Prev. in uvod T. Debeljak. Škofja Loka 2009, s. 90.

i rymów. Choć we współczesnych praktykach translatorskich widoczne są różnorodne szkoły i poetyki rozważające kwestię zachowywania lub zastępowania układu wersyfikacyjnego, rozwiązanie przyjęte przez Rozkę Štefan wydaje się odpowiednie i zasadne, ponieważ funkcjonalnie bliskie jest roli, jaką odgrywają zasady formalne zastosowane w oryginale.

Wskazane drogi rozwiązań, dostępne słoweńskim tłumaczom przy przekraczaniu ograniczeń wynikających z budowy wersyfikacyjnej oryginału świadczą o tym, że określone aspekty wersyfikacji poematu Mickiewicza pozostają poza możliwościami przekładu. Można je traktować jako integralne elementy dialogu oryginału z własną tradycją. Takich sygnałów ani nie odbierze czytelnik przekładu, ani nie ma możliwości, by przekład je implikował i sygnalizował. Chodzi o innowacje w budowie wersyfikacyjnej oryginału w stosunku do własnej tradycji. Innowacje bowiem i zaskakiwanie odbiorców, które zależne są od konwencji literackich i korespondują z przekazem ideowym oryginału, stanowią obcość i nieprzekraczalną barierę, gdy mowa o aktualizacji, recepcji i wpływie oryginału w sekundarnej przestrzeni kulturowej. Rozwiązania polegające na substytucji nie mogły w słoweńskich przekładach polskiego sylabiczno-trzynastozgłoskowca sygnalizować celu „odejścia od klasycystycznej zasady zależności pomiędzy treścią i wersem” przypisywanego Mickiewiczowi⁷. Lucylla Pszczołowska zauważa, że „funkcją częstego zastosowania przerzutni jest dynamizowanie narracji poetyckiej i wyzwalanie jej od metrum”⁸. Ulubionym stylistycznym chwytem Mickiewicza jest także inwersja w podniosłych, retorycznych partiach tekstu, mająca niejednokrotnie funkcję parodiowania stylu podniosłego, np. w tyradach Hrabiego. Dla adresata oryginału znaczące było świadome odejście od wersyfikacji charakterystycznej dla *Konrada* i *Dziadów* i użycie wersyfikacji właściwej komedii. Zabieg ten implikował i podkreślał dystans autora do ideowego przekazu epopei, umożliwiając mu nawiązanie do anachronicznego wzorca kultury sarmackiej. Z perspektywy czasu, jaki upłynął od powstania oryginału, można postawić tezę, że być może intencja Mickiewicza, której konsekwencją był utrudniony odbiór dzieła przez adresatów jemu współczesnych w kulturze prymarnej, w kulturze docelowej przekładu zaowocowała paradoksalnie ułatwieniem i uprzyjemnieniem odbioru.

Integralny przekaz poematu Mickiewicza w postaci wzorca kulturowego, ukazanego z lekką ironią i sentymentem do minionego lokalnego mikroświata, jest jedną z podstawowych barier dla języka kultury, która w swojej tradycji nie ma podobnego wzorca, gdyż nie pojawiły się odpowiednie dla jego powstania warunki społeczno-historyczne. Słoweńska kultura z pewnością należy do tych, które nie stworzyły adekwatnego, niezależnego w stosunku do kultury

⁷ L. Pszczołowska: *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław 2001, s. 198.

⁸ Ibidem.

XIX w. modelu. Kultura, mająca u podstaw tradycję ludowo-chłopską, nie miała bowiem ani warunków, ani zaplecza do kształtowania wysokiej kultury narodowej — ta w stosunku do modelu słoweńskiego była zawsze obca. Stan taki odzwierciedla także leksykalny i stylistyczny poziom tekstu. Z tego punktu widzenia *Pan Tadeusz*, wraz ze słownictwem odnoszącym się do realiów świata przedstawionego, tworzy złożoną barierę, zakorzenioną w głębokich strukturach dyskursywnych poematu. Odstępstwo od przeważających tendencji romantycznych, będących źródłem poematów historycznych Mickiewicza i najczęściej wykorzystywanej struktury podmiotu lirycznego do początków lat trzydziestych, realizuje się w *Panu Tadeuszu* przez wyrażanie wzniosłych idei romantyzmu w kontekście lokalnego mikroświata. W nim wielkie tematy ukazane są z perspektywy podmiotu lirycznego, ustosunkowanego do świata lekko ironicznie i z dystansem, z uwagi na co są minimalizowane i dostosowane do prowincjonalnego środowiska. Rozminięcie się stematyzowanej idei z jej ironicznym wydzźwiękiem w obrębie fabuły, prezentacji „świata zaściankowej polskiej szlachty”, stanowi z jednej strony barierę dla przekładu, ten bowiem nie może wytworzyć ekwiwalentu o adekwatnym oddziaływaniu wewnątrz kulturowym, a z drugiej strony ukazany świat środowiska prowincjonalnego jest sam w sobie bliższy odbiorcy sekundarnemu. Na poziomie struktur dyskursywnych wspomniana bariera wynika z leksyki i stylistyki, słów kluczy i elementów intertekstualnych.

2.

Wyrazem zmiany orientacji społeczno-kulturowej w poemacie Mickiewicza jest wybór na miejsce wydarzeń „zaścianka szlacheckiego”. Związek wymowy poematu z wydarzeniami politycznymi w kręgach emigracji polskiej, gdzie dochodziło do kontrowersji w sprawie oceny powstania listopadowego, wyraża się w zawartej w dziele idei demokracji. Za jej pomocą Mickiewicz ujawnił swoją przychylność wobec niższej warstwy chłopskiej i ziemiańskiej, daleką postawie arystokracji, która krytykę przywódców powstania traktowała jako „próbę szargania pamięci narodowej”⁹. W „zaścianku” znalazł Mickiewicz staropolskie wartości i ducha przemiany narodowej.

Ekwiwalenty leksykalne „cnót staropolskich” odnoszą się między innymi do zastosowanych w poemacie imion własnych, figur retorycznych, nazewnictwa związanego z realiami i rekwizytami świata przedstawionego, dotyczącymi również wnętrza zaścianka szlacheckiego.

⁹ T. Łubieński: *M jak Mickiewicz*. Warszawa 2003, s. 196.

Nacechowane znaczeniowo imiona własne odzwierciedlają i konkretyzują hierarchiczną strukturę społeczną dworu szlacheckiego, związanego z uprawą roli i hodowlą bydła. Na poziomie fabuły hierarchia widoczna jest w konstrukcji scenariusza poszczególnych epizodów, miejscami jest źródłem i podstawą niektórych wydarzeń. Może stanowić również zawiązanie *intrygi* (*sjużet*). Do pewnego stopnia wszystkie rodzaje imion własnych utrudniają recepcję przekładu, dlatego też wymagają komentarzy objaśniających. Wartość funkcjonalna imion własnych wyrażona jest na płaszczyźnie fabularnej jako właściwość kodu językowo-kulturowego już w pierwszej scenie zbiorowej poematu — podczas powitania Tadeusza po jego powrocie do dworku wuja: Sędzia — Wojski — Woźny, gdzie status bohatera związany jest z hierarchią rodzinną. Obraz relacji hierarchicznych panujących między postaciami zostaje dopełniony w szerszym gronie, podczas kolacji, na której obecni są również goście spoza rodziny. Struktura hierarchiczna zostaje wzbogacona w ramach społeczności zaścianka: Podkomorzy — Sędzia — Wojski — Woźny. Drabinę hierarchiczną odzwierciedla także ustawienie siedzeń podczas kolacji w zamczysku, gdzie odpowiednio do członków rodziny zajmują miejsca: Rejent, Asesor, Ryków. Prezentowaną hierarchię odzwierciedla istota i kolejność wypowiedzi, która zawarta jest w formie stylistycznej i postawie światopoglądowej, co jest źródłem polifoniczności utworu.

Tłumaczka w większości zachowała oryginalne imiona, które jako antroponimy mają w zasadzie funkcjonalny charakter, jednak o ograniczonej ekwiwalencji denotatywnej. O ile imię *Podkomornik* jeszcze denotuje status społeczny związany z porządkiem feudalnym, o tyle *Wojski* i *Vozni* nie przywołują odpowiedniego pola semantycznego odnoszącego się do urzędnika ziemskiego, zastępcy starosty — Wojski, oraz niższego urzędnika sądowego — Woźny. Z tego powodu w warstwie fabularnej przekładu nie ujawnia się element konfliktu: Woźny z własnej woli przygotowuje stoły na kolację w zamczysku, co jest sprzeczne z jego statusem społecznym. Podobnie poza wątkiem fabularnym pozostaje jego potajemne porozumienie z gospodarzem, które w oryginale świadczy o ukrytym planie treści, wyjaśniającym niewłaściwe zachowanie sługi względem gospodarza („Tak mówiąc na Sędziego mrugał; widać z miny, / Że miał i tań inne, ważniejsze przyczyny”). Z podobnymi relacjami, w których ewidentnie istotną rolę odgrywają stosunki między gospodarzem a służącym, mamy również do czynienia w przypadku przeciwnej strony skłóconych rodów. Napięcia wewnętrzne w życiu zaścianka zależą od stosunków panujących między gospodarzami a służącymi, przy czym przedstawiciele niższej warstwy, jako reprezentanci interesów rodowych i tradycji, aktywizują akcję i zawiązują konflikty. Ponieważ w przekładzie imiona pozbawione są tak czytelnych konotacji, związany z nimi element intrygi pozostaje nieaktywny.

Mniejsze znaczenie przedstawia zabarwienie semantyczne innych imion i leksemów mających w poemacie Mickiewicza konotacje rozszerzone o kontekst historyczny, np.: lista poszczególnych profesji oraz ich przedstawicieli:

Dał rozkaz ekonomom, wójtom i gumiennym,
Pisarzom, ochmistrzydni, strzelcom i stajennym (PT I, w. 846—847)¹⁰.

W wyborze ekwiwalentów ujawnia się wyraźna tendencja do obniżania statusu społecznego bohaterów, odpowiadająca wiejskim realiom, bliskim słoweńskiej zbiorowości:

Ukaze daje oskrbniku, žitniačrjem,
pisarjem, gospodinji, strelcem in hlevarjem (GT I, s. 29)¹¹.

Szersza prezentacja podobnych leksemów: *ochmistrzydni* — *gospodinja*; *Podczaszy* — *točajev sin*, *Točajčič*; *Ključnik* — *Ključar*; *zamczysko* — *grad*; *folwark* — *pristava*; *dwór* — *grad*, *graščina*, *dvor*; *palestra* — *stranki*.

Wartość znaczeniową antroponimu, który nie wynika z kontekstu historycznego, ale motywowany jest wydobyciem cechy charakteru, tłumaczka uzyskuje przez amplifikację, swoisty autokomentarz osoby noszącej dane imię:

Ja, niegdyś dumny z rodu, ja, com był junakiem,
Spuściłem głowę, kwestarz, zwałem się Robakiem,
Ze jako robak w prochu... (PT X, w. 830—832)

In jaz, ponosen na svoj rod, nekoč junak,
sem sklonil glavo — Robak-Črv, menih prosjak,
da bi kot v prahu črv... (GT X, s. 253)

Co mi tam Robak! otóż my będziemy robaki (PT VII, w. 96)

Ha, Robak — Črv! Bomo črvi, a ne taki (GT VII, s. 165).

W większości przypadków tłumaczka próbuje, o ile umożliwiała to bliskość językowa, pozostawiać imiona charakterystyczne dla oryginału, przy czym nie dochodzi do aktualizacji wszystkich aspektów stylistycznych, np. stylizacja na rozmowę potoczną jako źródło komizmu:

„He! czekać? szcekać? zwlekać?” przerwał Maciej drugi,
Ochrzczony Kropicielem od wielkiej maczugi,
Którą zwał Kropidełkiem; miał ją dziś przy sobie. (PT VII, w. 85—87)

„Čepeti? Mleti? Ždeti?” vzklikne zdaj Matija,
Škropilec in Krstnik imenovan — zradi kija,

¹⁰ A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*. W: A. Mickiewicz: *Dzieła poetyckie*. T. 4. Opracował K. Górski. Warszawa 1983. Dalej cytaty z tego wydania *Pana Tadeusza* A. Mickiewicza będą przytaczane jako PT. Cyfra rzymska po skrócie oznacza księgę, a kolejne cyfry — numer wiersza.

¹¹ A. Mickiewicz: *Gospod Tadej*. Przekł. R. Štefan. Ljubljana 1974. Dalej cytaty z tego wydania będą przytaczane jako GT. Cyfra rzymska po skrócie oznacza księgę, a kolejne cyfry — numer strony.

ki mu Kropilo pravi — s sabo ga sedaj
ima [...]. (GT VII, s. 165)

Przytoczone przykłady świadczą o dążeniu tłumaczki do zachowania oryginalnych form imion własnych oraz kolorytu świata przedstawionego, wyrażanego w nazwach realiów historycznych. Zasadę zachowania specyfiki oryginału w przekładzie tłumaczka realizuje, jeśli pozwalają na to leksykalne i strukturalne właściwości języka przekładu. W przypadku głównych bohaterów polskie formy imion otrzymały formę słoweńską (*Tadej, Zosja, Matej, Gervazij*), imiona bohaterów pobocznych pozostały zaś w wersji oryginalnej (*Rymsza*).

Tendencja ta zauważalna jest także w przypadku określeń rekwizytów historycznych związanych z ubiorem, narzędziami i bronią:

Wożny pas mu odwiązał, **pas slucki, pas lity**
Przy którym świecą gęste kutasy jak kity
Z jednej strony **złotogłów w purpurowe kwiaty**
Na wywrót jedwab czarny, posrebrzany w kraty. (PT I, w. 850—853)

Odveže Vozni pas mu, **slucki pas, pas liti**,
ki na konceh ga vrsta svetlih čopov kiti,
na lice je **brokaten, s purpurnimi cveti**,
narobe črn atlas, posreberen, se sveti. (GT I, s. 29)

W przytoczonym fragmencie poetycko zobrazowane elementy kultury ubioru w przekładzie zyskują znaczenie informacyjno-opisowe. Gdy oryginał nie proponuje tego typu rozwiązań, nazwy realiów pozostają elementem egzotycznego folkloru, który jedynie pośrednio przybliży odbiorcy właściwe znaczenie, np. *kontusz — kontuš*.

Częściej natomiast przekład neutralizuje znaczenie, zastępując konkretną nazwę uogólnieniem, np. zastępowanie nazw konkretnych elementów garderoby ogólnymi określeniami ubioru, lub opisem:

Surdut swój angielskiego kroju (PT II, w. 107)

Površnik po angleški modi (GT II, s. 38)

Widać było z łez, które wylotem **kontusza** (PT I, w. 232)

kako ga rad ima, so pričale solzé (GT I, s. 13)

I poprawiwszy nieco wylotów kontusza (PT I, w. 339)

popravi si zavihke (GT I, s. 16)

I ogląda sam siebie, jak w **żupanie białym**,

W **granatowym kontuszu** stał przed trybunałem (PT I, w. 887—888)

‘in sebe ogleduje spet, ko v beli jopi,
v **kontušu** temno modrem pred sodišče stopi (GT I, s. 30).

W dwóch pierwszych przypadkach realia związane z ubiorem nie mają istotnego znaczenia dla sensu przekazu, dlatego tłumaczka je opuszcza. Jeśli natomiast określenie pojawia się jako element wizualizacji i odgrywa istotną rolę w wyobraźni bohatera, tłumaczka zostawia leksem, który dla odbiorcy pozostaje elementem kolorytu lokalnego i rozumiany jest jako rodzaj szczególnego ubioru.

Strategia tłumaczki dotycząca nazywania stanowisk i profesji wymaga miejscami rezygnacji z gier słownych i wynikających z nich efektów komizmu:

„Džokejów — dodał Hrabia — uzbroić we dworze,
Z włości wezwać **wasalów!**” — „**Lokajów?** broń Boże!
Przerwał Gerwazy. — Czy to zajazd jest hultajstwem?
Kto widział zajazd robić z chłopstwem i z lokajstwem?
Mój Panie, na zajazdach nie znacie się wcale;
Wąsalów — co innego, zdadzą się wąsale”. (PT V, w. 854—859)

„Džokeje mi oboroži in **vazale** v vasi!”
dé Grof. — „**Lakaje?** Bog obvaruj!” se ogłosi
Gervazij. „Mar je tak napad kot krokarija?
Kdo naj še s kmeti in z lakaji se ubija!
Gospod, na tak napad se vi sploh ne spoznate.
Vazale, te že vključim — šlahčiče brkate”. (GT I, s. 138)

Charakterystyczna dla przekładu neutralizacja dotyczy również wyrażen historycznych odnoszących się do kosmopolityzmu sarmacko-szlacheckiego i niemających odpowiedników w języku przekładu:

Panicz bogaty, krewny Horeszków daleki,
Przyjechawszy z **wojażu** upodobał mury (PT I, w. 279—280)
s Horeszki v daljnem rodu in gospod imeten,
prišedši **iz tujine**, v grad se je zagledal (GT I, s. 14).

Mniejsze możliwości stylizowania na rozmowę potoczną, charakterystyczną dla oryginału¹², tłumaczka częściowo neutralizuje i zastępuje amplifikacją:

„He! czekać? szcekać? zwlekać?” — przerwał Maciej drugi,
Ochrzczony Kropicielem od wielkiej maczugi,
Którą zwał Kropidełkiem; miał ją dziś przy sobie. (PT, VII, w. 85—87)

¹² Por. T. Skubalanka: *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984, s. 255.

„Čepeti? Mleti? Ždeti?” vzklikne zdaj Matija,
Škropilec in Krstnik imenovan — zradi kija,
 ki mu Kropilo pravi — s sabo ga sedaj
 ima [...] (GT VII, s. 165).

Stylizacijo na rozmovę potoczna, zastosowanę przez poetę w celach humorystycznych jako „naturalny komizm mowy potocznej”, tłumaczka eliminuje z powodu braku ekwiwalentów słownikowych („sejmikować”) oraz literackiej odmiany wyrażęń potocznych („Hem, trem, brem...”), („In zborovati! He, potem pa jo ucveti!”).

Przytoczone przykłady świadczą o tym, że tłumaczka częściowo neutralizuje charakterystyczne słownictwo, a częściowo zbliża je do modelu kultury ludowej, bliskiej słoweńskiej tradycji. Niekiedy natomiast pozostawia oryginalne słownictwo, które staje się elementem historycznego kolorytu. Biorąc pod uwagę bariery kulturowe wpisane w oryginał, można podsumować, stwierdzając, że tłumaczka mierzy się z nimi na trzy sposoby: przez zastępowanie leksemów ekwiwalentami o podobnym znaczeniu, przez neutralizację charakterystycznych wyrażęń oraz cytując. Wyrażenia odnoszące się do kultury sarmackiej są w przekładzie odpowiednio: zastępowane ekwiwalentami innego modelu kultury, opisywane z zastosowaniem amplifikacji (komentarza) lub też redukowane.

Z języka słoweńskiego przetłumaczyła *Monika Gawlak*

Nikolaj Jež

Kulturne bariere v literarnem prevodu
 na podlagi slovenskega prevoda
Pana Tadeusza Rozke Štefan

Povzetek

Historiat slovenske recepcije *Pana Tadeusza* na eni strani razkriva značilne kulturne bariere, ki so zaznamovale razumevanje poljskega romantičnega epa pri Slovencih, na drugi pa razkriva, da je Mickiewiczova težnja po oddaljitvi od visokega romantičnega stila izvornik že ob izidu približevala slovenski kulturni tradiciji. Sodbe slovenskega učenjaka in teoretika Matija Čopa o pesnitvi so eliminirale bariere, navzoče pri bralcih izvornika, začrtale so okvire slovenske recepcije poljskega romantizma in ustvarile podlago za oblikovanje slovenske različice poljskega romantičnega literarnega kanona.

Zavest o barrierah pri prevajanju poljske romantične poezije je bila pri Slovencih osredotočena predvsem na vprašanje metrike in verzifikacije. R. Štefan je v prevodu pesnitve (1974) upošte-

vala načelo nadomeščanja trinajstercev s silabotonično jamsko strukturo (z odstopi v cezuri in zvočnih figurah). *Pan Tadeusz* predstavlja bariero tudi na ravni leksike in stilistike, ekvivalenti „staropoljskih vrlin” se v pesnitvi kažejo v rabi osebnih imen, retoričnih figurah, poimenovanju realij. Prevajalka je večinoma ohranjala izvorna imena, ki so kot antroponimi sicer funkcionalni, vendar z omejeno denotativno vrednostjo (*Podkomornik, Vojski, Vozni*). Pri izboru leksikalnih ekvivalentov je v prevodu opazna tendenca k zniževanju statusnega položaja, skladnem s kmečko-podeželskim okoljem, značilnem za slovensko ruralno skupnost. Načelo, naj prevod ohranja specifične izvirnika, prevajalka uresničuje, kolikor ji dopuščajo leksikalne in strukturne lastnosti slovenskega jezika. Poljske oblike imen pri osrednjih osebah dobijo značilno slovensko fonetično podobo (*Tadej, Zosja, Matej, Gervazij*), imena stranskih oseb ostanejo v izvorni obliki (*Rymsza*).

Značilna nevtralizacija prevoda je vezana na zgodovinske izraze, povezane s sarmatsko-plemiškim kulturnim modelom, ki v prevodnem jeziku nimajo ustreznikov. Prevajalka je kulturne bariere reševala na tri načine: s substitucijo leksemov, z nevtralizacijo zaznamovanih izrazov in citatno.

Ključne besede: Rozka Štefan, *Gospod Tadej* v slovenskem prevodu, Adam Mickiewicz, kulturne bariere v prevodu, metrika in verzifikacija v prevodu.

Nikolaj Jež

Cultural barriers in a literary translation on the basis of the Slovenian translation of *Pan Tadeusz* by Rozka Stefan

Summary

On the one hand, the overview of the Slovene reception of *Pan Tadeusz* reveals typical cultural barriers which have marked the comprehension of the Polish Romantic Epic by the Slovene public, while on the other hand it also reveals that the tendency of Mickiewicz to distance himself from the style of High Romanticism brought the original, on its very publication, closer to the Slovene cultural tradition. The evaluation of the poem by Matija Čop, Slovene scholar and theoretician, has eliminated the barriers experienced by readers of the original and outlined a framework for the Slovene reception of Polish Romanticism, as well as creating a basis for the formation of a Slovene version of the Polish Romantic literary canon.

In the Slovene environment, the awareness of barriers in the translation of Polish Romantic poetry has been focused mainly on the questions of metrics and versification. In her translation of the poem (1974), R. Štefan applied the principle of the substitution of thirteen-syllable verse with the syllabo-tonic iambic structure (with deviations in caesura and sound figures). *Pan Tadeusz* also constitutes a barrier on the levels of lexis and style; „Old Poland virtue” equivalents are manifest in the use of personal names, rhetorical figures, and in the naming of realia. For the most part, the translator preserved the original names, which, being anthroponyms, are functional but of a limited denotative value (*Podkomornik, Vojski, Vozni*). In selecting lexical equivalents, one observes in the translation a noticeable tendency towards lowering the status pertaining to the rural-country environment typical of the Slovene rural community. The principle of preserving the specifics of the original is respected to the extent permitted by the lexical and structural features of the Slovene language. The Polish name forms of the central characters acquire distinctive Slovene phonetic features (*Tadej, Zosja, Matej, Gervazij*), while the names of minor characters retain their original form (*Rymsza*).

As a characteristic translation strategy, neutralisation is adopted in historical expressions related to the cultural model of Sarmatian nobility, having no translation equivalents in the target language. The translator aimed to resolve the cultural barriers in three ways: lexeme replacement, neutralisation of stylistically marked expressions, and preservation of original expressions.

Key words: Rozka Štefan, *Pan Tadeusz* in the Slovenian translation, Adam Mickiewicz, cultural barrier in the translation, metrics and versification in the translation.

Leszek Małczak

**Między polityką a estetyką —
o recepcji i przekładzie
Przedstawienia „Hamleta”
we wsi Głucha Dolna Ivo Brešana**

„Trzeba tępić pijaństwo, brutalność, cwaniactwo i prymitywizm, wszystko, co urąga godności człowieka”. Tymi słowami Edwarda Gierka rozpoczyna się 154. „Zeszyt Teatralny” wydany przez Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Można go nazwać jugosłowiańskim, bo oprócz artykułu Grzegorza Sinko *Sztuki Shakespeare’a w roli tematów* znalazły się w nim fragmenty: *Historii Bory Ćosicia*, *Pamiętników Piotra Kaleki* Slobodana Selenicia oraz *Silą rzeczy* Simone de Beauvoir, która dzieli się z czytelnikami swoimi wrażeniami z podróży po Jugosławii.

Umieszczenie w 1975 r. słów pierwszego sekretarza PZPR jako swoistego motta w programie prapremierowej polskiej inscenizacji głośnej sztuki Ivo Brešana *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna* nie jest specjalnym zaskoczeniem w tamtym kontekście społeczno-politycznym. Wydaje się niemożliwe, aby dzisiaj jakkolwiek program teatralny zaczynał się od słów aktualnego premiera. Świadczy to nie tylko o ówczesnym klimacie politycznym i roli, jaką odgrywała partia w życiu społecznym PRL, lecz pokazuje także i równocześnie sugeruje odbiorcy jedną z możliwości interpretacyjnych tekstu, jedno z jego odczytań, które przyczynę całej patologii świata przedstawionego widziało nie w systemie, lecz w naturze ludzkiej. Mógł to być również rodzaj zabezpieczenia się autorów inscenizacji przed ewentualną krytyką i ingerencją cenzorską.

Dramat ukazał się drukiem najpierw w czasopiśmie, w 1. numerze „Dialogu” z 1975 r., a następnie w 1988 r. w *Antologii współczesnego dramatu jugosłowiańskiego* — tłumaczeniu dwutomowej książki Ognjena Lakićevicia pt. *Antologija savremene jugoslovenske drame*, pierwotnie opublikowanej w Belgradzie w 1984 r.¹ *Przedstawienie „Hamleta”*... jest nie tylko najpopularniejszym w Polsce dramatem chorwackim, lecz również najbardziej znanym i najczęściej granym utworem dramatycznym z wszystkich literatur narodów byłej Jugosławii. Obecność utworu Brešana w Polsce można podzielić na trzy etapy. Pierwszy przypada na lata 1975—1981 — od polskiej prapremiery w Teatrze Lubuskim (1975) do premiery w Teatrze Rzeszowskim (1981); etap ten kończy wprowadzenie stanu wojennego. Jest to najbogatszy okres, bo z 17 premier (w tym jedna w Teatrze Telewizji) odbyło się wówczas 12. Drugi etap to lata 1982—1988 z trzema inscenizacjami, z których jedna to sztuka telewizyjna. Trzeci etap trwa od 1989 r. i obejmuje dwa krakowskie spektakle, z lat 1989 i 2009². Do największego spopularyzowania sztuki przyczyniła się jej telewizyjna wersja wyreżyserowana przez Olgę Lipińską, po raz pierwszy wyemitowana 9 marca 1987 r. Znalazła się ona w elitarnym gronie najlepszych i najważniejszych spektakli zrealizowanych w Teatrze Telewizji, czyli w tzw. Złotej Setce Teatru TV.

Bibliografia artykułów o sztuce koresponduje z imponującą liczbą inscenizacji. O żadnym innym utworze dramatycznym nie napisano tak wielu tekstów, jak o *Przedstawieniu „Hamleta”*... Faktu takiej popularności nie można wytłumaczyć inaczej, jak tym, że i tłumaczenie, i pomysł realizacji pojawił się w odpowiednim momencie oraz sprzyjających warunkach. To, co najistotniejsze, nie dla samego tekstu, ale dla jego ówczesnej interpretacji, było pomijane milczeniem, uwypuklano zaś te elementy, które nie stanowiły o źródle popularności tekstu. Był on bowiem popularny ze względu na swoją polityczną wymowę, ukrytą za maską groteski krytykę ukazanego środowiska, którą odbierano jako zakazaną przeciw krytykę ówczesnego systemu/ustroju. Przedstawiona rzeczywistość spółdzielni produkcyjnej, z lokalnym aparatem władzy, gdzieś na zapadłej wsi dalmatyńskiego Zagórza, mogła z jednej strony funkcjonować jako metafora makrorzeczywistości, z drugiej zaś była na tyle patologiczna, że nie przypominała żadnej realnej sytuacji. Nie ulega wątpliwości, że właśnie aluzyjność polityczna zadecydowała o tak dużej popularności chorwackiego dramatu.

Pod względem ideologicznym sytuacja w Jugosławii i sytuacja w Polsce wykazywały istotne podobieństwa. Dlatego kontekst społeczno-polityczny nie stanowił bariery kulturowej w odbiorze. Model świata ukazany przez Brešana nie był dla polskiego czytelnika egzotyczny, a tłumacz mógł znaleźć w kulturze docelowej jego odpowiednik. Pozostaje kwestią otwartą, czy zachowuje on jakies

¹ Wszystkie programy, plakaty i ogromna większość recenzji pochodzą z wortalu teatralnego.

² Szczegółowy wykaz inscenizacji zamieszczono na końcu artykułu.

szczególnie typowe dla socjalizmu/komunizmu właściwości, czy utwór Brešana jest krytyką założeń ustrojowych SFRJ/marksizmu, czy też chorwacki dramaturg pokazuje uniwersalne mechanizmy władzy, bez względu na to, z jaką ideologią go powiązemy: lewicową, prawicową, liberalną itd. Być może właśnie wykorzystanie w jedynej inscenizacji po 1990 r. bieżącej sytuacji politycznej, wpisanie dramatu w dzisiejszy kontekst społeczno-polityczny zapewniłoby przedstawieniu większe powodzenie i bardziej przychylny stosunek krytyki.

W artykule będę się zajmował zarówno analizą tekstów o sztuce (programów teatralnych i recenzji), jak i analizą samego przekładu. Omówiony w pierwszej części materiał Gerard Genette określiłby mianem paratektu. I choć kategoria ta wykorzystywana jest w przekładoznawstwie, w niniejszym tekście odwołam się do koncepcji Andrégo Lefevere'a, badacza przekładu *sui generis*, autora pojęcia *re-writing*, odnoszonego przez niego zarówno do tego, co Genette nazywa paratekstem, jak i do samego przekładu w kontekście jego relacji z oryginałem. W przypadku omawianego utworu propozycja Lefevere'a wydaje się szczególnie przydatna, gdyż owym przepisywaniem jest nie tylko samo tłumaczenie, programy teatralne, recenzje i opracowania. Również w oryginale prze-pisanie odgrywa kluczową rolę; prze-pisuje się tu bowiem, tłumaczy Shakespeare'a oraz tradycję ludową na zwulgaryzowany język i „wartości”, „światopogląd” mieszkańców Głuchej Dolnej.

Programy teatralne

W programach teatralnych często cytowano fragmenty artykułu Grzegorza Sinko pt. *Sztuki Shakespeare'a w roli tematów*, jaki ukazał się w tym samym numerze „Dialogu”, co *Przedstawienie „Hamleta”...*, oraz tekst napisany przez Stanisława Kaszyńskiego pt. *Jugosłowiański Hamlet*. Były one przedrukowywane w kolejnych programach. Kilka razy cytowano również wypowiedzi samego autora, a w programie Teatru na Woli opublikowano list, jaki Brešan napisał do ówczesnego dyrektora Teatru Tadeusza Łomnickiego.

Prezentację programów ograniczę do kilku reprezentatywnych przykładów. Dobrą ilustracją skrajności będą publikacje wydane przez Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie w 1981 r. i Teatr w Słupsku w 1985 r. Na początku słupskiego programu znajdują się 4 cytaty z Lenina i Marksa, uzupełnione fragmentem artykułu Sinki. Podpieranie się cytatami z klasyków obowiązującej wówczas ideologii w kontekście utworu odczytywanego jako jej subwersywny komentarz to pokłosie wciąż żywego i bolesnego doświadczenia stanu wojennego. Jak bardzo trudny był to czas, świadczy powstała w tym samym roku inscenizacja w Teatrze Telewizji, która musiała czekać na emisję dwa lata, aż

zaistnieją bardziej sprzyjające okoliczności³. Z dzisiejszej perspektywy można to również oceniać jako ostatnią próbę „ratowania” systemu, której przejawem była nasilona ofensywa ideologiczna. Odwołanie się do klasyków komunizmu w programie Teatru w Słupsku świadczy także o niepewności, jaka panowała w środowisku teatralnym:

[...] socjalizm to nie wymysł marzycieli, lecz ostateczny cel i nieunikniony rezultat rozwoju sił wytwórczych współczesnego społeczeństwa.

Socjaliści powinni jedynie zrozumieć, jaka siła społeczna jest ze względu na swe położenie we współczesnym społeczeństwie zainteresowana w urzeczywistnieniu socjalizmu, winni nadać tej sile świadomość jej interesów i jej historycznej misji. Siłą tą jest proletariats.

Lenin

Państwo jest pośrednikiem między człowiekiem a wolnością człowieka.

Wolność jest to prawo czynienia wszystkiego, co nie szkodzi innym.

Marks

Na przeciwległym biegunie sytuowałyby się rzeszowska inscenizacja z 1981 r., gdzie klimat niepokoju i sytuacji posierpniowej, poprzedzającej wprowadzenie stanu wojennego, wyraźnie widać w tekście reżysera Jana Sycza zatytułowanym *Oświadczenie specjalne reżysera spektaklu w sprawie przedstawienia (tylko dla podejrzaných)*. Reżyser najpierw stwierdza, że jeszcze nie tak dawno, w okresie przedsierpniowym społeczność przedstawiona w sztuce mogłaby uchodzić za lustrzane odbicie naszej polskiej społeczności, i że wiele się zmieniło od sierpnia, „ale ile i czy naprawdę wiele oraz co jeszcze powinno się zmienić — coraz trudniej powiedzieć. Wszyscy czujemy bliżej nieokreśloną niepewność, bo czegoś się boimy. Pytamy się więc, co nam zagraża i co nie może uzyskać naszej aprobaty”.

Ciekawa jest również znajdująca się w programie ilustracja. Autorem opracowania graficznego programu był Krzysztof Motyka. Ilustracja przedstawia mundur, do którego przyczepione są ordery — aluzja do wojny i jednego z mitów założycielskich Jugosławii, mitu walki narodowowyzwoleńczej; w miejscu, gdzie powinna być głowa, jest siano/zboże; przedstawiona postać trzyma w ręce Pegaza, symbol wolności, natchnienia poetyckiego, jednym słowem sztuki, która została w ten sposób pojmana; wolny jest nowy Pegaz, lecący do góry traktor z przyczepionymi skrzydłami, czyli ironicznie ukazana sztuka, kultura w wydaniu wsi.

³ Wspomina ten moment reżyserka spektaklu Olga Lipińska w wywiadzie przeprowadzonym przez Elżbietę Królikowską w 1987 r.: „— Kiedy, pytałam, dlaczego, odpowiadano mi, że »nieprzyjemnie kojarzy się z aktualną sytuacją«. Nie mogłam zrozumieć, że przez dwa lata zawsze istniała jakaś sytuacja, z którą ten program »nieprzyjemnie się kojarzył«. Z „*Gluchej Dolnej*” na „*Szkarłatną wyspę*”. „Antena” 1987, nr 9.



Ilustracja zamieszczona w programie inscenizacji sztuki Ivo Brešana *Przedstawienie „Hamleta”* we wsi *Glucha Dolna* w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej, Rzeszów, 1981

Ostatnia premiera *Przedstawienia „Hamleta”*... odbyła się 22 listopada 1981 r. w Teatrze w Legnicy na niecały miesiąc przed wprowadzeniem stanu wojennego. Tym razem, w odróżnieniu od rzeszowskiego programu, trudno doszukać się choćby przeczucia tego, co za chwilę miało się wydarzyć. Reżyser przedstawienia Józef Jasielski pisał w programie: „Jeszcze kilka lat temu, kiedy sztuka Brešana obesła prawie wszystkie teatry w Polsce, wymyślone zdarzenie w zabitej deskami jugosłowiańskiej wsi mogło w nas wywołać dreszcz ocierania się o polityczne tabu, podsycać nadzieje zmiany na lepsze *etc.* W dzisiejszy wieczór odbieramy je raczej w płaszczyźnie bulwersującego nas »nurtu rozrachunkowego« ze złą przeszłością. A jeśli tak, to ileż mniej waży ów milion skradziony ze spółdzielczej kasy przez aktywistów z sekretarzem partii na czele wobec niewiarygodnych wprost złodziejstw niektórych naszych prominentów?”. Dalej zaś zwraca uwagę czytelnika na uniwersalną wymowę utworu.

Pierwsza inscenizacja sztuki po wprowadzeniu stanu wojennego, która miała miejsce 21 października 1983 r. w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, oprócz fragmentu artykułu Sinki, zawiera tekst Klemensa Krzyżagórskiego *Głośno pod pomnikiem*, który, jak żaden inny, unika pisania o sztuce. Autor skupia się na polskim teatrze plebejskim, o Brešaninie i spektaklu wspomina na końcu, w ostatnim akapicie: „Powiem herezję: Ivo Brešan proponuje nam sytuację sceniczną, w której doświadczyć możemy, iż pewien elżbietański dramatyk, o którym poza literaturą, seminarium filologicznym i »teatrem repertuarowym« cicho — jest postacią z naszej wspólnej i żywej w nas kultury”.

Bez względu na to, czy analizujemy programy sprzed wprowadzenia stanu wojennego, czy ukazujące się po nim, chociaż są diametralnie inne, w żadnym z nich nie zostaje zaatakowany sam system. On wciąż w nich pozostaje „nasz”. Prawdziwy rozrachunek z rządzącą formacją ideologiczną mógł nastąpić później.

Zupełnie otwarcie i najostrożniej o politycznym wymiarze sztuki pisano w komentarzu po premierze w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie na początku 1989 r., a zatem już wtedy, gdy stary system nieuchronnie chylił się ku upadkowi: „Człowiek poddany działaniu zwycięskiego socjalizmu nie tam, gdzie pozytywnie zapisał się on na kartach historii, ale tam, gdzie jego codzienność i stopień deformacji zdają się osiągać granice absurdałnego nieprawdopodobieństwa — a przecież są faktem i przez swoją uporczywość i prawidłowość stają się siłą rzeczy częścią współczesności. Coraz bogatsza staje się literatura opisująca taki, inny w istocie świat. Literatura kształtowana przez doświadczenia tak okrutne, że aż nieprawdopodobne. Sołżenicyn, Tendriakow, Herling-Grudziński, Trifonow, Nadieżda Mandelsztam, Płatonow stają się w tenże sposób najbardziej znanymi przedstawicielami tego nurtu, do którego mimo odrębności gatunku i peryferyjności doświadczenia zaliczyć wypada również Ivo Brešana”⁴.

⁴ J.P. Gawlik: *Między doświadczeniem a absurdem*. W: I. Brešan: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna*. Program. Kraków, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1989, s. 9.

Od „rewolucyjnych prawd” do „totalitaryzmu zgęszczonego, skarłałego, skurczonego do postaci odrażającego kikuta”, czyli interpretacje sztuki w recenzjach

Lektura recenzji polskich inscenizacji (ich bibliografia znajduje się na końcu artykułu) pokazuje dwa skrajne bieguny, między którymi one oscylują. Od interpretacji uniwersalizujących i doszukujących się źródeł całego zła w naturze ludzkiej po interpretacje uwypuklające kontekst polityczny i zrzucające większą część winy na karb totalitarnego systemu, którego model został w tekście ukazany. W tej części artykułu omawiam kilka recenzji na temat poszczególnych spektakli. Pochodzą one z polskiego wortalu teatralnego. Większość z nich to omówienia z gazet lokalnych. Na pewno powstało takich tekstów więcej, jednak prześledzenie wszystkich recenzji z wszystkich inscenizacji jest niemożliwe, wiązałoby się to bowiem z wielomiesięczną pracą, podróżowaniem po całej Polsce (16 premier w 14 miastach) oraz poszukiwaniem w bibliotekach archiwalnych numerów lokalnych gazet z tekstami o sztuce. Wydaje się jednak, że materiały do tej pory zgromadzone przez Instytut Teatralny stanowią bezcenny i wystarczający materiał badawczy oraz umożliwiają ogląd całości, tym bardziej że brakujące recenzje można zastąpić programami inscenizacji. Wątpię też, by wniosły one coś nowego. Miałyby raczej wartość dokumentalną i potwierdzałyby wnioski już sformułowane na podstawie istniejących danych.

Trzy recenzje z prapremierowego przedstawienia w Teatrze Lubuskim cechuje jednolite odczytanie dramatu, współgrające ze słowami Edwarda Gierka zamieszczonymi w „Zeszytach Teatralnych”. Bardzo dobrze ilustruje tę ogólną interpretację fragment tekstu Jana Dębka. Pojawia się w nim jeden z wątków interpretacyjnych, sprowadzający źródła konfliktu dramatycznego do kwestii świadomości społecznej, nienadążającej za przemianami. Innymi słowy, wina nie leży po stronie ustroju, systemu, lecz ludzi. Ustrój zaś w takim zestawieniu zostaje niemal pozytywnie oceniony:

Jacy jesteśmy? Jaki jest nasz świat? Jaka jest nasza, zbiorowa świadomość? Jak realizujemy postulaty życia godziwego? Co jest naszym orężem, a co czyni nas bezbronnymi wobec pewnych mechanizmów społecznych? Jaką postawę zachować wobec mitu? Na jakich podstawach i z jakiej materii tworzy się splot spraw międzyludzkich? To są sprawy zasadnicze, te pytania stawia Andrzej Witkowski. To skupia uwagę. Widowisko przykuwa uwagę także tym, że i u nas przemiany społeczne nie zawsze szły i nie zawsze idą w parze z przemianami świadomości⁵.

⁵ J.J. Dębek: *Wino, taniec, śpiew i sprawy zasadnicze*. „Gazeta Lubuska” 1975, nr 231.

W recenzjach po warszawskiej inscenizacji (Teatr na Woli) kontynuowany jest uniwersalny sposób odczytania tekstu, doszukiwanie się słabości w ludzkich charakterach i równoczesna obrona „autorytetu władzy ludowej”: „Brešan okazuje się tęgim satyrykiem, obnażającym zjadliwie mentalność miejscowych notabli. Ignorancję przy jednoczesnym zadufaniu w sobie. Sprowadzanie rewolucyjnych prawd do wymiaru tandetnych sloganów używanych czy trzeba, czy nie trzeba. Podszywanie własnych prywatnych, ciemnych interesów pod autorytet ludowej władzy. Bezpardonowe podporządkowywanie sobie ludzi i łamanie wszelkimi sposobami oponentów. Obludę utytułowanych złodziei społecznego mienia. Tworzenie legendy o własnej bohaterskiej, partyzanckiej przeszłości przez dekonników na stanowiskach⁶”; „sztuka Brešana pokazuje, jak trudnym i złożonym procesem jest przebudowa społeczeństwa i kultury, które pragną wyrwać się z zaścianka zacofania: w tej walce polec może niejeden Hamlet⁷”.

Nowy ton, sugerujący do tej pory pomijane milczeniem kwestie, można dostrzec w recenzji opublikowanej w „Polityce”, w której domyślny czytelnik mógł sam sobie dopowiedzieć to, co skrywało się za słowami „z określonych przyczyn”, wypowiedzianymi przez samego Brešana, a zacytowanymi z jego listu, jaki zamieszczono w programie do spektaklu w Teatrze na Woli. „Ivo Brešan jest dramaturgiem o dość dużym dorobku. Siedem sztuk, z »których niektóre były opublikowane i wystawione, inne, z określonych przyczyn — nie«, i trzy filmowe scenariusze”. Jest to naturalnie niejasne i wieloznaczne, ale część czytelników „określone przyczyny” zapewne rozumiała jako polityczne. Marta Fik pisze również otwarcie o propagandowym frazesie, co wprawdzie obecnie było wcześniej, ale tym razem nie pojawiło się w otoczeniu rewolucyjnych prawd:

Zalew propagandowego frazesu, konformistyczne działania autora przeróbki — nauczyciela, którego „bunty” łatwo uśmierzyć przez zastraszenie, różne nieczyste i bardzo nieczyste interesy miejscowych dygnitarzy — to już przecie nie tylko sprawa niskiego poziomu kultury w jakimś tam zakątku kraju⁸.

Recenzje z gdańskiej inscenizacji (Teatr Wybrzeże) utrzymane są w tonie znanym z poprzednich artykułów. Mowa w nich o klice, ponadczasowej wymowie utworu, słusznych ideach socjalizmu:

Wiele spraw, różnej gatunkowej wagi, zostaje zaatakowanych przez autora. Jest tu: mechanizm kliki i oportunizm, technika utracania niewygodnych i unaocznienie, jak „siła przebicia” może wyglądać w działaniu. Wcale nie

⁶ K. Głogowski: *Anatomia kliki*. „Kierunki” 1977, nr 29, s. 10.

⁷ M. Misiorny: *Wiejski „Hamlet”*. „Trybuna Ludu” 1977, nr 142, s. 8.

⁸ M. Fik: *Wniosłe czy banalne?* „Polityka” 1977, nr 33, s. 7.

drugoplanowy staje się w sztuce Brešana **problem, jak to naprawdę** w „odolnej” praktyce wprowadza się w życie, słuszne przecież, hasła i wskazania. Choć miejscem akcji *Przedstawienia „Hamleta” we wsi Głucha Dolna* jest zabita deskami dalmatyńska wioska w jej minionym już pionierskim okresie — sztuka Brešana nie traci swej uniwersalnej, ponadczasowej wymowy⁹;

oraz uniwersaliach:

Wymiar to tragedii pomniejszony, ale nie mniej prawdziwy i choć nie o trony tu chodzi, tym bardziej może dramat chłopów z Dalmacji dotyka uniwersaliów ludzkiego bytowania; jest w nim nie tylko walka o życie, ale i o wewnętrzną wolność, o prawdę, o zwykłą ludzką godność, możliwość bycia godnym w świecie nieprawości i kłamstwa, dogmatyzmu i moralnej niesamodzielności tłumów¹⁰.

Przedstawienie Olgi Lipińskiej, wyemitowane z dwuletnim poślizgiem, zostało przyjęte na ogół pozytywnie, choć zdarzały się również głosy niezadowolenia: „Czekam zatem, wraz z milionami widzów, na nowe kabareciki Olgi Lipińskiej, a realizację *Przedstawienia „Hamleta” we wsi Głucha Dolna* pozwalam sobie odłożyć w swej »teatralnej pamięci« na tor boczny [...]”¹¹. W recenzjach chwalcących inscenizację unika się kontekstu politycznego. Nadal pisze się o klikach: „Sztuka jugosłowiańskiego pisarza jest tekstem cennym, burzącym stereotyp zgody na różne wynaturzenia życia społecznego, na mechanizmy funkcjonowania klik środowiskowych, z ich brutalnością, okrucieństwem, prymitywnym cynizmem”¹²; eksponuje się moralny wymiar świata przedstawionego: „Brešan konstruuje groteskową, przerażającą wizję rzeczywistości, w której nie ma miejsca na skrupuły moralne, szlachetność, wielkie namiętności, w której ludźmi rządzą jedynie mały, podły strach — i chciwość”¹³; wręcz negowany jest jej polityczny wydźwięk (*sic!*): „Ivo Brešan nie napisał, a Olga Lipińska nie wyreżyserowała ani żarliwej satyry politycznej, ani tragifarsy archetypów. Zarówno w dramacie, jak i znakomitej inscenizacji emocje trzymane są na uwięzi. Trwa kalkulacja. Trochę jak u Brechta, trochę jak w kabarecie. Wcieleniem tej zasady jest kreacja Janusza Gajosa. Na odrębną analizę zasługiwałby plebejski nurt tej inscenizacji, który okazał się niezwykle pojemny, jednakowo sprzyjając zarysowaniu najszlachetniejszych i najohydniejszych spraw, jakie dzieją się we wsi Głucha Dolna”¹⁴.

⁹ T. Rafałowski: „*Hamlet*” z *Głuchej Dolnej*. „Głos Wybrzeża” 1978, nr 217.

¹⁰ W. Zawistowski: *Szekspir i Brešan*. „Głos Wybrzeża” 1978, nr 204.

¹¹ E. Janisławska-Mazurkiewicz: *Boczny tor*. „Rzeczywistość” 1987, nr 23.

¹² M. Wyrozemska: „*Hamlet*” w *Głuchej Dolnej*. „Ekran” 1987, nr 12.

¹³ E. Królikowska: Z „*Głuchej Dolnej*” na „*Szkarłatną wyspę*”...

¹⁴ W. Tkaczuk: *Emocje na uwięzi*. „Antena” 1987, nr 13.

Niemalże jak podsumowanie poprzednich recenzji brzmi tekst z „Gazety Krakowskiej”. Ponownie podkreśla się tu zepsucie moralne ukazanego środowiska, przy równoczesnym łagodzeniu politycznej wymowy:

Nareszcie Ivo Brešan w całej Polsce. Teatr Telewizji dał *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna*, w reżyserii Olgi Lipińskiej. To tym właśnie dramatem zasłynął w 1971 r. skromny nauczyciel z Šibenika. Tragigroteska, w której idealizm i dążenie do sprawiedliwości przegrywają w walce z zepsuciem, złodziejstwem i prymitywizmem. Nasze stosunki społeczno-polityczne, problemy społeczeństwa socjalistycznego są tylko tłem. Ivo Brešan we wszystkich rozmowach zastrzega się, że polityka nie jest dla niego kluczem do widzenia świata, lecz częścią składową współczesnego życia¹⁵.

Recenzje krakowskiej inscenizacji z 1989 r. (Teatr im. Juliusza Słowackiego) — **przygotowanej formalnie jeszcze w PRL, ale z uwagi na swoją wymowę** przynależącej już do okresu tranzycji — najostrzej przedstawiają kontekst polityczny, właściwie zaprzeczając pod tym względem wszystkim poprzednim interpretacjom. Tym razem świat przedstawiony w sztuce Brešana staje się monstrualnym obrazem społeczeństwa komunistycznego, zdeformowanego właśnie przez ideologię. Kazimierz Kania w marcu, na łamach „Kierunków”, napisał bodaj najbardziej ekspresywną recenzję. Po latach przemilczeń, cenzurowanych wypowiedzi na temat sztuki, sprawia to wrażenie, jak gdyby autorzy chcieli wyrzucić z siebie długo ukrywane poglądy. Nigdy wcześniej ani później tak ostrej oficjalnej oceny przedstawionej w tekście formacji ideologicznej, która właśnie w Polsce traciła monopol władzy, nie opublikowano. Wydaje się to w tej sytuacji zupełnie naturalne i zrozumiałe:

Elita, klika, sitwa, frazesy, slogany, terror, manipulacja, pozór, kłamstwo, absurd, prymitywizm, infernalność zła, wybuchy prostactwa i pospolitactwa, demon pijacki i plugawy — tak, totalitaryzm zgęszczony, skarłały, skurczony do postaci odrażającego kikuta, zamknięty w kołchozowym światku, ale tym groźniejszy, tym bardziej obywatelski. Tak — to właśnie dokonuje się kiczowate i „obstrupiałe” budowanie socjalizmu: wyżej — drewny szyk hasel i nowomowy, niżej — **bagno złodziejstwa, deprawacji i tyranii na miarę skolektywizowanej społeczności**, i pośrodku tego wszystkiego, w emblematycznej kwintesencji zwyrodnienia, w świetlicy z koślawo napisanymi sloganami ideologiczno-propagandowymi, przez takich to ludzi ma być grany *Hamlet*, sztuka, którą trzeba zmienić, przykroić do krzywych sloganów, do prymitywnych dusz, czyli do poziomu budowniczych socjalizmu, których wódz, pierwszy sekretarz partii i prezes, życzy sobie takiej ludowo-demokratycznej adaptacji; bo w robieniu kultury też trzeba podjąć walkę z jakimś nieznanym wrogiem i sługusem imperializmu, czyli z Szekspirem.

¹⁵ B. Rajca: *Kronika osobista*. „Gazeta Krakowska” 1987, nr 61.

Teraz już żyjemy w czasie, kiedy buntownicy — **Hamleci rzucają wyzwanie rzeczywistości totalitarnie urządzonej przez jedynie słuszne ideologie i organizują siły, gromadzą argumenty, aby zwyciężyć**¹⁶.

W gruncie rzeczy to samo, ale napisane neutralnym językiem, możemy przeczytać w recenzji Krzysztofa Miklaszewskiego:

Oto spektakl, który w swym zderzeniu tekstowym konfrontuje rzeczywistość stalinowskiego modelu zarządzania kliką z archetypem szekspirowskiej realności sprawowania władzy, ujawnił nam trzeci stopień nicości. [...] Dzisiaj, kiedy o stalinizmie i funkcjonujących w partyjnym zarządzaniu krajów socjalistycznych metodach napisaliśmy już prawie wszystko, czas na odczytanie dwóch postaci. Postaci „zgnojonych” przez system: inteligenta-konformisty w średnim wieku i młodego buntownika¹⁷.

Recenzje jedynej inscenizacji po 1989 r. są zarówno dla tekstu Brešana, jak i dla krakowskiego przedstawienia niezwykle surowe, wręcz druzgocące. Marta Bryś zarzuca przedstawieniu seksizm i wulgarność:

W spektaklu pada wiele seksistowskich i wulgarnych wypowiedzi, przyjmowanych entuzjastycznie przez publiczność. Zdziwiająco, jakie salwy śmiechu wywołują zdania „kobieta jak ją przyciśnie to puści się nawet z traktorem”, „tyle mięsa, to żadna jałówka nie ma w kolektywie”, „cyce miała jak dwie poduszki, a dupę”, „co za mleczarnia, sam bym taką wydoił”. I choć kwestie pochodzą z dramatu, to Obara rzuca je jak śmieszny żart, nie zastanawia się ani przez sekundę nad ich znaczeniem. Nie ośmiesza, nie ogrywa, nie ironizuje¹⁸.

Magda Huzarska pisze o zestarzeniu się sztuki:

Na scenie Ludowego postanowiono w ten sposób odświeżyć zamrożone od lat w teatralnych bibliotekach *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna*. I mimo tego, że reżyser Tomasz Obara całkiem nieźle go przyprawił, obsadzając aktorami naprawdę potrafiącymi rozbawić publiczność, posypał bałkańskimi muzycznymi ziołami, a na deser zaserwował robiącą wrażenie scenę, to jednak wniosek można było z tego wyciągnąć tylko jeden — danie zwyczajnie się zestarzało.

Wyobrażam sobie, że tekst chorwackiego dramaturga Ivo Brešana w czasach jedyne go słusznego ustroju mógł zapierać dech w piersiach. Bowiem jawnie kpił sobie z partyjnych włodarzy. Pal licha, że byli oni zwykłymi półgłówkami, którym mylił się Hamlet z Omletem, ale też niestety potrafili robić

¹⁶ K. Kania: *Kolchozowy „Hamlet” w Teatrze im. Słowackiego*. „Kierunki” 1989, nr 12, s. 14.

¹⁷ K. Miklaszewski: *Na bocznicę*. „Dziennik Polski” 1989, nr 29, s. 6.

¹⁸ M. Bryś: *Walka z wiatrakami w Gluchej Dolnej*. „Nowa Siła Krytyczna” 2009, 15 czerwca.

świństwa godne największych zbrodniarzy, by tylko ukryć swoje malwersacje. Oglądamy ich dzisiaj na scenie¹⁹.

Paweł Głowacki, wyraźnie rozczarowany, przypomina dawną ogromną popularność tekstu i nie widzi żadnego związku między światem w nim ukazanym a rzeczywistością, w której żyje:

Opowieści skazane na świat za oknem — doraźne, karmiące się chwilą, trzymające palec na pulsie dnia, trochę interwencyjne, trochę publicystyczne, trochę kabaretowe — **trwają tylko tyle, ile trwa widok za oknem. W latach siedemdziesiątych *Przedstawienie...* Brešana było sztuką legendarną. Portretowało, oczywiście, szalenie boleśnie i, ach!, jakże celnie portretowało bydlęcą mentalność socjalistycznego aktywu i całej reszty półanalfabetycznej społeczności dziury zwanej Głuchą Dolną. Słowem — jaja były jak melony! Ci, co wtedy sztukę Brešana czytali bądź w teatrze oglądali, przed śmiercią ze śmiechu — ponoć tylko cudem uchodzili. Rechot trząsł nimi, jak norkami, bo wprawdzie Jugosławia to nie PRL, ale Głucha Dolna — **powszechna przecież!**... A dziś? Siedzę w Teatrze Ludowym na *Przedstawieniu...* przez Tomasza Obarę wyreżyserowanym, kontempluję głupawe wice, przyjmuję płaski banał o prowincjonalnych matołkach, co w imię świętej aktualności socjalistycznej arcydzieło Szekspira chamską ćwierćmyślą swą poprawiają, by je rychło w świetlicy towarzyszom pokazać ku pokrzepieniu widoku za oknem — i słyseż grzechotanie kości, które nie zmartwychwstaną. *Z czego tu się śmiać? Z aktualności kapiącej ze sceny? Niby z jakiej?*²⁰.**

Recenzje ostatniej inscenizacji są zaskakujące. Przecież tekst Brešana zdobył ogromną popularność nie tylko w Polsce. W okresie istnienia Jugosławii był najczęściej graną i wystawianą za granicą sztuką, nie tylko w krajach byłego bloku wschodniego. Tekst jest złożony, podatny na różne interpretacje. Niewykluczone, że właśnie teraz dochodzą do głosu bariery kulturowe, stąd zniesmaczenie poziomem żartów czy przekonanie o dezaktualizacji tekstu. Sytuacja jest w każdym razie paradoksalna, wcześniej bowiem mówiono przede wszystkim o uniwersalnym charakterze dzieła, wspomniano o sposobie przedstawienia w nim tradycji ludowej, o rekontekstualizacji tragedii Szekspira — bo okazuje się, że poszczególne postaci i zdarzenia mają swoje analogiczne odpowiedniki w fabule sztuki chorwackiego dramaturga — o tym, że tekst Brešana można też odczytywać jako komentarz do ówczesnych praktyk teatru, przy równoczesnym bagatelizowaniu aspektu politycznego i możliwości odczytania tekstu jako komentarza do sytuacji społeczno-politycznej. Teraz zaś ten

¹⁹ M. Huzarska: *Odgrzewane omlety podano na scenie Teatru Ludowego*. „Polska Gazeta Krakowska” 2009, nr 82. Dostępny w Internecie: <http://www.gazetakrakowska.pl/kultura/102323,odgrzewane-omlety-podano-na-scenie-teatru-ludowego,id,t.html>.

²⁰ P. Głowacki: *Grzechot czczonek*. „Dziennik Polski” 2009, nr 81, s. 11.

drugi kontekst zdominował wszystkie recenzje. Utwór Brešana jawi się w nich jako tekst, którego fenomen wynikał tylko i wyłącznie ze zbiegu okoliczności natury społeczno-politycznej. Został właściwie pozbawiony swej uniwersalnej wymowy.

Analiza przekładu

Analiza przekładu pozwoliła na wychwycenie kilku najistotniejszych i powtarzających się zmian. Dotyczą one sposobu przedstawienia poezji ludowej oraz kwestii nachodzenia na siebie słów odnoszących się do sfery *sacrum* i polityki.

Po zapoznaniu się z recenzjami moją uwagę zwróciły fragmenty traktujące o sposobie zaprezentowania na scenie ludowości. Na obraz ludowości w utworze i funkcję, jaką w nim ona pełni, zwrócił już uwagę, zapewne na podstawie przekładu, Grzegorz Sinko:

Obniżenie wysokiego pierwowzoru następuje zarówno przez tradycyjny w takich wypadkach przekład na „niski” język i realia (na wzór żargonowych transwestacji klasyki polskiej przez Kazimierza Laskowskiego), jak również przez zastosowanie do Shakespeare’a ujętej w karykaturalnym wyostreniu, a datujące się z lat trzydziestych, pewnej teorii z zakresu socjologii sztuki. Łączyła ona trwale wartości dzieł artystycznych z ponadhistorycznie traktowanymi pojęciami „ludu” i nieokreślonej „ludowości”, stąd u Brešana transpozycja na przykład dialogu Hamleta i Ofelii na piosenkę ludową w stylu „Mazowsza”. Teoria owa spleta się w przeróbce, jakiej zostaje poddany *Hamlet*, z żargonem dziennikarskim skrzeczącym z głośnika radiowego w przerwach między aktami²¹.

Recenzent „Trybuny Ludu” swoje wrażenia z warszawskiej inscenizacji, której reżyserem był Kazimierz Kutz, a autorem scenografii Marian Kołodziej, opisuje tak:

[...] niezwykle widowisko teatralne, urzekające jak piękna, ludowa opowieść i mocno przy tym osadzone w realiach chorwackiej wiejskiej osady. Klamrą, która spina całość i przedziela poszczególne sceny, jest śpiew Stanisławy Celińskiej — jej stylizowane ballady (piękna muzyka Edwarda Pałlasza) dodatkowo akcentują specyficzny nastrój i barwę spektaklu²².

²¹ G. Sinko: *Sztuki Shakespeare’a w roli tematów*. „Dialog” 1975, nr 1, s. 103—104.

²² M. Misiorny: *Wiejski „Hamlet”*...

Kazimierz Kutz był również reżyserem inscenizacji w Teatrze Wybrzeża, recenzowanej już w inny sposób przez Aleksandrę Paprocką:

Grane jest ono z zachowaniem całej środowiskowej rodzajowości, co pozwala na wydobycie pełnego komizmu — **ale i całej goryczy — zdarzeń perspektywy** elsynorskiej i wsiowej. Jedynie w takim ujęciu ma na przykład sens znakomita scena, gdzie dialog pomiędzy Ofelią i Hamletem, zastąpiony zostaje — w myśl przykazań Bukary — przyśpiewką ludową — w rodzaju „cepeliada usia-susia”. I tak przedstawienie wsiowego *Hamleta* przeistacza się w zasadzie w występ amatorskiego zespołu pieśni i tańca, bo właściwie jedyna rzecz, jaką potrafią robić na scenie mieszkańcy Głuchej Dolnej, to śpiewać i tańczyć kolo (sceny choreograficzne w opracowaniu Danuty Kuczyk stanowią zresztą całe rozbudowane sekwencje i wypadają znakomicie). Kutz temu wypaczonemu pojęciu „ludowości” przeciwstawia jakby autentyczne wartości sztuki ludowej — służy temu liryczna w nastroju ludowa piosenka, śpiewana przez Ewę Szczecińską pomiędzy poszczególnymi scenami, potęgująca charakter balladowości całego przedstawienia. Scenografia i chłopskie kostiumy Mariana Kołodzieja służą również nadaniu całości charakteru wiejskiej rodzajowości²³.

A zatem w przytoczonych recenzjach widać dwa oblicza ludowości: negatywne i pozytywne. Być może jednoznaczne zdegradowanie tradycji ludowej ze względu na obowiązującą wówczas ideologię było raczej ryzykowne, gdyż była ona uznawana za wartościową tradycję. W sztuce Brešana jednak tradycja ludowa, podobnie jak *Hamlet* czy socjalistyczne ideały, zostaje zdeformowana przez mieszkańców Głuchej Dolnej. Degradacja ludowości nie dotyczy tylko Škoki i Andi oraz odgrywanej przez nich sceny między Hamletem a Ofelią. Ich dialog, w gruncie rzeczy miłosny, pozbawiony jest wulgarności i elementów języka politycznego, zawiera natomiast typowe dla języka pieśni ludowej porównania. Można to wytłumaczyć tym, że uczucie łączące obie postaci było jedną z pozytywnych wartości świata przedstawionego, w końcu zresztą zniszczoną przez to środowisko. A zatem elementy pozytywnie nacechowanej ludowości są obecne w tekście, jest ich jednak niewiele i balladowość, urzekająca ludowość wydaje się efektem dodanym w niektórych polskich inscenizacjach *Przedstawienia...*

W oryginale stylizacji parodyjnej w największym stopniu zostaje poddany epicki dziesięciozłogłoskowiec. Jest on fundamentem folkloru południowosłowiańskiego, najbardziej znaną i cenioną tradycją. Pieśni epickie — **przez kilkanaście lat niewoli tureckiej dla ogromnej większości Słowian podstawowa forma** twórczości artystycznej, rozrywka, źródło wiedzy na temat swojej historii, fundament tożsamości etnicznej — zostały przez Brešana zdeformowane. Dotyczy to zarówno treści, jak i formy wyrazu, do których wkracza język polityczny, ideologia komunistyczna, obce tej tradycji, zwulgaryzowany stosunek do życia.

²³ A. Paprocka: „*Hamlet*” w *Głuchej Dolnej*. „Dziennik Bałtycki” 1978, nr 244.

W polskiej wersji niektóre fragmenty brzmią sentymentalnie; są wręcz stylizowane na modłę romantyczną. Elementów zwulgaryzowanego języka politycznego jest tu znacznie mniej. Stosunek Brešana do tradycji ludowej nie ma w utworze charakteru afirmatywnego. Ludowość w wykonaniu mieszkańców Głuchej Dolnej jest jej parodią, została wyśmiana, pełni w tekście funkcję groteskową. Przykładem może być piosenka, mająca pokazać mentalność i zachłanność klasy wyzyskującej lud:

Žderi, loči, tovi se ko prase,	Pojedz sobie, popij, odpoczywaj,
Meći u se, na se i poda se,	Śmiej się, bratku, i życia używaj,
Na grbači potlačene klase,	A kto głupi, ten się z głodu kiwa,
Sirotinje i narodne mase!	Każda władza, byle mocna — sprawiedliwa!
O - ho - hoj! (s. 59)	O - ho - hoj! (s. 89) ²⁴

W dosłownym tłumaczeniu:

Żryj, chleję, tucz się jak prosię, / Wrzucaj w siebie, na siebie i pod siebie, / Na garbie uciśnionej klasy, / Sierot i mas ludowych!

Tutaj chłopci, oczywiście, wcielają się w przedstawicieli klasy panującej, która wykorzystuje lud. W przekładzie Kaszyńskiego nie tylko nie jest to wulgarnie, jak w oryginale, lecz znika również kluczowa w marksizmie walka klas. Trudno zakładać, że tłumacz nie rozumiał oryginału. Na zmiany zdecydował się świadomie. Ale czym się kierował, czy chęcią ułożenia zgrabnej piosenki, czy zamiarem skierowania pod adresem ówczesnych władz gorzkiej aluzji, tego nie sposób jednoznacznie stwierdzić. W gruncie rzeczy, choć nie ma przekleństw i wulgarności, cały fragment po polsku brzmi o wiele mocniej. W oryginale wiadomo, kto jest zły (król i jego świta), a kto dobry (prosty lud). W polskiej wersji słowa: „Każda władza, byle mocna — sprawiedliwa!”, można przecież równie dobrze odnieść do władzy ludowej. Rodzi się zatem pytanie, czy Kaszyński nie zrobił tego świadomie. Kto w ogóle jest nadawcą tych słów, chłopci wcielający się w arystokrację, czy ironiczny autor/tłumacz?

Kolejny fragment zamiast zwulgaryzowanego, prymitywnego wydźwięku nabiera w przekładzie wyszukanego charakteru; język nie razi czytelnika, jest miejscami kolokwialny, prosty, ale nie tak prymitywny i wulgarny, jak w oryginale. Pozbawił go zatem tłumacz cech, które zostały mu nadane świadomie przez Brešana:

²⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z dwóch źródeł: w przypadku oryginału — I. Brešan: *Predstava „Hamleta” u selu Mrduša Donja*. In: I. Brešan: *Groteskne tragedije*. Ur. Z. Mrkonjić. Zagreb 1979; w przypadku polskiego przekładu — I. Brešan: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna*. Tłum. S. Kaszyński. W: D. Lakićević: *Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego*. Łódź 1988, s. 37—110.

<p>Kralj je njega ljuto privarija, U slipo ga oko udarija, Jerbo kralj je kurvinskoga roda, Neprijatelj radnoga naroda. Aoj kralju, masna ti je brada, Čupat će je udarna brigada. Nećeš dugo narodnoga siti, Guzicom ćeš ti u draču sisti. (s. 48)</p>	<p>Przez złość król go wtrącił do więzienia I pozbawił dobrego imienia, Bo ten król jest z łajdackiego rodu, Nieprzyjaciół mojego narodu. Ejże, królu, nędzne z ciebie padło, Ej, dostaniesz po zębach i w sadło, Już niedługo dręczyć będziesz ludzi, Sprawiedliwość rychło Cię obudzi. (s. 78)</p>
--	---

Tłumacz rezygnuje między innymi z typowej dla ówczesnego języka politycznego syntagmy „radni narod” („lud pracujący”) i zastępuje go „moim narodem”; „udarna brigada” („bojowa brygada”), odwołanie do wojny i partyzantki, a więc siły, która dokonała zmiany ustroju, zostaje zastąpiona niezdefiniowanym sprawcą; wulgarne opisy zostają złagodzone: „kurvinski rod” („kurewski ród”) to „łajdacki naród”; „Guzicom ćeš ti u draču sisti” („Tyłkiem siądziesz w chwasty”) — „Sprawiedliwość rychło Cię obudzi”.

Najważniejsza jednak zmiana, która najbardziej rzuca się w oczy, to redukcja słownictwa religijnego, zwłaszcza przekleństw odnoszących się do tej sfery. Kwestia przekleństw i tego, do czego się one odnoszą, to jeden z tych elementów, który odróżnia kulturę polską od chorwackiej. To największa ze wszystkich różnic natury kulturowej. W języku chorwackim o wiele częściej przeklina się Boga i inne elementy kultu religijnego. W tekście zwykle robi to miejscowy przywódca partyjny Bukara. Nie tylko robi to najczęściej, ale w jego przypadku jest to połączone ze sloganami obowiązującego wówczas języka politycznego. Przynosi to szczególnie mocny efekt, który w przekładzie został złagodzony. Tłumacz zapewne kierował się tym, że jednak dla odbiorcy prymarnego sposób wypowiedzi Bukary nie jest aż tak szokujący i niezwykły, jak dla czytelnika polskiego:

<p>Dobro, en ti mliko Isusovo, šta je ovo! Jesmo li mi tute došli da slušamo ničija reakcionarna zafrkavanja, ili da donesemo nike zaključē? (s. 14) ‘en’ to skróć od ‘jebem’</p>	<p>A niech was wszystkich diabli! Czy my się tutaj po to zebrali, żeby jakiegos reakcyjnego szczekania słuchać, czy żeby podjąć nowe decyzje? (s. 42)</p>
---	---

Tłumaczenie dosłowne: Dobrze, pier... mleko Jezusa, co to ma być!...

<p>Šta kriminal!? Šta kažnjivo po zakonu? Po čijem zakonu, en ti mliko Isusovo? Jesi li tute na vlasti Englezi, ili naš radni narod? (s. 32)</p>	<p>Kryminał! Powiadacie, karalne wedle prawa? A wedle czyjego prawa, do diabła? Czy tu mają władzę Angliki, czy nasz lud pracujący? (s. 61)</p>
--	---

Powtórzone przekleństwo ‘en ti mliko Isusovo!’

Bravo, kurvini sinovi! Tako se igra, en ti opanke Isusove! Vamo dolazite da se kucnete sa mnom! Svi, koliko vas je god. Sve vas volim ki braću rođenu kad tako lipo prestavljate! (s. 61)

Brawo, byki krase. O, tak się tańcuje, tak, tak, braciszkwowie. Chodźcie bliżej, trąćcie się ze mną. Wszyscy, po kolei! Wszystkich was kocham, jak braci rodzonych, za to, że pięknie odgrywacie! (s. 90—91)

Tłumaczenie dosłowne: „Brawo skurwysyny! Tak należy się bawić, pier... sandały Jezusa [...]”.

Podsumowanie

Jacques Rancière uważa, że polityka i estetyka to dwie nierozdzielne sfery. *Przedstawienie „Hamleta”*... jest jednym z tych tekstów, który wydaje się w pełni potwierdzać głoszone przez francuskiego filozofa poglądy. Jest to w pewnym sensie jeden z tematów utworu, w którym pokazano, jak na potrzeby polityki wykorzystuje się estetykę ludową oraz usiłuje się dostosować tragedię Szekspira do kreowanego przez politykę modelu świata. W obu przypadkach polityka przegrywa. **Brešan broni autonomiczności sztuki i osłabia jej kontakt ze światem zewnętrznym, podważa możliwość uwikłania dzieła w kontekst społeczno-polityczny wykorzystania go na doraźne cele.** Tymczasem wniosek z tego nie musi być wcale tak jednoznaczny. Z jednej bowiem strony można uznać, że polityce nie udaje się wykorzystać do swoich partykularnych celów twórców estetycznych, z drugiej jednak strony polska recepcja utworu pokazuje, że to właśnie polityczna wymowa tekstu odegrała kluczową rolę w odczytaniach dramatu Brešana i zaważyła na jego popularności. A zatem sztuka, literatura, ludowość, klasyka dramatu światowego w tekście Brešana bronią się przed prymitywną manipulacją umotywowaną politycznie. To na poziomie wewnątrztekstowym; ci, którzy chcieli politycznie wykorzystać przedmiot estetyczny, zostali skompromitowani, wyszydzeni; polityka w tym konkretnym wydaniu ponosi klęskę. Jednak polityka w ogóle już nie. Okazuje się gruntem, bez którego *Przedstawienie „Hamleta”*... traci swoją rację bytu. Nie tylko odgrywa kluczową rolę w konkretyzacji i recepcji utworu, ale paradoksalnie stanowi o jego wartości i (lub) powodzeniu.

Wszystkie realizacje:

Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego, Zielona Góra, premiera: 11.10.1975 r.

Teatr na Woli, Warszawa, premiera: 10.06.1976 r.

Teatr „13 Muz”, Szczecin, premiera: 14.11.1977 r.

- Teatr Powszechny, Łódź, premiera: 23.06.1978 r.
Teatr Wybrzeże, Gdańsk, premiera: 8.09.1978 r.
Teatr Dramatyczny, Elbląg, premiera: 30.09.1978 r.
Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, Kalisz, premiera: 23.02.1979 r.
Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn, premiera: 17.03.1979 r.
Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Kraków, premiera: 21.04.1981 r.
Teatr Ziemi Pomorskiej, Grudziądz, premiera: 20.05.1981 r.
Teatr im. Wandy Siemaszkowej, Rzeszów, premiera: 17.10.1981 r.
Teatr Dramatyczny, Legnica, premiera: 22.11.1981 r.
Teatr Polski, Bielsko-Biała—Cieszyn, premiera: 21.10.1983 r.
Słupski Teatr Dramatyczny, premiera: 24.01.1985 r.
Teatr Telewizji, premiera: 9.03.1987 r.
Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, premiera: 29.01.1989 r.
Teatr Ludowy, Kraków-Nowa Huta, premiera: 3.04.2009 r.

Bibliografia artykułów o sztuce

- AMI: „*Hamlet*” we wsi *Glucha Dolna*. „*Nadodrze*” 1975, nr 23, s. 9.
Dębek J.J.: *Wino, taniec, śpiew i sprawy zasadnicze*. „*Gazeta Lubuska*” 1975, nr 231.
M.W.: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna*. „*Gazeta Lubuska*” 1975, nr 224.
Sinko G.: *Sztuki Shakespeare’a w roli tematów*. „*Dialog*” 1975, nr 1, s. 98—105.
? *Prapremiera w zielonogórskim teatrze: „Przedstawienie »Hamleta« we wsi Glucha Dolna”*. „*Ilustrowany Kurier Polski*” 1975, nr 250.
Henkel B.: *Hamlet we wsi Glucha Dolna*. „*Sztandar Młodych*” 1976, nr 54, s. 5.
B.: *Teatr na Woli zaprasza*. „*Kurier Polski*” 1977, nr 128.
Fik M.: *Wzniosłe czy banalne?* „*Polityka*” 1977, nr 33.
F.Z.K.: *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna Ivo Brešana (Teatr na Woli)*. „*Szpilki*” 1977, nr 31.
Głogowski K.: *Anatomia klik*. „*Kierunki*” 1977, nr 29, s. 10.
Jakubowska J.: *Dziwny świat Gluchej Dolnej*. „*Żołnierz Wolności*” 1977, nr 162.
Kłossowicz J.: *Najdziwniejszy Hamlet*. „*Literatura*” 1977, nr 26.
Krzemień T.: *Ballada o Szekspirze, co trafił pod strzechy*. „*Kultura*” 1977, nr 28.
Kydryński L.: *Przedstawienie „Hamleta”... w Teatrze na Woli*. „*Przekrój*” 1977, nr 1683, s. 9.
Misiorny M.: *Wiejski „Hamlet”*. „*Trybuna Ludu*” 1977, nr 142, s. 8.
Natanson W.: *Tragizm i powszedniość*. „*Życie Warszawy*” 1977, nr 152.
Przedstawienie „Hamleta” we wsi Glucha Dolna. Oprac. T. Sobolewski. „*Film*” 1977, nr 40, s. 10—11.
Zagórski J.: *Bomba na Woli*. „*Kurier Polski*” 1977, nr 138.
Żurowski A.: *Łomnicki i Szekspirowski „produkcyjniak”*. „*Teatr*” 1977, nr 20, s. 5—6.
Bajdor J.: *„Hamlet” Brešana*. „*Trybuna Ludu*” 1978, nr 186, s. 8.
Fiedosiejew J.M.: *W Gluchej Dolnej przegrywa Horacy*. „*Express Ilustrowany*” 1978, nr 146, s. 3.

- Paprocka A.: „*Hamlet*” w *Gluchej Dolnej*. „Dziennik Bałtycki” 1978, nr 244.
- Rafałowski T.: *Hamlet z Gluchej Dolnej*. „Głos Wybrzeża” 1978, nr 217.
- Zawistowski W.: *Szekspir i Brešan*. „Głos Wybrzeża” 1978, nr 204.
- Kolendo J.J.: „*Hamlet*” w *wsii Glucha Dolna*. „Warmia i Mazury” 1979, nr 1, s. 25.
- Czy dramat jest sztuką?* Wywiad Tomislava Marijana Bilosinicia. „Dialog” 1980, nr 11, s. 164—166 [przedruk z „Oko” 1980, nr 219; fragment rozmowy pt. *Kto jest bez grzechu, niech pierwszy rzuci kamieniem*; podała do druku DJC].
- Katarasiński J.: *Breszan i Gelman*. „Odgłosy” 1980, nr 22, s. 8.
- Lubosz B.: *Róg obfitości*. „Opole” 1980, nr 1.
- Ivo Brešan o reżyserowaniu* [Rozmowa Radosława Lazicia z Ivo Brešanem]. Tłum. J. Pomorska. „Dialog” 1985, nr 2, s. 164—165.
- Ad: *Jugosławia (Ivo Vidan: Intertekstualny charakter dramatów Brešana w „Mogućności”, nr 1—3/86)*. „Twórczość” 1986, nr 9, s. 132.
- Petrač B.: *Twórczość Ivo Brešana. W poszukiwaniu utraconej etyki*. Tłum. A. Pakulanka. „Gazeta Krakowska” 1986, nr 120, s. 3.
- A.: *Hamlet i zmierzch*. „Dziennik Bałtycki” 1987, nr 64.
- Janisławska-Mazurkiewicz E.: *Boczný tor*. „Rzeczywistość” 1987, nr 23.
- Królikowska E.: *Z „Gluchej Dolnej” na „Szkarłatną wyspę”*. „Antena” 1987, nr 9.
- Sinko G.: *Miesiąc sumiennej roboty* (m.in. o I. Brešan: *Przedstawienie „Hamleta” w wsi Glucha Dolna*. Reż. O. Lipińska. Tłum. S. Kaszyński. Emisja w Telewizji Polskiej 9.03.1987 r.). „Teatr” 1987, nr 6, s. 24—25.
- Tkaczuk W.: *Emocje na uwieżi*. „Antena” 1987, nr 13.
- Wyrozemska M.: „*Hamlet*” w *Gluchej Dolnej*. „Ekran” 1987, nr 12.
- Gościk B.: *Przedstawienie „Hamleta” w wsi Glucha Dolna Ivo Bresana*. „Antena” 1989, nr 32.
- Jędrzejczuk O.: *Publiczność chce przedstawienia*. „Gazeta Krakowska” 1989, nr 31, s. 7.
- Kania K.: *Kolchozowy „Hamlet” w Teatrze im. Słowackiego*. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie: Ivo Brešan: *Przedstawienie „Hamleta” w wsi Glucha Dolna*. Reż. K. Rościszewski. Prem. 29.01.1989. „Kierunki” 1989, nr 12, s. 14.
- Miklaszewski K.: *Na bocznicę*. „Dziennik Polski” 1989, nr 29, s. 6.
- Obserwator: *Im ciemniej, tym jaśniej*. „Gazeta Krakowska” 1989, nr 105, s. 4.
- Sieradzki J.: *Teatr TV dla myślących*. „Polityka” 1990, 14 marca.
- Lutomski J.: *Przedstawienie „Hamleta” w wsi Glucha Dolna*. „Rzeczpospolita” 2000, nr 22.
- Miłkowski T.: „*Hamlet*” w *Gluchej Dolnej*. „Trybuna” 2000, nr 26, s. 7.
- ? *Przedstawienie „Hamleta” w wsi Glucha Dolna*. „Trybuna” 2000, nr 24, s. 11.
- Bryś M.: *Walka z wiatrakami w Gluchej Dolnej*. „Nowa Siła Krytyczna” 2009, 15 czerwca.
- Ciosek J.: *Wszechobecna Glucha Dolna*. „Dziennik Polski” 2009, nr 78. Dodatek — magnes, s. 4.
- Głowacki P.: *Grzechot czcionek*. „Dziennik Polski” 2009, nr 81, s. 11.
- Huzarska M.: *Odgrzewane omlęty podano na scenie Teatru Ludowego*. „Polska Gazeta Krakowska” 2009, nr 82. Dostępny w Internecie: <http://www.gazetakrakowska.pl/kultura/102323,odgrzewane-omlezy-podano-na-scenie-teatru-ludowego,id,t.html>

Leszek Malczak

Između politike i estetike — o recepciji i prijevodu
Brešanove *Predstave „Hamleta” u selu Mrduša Donja*

Sažetak

Predstava „Hamleta” u selu Mrduša Donja je najpopularnija u Poljskoj hrvatska i šire bivša jugoslavenska drama i predstava. Njezin je prijevod prvi put objavljen u časopisu *Dialog* (br. 1/1975), a zatim u knjizi *Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego* 1988. Prva je predstava realizirana 1975. u Zielonoj Góri, posljednja 2009. u Krakowu. Ukupno Brešanov tekst je bio izvođen u 16 poljskih kazališta. U članku se analizira recepciju i interpretaciju koje osciliraju između dva suprotna pola: ili se naglašava općeljudsku dimenziju teksta pa pruža universalističku intepretaciju, ili se inzistira na političkom i društvenom kontekstu.

Ključne riječi: Ivo Brešan, *Predstava „Hamleta” u selu Mrduša Donja*, recepcija, prijevod, politika, estetika.

Leszek Malczak

Between politics and aesthetic — about the reception and translation
of Brešan's *Predstava “Hamleta” u selu Mrduša Donja*

Summary

Predstava “Hamleta” u selu Mrduša Donja is the most popular Croatian and former Yugoslav drama and play in Poland. The Polish translation of *Predstava...* was published in the magazine *Dialog* (nr. 1/1975) and then in 1988 in the book *Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego*. The first play was realised in Zielona Góra in 1975, the last one in Krakow in 2009. In total, Brešan's text was played in 16 Polish theatres. The subject of the analysis is the reception and translation which oscillates between two opposite poles: universal interpretation which emphasises human, timeless meaning of the drama and political interpretation which emphasises political and social context presented in the drama.

Key words: Ivo Brešan, *Predstava “Hamleta” u selu Mrduša Donja*, reception, translation, politics, aesthetic.

Dyskurs aksjologiczny i estetyczny



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Mateusz Warchał

Przekład artystyczny wobec funkcji dyskursu aksjologicznego w tekście źródłowym

Praktyka przekładu sięga do licznych sposobów reprodukowania, przytaczania i cytowania „cudzych” wypowiedzi, jest więc zarazem istotnym elementem opisu różnych typów dyskursów oraz ich rozumienia. W przypadku dyskursów aksjologicznych, występujących w tekstach źródłowych, proces translatorski¹ często się zmienia, w miarę potrzeby, w proces dekodowania niejednorodnych dla różnych kultur wartości lub interpretacji² wartości nie zawsze podobnych. Proces ten utrudnia perswazyjny charakter wielu form dyskursywnych — gdy bowiem mowa o wartościach, to przekład artystyczny implikuje różnorodne strategie translatorskie. Ponadto świadomość wartości istotnych³, czyniąca człowieka bardziej dojrzałym, implikowana jest w wielu kulturach za sprawą tzw. wychowania w dyskursie narodowym. Takie rozumienie wychowania sięga do projekcji literatury parenetycznej we współczesnych tekstach o charakterze narodowym. Realizacja tego procesu przebiega często z użyciem nacechowanych emocjonalnie środków językowych, które służą wartościowaniu różnych kategorii, w praktyce translatorskiej zaś powodują określone trudności. Gdy mowa

¹ Pojęcie procesu odnosi się do czynności tłumaczenia opartego na zjawiskach o charakterze poznawczym. Procesualne, następujące po sobie lub przenikające się mechanizmy percepcyjne, kategoryzacyjne czy pamięciowe tworzą poznawczą przestrzeń tłumaczeniową.

² Przekład w tym ujęciu stanowi interpretację oryginału. Zob. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999.

³ Zob. S. Sawicki: *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich*. W: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Red. S. Sawicki, A. Tyszczyk. Lublin 1992.

o adaptacji tekstów zawierających element dyskursu narodowego, to w związku z ich transpozycją do innej kultury pojawia się zagrożenie utraty kolorytu narodowego i jego zbytniego związania z tłem kulturowym języka przekładu⁴.

Celem podjętych rozważań jest próba określenia funkcji dyskursu o wartościach i jego dystrybucji w tekstach tłumaczonych, ze wskazaniem na utrudnienia, jakie temu procesowi towarzyszą. Postawione pytania sięgają więc *explicite* do różnych tradycji badań nad przekładem: antropologicznej, hermeneutycznej czy kognitywnej.

Antropologiczna problematyka przekładu, która kształtuje się na poziomie „systemu systemów” kultury, traktuje go jako zjawisko intersemiotyczne, tj. przejście komunikatu między dwoma systemami znakowymi.

W tym kontekście myślenie na temat roli dyskursu aksjologicznego jako przyczyny, dla której przekład oddaje znaczenia, a nie sens, jest uzasadnione. Dyskurs zazwyczaj osiąga pokrywanie się czy też zgodność niewyrazowej warstwy sensu i wyrazowej warstwy znaczenia, a pokrywanie to nigdy nie powinno być przemieszaniem. Podczas tłumaczenia takie zagrożenie często się jednak pojawia. Ponieważ dokładną wiedzę o wartościach uznawanych ma wyłącznie ten, który je reprezentuje, to odbiorca/tłumacz/drugi autor⁵ tekstu może interpretować je podwójnie — może sądzić, że odpowiadają wartościom deklarowanym przez podmiot lub wyciągać wnioski o wartościach uznawanych przez podmiot z jego zachowań oraz z całego kontekstu. W przypadku form dyskursywnych o charakterze narodowym mamy często do czynienia z podwójną interpretacją. Z tego powodu rola tłumacza „uwikłanego” w przekazanie odbiorcy fenomenowi wartości deklarowanych wprost oraz kontekstu, w którym są dystrybuowane, nabiera szczególnego znaczenia. Należy przy tym zauważyć, że efekty procesu translatorskiego są wtedy zniekształcane przez wartościowanie dodane przez tłumacza, szczególnie gdy pojawią się mechanizmy interpretacyjne, tj.:

- interpretacja wartości wyłącznie jako kierunku motywacji — utożsamianie wartości ze sposobem jej osiągnięcia i zdobywania (ta sytuacja grozi niedointerpretowaniem oryginalnej funkcji aksjologicznej);
- interpretacja wartości jako przedmiotu pozytywnej i negatywnej oceny — w tym znaczeniu wiąże się ona z aktami oceny świata przedmiotowego; proces oceniania polega na uznaniu atrybutów podmiotów i przedmiotów — **wartość w tym znaczeniu określana jest aktami aprobaty i akceptacji** (ta sytuacja grozi nadinterpretacją w dystrybucji oryginalnej funkcji aksjologicznej)⁶.

⁴ Por. R. Lewicki: *Między egotyżacją a adaptacją* W: *Przekładając nieprzekładalne*. Red. O. Kubińska, W. Kubiński. Gdańsk 2000, s. 192.

⁵ A. Legeżyńska: *Tłumacz czyli „drugi autor”*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wyślouch. Warszawa 1985.

⁶ H.A. Murray: *Exploration in Personality*. New York 1938, cyt. za: *Młodzież o wartości*. Red. H. Świda. Warszawa 1979, s. 16—17.

W odróżnieniu od podejścia antropologicznego, hermeneutyczny punkt widzenia, który P. Ricoeur określa jako „związanie losu dyskursu z *littera*, a nie *vox*”⁷, ma szerokie konsekwencje pragmatyczne i językowe. Tekst zyskuje semantyczną autonomię, co w rezultacie oznacza, że znaczenie tekstu staje się ważniejsze niż intencje autora.

Skupienie uwagi na tekście pisanym jako na zjawisku autonomicznym, niezależnym od uwarunkowań pragmatyngwistycznych, odrzuca jednak teoria kognitywna. W nurcie kognitywnym wartości są zarówno pojęciami, jak i sposobami ich istnienia — realnymi, psychicznymi, co ważne, motywowanymi poznawczo. W obliczu tych uwarunkowań tłumacz staje przed dylematem, czy dane pojęcie w ramach przypisanej mu kategorii aksjologicznej cechuje wartość czy neutralność, szczególnie podczas tłumaczenia tekstów dyskursywnych o charakterze narodowym. Wokół „pojęć narodowych” przypisanych wartościom narodowym krążą bowiem kategorie wpisujące się w niekończące się sieci radialne⁸, mimo że pozornie cechują się one wyraźną indeksowością, najczęściej wyrażaną binarnie, np. *swój* — *obcy*. Ponieważ konceptualizacji rzeczywistości jest wiele, rozstrzygnięcia przyjmowane przez tłumacza, o ile nie wypływają wprost z przekazu oryginału, uniemożliwiają często prawidłowe „czytanie wartości”. Konkretyzacja wartości przy założeniu subiektywistycznym i relatywistycznym czyni je ważnymi i pilnymi, często w konkretnym odcinku czasowym; tym samym pozostaje trudność w odróżnianiu wartości niezmiennych od czasowych nośników wartości będących ocenami⁹.

Wreszcie, niezależnie od wspomnianych nurtów badawczych, konteksty aksjologiczne mogą wskazywać na to, co jest wartością i do czego odnosi się norma. Czy zatem tłumacz ma korygować znaczenia uzyskane w analizie materiału przez teoretyczny, wzięty z rozważań aksjologicznych, pogląd o tym, co dana wartość powinna znaczyć? Może powinien notować różnice, jakie wynikają z porównania faktycznego użycia z modelowym, zaczerpniętym z dokonywanych wcześniej analiz hermeneutycznych? Może wreszcie wystarczy, że odpowie na pytanie, jak wartość wskazana przez autora będzie kontekstualnie rozumiana w innym obszarze kulturowym i jaki sposób reprezentacji nada jej charakter wartości żywej, wywołującej określone emocje odbiorcy. Wydaje się, że oddanie sensu w tłumaczeniu dyskursów aksjologicznych tożsame jest z najwierniejszym oddaniem ukrytych i jawnych celów autora wartościującego rzeczywistość. Użycie określonej wartości często odzwierciedla emocje i ta cecha czyni ją funkcjonalną w tekście wtórnym. Skoro jednak tłumaczenie jest stosunkiem pozostających z sobą w kontakcie systemów, zespoleniem konwen-

⁷ P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Warszawa 1989, s. 101.

⁸ G. Lakoff: *Women, Fire, And Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago—London 1987.

⁹ E. Borowiecka: *Komentarz do listy hasel słownika aksjologicznego*. W: *Zagadnienia leksykalne i aksjologiczne*. Red. J. Puzynina, J. Bartmiński. Wrocław 1991.

cji obcych i rodzimych, a zarazem komunikacją indywidualną i zbiorową, to zgodność i niezgodność przekładu nie jest absolutna, nawet jeżeli wartości mają charakter absolutny¹⁰.

Jak wiadomo, ściśle rozróżnienie między tekstem a dyskursem ma w modelu gramatyki komunikacyjnej (a taki jest tu reprezentowany) szczególne znaczenie, ponieważ jednym z najważniejszych zagadnień tego modelu jest opis procesu interpretacji komunikacyjnej. Tekst jest bodźcem do interpretacji koherentnego obszaru sensu rozumianego jako dyskurs. Pod pojęciem „dyskurs” nie należy tu rozumieć słowa w sposób fizyczny wypowiedzianego, lecz idąc za wskazówkami Husserla, ożywienie wyrazu słownego przez pewną chęć powiedzenia, przez intencję, która może nie będąc mu istotowo przypisana pozostać fizycznie nieobecna¹¹. Podobnie w ujęciu T. van Dijka czy M. Billiga, zawężając nieco pojęcie dyskursu do kategorii o charakterze perswazyjnym, ograniczenie się do badania i interpretacji dyskursu wyłącznie na poziomie tekstu byłoby poważnym błędem metodologicznym. Takie rozumienie dyskursu koresponduje również z teorią ugruntowaną (TU) B. Glasera i A. Straussa¹². Łączy ona teorie lingwistyczne — tradycyjne i funkcjonalne. Na ich podstawie tworzy się cztery formy organizacji dyskursu — strukturalną, linearną, hierarchiczną i systemową — wykorzystując je jako kategorie analityczne. Każda z nich ma swoje własne znaczenie i funkcję. Szczególne znaczenie przypisuje się czynnikom społecznym i psychologicznym; dzięki nim uczestników komunikacji można postrzegać jako odrębną całość — zachowania i role jednych mają wpływ na zachowania i role innych.

Gdyby na tej podstawie przyjąć, co byłoby psychologicznie uzasadnione, że czytelnik obcując z tekstem znajduje się w części przestrzeni między dyskursem pierwotnym a wtórnym, to dyskurs aksjologiczny pełniłby wprost perlokucyjną funkcję. Odwołania do tradycyjnej teorii aktów mowy są tu nieuniknione. Wiadomo bowiem, że użytkownicy języka grupują pojęcia w opozycje binarne, których elementy mają przeciwstawne znaki, np. *prawda* — *falsz*, *dobro* — *zło* itp., i które ponadto uwytatnia większość form językowych obecnych w dyskursie aksjologicznym, wzbogaconych każdorazowo o kontekst. Ten schemat dwuwartościowości wywodzący się z logiki dwuwartościowej uwidacznia się także w binarnej strukturalizacji rzeczywistości, wobec której tłumacz nie pozostaje obojętny. Pojawienie się jednego elementu relacji binarnej zakłada istnienie (nie tylko na poziomie językowym) drugiego. Dyskurs aksjologiczny rozpoczyna więc proces wartościowania, nominacji, nakłada konotacje, asocjacje oraz najczęściej na poziomie dyskursu publicznego stereotypizuje. W podejmowanych

¹⁰ Por. E. Mozejko: *Przekład w kontekście studiów porównawczych*. W: *Komparatystryka literacka a przekład*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice 2000.

¹¹ J. Derrida: *Forma i znaczenie. Uwagi o fenomenologii języka*. W: J. Derrida: *Pismo filozofii*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, P. Pieniążek. Kraków 1992.

¹² B. Glaser, A. Strauss: *The discovery of Grounded theory*. London 1967.

w tekstach źródłowych dyskursach autorzy wyrażają w języku funkcję perswazyjną przede wszystkim za pomocą elementów apelatywnych, dyrektywnych, nakłaniających, konatywnych, a nawet impresywnych. W perswazyjnych zachowaniach językowych z kolei pojawia się zawsze kontekst odpowiedzialności perlokucyjnej, szczególnie gdy jej nośnikiem jest tekst. W aspekcie translatorskim ujawnia się więc wtórny problem odpowiedzialności, głównie ze względu na potrzebę posiadania przez tłumacza określonych kompetencji aksjolingwistycznych. Aksjolingwistyka koncentruje się na związkach między aktami mowy a wartościowaniem, których wyniki można zastosować w praktyce życia społecznego.

Wybór egzemplifikacji dyskursów o charakterze aksjologicznym nie rodzi trudności, szczególnie że liczba form dyskursywnych mówiących o wartościach jest równie często wtórnie wartościowana, co tylko poszerza ten zbiór. Aksjolingwistyczne analizy można z powodzeniem prowadzić na stosunkowo jednorodnych pod względem formy i często jednorodnych pod względem treści dyskursach, będących immanentną częścią literatur południowoślowiańskich. Specyficznym wyznacznikiem literatury jest istniejący w niej autonomicznie *dyskurs o dyskursie*, głównie jeśli autor analizuje, obserwuje, przytacza i interpretuje rzeczywistość wskazaną w innych źródłach dyskursywnych. Obserwuje się wtedy proces podwójnego wartościowania; za pomocą narzędzi aksjolingwistycznych autor wprowadza odbiorcę w świat wartości własnych i cudzych. Problemy, o których była mowa wcześniej, w tym miejscu nabierają złożoności, ponieważ czytelnik „gubi się” często w ocenie wartości deklarowanych oraz przytaczanych przez autora i wtórnie przez tłumacza.

Szczególny rodzaj dyskursu, dookreślony z czasem przez krytykę literacką jako „dyskurs bałkański” (ze względu na wyjątkową kontekstualność przekazu), odkrywamy w zbiorze esejów *Balkany — terror kultury* autorstwa I. Čolovicia w przekładzie M. Petryńskiej¹³. Nie powinno stanowić nadinterpretacji stwierdzenie, że analizowana eseistyka jest projekcją charakterystycznego dla eseistyki bałkańskiej modelu, z inkluzją poszczególnych wartości narodowych, w jego krytycznym wymiarze; np. ogólną trudnością występującą w praktyce translatorskiej w przypadku tego typu tekstów jest interioryzacja wartości o różnym zabarwieniu. Dyskurs o dyskursie (jako problem intertekstualności i jej realizacji) powoduje sfunkcjonalizowanie zabiegów artystycznych na poziome przypisywania eseistyce roli krytycznej (a ta wymaga od tłumacza znajomości relacji semiotycznych). Tu dochodzimy do analizy realizacji językowej funkcji aksjologicznych.

Różnice kulturowe, wielokrotnie manifestowane za pomocą różnorodnych środków aksjolingwistycznych, podkreślają w analizowanych esejach obraz *in-nego/obcego*. Tłumacz zakłada, że czytelnik zna odpowiedni desygnat etniczny

¹³ I. Čolović: *Balkany — terror kultury. Wybór esejów*. Przeł. M. Petryńska. Wołowiec 2007.

i nie podaje go w formie przypisowej/opisowej (czego trudno wymagać od samego autora). W praktyce takie postępowanie, szczególnie w przypadku wartościowania binarnego, powoduje dekontekstualizację oryginału i dalszą rekontekstualizację, por.:

Różnice między Nami a Nimi, między kulturą naszą i jakąś inną tutaj uważa się za różnice między kulturą prawdziwą i autentyczną a różnymi postaciami fałszywej i sztucznej, będącej na niższym stopniu rozwoju¹⁴.

Dekontekstualizacja we wskazanym przykładzie, rozumiana w wąskim znaczeniu jako przesunięcie do innego kontekstu, oraz wtórna rekontekstualizacja, będąca umieszczeniem znaczeń w nowym kontekście, odbywają się na poziomie kognitywnym. Czytelnik w wyniku tych procesów może nieświadomie „przemieszać” wartości, które autor zamierzał nacechować pozytywnie i te, które określa jako negatywne (w odniesieniu do odpowiednich desygnatów). Odbiorca niewtajemniczony w teksty I. Čolovicia i jego skłonność do binaryzacji rzeczywistości może mieć problem z właściwym odczytaniem funkcji aksjologicznych, co plasuje tego typu teksty w kategorii tekstów trudnych dla samych tłumaczy.

Z kolei formy wyrażające przytoczenia wypowiedzi (odnoszące się do innego zdania/wypowiedzenia) występują w znaczeniu odnoszonym do procesu, którego rezultatem jest wypowiedzenie relacjonujące (szerzej: dla oznaczenia zjawiska językowego). Skoro jednak w ostatnich latach pojawiły się głosy, że relacjonowanie wypowiedzi innych osób jest tak samo twórczym procesem, jak budowanie każdego innego zdania¹⁵, fakt ten uprawnia tłumacza do realizacji strategii podwójnego przytaczania, por.:

Istnienie jednego języka wspólnego dla Serbów, Czarnogórców i Bośniaków nie przeszkodziło „narodowym pracownikom języka” skonstruować trzech osobnych, narodowych idiomów¹⁶.

Jak powiada jeden z owych proroków, Serbowie to „wielce powierzchowny”, „moralnie chwiejny”, „nieoświecony, źle wychowany”, „obdarzony krótką pamięcią” naród¹⁷.

W całym analizowanym zbiorze dystrybucja wskazanych atrybutów ma różnicowany charakter — od pojedynczego do podwójnego przytaczania. Pozostaje pytaniem otwartym potrzeba translatorska różnicowania tekstu wtórnego i pierwotnego w tym zakresie.

¹⁴ Ibidem, s. 11.

¹⁵ D. Tannen: *That's not what I meant. How conversational style makes or breaks your relations with others*. New York 1986.

¹⁶ I. Čolović: *Balkany...*, s. 33.

¹⁷ Ibidem, s. 15.

Co ciekawe, w tekście oryginału i tłumaczenia rzadko występują zdania nadrzędne wprowadzające relację wraz z *verbum dicendi*. Wypracowane w literaturze przedmiotu definicje zakładają, że *verbum dicendi* to każdy czasownik, który może zostać użyty w wypowiedzeniu do nazwania komunikacji odbywającej się za pomocą słów znajdujących się w otoczeniu składniowym i semantycznym¹⁸.

Wartościowanie zatem ma charakter przytaczający w sposób atrybutywny. Wprowadzenie relacji wartościującej odbywa się przez wtrącenie w zdaniu pojedynczym informacji o wartości; w tej sytuacji autor odnosi nas jednak do innej, kolejnej rzeczywistości dyskursywnej. Funkcja wyrażania stosunku modalnego jest trudna do uchwycenia. W wielu przypadkach formy trybu orzekającego służą do podkreślenia danego (najczęściej negatywnego, np. ironicznego) stosunku do przytaczanej przez siebie wypowiedzi. Może on być spowodowany brakiem wiary w prawdziwość wypowiedzi lub przeciwnym stanowiskiem podmiotu relacjonującego wobec przytaczanego sądu, por.:

Wreszcie znaczenie „duchowego” pokrywa się ze znaczeniem „kulturowy” i „religijny”, co dla budowniczych tożsamości narodowej jest ambiwalencją korzystną¹⁹.

Dlatego słusznie można uznać Serbów za najbardziej skrzywdzony naród w Europie²⁰.

Podane egzemplifikacje wskazują na wiele trudności translatorskich towarzyszących próbie wiernego oddania sensu wartości obecnych w różnych kulturach. Powstaje pytanie, czy tłumacz może uciec od „narratyżacji codziennego życia”²¹, charakterystycznej dla literatury bałkańskiej, i nie podążać tym samym za być może ironicznym charakterem przekazu wartości cytowanych i przytaczanych przez autora, które demaskują i komentują rzeczywistość. Analiza komparatystyczna form wypowiedzi w tekście źródłowym i ich ekwiwalentów w tekście docelowym także dostarcza wielu trudności. Wybór sposobu przekazania wartości zależy od kontekstu, do którego zalicza się wszystkie właściwości sytuacji społecznej, które są istotne dla wytwarzania i odbierania (tu: tłumaczenia) dyskursu. Kontekst globalny i lokalny nie wpływają, oczywiście, z formy wypowiedzi wartościującej, natomiast ich nakładanie się rodzi trudności translatorskie. Pierwszy z nich odnosi się do funkcjonowania dyskursu w ramach określonych instytucji społecznych oraz do charakterystyki uczestników;

¹⁸ K. Kleszczowa: „*Verba dicendi*” w historii języka polskiego. *Zmiany znaczeń*. Katowice 1989.

¹⁹ Ibidem, s. 62.

²⁰ Ibidem, s. 97.

²¹ Pojęcie wprowadzone przez K. Roth, cyt. za: serbski przekład A. Bajazetov Vučen: *Slike u glavama. Ogladi o narodnoj kulturi jugoistočne Evrope*. Beograd 2000, s. 51.

drugi zawiera specyficzne cechy samej interakcji — czas, miejsce, okoliczności, cel interakcji (komunikacji)²². Powoduje to wtórne trudności w interpretowaniu przez czytelnika wartości przytaczanych przez autora jako ponadczasowe, stałe, zmienne czy wreszcie przemijalne. W praktyce dotyka to problematyki diachronicznego i synchronicznego ujęcia wartości dystrybuowanych w formach dyskursywnych.

Dyskursy konstruowane aksjolingwistycznie mogą być zatem ironiczne i metaforyczne; w ten sposób realizują pośrednio funkcję intersemiotyczną. W dyskutowanym tu przykładzie dyskurs prezentowany w tekście i (re)prezentowany w tłumaczeniu jest odbiciem społecznie konstruowanej sieci znaczeń, wyobrażeń i sposobów narracji, współtworzących „bałkańskie” stosunki społeczne. Społeczne pochodzenie formy i treści dyskursu (dyskurs jest traktowany przede wszystkim jako narzędzie produkcji i reprodukcji znaczeń tworzących system wiedzy, specyficznych dla określonych grup społecznych) w znaczący sposób wpływa na kształtowanie się stosunków społecznych (w tym etnicznych) przez umiejscowienie członków innych grup oraz konstrukcję własnej tożsamości grupowej. Brak identyfikacji lub ograniczona identyfikacja tłumacza i dalej — czytelnika z wartościowaną grupą społeczną nie ułatwia dekodowania wartości.

W każdej interakcji (również w tej zachodzącej w formie dyskursu) zawarte są elementy ideologii, norm i wartości, które legitymizują lub delegitymizują relacje władzy. Celem analizy treści i form dyskursywnych jest więc odsłonięcie przenikniętych ideologią i często ukrytych struktur dominacji, kontroli i władzy, jak również pokazanie strategii „włączania” i „wyłączania” wartości, które funkcjonują w języku, a które są niezauważalne dla tych, którzy traktują dany dyskurs jako „naturalny”, oczywisty. Każdy tekst może być jednak różnie interpretowany i żadna interpretacja (w tym dokonana przez tłumacza) nie jest uprzywilejowana i jedynie prawdziwa. W hermeneutycznym ujęciu każde wyjaśnianie zmierza w kierunku psychologicznej intuicji²³. Ponadto nikt nie jest uprawniony do ogłaszania prawdy, ale może proponować interpretacje i rozwiązania problemów²⁴.

Kognitywne (poznawcze) aspekty praktyk komunikacyjnych (oparte na modelu krytycznej analizy dyskursu) podkreślają, że wiedza (tj. wyobrażenia na temat grupy własnej i obcej, norm oraz wartości) pośredniczy między dyskursem a rzeczywistością społeczną. Do wiedzy tej należą również reguły i strategie pozwalające użytkować te schematy w odpowiedni sposób, w zależności od kontekstu wypowiedzi czy ram interakcji. Wiedza ta ma charakter zarówno indywidualny, jak i społeczny. Społeczny wymiar, zawierający się w funkcjonowaniu strategii konstruowania sensu dyskursu charakterystycznego dla

²² T. van Dijk: *Dyskurs jako struktura i proces*. Warszawa 2001.

²³ P. Ricoeur: *Zadanie hermeneutyki*. W: P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja...*, s. 195.

²⁴ R. Wodak: *Disorders of Discourse*. London—New York 1996.

poszczególnych grup — wspólnot komunikacyjnych, zbliża wiele przekładów do kontekstu tzw. kognicji społecznej²⁵. Polisystem literatury docelowej (ang. *target literature*) sprawia, że w przypadku tłumaczenia dzieła obcego na język rodzimy część elementów kulturowych oryginału zostaje zachowana, część ginie, inne zaś są zastępowane ekwiwalentami rodzimymi. Być może odniesienie podmiotu do struktury, a nie struktury do podmiotu, wywodzące się wprost z definicji dyskursu zaproponowanego przez J.C. Coqueta (tzw. instancje wypowiedające), może uczynić chaotyczny obraz wypowiedzi przytaczanych bardziej zrozumiałym, również dla modelowego odbiorcy. Ponadto nawet „porażka tłumacza”, w rozumieniu podawania kontekstu, tu: aksjologicznego, za pomocą dodatkowych objaśnień, mogłaby stanowić trafny zabieg translatorski i odciążyć wiele dyskursów, szczególnie narodowych i etnicznych, z niepotrzebnych stereotypów.

W ocenie dyskursu aksjologicznego, którego przykłady znajdujemy w cytowanym zbiorze I. Čolovicia i jego przekładzie, pojawia się próba określenia jego funkcji. Po pierwsze, schemat dwuwartościowości zastosowany przez autora czyni teksty hermetycznymi, co oznacza, że dyskurs o wartościach może być podatny w przekładzie na wspomniane procesy dekontekstualizacji i rekontekstualizacji. Wynika to w głównej mierze z braku znajomości i trudności w samej recepcji całego historyczno-kulturowo-społecznego kontekstu przekazu wartości, które mają w całym zbiorze dystynktywny charakter. Tak rozumiana, pierwotnie zaznaczona przez autora, funkcja dyskursu aksjologicznego powoduje liczne trudności translatorskie. Te zaś implikują z kolei, w przypadku ewentualnego braku kompetencji aksjolingwistycznych tłumacza, powstawanie w czytelnikach stereotypów kulturowych i narodowych, które ponadto wspierane są dodatkowymi środkami językowymi czyniącymi dyskurs bardziej wyrazistym (np.: stosowane przez autora i dosłownie tłumaczone tzw. wielkie kwantyfikatory). Symetryczności funkcji dyskursu aksjologicznego w tekście pierwotnym i przetłumaczonym, która mogłaby zapewnić zgodność tych funkcji, dotyka potrzeba wprowadzania w tekście tłumaczonym elementów instancji wypowiedających. Taki zabieg może uczynić wartości dystrybuowane w tekstach źródłowych bardziej przejrzystymi, zrozumiałymi i właściwie interpretowanymi, zachowując przy tym autonomię ich dystrybucji w określonych grupach, głównie etnicznych, dla których stanowią one kontinuum historyczno-społeczno-kulturowe.

²⁵ A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa 1998.

Mateusz Warchal**Proces prijevoda i funkcije aksiološkog diskursa u izvornom tekstu****Sažetak**

U članku se pokušava pokazati funkciju aksiološkog diskursa u smislu prepreka, koje su inherentne procesu prevođenja. Aksiološki diskurs eksplicitno uključuje skriveni i transparentni svijet autora. Vrijednost postaje funkcionalna u tekstu, jer emocije odlikuju se aksiološki. Diskurs analiziran u tekstu i (re)predstavljen u prijevodu odraz je društveno konstruirane mreže značenja, percepcije i načina pripovijedanja „balkanskih” društvenih odnosa. Na temelju primjera autor pokazuje kako proces provedbe često se odvija uz uporabu emocionalnog jezika, koji pokazuje aksiološko vrednovanje kategorija i ometa praksu prevođenja, zbog određenih teškoća.

Ključne riječi: aksiološki diskurs, prevođenje, funkcionalna vrijednost, mreže značenja, vrednovanje

Mateusz Warchal**Translation process and function of axiological discourse in the source text****Summary**

The aim of presented discussion is an attempt to identify the function of discourse about values and its distribution in translated texts with an indication of the difficulties that accompany this process. Translation of axiological discourse hidden and explicit purpose of author's evaluative reality — emotions, and their features make it functional in the secondary text. Translation is not absolute, even if the values are absolute. The discourse analyzed in the text and (re)presented in translation is a reflection of socially constructed network of meanings, perceptions and ways of narration, contributing to the “Balkan” social relations. On the basis of examples author shows how the implementation process takes place with the use of emotionally-moving language, which serve axiological valuation category and makes the practice of translation difficult.

Key words: axiological discourse, translation, network of meanings, emotionally-moving language, categorization.

Lenka Németh Vítová

Czeski humor po polsku

Humor — rozumiany jako doznanie intelektualno-estetyczne, pozwalające na ujawnienie czegoś nowego, wyrażenie poglądu, ustosunkowanie się względem kogoś lub czegoś, a jednocześnie wywołujące uśmiech bądź śmiech¹ — za sprawą odniesień do rzeczywistości i doświadczeń ludzkich powstaje, a zatem osadzony jest, w konkretnym miejscu i czasie. Przeniesienie humoru w odmiennie wyznaczniki przestrzenno-czasowe nieuchronnie powoduje w jakimś stopniu deformację, odniesienia kulturowe dane lokalizacją jego powstania zostają bowiem zagubione albo zmienione. Tym samym ulegają zniekształceniu dwie podstawowe funkcje humoru: poznawcza i odprężająca. Wraz z konotacjami wynikającymi z przynależności do konkretnego społeczeństwa w konkretnym czasie, tj. z ukształtowanymi w danym momencie przez tradycję owego społeczeństwa sposobu postrzegania, konceptualizacji i ewaluacji rzeczywistości, zmodyfikowany zostaje charakter humoru bądź też kategoria humoru może zostać całkowicie unicestwiona.

W przekładzie interkulturowym różnice przestrzenno-czasowe występują zawsze: ze względu na odmienną historię rozwoju historycznego nie ma „czasu wspólnego” ani też „przestrzeni wspólnej” dla dwu kultur, różnią się one interpretacją przeszłości i teraźniejszości oraz celem i drogą dążenia do przyszłości. B. Tokarz przypomina: „[...] relacje oryginał — przekład nie są dwupoziomowe — jak proponował Popovič, lecz wielopoziomowe. Na wskazany przez Popoviča akt komunikacji składa się nie tylko autor, tekst i odbiorca, lecz istotny kontekst

¹ Więcej na temat humoru: H. Bergson: *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. S. Cichowicz. Kraków 1977.

komunikacyjny w postaci świadomości społecznej”². Ujęcie kognitywistyczne przybliżają słowa E. Tabakowskiej: „Wymóg ekwiwalencji w przekładzie będzie oznaczał warunek identyczności obrazowania, natomiast przekład będzie [...] definiowany jako jeden z alternatywnych sposobów konstruowania sceny. Nieprzekładalność wreszcie stanie się konsekwencją faktu, że w różnych językach konwencjonalizacji ulegają różne obrazy”³. Podobnie rzecz ujmuje założyciel teorii polisystemowej: „[...] przekład [...] to działanie twórcze, które zależy od relacji wewnętrznych określonego systemu kulturowego. W rezultacie takie kluczowe pojęcia, jak *adekwatność* i *ekwiwalencja* nie mogą być rozpatrywane w pełni, dopóki nie weźmiemy pod uwagę implikacji wielosystemowego modelu [...]”⁴. Zatem jak przypominają liczni badacze, konkretna świadomość właściwa jednej kulturze stanowi w różnym stopniu barierę komunikacyjną innej kultury. Przeszkody mogą ujawniać się na różnych poziomach — oprócz immanentnych dla zjawiska przekładu różnic na poziomie czysto językowym (fonetyczno-fonologicznym, morfologicznym, syntaktycznym, stylistycznym i słowotwórczym), należy uwzględniać zróżnicowanie w przyjętych modelach zachowania i komunikacji interpersonalnej (uzusach zachowania towarzyskiego) oraz brać pod uwagę odmienności złożonych zjawisk kulturowych (stereotypy i autostereotypy, interpretację wydarzeń historycznych, wzorce tożsamości etnicznej i religijnej).

Próby uchwylenia i opisanie barier komunikacyjnych w przekładzie kulturowym kuszą możliwością kontrastywnego zestawienia spójnych modeli porównywanych kultur: przeciwstawienia obecności bądź nieobecności zjawiska, przypisania całej kulturze jedyne modelu. Ostrzega przed tym A. Kłoskowska: „Podkreślając swoistość kultur narodowych, należy jednak pamiętać o ich niepełnej jednolitości. Całkowicie jednolita, zespolona i harmonijna kultura narodowa jest tylko stereotypem”⁵. Należy o tym pamiętać zwłaszcza wtedy, gdy rozważamy konkretną kwestię przekładu interkulturowego — w tym przypadku tłumaczenie czeskiego humoru na język polski. W popularnym polskim rozumieniu Czesi kojarzeni są nieodzownie z łagodnym i prostym, bezpośrednim stylem humoru. Można przypuszczać, że większość Polaków miała okazję poznać czeską kulturę głównie za pośrednictwem filmu i literatury pięknej (w odniesieniu do kultury materialnej, również podczas krótkich wyjazdów).

² B. Tokarz: *Tłumacz i norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości*. W: *Obyczajowość i przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 8.

³ E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. „Teksty Drugie” 1990, nr 3, s. 106.

⁴ I. Even-Zohar: *Papers in Historical Semiotics and Poetics*. Tel Awiw 1978, s. 27. Cyt. za: W.M. Osadnik, I. Urban: *Teoria wielosystemowa a kulturowo-obyczajowy aspekt tłumaczenia idiomów*. W: *Obyczajowość a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 181 i nast.

⁵ *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Red. A. Kłoskowska. Wrocław 1991, s. 55.

Kino czeskie, posługujące się często gatunkiem komedii lub w ogóle wątkami komediowymi, taki właśnie pogląd na temat czeskiego humoru zdecydowanie podtrzymuje (jako *pars pro toto* warto przypomnieć, że jeden z najbardziej znanych w Polsce czeskich filmów *Pociągi pod specjalnym nadzorem*, mimo poruszanej w nim tematyki drugiej wojny światowej i tragicznego zakończenia, rozśmiesza widzów wieloma komediowymi scenami, a niektóre z nich — jak np. ta z pieczętkami — przypominane są o wiele częściej niż motywy poważne). Literatura czeska, równie chętnie przyjmująca żartobliwie zdystansowane nastawienie wobec opisywanych wydarzeń, stanowi drugie źródło uzasadnienia takiej właśnie polskiej oceny południowych sąsiadów (najlepszym tego przykładem jest niewątpliwie książka, która doczekała się w Polsce 21 wydań pierwszego przekładu i po jednym z następnych dwóch przekładów: „*Przygody dobrego wojaka Szwejka* to właściwie jedyna książka czeska masowo czytana w Polsce. Dobry wojak służy nam na co dzień jako symbol, środek porozumienia oczywisty dla każdego, używany także przez ludzi, którzy prozy Haška nie czytali lub mają do niej stosunek obojętny⁶). Jako że humor w filmie obficie „korzysta” z form niewerbalnych, obrazu i dźwięku, a literatura zdana jest wyłącznie na język, ona to właśnie stanowi cenniejsze źródło wiedzy na temat losów czeskiego humoru przetłumaczonego na język polski.

Spośród wielu dzieł czeskiej literatury pięknej, które mogłyby służyć jako przykłady czeskiego humoru, najciekawsze wydają się dwa teksty i związane z nimi postaci literackie, które uzyskały w swej ojczyźnie porównywalny status szczególnie: Szwejk i Cimrman⁷. Pierwszy z nich jest bohaterem światowej sławy powieści, będącej w Polsce symbolem czeskiego humoru, drugi zaś to fikcyjny autor kilkunastu sztuk teatralnych, a przede wszystkim fikcyjny wszechstronnie utalentowany geniusz, znany w Polsce (i poza granicami ojczyzny w ogóle) wyłącznie koneserom czeskiego humoru. Obaj jednak, będąc odzwierciedleniem dwóch odmiennych ujęć czeskiego humoru, są dla Czechów niekoronowanymi królami rodzimego humoru literackiego, z kart powieści lub ze scen teatrów przenikającego do codziennego życia — liczne bowiem zdania i scenki z powieści o Szwejkowi lub z tekstów o Cimrmanie oraz jego (fikcyjnego) autorstwa stanowią żywą część współczesnej frazeologii, popularne wzorce interpretacji sytuacji codziennych, jak również wydarzeń historycznych.

⁶ A. Kroh: *O Szwejkowi i o nas*. Nowy Sącz 1992, s. 5.

⁷ Por.: „Jára Cimrman, urodzony z ducha falsyfikowanych rękopisów [tj. Rękopisu Królowodworskiego i Rękopisu Zielonogórskiego], żyje własnym życiem; przed nim udało się to jedynej postaci literackiej: Józefowi Szwejkowi. [...] Wyjątkowa pozycja Cimrmana i Szwejka nie jest efektem działań krytyków literackich, ale ma charakter socjalny, jest faktem socjologicznym, wynikającym z sukcesu recepcji”. M. Exner: *Komplex Cimrman. Pokus o poetiku S & S*. „Tvar” 2009, 11, s. 8 [przeł. L.N.V.].

Przypadek pierwszy: Szwejk

Postać Szwejka, mimo powszechnego przyswojenia, nadal nie jest jasna jeśli chodzi o interpretację, gdyż, jak wskazuje A. Kroh, „Szwejk jako znak w świadomości społecznej bywa odwrotnością Szwejka w powieści”⁸. Postać ta niewątpliwie wyrasta z europejskiej tradycji literatury absurdu, korzystając jednocześnie z rodzimych korzeni tzw. figurek literackich (znanych np. z *Opowiadań ze starej Pragi* Jana Nerudy, jednego z najśłynniejszych i najpopularniejszych czeskich pisarzy XIX w.). Powstaje w ten sposób bohater nieco przerysowany, w typie Arlekina, złoŹnicy Katarzyny, Don Kichota czy Skapca, ale swoimi słowami i czynami służący zamiarowi autora z efektem niemożliwym do osiągnięcia w inny sposób. Szwejk — postać, która nieustannie mówi — przez rzekomo niezamierzone paralelizmy demaskuje, krytykuje i ośmiesza bardziej niż gdyby posłużył się przekazem bezpośrednim albo porównaniem; Szwejk, wykonujący konsekwentnie polecenia, dosłownie je realizując, tym samym obnaża je i deprecjonuje wyraziściej niż można byłoby tego dokonać za pomocą analizy. Bohater ten nie pozwala więc na udzielenie prostej odpowiedzi na pytanie o jego głupotę lub mądrość (słowo to wydaje się odpowiedniejsze niż przypisywany z reguły tej postaci „spryt”). Aby charakter humoru był autentyczny, właśnie owa intrygująca niejednoznaczność Szwejka powinna zostać zachowana w wersji tłumaczonej. Zestawienie oryginału z polskim przekładem wykaże, czy przekład oddaje tę dwuznaczność⁹.

Oryginał — Jaroslav Hašek: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha 1951, s. 9:

Zasáhnutí dobrého vojáka Švejka do světové války

— Tak nám zabili Ferdinanda — řekla posluhovačka panu Švejkovi, který opustiv před lety vojenskou službu, když byl definitivně prohlášen vojenskou lékařskou komisí za blba, živil se prodejem psů, ošklivých nečistokrevných oblud, kterým padělal rodokmeny.

Kromě tohoto zaměstnání byl stížen rheumatismem a mazal si právě kolena opodeldokem.

⁸ A. Kroh: *O Švejků...*, s. 5.

⁹ Porównamy jedynie dwa przekłady powieści o Szwejk — pierwszy, „kanoniczny”, i ostatni, wydany niedawno. Por. nt. drugiego przekładu: K. Koczur-Lejk: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války Jaroslava Haška w polskich przekładach*. Szczecin 2006; E. Szczepańska: „Obecná čeština” w polskich tłumaczeniach (na przykładzie książki J. Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka*). W: *Konsekwencje sąsiedztwa polsko-czeskiego dla rozwoju języka i literatury*. Red. T.Z. Orłowski, J. Damborský. Wrocław 1997; H. Janaszek-Ivaničková: *Heroikomiczna epopeja Jaroslava Haška*. „Literatura na Świecie” 1985, nr 5, s. 300—307; W. Nawrocki: *Uwagi o Józefa Waczkowa przekładzie „Przygód dobrego wojaka Szwejka”*. „Literatura na Świecie” 1986, nr 4, s. 292—293.

Przekład nr 1 — *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*. Tłum. P. Hulka-Laskowski. Kraków 2009, s. 9:

Jak dobry wojak Szwejk wkroczył na widownię wojny światowej
— A to nam zabili Ferdynanda — rzekła posługaczka do pana Szwejka, który opuściwszy przed laty służbę w wojsku, gdy ostatecznie przez lekarską komisję wojskową uznany został za idiotę, utrzymywał się z handlu psami, pokracznymi, nierasowymi kundlami, których rodowody fałszował.

Prócz tego zajęcia dotknięty był reumatyzmem i właśnie nacierał sobie kolana opodeldokiem.

Przekład nr 3 — *Losy dobrego żołnierza Szwejka czasu wojny światowej*. Tłum. A. Kroh. Kraków 2010, s. 21:

Dobry żołnierz Szwejk przystępuje do wojny światowej
— No to zabili nam Ferdynanda* — rzekła gospośka panu Szwejkowi, który, gdy przed laty został definitywnie uznany za idiotę przez wojskową komisję lekarską, opuścił służbę wojskową i utrzymywał się ze sprzedaży psów, okropnych nierasowych paskudztw, fałszując ich rodowody.

Prócz tego zajęcia był dotknięty reumatyzmem i smarował sobie właśnie kolana opodeldokiem**.

* Zamach w Sarajewie na następcę tronu arcyksięcia Franciszka Ferdynanda i jego małżonkę Zofię (28 czerwca 1914 r.) stał się detonatorem pierwszej wojny światowej.

** Opodeldok to galaretkowata masa sporządzona z ługu sodowego, stearyny, gliceryny, spirytusu winnego, kamfory, amoniaku, z dodatkiem olejku lawendowego i różanego. Stosowany od pięciu stuleci w prawie niezmienionej formie, do dziś sprzedawany w czeskich aptekach. Wynalazcą tego specyfiku był Paracelsus (1493—1541), lekarz i filozof, jeden z wybitniejszych umysłów Renesansu. Dokonał przewrotu w naukach medycznych: wprowadził leki roślinne i mineralne, głosił, że podstawową czynnością organizmu są procesy chemiczne. Zdobył europejską sławę lekarza-cudotwórcy i wielkiego alchemika. Jego osobowość dała asumpt do narodzin legend o doktorze Fauscie.

Fragmety te pokazują zasadniczą różnicę między pierwszym przekładem a ostatnim, trzecim tłumaczeniem. Autor pierwszego przekładu już w tytule dokonuje zamiany wyrazów w oryginale neutralnych na słowa o zbliżonym znaczeniu, ale o konotacjach zapowiadających przeżycia emocjonalne, „osudy” bowiem oddaje za pomocą wyrazu „przygody”, a „woják” spolszcza jako „wojak”; natomiast ostatni przekład prostuje owo dodane nacechowanie, wybierając neutralne pojęcia „losy” i „żołnierz”. Podobnie w tytule rozdziału, pierwszy przekład, zamiast ogólnego sformułowania „zasáhnutí”, proponuje w formie zwrotu „wkroczył na widownię” konkretny obraz, wywołujący konotacje przedstawienia teatralnego lub gali, sugerując pojawienie się na scenie kluczowej osobowości, gwiazdy; przekład trzeci zaś ponownie wybiera szeroki znaczeniowo wyraz „przystępuje”. Zasadę oddania neutralności tekstu udowadnia w trzecim prze-

kładzie również uzupełnienie tekstu przypisami: zgodnie z wymogami stawianymi przekładom utworów kanonicznych, tłumacz w przypisach wyjaśnia słabo znane fakty historyczne. Dobór słownictwa w pierwszym przekładzie wydaje się powodować tylko niewielkie przesunięcia znaczeniowe, również zmiany konotacji mogłyby być ocenione jako niemające zasadniczego wpływu na interpretację tekstu. Jednak zestawienie przetłumaczonego w ten sposób fragmentu tekstu z następnym odcinkiem ujawni konsekwencje opisanych zabiegów. Nienacechowany język tytułów powieści i rozdziału powoduje, że efekt komiczny wywołany jest w trakcie czytania stopniowo — czytelnik, przeczytawszy oba tytuły, może oczekiwać opisu wydarzeń z czasów wojny światowej; w trakcie lektury pierwszego rozdziału dowiaduje się najpierw, że gospościa informuje o zabiciu Ferdynanda „pana Szwejka” (w tym miejscu czytelnik może wnioskować, że Szwejk jest osobą stosunkowo bogatą i szanowaną, skoro opłaca gospozię i jest przez nią traktowany jako ktoś godny zaufania, z kim dzieli się ona usłyszaną wieścią); dopiero później następuje zderzenie dotychczas neutralnej sytuacji z informacją o dawnej opinii lekarzy na temat zdrowia psychicznego Szwejka (co podważa wcześniejsze przypuszczenia czytelnika na temat typu bohatera) oraz z informacją o opuszczeniu z tego powodu przez Szwejka służby wojskowej (to zaś podaje w wątpliwość tytuł powieści, a szczególnie tytuł rozdziału); dalszy ciąg tekstu podtrzymuje zachwianie interpretacji wraz z informacją o utrzymywaniu się Szwejka ze sprzedaży nierasowych psów z fałszowanymi przez niego rodowodami (wątpliwość czytelnika słusznie może odnosić się zarówno do własnego pierwotnego wniosku o godności Szwejka — szanowana osoba raczej nie może trudnić się takim fachem, jak i do późniejszego faktu wyczytanego z tekstu o niskiej inteligencji Szwejka — przecież wiarygodne fałszowanie rodowodów, umożliwiające zarabianie na życie, wymaga niemałej sprawności intelektualnej); niepewność ta utrzymywana jest jeszcze dłużej, ponieważ następujący w tekście opis smarowania sobie kolan przez Szwejka nie daje odpowiedzi, całość — nieco niezrozumiała i absurdalna — musi jednak wywołać uśmiech. Hańsk właśnie przez stopniowe przekazywanie poszczególnych informacji osiąga efekt nieustannych zderzeń nieprzystających faktów i przez niepozwalające na jednoznaczne określenie charakteru i poziomu inteligencji zachowanie bohatera kreuje intrygującą od pokoleń postać literacką.

Przypadek drugi: Cimirman

Postać Cimirmana wymaga krótkiego przedstawienia. Jára Cimirman to fikcyjny geniusz, niedoceniony przez resztę świata, pomijająca zresztą od zawsze Czechów i zapominająca o czeskich dokonaniach. Powołali go do życia Ladislav

Smoljak, Zdeněk Svěrák i Jiří Šebánek w audycji radiowej z 1966 r., przez następne trzy lata utrzymując w tajemnicy fakt fikcyjności „Wielkiego Czecha”. Później powstał Teatr im. Járy Cimrmana, przyjmujący niezmienną kompozycję przedstawień: pierwszą połowę zajmuje seminarium na temat jednego z wielu obszarów nowatorskiej twórczości Cimrmana, podczas którego kilku „uczonych” wygłasza referaty, koreferaty i toczy „naukową” dyskusję; w drugiej połowie odgrywana jest sztuka pochodząca z rzekomo odnalezionej literackiej spuścizny Cimrmana, związana z tematyką seminarium. Przedstawienia łączą elementy teatru absurdu, parodii i groteski¹⁰, by z jednej strony demaskować przywary narodowe i szowinistyczne interpretacje dziejów, a z drugiej pokazywać bogactwo i urok czeszczyzny dzięki licznym wspaniałym przykładom gry językowej¹¹. Teatr Járy Cimrmana korzysta z najoryginalniejszych tradycji czeskiej kultury literackiej. Awangarda polska żyła — oprócz groteski — oczarowaniem cywilizacją, dlatego też jej motywami centralnymi zostały (sformułowane przez Peipera) „miasto, masa, maszyna”; w czeskiej kulturze (po krótkim okresie cywilizmu) powstał i rozwijał się poetyzm¹², zwracający się jednoznacznie ku człowiekowi, nieprzebranym możliwościom jego intelektu i fantazji, posługując się często — chciałoby się powiedzieć *nomen omen* — motywem akrobaty (warto wspomnieć o jeszcze innym, nieodzownym dla Czechów, obliczu czeskiego humoru: grze językowej i satyrycznych odniesieniach do aktualnych wydarzeń i realiów, stosowanych przez Voskovca i Wericha w ich improwizowanych wystąpieniach, zwanych „předscény”¹³); dzięki poetyzmowi (i otwarciu kraju na świat w owym okresie) czeska kultura była w naturalny sposób przygotowana na to, by chwilę później przyjąć i rozwijać surrealizm, również kładący nacisk na fantazję (mimo różnicy metody). Dziedzictwo wykorzystania wyobraźni dało Teatrowi Járy Cimrmana przede wszystkim oryginalną kompozycję przedstawień i bogactwo gry językowej, natomiast upowszechnienie w literaturze zdystansowanego, najczęściej groteskowego i absurdalnego, podejścia do przedstawianej rzeczywistości odzwierciedliło się w sposobie konstruowania scen. Temat przewodni

¹⁰ Teoretyk sztuki Josef Kroutvor w tekście dotyczącym czeskiej groteski lat siedemdziesiątych XX w. pt. *Manifest české grotesky* stwierdza: „Dla czeskiej sztuki groteskowość codzienną inspiracją. [...] Deziluzja, dysproporcja, dewaluacja, destrukcja są podstawowymi formami czeskiej groteski”. J. Kroutvor: *Fernety. Kniha pro milovníky hořkých nápojů*. Praha 1998, s. 303 i nast. [przełk. L.N.V.].

¹¹ Więcej na ten temat w języku polskim: L. Smoljak, Z. Svěrák, J. Šebánek, K. Velebný: *Zapoznany geniusz czeski*. „Literatura na Świecie” 1973, nr 6, s. 260—326; J. Stanisławska: *Jára Cimrman — geniusz wszechczasów!* „Scena” 2003, nr 3, s. 16; K. Kardyni-Pelikánová: *Divadlo Járy Cimrmana — přešmíevná iluzja českého arcygeniusza. O českých mystifikacích literackích (3)*. „Twórczość” 2008, nr 8, s. 130—135; M. Szczygieł: *Falszywa połędwica*. „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Gazeta na Święto” 2011, 5—6 stycznia, s. 16—18.

¹² Zob. więcej na ten temat w języku polskim: J. Baluch: *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych*. Wrocław 1969.

¹³ B.T. Jankowska: *Przygoda teatralna Voskovca i Wericha (1927—1938)*. Wrocław 1977.

teatru cimrmanowskiego stanowią zarówno czeskość: obraz tożsamości, autostereotypu i kompleksów narodowych, jak i satyra w odniesieniu do spychanych na margines, kamuflowanych zachowań narodowych. Pragną one uświadamiać widzów, „podstawiać” im lustro. Powszechnie znane — a jednocześnie powszechnie mityzowane na potrzeby podtrzymania dobrego samopoczucia — fakty historii narodowej stanowią więc nieuniknione tło semantyczne i interpretacyjne sztuk (np. zrozumienie sztuki *Blaník* wymaga elementarnej wiedzy na temat najważniejszych czeskich bitew). Wykorzystanie najwartościowszych artystycznie tradycji literatury czeskiej, połączone z odkrywaniem bogactwa językowego, ostro kontrastuje z piętnowaniem przywar narodowych. Satyra przeważnie ukryta jest w tekście implicytnie i może być zdekodowana dzięki znajomości wyznaczników czeskiej tożsamości (kluczowych wydarzeń historycznych, sympatii i antypatii w stosunku do innych narodów, kompleksów narodowych i in.). Transformacja humoru w procesie przekładu cimrmanowskich tekstów zawierać więc musi implicytnie wpisaną w tekst satyrę na czeskość.

Porównanie oryginału i przekładu ukazuje, czy tak się stało w polskim tłumaczeniu. Do analizy warto wybrać tekst, który w swej ojczyźnie zyskał popularność i został w całości przetłumaczony na język polski, tj. miał potencjalną okazję zyskać również polskich zwolenników. Warunki te spełnia sztuka *Zdobycie bieguny północnego*, której premiera miała miejsce w 1985 r., polski przekład zaś został opublikowany w „Krasnogrudzie” w 1996 r.:

Oryginał — L. Smoljak, Z. Svěrák: *Dobytí severního pólu Čechem Karlem Němcem 5. dubna 1909*. Praha 1993.

UČITEL: Tak šťastnou cestu a děkujeme za všechno!

LÉKÁRNÍK: Na shledanou, blahorodí! Cože? Ano, na severní točnu. Tak.

Pěšky. U nás lyže. Tak. Cože? Ano, náčelník ten.

UČITEL: Sabáky? Nemáme. My místo psů máme tohohle. On silák. On jako
(ukazuje na prstech) deset sabák.

NÁČELNÍK: Z Prahy. Österreich, Austria. Ale my také Slované. Češi.

LÉKÁRNÍK: Jídlo máme. Tri husy, špek, chleba, všechno. Prodat? Nemůžeme. Nám treba. My musíme daleko. [...]

Przekład — J. Cimrman: *Zdobycie bieguny północnego przez Czecha Karola Niemca 5 kwietnia 1909*. Tłum. V. Petrilak. „Krasnogruda” 1996, nr 5, s. 98—110.

NAUCZYCIEL: Szczęśliwej drogi i dziękujemy za wszystko!

APTEKARZ: Do widzenia, błagorodzie! Co takiego? Tak, na biegun północny. Da. Piechotę. U nas narty. Da. Co takiego? Tak, naczelnik, to ten.

NAUCZYCIEL: Sabaki? Nie mamy. My zamiast psów mamy tu tego. To siłacz. On kak (pokazuje na palcach) dziesięć sabak.

NACZELNIK: Z Pragi. Österreich, Awstria. Ale my też Słowianie. Czesi.

APTEKARZ: Wikł mamy. Tri gęsi, słoninę, chleb. Wszystko. Sprzedać? Nie możemy. Nam nado. My musimy hen daleko. [...]

Żartobliwa satyra na trudny stosunek Czechów do dominującego w wielu okresach dziejów narodowych sąsiada, Niemców, zawarta została już w tytule — nazwiska zdobywcy bieguna północnego, a więc jednej z najwybitniejszych osobowości ówczesnego świata, mimo wyraźnie podanej narodowości czeskiej, nie można jednoznacznie zaliczyć w poczet nazwisk wybitnych Czechów, ponieważ nie pozostawia ono wątpliwości co do niemieckiego pochodzenia zdobywcy. Satyra, już bardziej zjadliwa, skierowana w stronę innej trudnej relacji Czechów — z narodem rosyjskim, kontynuowana będzie w pierwszych zwrotkach sztuki: w drugiej występuje „blahorodi”¹⁴, tj. pełen szacunku zwrot do kogoś znaczącego, oraz próba mówienia po rosyjsku, russyfikowane zwroty „u nás lyže” i „náčelník ten”; podobnie w następnych zwrotkach, np. „Sabáky?”, „On silák”, „Ale my také Slované”, „Tri [...], Nám treba”. Wszystko zostało przetłumaczone poprawnie, jednak kontekst historyczny tekstu może być dla odbiorcy przekładu słabo znany. Mianowicie, Czesi na początku XX w., kiedy to ma się toczyć akcja sztuki, sprzeciwiali się dominacji kultury niemieckojęzycznej intensywnym rusofilstwem (stąd znajomość podstaw języka rosyjskiego i *savoir-vivre'u*), jednak doświadczenia po puczu komunistycznym w 1948 r., a przede wszystkim interwencja wojsk Układu Warszawskiego w 1968 r. i następująca po niej surowa ideologizacja, trwająca w niezmiennym natężeniu do późnych lat osiemdziesiątych, zmieniły wcześniejsze — często bezkrytyczne — rusofilstwo wręcz w rusofobię, która znalazła tu odzwierciedlenie. Sygnałem upadku materialnego i duchowego, który ma nadejść, jest zwrotka: „Jídlo máme. Tri husy, špek, chleba, všecho. Prodat? Nemůžeme. Nám treba”, kiedy to obywatel Rosji, o godnej poszanowania pozycji społecznej, na którą wskazuje pełne szacunku zwracanie się podróżników do niego per „blahorodi”, chce odkupić od Czechów podstawowe produkty spożywcze. Do tego stopnia zakamuflowana krytyka wymuszona była panującą wówczas cenzurą, stanowi jednak zarazem typowy dla autorów Teatru Járy Cimrmana — jak dowodzi przykład tytułu sztuki — sposób wprowadzenia elementów humorystycznych.

Dwa krótkie przykłady tłumaczenia czeskiego humoru na język polski wskazują na najważniejsze bariery kulturowe tego procesu — z jednej strony problemy związane z przekładem poszczególnych sformułowań na poziomie języka (słów, zwrotów, konstrukcji), z drugiej zaś — różnego rodzaju odmienności w sferze doświadczeń historycznych i ich interpretacji, współczesnych sposobów zachowania, interakcji z innymi społeczeństwami itp. Pierwsze z barier

¹⁴ Czeskie „blahorodi” to dawny tytuł grzecznościowy, odpowiadający polskiemu „dobrodziej”. Pomijamy kwestię przetłumaczenia tego wyrazu, ponieważ nie jest ona przedmiotem naszego zainteresowania.

kulturowych, **bariery językowe**, obejmują problemy przekładu na poziomie językowym, jednak ich istota tkwi w sferze konotacji, gdyż nawet niewielkie przesunięcia znaczeniowe powodują zmiany konotacji, które mają zasadniczy wpływ na interpretację tekstu. Przykład pierwszego polskiego przekładu powieści o Szwejku pokazał konsekwencje pozornie nieistotnej zamiany wyrazów neutralnych na nacechowane — zamiast oryginalnego zderzenia dwóch nieprzystających zjawisk (opisu niczym z powieści historycznej przy wplataniu weń poszczególnych zabawnych informacji), tekst w przekładzie został ujednoczony przez nacechowanie, co zmieniło charakter humoru. Druga odmiana barier kulturowych, nazwijmy je **barierami tradycji**, wynika z odmiennie kształtowanej przez poszczególne społeczeństwa wiedzy historycznej i oceny dziejów, w tym kultury narodowej, tj. wzorców interpretacji, zachowań i wrażliwości artystycznej, których nie można *przełożyć* poza granice danej kultury, tylko je *przetłumaczyć*¹⁵. Pierwszy przekład książki o Szwejku można uznać właśnie za próbę *przetłumaczenia*, wykorzystującego do oddania atmosfery powieści Haška popularny w XX w. w Polsce humor rodem z kabaretu; prawdopodobnie to założenie kierowało wspomnianymi decyzjami tłumacza na poziomie językowym. Ostatni przekład szwejkowskiego tekstu dąży do *przekładu* ściśle odnoszącego się do oryginału, mimo utraty i zmiany niektórych wartości, wpisanych w drodze *tłumaczenia* w utarty już pierwszy przekład; wynika z tego brak akceptacji nowej wersji przez czytelników, mimo przyznawanej mu wyższości pod względem warsztatu translatorskiego¹⁶. Polskie przekłady tekstów o Cimrmanie stanowią dowód na to, że dla tekstów powiązanych przeważnie ze zjawiskami słabo znanymi w kulturze docelowej nawet *tłumaczenie* może być niewystarczającym sposobem pośredniczenia w kontakcie z oryginałem: wyjaśnienie złożonej warstwy kontekstualnej pozwala na zrozumienie, ale nie oddaje bezpośrednio warstwy humorystycznej, tłamsząc w ten sposób proces intelektualnej analizy komizmu i doznanie zaskoczenia; stąd brak powodzenia w Polsce jednej z najpopularniejszych obecnie w Czechach konwencji czeskiego humoru.

Ta krótka analiza uświadamia, że czeski humor po polsku ma — wbrew powszechnej opinii — różne oblicza i złożoną historię. Brak niektórych form

¹⁵ Por.: „Język polski używa obocznie słów »tłumaczenie« i »przekład« [...] etymologia tych dwóch słów wskazuje na różnicę pomiędzy nimi. Analogiczna opozycja istnieje zresztą w łacinie. »Tłumacz« byłoby odpowiednikiem »interpretor« (co w swoim pierwszoplanowym sensie oznacza »wyjaśniam«, a także »rozumiem« i »rozstrzygam«), »przekładam« jest kalką słowa »transfero« (w formie imiesłowowej »translatum«, stąd translacja i translator)”. S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1992, s. 15.

¹⁶ Por. np.: M. Szczygiel: *Nieprzygody niewojaka Szwejka*. „Gazeta Wyborcza” 2009, 23 sierpnia. Dostępny w Internecie: http://wyborcza.pl/1,99493,6947954,Nieprzygody_niewojaka_Szwejka.html [Data dostępu: 20.12.2010]; K. Masłoń: *Kram z chramem, czyli wojak stał się żołnierzem*. „Rzeczpospolita” 2009, 17 sierpnia. Dostępny w Internecie: www.rp.pl/artykul/350364.html [Data dostępu: 20.12.2010].

czeskiego humoru i modyfikacja tych przejętych do polskiej kultury sprawiają, że model czeskiego humoru po polsku różni się od oryginalnego. Przyczyny tej sytuacji należy upatrywać przede wszystkim na poziomie nazwanym tu tradycją: mechanizmy konceptualizacji otaczającego świata, ukształtowane w inny sposób w toku historii, poskutkowały odmiennie hierarchizowaną wrażliwością na bodźce mające wywoływać (u)śmiech lub też brakiem wrażliwości na niektóre bodźce w jednej z kultur. Poszukiwanie odpowiedniego miejsca dla przekładu w rodzimym polisystemie literatury i kultury — w postaci nawiązania do istniejących form bądź zaszczeplenia nowych, o potencjale integralnego włączenia — poddane jest więc próbie rodzimej konceptualizacji: wspólne albo podobne elementy pozwalają na przejęcie i włączenie, odmiennie zostają zmodyfikowane lub pominięte. A właśnie złożony mechanizm konceptualizacji, ukształtowany przez konkretne doświadczenia historyczne i z upływem czasu stale ulegający nowym przewartościowaniom, neguje pozorną łatwość przekładu między dwoma bliskimi, pokrewnymi językami, jak język polski i czeski. Brak świadomości różnic konceptualizacyjnych w przypadku języków bliskich stanowi pułapkę dla słabo doświadczonych tłumaczy, a świadomość wyróżnia/cehuje wytrawnego tłumacza.

Lenka Németh Vítová

Český humor polsky

Resumé

V Polsku je velmi populární tzv. český humor. Otázka, jak je překládán, je zodpovídána na základě rozboru krátkých úryvků z Haškova románu o Švejkovi a hry Divadla Jára Cimrmana — dvou rozdílných typů humoru, se kterým se sami Češi ztotožňují natolik, že některé obraty přecházejí do každodenního jazyka. Analýza románu o Švejkovi ukázala zásadní rozdíl mezi první a poslední, už třetí verzí překladu — první překlad zaměňuje mnoho neutrálních obrátů originálu na stylisticky zabarvené s konotacemi citového prožitku, třetí překlad přesně odráží příznakovost originálu; ale právě odstupňované zabarvení vyvolává prostřednictvím postupné konfrontace nesourodých prvků komický efekt. Analýza hry Divadla Jára Cimrmana dokázala, že humor týkající se převážně české identity může být *tlumočený*, ale ne *přeložený*. Oba příklady vedou k formulování dvou základních kulturních bariér v překladu: **jazyková bariéra** a **bariéra tradice**.

Klíčové slová: český smysl pro humor, česká literatura, Švejk, Cimrman, překlad.

Lenka Németh Vítová**Czech humour in Polish**

Summary

So-called Czech humour is very popular in Poland. This contribution analyzes short sections of Hašek's novel about Švejk and a play by the Jára Cimrman Theatre in order to explore how humour is translated. The chosen texts represent two different types of humour that Czechs identify with to such an extent that some expressions actually seep into everyday language. The analysis of the novel about Švejk suggests significant differences between the first and final (in fact third) translation into Polish. While the first translation replaces a number of originally neutral expressions with stylistically marked ones to denote emotional experiences, the third one reflects the original's stylistic marks. Yet, it is the gradual use of these marks that brings about a comic effect through the gradual confrontation of disparate elements. The analysis of the play by the Jára Cimrman Theatre shows that humour that mainly involves Czech identity can be *interpreted* but not *translated*. Both examples suggest two basic cultural barriers in translation: the **language barrier** and the **barrier of tradition**.

Key words: Czech sense of humour, Czech literature, Švejk, Cimrman, translation.

Marzena Osmólska

Bohater groteskowy *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza w przekładzie Katariny Śalamun-Biedrzyckiej

Tradycja twórczości groteskowej ma swój początek w starożytności. Groteskowe okazują się bowiem postacie człekokształtne, składające się z elementów niejednorodnych, ludzko-zwierzęcych, ale również łączenie stylów językowych, parodystyczne ujęcie materii dnia powszedniego. Pojęcie groteski precyzuje się dopiero u schyłku XV w. we Włoszech i związane jest z odkryciem starożytnych budowli, a w nich rodzaju malarstwa ornamentacyjnego. Słowo *groteska* wywodzi się od włoskiego *grotta*, oznaczającego podziemie i związanego z podziemiami Złotego Domu Nerona, pokrytymi wyjątkowo ciekawymi ornamentami. Groteskowe malarstwo podziemi szybko wpłynęło na rozpowszechnienie się nazwy „groteska”, odnoszącej się do stylu łączącego formy wykluczające się oraz niejednolite dla uzyskania rezultatów dziwacznych i wyszukanych.

W kolejnych wiekach pojęcie to przeobrażało się, gdyż zakres znaczeniowy groteski rozszerzał się i przekształcał. Ewolucja terminu nie doprowadziła jednak do wykształcenia kompletnej definicji groteski, gdyż jej przedmiot jest różnorodny. Dlatego też materii groteskowej nie można usystematyzować według ogólnie satysfakcjonujących i ostatecznie określonych kryteriów¹.

Groteska zakłada mniej lub bardziej wymowny koncept świata oraz określony zbiór wartości. Należy również wziąć pod uwagę kontekst historyczno-światopoglądowy, który powoduje, że groteska w pewnych okolicznościach osiąga

¹ J. Speina: *Formy rzeczywistości (Typy świata przedstawionego w literaturze)*. Bydgoszcz 1990, s. 29.

trwałą pozycję, a w innych schodzi na dalszy plan i z tego względu rozpatrywana jest jako zjawisko drugorzędne. Jednakże jakiegokolwiek jej cechy wytyczają specyficznie ujmowane rozbieżności, które nie są przypadkowym efektem lub też wtrąceniem z odmiennej rzeczywistości artystycznej. Groteska nie może istnieć bez wyraźnie określonych dysonansów. Samo jednak wskazanie, że takie dysonanse występują jest niewystarczające. Konieczne jest sprecyzowanie, w jaki sposób funkcjonują i kształtują się. Nie chodzi jednak o obojętne jakie rozbieżności, lecz o takie, które mają jednoznacznie określoną funkcję i artystyczne zadanie. Istotę funkcjonowania groteski stanowią bowiem dysonanse zharmonizowane. Toteż jakakolwiek rozbieżność w grotesce musi być tak zaplanowana, aby dała wyraz czemuś. Każdy dysonans powinien coś mówić o zastanej rzeczywistości².

Groteska podważa uznane i przyjęte wyobrażenie o świecie, ilustruje zawiłości zjawisk oraz ich inne oblicze, niejednokrotnie nieoczekiwane i zadziwiające. Ponadto jest wyrazem sprzeciwu społecznego, autonomii. Ostatecznie zwraca uwagę na ograniczenia opinii, przekonań, osądów, które w określonym czasie przeważają. Takie cechy definiują strukturę groteski jako kategorię estetyczną³.

Wydana w 1937 r. powieść Witolda Gombrowicza *Ferdydurke* jest groteską literacką, skoncentrowaną na problemach związanych ze stosunkami międzyludzkimi⁴. Przedstawia pogląd autora na temat osobowości człowieka zdeformowanej przez „formę”, na którą składają się zasady porządkujące życie społeczności oraz jednostek. Pod pojęciem „forma” należy rozumieć zakładane przez jednostkę mąski oraz przybierane role. Te kreacje narzuca na istotę ludzką życie społeczne⁵.

Ponieważ życie społeczne zdaniem Gombrowicza występuje zawsze w kostiumie „dojrzałości”, jedynym sposobem wyrwania się spod zniewalającego działania „Formy” jest opowiedzenie się za „niedojrzałością” (za tym, co młode, nieukształtowane i jakby podrzędne w oficjalnej hierarchii kultury). Z drugiej jednak strony, „Forma” dla Gombrowicza jest jedynym sposobem istnienia jednostki, gdyż wytwarza się między ludźmi jako skutek ich interakcji. Odrzucić jej nie można, a zapanować nad nią to tyle, co ją „oswoić”, tzn. to, co narzucone traktować jako spontaniczne, to, co sztuczne — jako naturalne. Być sobą to tyle, co reżyserować własną i cudzą „Formę”. Wszystkie te procesy oznaczają nieustanne ścieranie się antagonistycznych wartości: wywyższeniu towarzyszy poniżenie, dojrzałości — niedojrzałość, autentyczności — schematyzm, a formowaniu — deformacja⁶.

² Cyt. za: M. Głowiński: *Groteska jako kategoria estetyczna*. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003, s. 8—9.

³ *Ibidem*, s. 10.

⁴ Za: W. Bolecki: *Groteska*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka [i in.]. Wrocław—Kraków 1992, s. 358.

⁵ *Ibidem*, s. 356.

⁶ *Ibidem*.

Efekt groteskowy uzyskiwany jest w języku powieści na płaszczyźnie narracji i świata przedstawionego, tworząc świat alternatywny w stosunku do zewnętrznego⁷. Groteskowy charakter języka podkreślają między innymi neologizmy, dowolność na poziomie frazeologii, splatanie się stylu patetycznego z kolokwialnym⁸.

Wyzwaniem dla tłumacza jest przeniesienie w drugi język obrazu polskości, z jednoczesnym zachowaniem wymiaru uniwersalnego przedstawianych treści. W *Ferdydurke* bowiem zawarty jest uniwersalny światopogląd, prezentowany za pomocą gry sprzeczności między racjami połowicznymi a pragnieniem osiągnięcia ideału, mogący się jedynie urzeczywistnić przez możliwość stałej zmiany oraz wykreowanie sytuacji przybierającej charakter pewnego prawdopodobieństwa⁹.

Odnosząc się do tego, co lokalne, i do tego, co uniwersalne, tłumacz ma trudności z uzyskaniem równowagi między tym, co swojskie, a tym, co obce (na poziomie leksykalnym, morfologiczno-składniowym oraz stylistycznym). Tylko wówczas można mówić o funkcji mediacyjnej przekładu¹⁰.

Główna postać — Józio Kowalski — trzykrotnie staje się niewolnikiem cudzych poglądów. Złapany w sidła niedojrzałości oraz nieprawdziwości próbuje zniszczyć nieautentyczną formę, a zarazem narzucić innym ową niedojrzałość. Ostatecznie uzmysławia sobie, że relacje międzyludzkie opierają się na bezustannym starciu chaosu (młodości, energii) z formą (porządkiem, dojrzałością)¹¹. „Wola autentyczności (u Józia jako pisarza, a następnie ucznia, a także u jego szkolnych kolegów, Młodziaków, Hurleckich) nieustannie natrafia na niewolę autentyczności. I to jest groteskowe: bezustanne zderzanie się sfery niższej i wyższej, forsowane manifestowanie dojrzałości i niezależności, które przeistacza się w swoje zaprzeczenie w jednostce i zbiorowości”¹².

Główny bohater znajduje się w świecie rzeczywistym, a zarazem poniekąd sennym. Ów świat zaludniony jest komicznymi, a jednocześnie wywołującymi grozę postaciami¹³. Dlatego też główna postać „wpisuje się w ramy sytuacji groteskowej, funkcjonując zarazem w świecie groteski”¹⁴. O początkowym charakterze wydarzenia groteskowego świadczy bowiem jego wielokrotne pojawianie się w snach. Przerazający sen, w którym istota ludzka kluczy pośród rzeczy-

⁷ Por. *ibidem*, s. 358.

⁸ M. Głowiński: „*Ferdydurke*” Witolda Gombrowicza. Warszawa 1995, s. 80.

⁹ Por. B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 185.

¹⁰ Por. B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006, s. 10—11.

¹¹ J. Speina: *Formy rzeczywistości...*, s. 38—39.

¹² *Ibidem*, s. 39.

¹³ M. Kępiński: *Mit, symbol, historia, tradycja. Gombrowicza gry z kulturą*. Warszawa 2006, s. 147.

¹⁴ *Ibidem*.

wistości ogołoconej z ustalonych form, odsłania nagle możliwości komiczne¹⁵. O dwoistym charakterze rzeczywistości przemierzanej przez głównego bohatera świadczą już początkowe słowa powieści, gdyż główna postać „zawieszona” jest między nocą a dniem, snem a jawą¹⁶:

Sen, który mię trapił w nocy i obudził, był wykładnikiem lęku. Nawrotem czasu, który powinien być zabroniony naturze, ujrzałem siebie takim, jakim byłem, gdym miał lat piętnaście i szesnaście — przenieśliem się w młodość — i stojąc na wietrze, na kamieniu, tuż koło młyna nad rzeką, mówiłem coś, słyszałem dawno pogrzebany swój głosik koguci, piskliwy, widziałem nos niewyrośnięty na twarzy niedokształtowanej i ręce za wielkie — czułem niemiłą konsystencję tej fazy rozwoju pośredniej, przejściowej¹⁷.

Sanje, ki so me ponoči mučile in me zbudile, so bile znanilec groze. V časovni premaknitvi, kakršna bi morala biti naravi prepovedana, sem se zagledal takšnega, kakršen sem bil, ko sem imel petnajst ali šestnajst let — vrnil sem se v mladost — in stoje na vetru, na kamnu, tik ob mlinu nad reko, sem nekaj govoril — slišal sem svoj davno pokopani piskajoči petelinji glasek in videl sem svoj nedorasli nos na neizoblikovanem obrazu ter prevelike roke — čutil sem neljubo bit te posredne, prehodne faze razvoja¹⁸.

Rzeczywistość empiryczna łączy się z przestrzenią senną, o czym świadczy użycie w oryginale imiesłowu przysłówkowego współczesnego *stojąc*, wskazującego na jednoczesność rozgrywających się zdarzeń¹⁹. W przekładzie natomiast nie została zachowana forma imiesłowu przysłówkowego współczesnego, gdyż język słoweński cechuje rzadkie użycie tej formy czasownikowej²⁰. Zastąpienie w przekładzie imiesłowu formą osobową czasownika niweluje równoczesność dwóch płaszczyzn czasowych.

Główny bohater, powracając do przeszłości, a jednocześnie trwając w teraźniejszości, nagle staje w obliczu rozdarcia między niższością a wyższością, młodością a dojrzałością²¹. Oto jego twarz okazuje się *niedokształtowana*. Zastosowany przez pisarza neologizm w zakresie semantyki oraz struktury odnosi się do poprawnej jednostki leksykalnej²², a więc do leksemu *nieukształtowany*. W przekładzie natomiast mamy do czynienia ze zmianą w zakresie profilowa-

¹⁵ L.B. Jennings: *Termin „groteska”*. W: *Groteska...*, s. 60. Za: M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 147.

¹⁶ Por. M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 102.

¹⁷ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Kraków 1995, s. 6.

¹⁸ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka. Ljubljana 1988, s. 41—42.

¹⁹ Por. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 209.

²⁰ Por. ibidem, s. 204.

²¹ Por. M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 103.

²² Por. J. Paszek, F. Mazurkiewicz: *PrzeczyTacie „Ferdydurke”*. *Szkolna Encyklopedia Języków Ferdydurki*. Katowice 1998, s. 31.

nia znaczenia neologizmu *niedokształtowany*²³. Tłumaczka bowiem nie zdecydowała się zachować w przekładzie formy neologizmu, wybierając ekwiwalent zgodny z normami poprawnościowymi języka słoweńskiego, a więc imiesłów przymiotnikowy bierny — *neizoblikovan*, co tłumaczy się jako *nieuksztaltowany* (patrz: *izoblikovati* — *uksztaltować, uformować, sformułować*)²⁴. Neologizm jednak „stwarza świat niepewności, nieokreśloności, hybrydyczności, paradoksalności i antytetyczności”²⁵. Tym samym, mimo zachowania w przekładzie tego samego sensu, wydaje się, że nieokreśloność bohatera została niejako złagodzona.

Rozdarty wewnętrznie główny bohater czuje, że oprócz niego istnieje jeszcze nieznaną istotą — nieuksztaltowany, fragmentaryczny sobowtór. Obca postać, należąca do innego świata, wnosi w poukładaną egzystencję Józia zamieszanie. I oto nagle pojawia się Pimko — postać, za sprawą której główny bohater rozpoczyna wędrówkę²⁶. Ponadto Wielki Zdrabniacz „upupia” Józia²⁷. Należy zaznaczyć, że w powieści części ciała nabierają znaczenia symbolicznego. Co więcej, pisarz kreuje własną symbolikę, której można przypisać charakter groteskowy. Toteż istotne okazują się nowo powstałe sensory nazw określonych elementów ciała²⁸. „Fascynują bowiem pisarza te części ciała, które dotychczas nie miały w literaturze swojego ustalonego miejsca, a więc symbolicznie nie funkcjonowały. Przede wszystkim takie, które uważane są za niższe [...]”²⁹. Zaliczyć zatem można do nich łydkę, palec, nos, pupę, gębę, ale również nogę i policzki. Pupa symbolizuje zdziecinnienie, odnosi się do relacji zachodzących między główną postacią a Pimkiem. Co więcej, oznacza niedojrzałość, dlatego postrzegana jest nie tylko jako element przynależący do sfery przedmiotów, ale również jako proces, czyli upupianie³⁰.

Józio pod wpływem siły Wielkiego Zdrabniacza zostaje wtrącony w niedojrzałość i dzieciństwo³¹:

Nie mogłem rzucić się na niego, bo siedziałem, a siedziałem dlatego, że siedział. Ni z tego, ni z owego siedzenie wybiło się na plan pierwszy i stało się największą przeszkodą. [...] Lecz on siedział, a siedząc siedział i siedział jakoś tak siedząc, tak się zasiedział w siedzeniu swoim, tak był absolutny

²³ Por. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 204 — na temat profilowania znaczenia kategorii gramatycznych.

²⁴ B. Ostromęcka-Frączak, T. Pretnar: *Slovensko-poljski slovar / Słownik słoweńsko-polski*. Ljubljana 1996, s. 133.

²⁵ J. Paszek, F. Mazurkiewicz: *Przeczytacie „Ferdydurke”...*, s. 31.

²⁶ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 103.

²⁷ E.M. Thompson: *Witold Gombrowicz*. Tłum. A. Sierszulska. Katowice 2002, s. 85.

²⁸ M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 73—74.

²⁹ *Ibidem*, s. 74.

³⁰ *Ibidem*, s. 74—75.

³¹ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 104.

w tym siedzeniu, że siedzenie, będąc skończeniem głupim, było jednak zarazem przemożne³².

Nisem mogel planiti nanj, ker sem sedel, in sedel sem zato, ker je on sedel. Kar na enkrat se je sedenje prebilo na čelo in postalo največja ovira. [...] Toda on je sedel, in sede je sedel, in sedel je nekako tako sede, tako se je zasedel v svojem sedenju, tako popoln je bil v tem absolutnem sedenju, da je bilo to sedenje, ki je bilo neskončno bedasto, hkrati vendarle mogočno³³.

Słowo *siedzenie* zostaje utworzone od takich form czasownikowych, jak: *usiąść* i *siedzieć*, których semantyczna wyrazistość potęguje się dzięki powtórzeniom. *Siedzeniu* w języku polskim można przypisać kilka znaczeń, jednakże w zdaniu: *Ni z tego, ni z owego siedzenie wybiło się na plan pierwszy*, mamy do czynienia ze znaczeniem abstrakcyjnym: *siedzeniem* ukazany jako czynność. W kolejnym zdaniu do głosu dochodzi już zleksykalizowane, konkretne znaczenie, gdyż owe siedzenie jawi się jako część ciała³⁴: *Wierciłem się przeto na siedzeniu nie wiedząc, co zrobić*³⁵ (*Zato sem se vrteł na sedežu in nisem vedel, kako naj se obnašam*)³⁶.

Również w przekładzie czytelnik początkowo uwypukla znaczenie abstrakcyjne leksemu *siedzenie*, znajdującego ekwiwalent w postaci rzeczownika odczasownikowego *sedenje*³⁷. Mamy więc do czynienia z nominalizacją przez utworzenie rzeczownika odczasownikowego, wykluczającą *agensa* z działania³⁸. Następnie znaczenie abstrakcyjne leksemu *sedenje* zostaje uśpione przez czytelnika, w kolejnym zdaniu bowiem do głosu dochodzi już znaczenie konkretne: *sedeż*³⁹.

Ostatecznie z tego konkretnego znaczenia wyłania się główna metafora całej powieści — „pupa”⁴⁰:

[...] coś mnie z tyłu chwyciło jak kleszcze i przygwoździło na miejscu — dziecięca, infantylna pupa mnie chwyciła. Z pupą nie mogłem się ruszyć, belfer zaś wciąż siedział i siedząc tak wyrażał doskonałą belferskość [...]⁴¹.

[...] toda nekaj me je od zadaj zgrabilo kot s kleščami in me priklenilo na sedež — otroška, otročja ritka me je zgrabila. Z ritko se nisem mogel premak-

³² W. Gombrowicz: *Ferdydurke*..., s. 18.

³³ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 53–54.

³⁴ O. Kühl: *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*. Tłum. K. Niewrzęda, M. Tarnogórska. Kraków 2005, s. 227.

³⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*..., s. 18.

³⁶ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 53.

³⁷ Por. U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 125.

³⁸ Por. O. Kühl: *Gęba Erosa*..., s. 232.

³⁹ Por. U. Eco: *Lector in fabula*..., s. 125.

⁴⁰ O. Kühl: *Gęba Erosa*..., s. 227.

⁴¹ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*..., s. 20.

nití, prfoks pa je kaj naprej sedel in sede je izraževal tako odlično prfoksarstvo [...]»⁴².

Metaforycznie ujęta „pupa” odznacza się dynamizmem, jest swego rodzaju zbiorem sił — czymś, co chwyciło, jak w kleszcze oraz przygwoździło⁴³. W przekładzie natomiast dynamizm „pupy” zostaje złagodzony przez formę przyimkową⁴⁴: *toda nekaj me je od zadaj zgrabilo kot s kleščami*.

Główny bohater, odarty przez Pimkę z wieku oraz dojrzałości, zostaje wykluczony z porządku kulturowego, w którym wcześniej uczestniczył⁴⁵. „Rzeczywistość Józia powstaje na zasadzie przyległości, każdy następny element wchodzi w relację z poprzednimi i albo potwierdza dotychczasową interpretację świata, albo ją wykołaja. [...] Józiovi świat »łamie się i organizuje«, póki Inni, silniejsi, wywierają nań swą presję”⁴⁶. Można zatem mówić o groteskowej sytuacji rozbicia dotychczasowej rzeczywistości głównej postaci, w której do głosu dochodzą pierwiastki dionizyjskie⁴⁷. Naruszenie ustalonych zasad skutkuje natychmiastowym rozpadem formy oraz tożsamości. Obraz dionizyjskiej groteski ma za zadanie wzbudzić wrażenie niedorzeczności, ale również wywołać lęk związany z nadciągającym bezładem⁴⁸:

A mnie, gdy ujrzałem, że czyta, zrobiło się słabo. Świat mój się załamał i zorganizował naraz na zasadzie belfra klasycznego⁴⁹.

Meni pa je, ko sem videl, da bere, postalo slabo. Moj svet se je podrl in se nenadoma uredil po načelu klasičnega prfoksa⁵⁰.

Metaforycznie ujęta rzeczywistość bohatera, przyrównana do postaci *belfra*, nabiera charakteru skostnienia, w niej to główna postać zostaje schwyтана w schemat podrzędności wobec drugiej osoby. Główny bohater skupia swoją uwagę na otaczającej go rzeczywistości, nagle postrzeganej przez pryzmat *belfra*, a więc nauczyciela, ale w znaczeniu pogardliwym⁵¹. W przekładzie mamy do czynienia z zachowaniem jednakowego obrazu metafory, gdyż ów obraz z pierwszej metafory został odzwierciedlony przez tożsamy obraz metafory wy-

⁴² W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 55.

⁴³ K. Kłosiński: *Przemiany prozy XX wieku*. W: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdów Polonistów*. Warszawa 1995. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński. Warszawa 1996, s. 433.

⁴⁴ Por. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 222 — na temat formy przyimkowej.

⁴⁵ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 105.

⁴⁶ J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 233—234.

⁴⁷ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 148.

⁴⁸ L.B. Jennings: *Termin „groteska”...*, s. 62. Za: M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 148.

⁴⁹ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 18.

⁵⁰ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 53.

⁵¹ Por. M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 89—90.

laniającej się z tekstu przetłumaczonego⁵². W przekładzie tłumaczka zastosowała ekwiwalent *prfoks* — *belfer*⁵³, uwypuklając tym samym pogardliwe określenie nauczyciela w celu podkreślenia podrzędnej roli Józia wobec Pimki.

Główny bohater za sprawą Pimki staje się smarkaczem, a ponadto więźniem szkoły. Co więcej, zostaje „sparaliżowany” niemożnością⁵⁴:

Chciałem protestować, lecz bezwzględny belfer tak mnie nagle zbelfrzył absolutnym belfrem swoim, że nie mogłem, i ukłoniwszy się poszedłem do klasy pełen niewypowiedzianych protestów i szumu, w którym tonęły protesty⁵⁵.

Hotel sem ugovarjati, toda neomahljivi prfoks me je tako temeljito sprfoksal s svojim absolutnim prfoksarstvom, da nisem mogel. In ko sem se priklonil, sem odšel v razred poln neizgovorjenih protestov in bučanja, v katerem so ti protesti tonili⁵⁶.

W przytoczonych fragmentach mamy do czynienia z grą słów, rozgrywającą się wokół jednego wyrazu: *belfer*, od którego zostaje utworzony neologizm *belfrzyć* (*prfoksati*). Leksem *belfer* zostaje użyty powtórnie, lecz w innym zabarwieniu znaczeniowym⁵⁷. „W pierwszym użyciu »belfer« oznacza zgodnie z normalną praktyką językową osobę, jest pogardliwą nazwą nauczyciela, w drugim (»zbelfrzyć absolutnym belfrem«) sprawa jest bardziej skomplikowana. Słowo nie oznacza już po prostu osoby, odnosi się do jej właściwości, trudnej zresztą do wyodrębnienia i opisu”⁵⁸. Zastosowanie przez pisarza poliptotonu (figury retorycznej, odznaczającej się powtarzaniem jednego wyrazu)⁵⁹ miało za zadanie podkreślić moc Pimki wtrącającego dorosłego człowieka w niedojrzałość, a co za tym idzie — odzierającego go z własnej tożsamości. Tłumaczka, dostrzegając, że gra słów wyzwala efekt groteskowy przedstawianego zdarzenia, sięga po język żargonu, wybierając ekwiwalent *prfoks* (leksem *prfoks* jest żargonowym określeniem *belfra*)⁶⁰, a następnie tworząc od niego neologizmy (*sprfoksati*, *prfoksarstvo*). Jednakże gra słów w przekładzie nie wpływa w aż takim stopniu na dynamizację wypowiedzi, owa dynamizacja bowiem zostaje niejako „spowolniona” przez formę przyimkową: *sprfoksal s svojim absolutnim prfoksarstvom*. Ponadto słowo *belfer*, w zdaniu *zbelfrzył absolutnym belfrem*, w przekładzie zostało zastąpione neologizmem *prfoksarstvo*, konotującym właś-

⁵² Por. M. Krysztofiak: *Przekład literacki a translatoologia*. Poznań 1999, s. 92.

⁵³ B. Ostromecka-Frażczak, T. Pretnar: *Slovensko-poljski slovar...*, s. 385.

⁵⁴ M. Kępiński: *Mit, symbol...*, s. 110.

⁵⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 39.

⁵⁶ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 73.

⁵⁷ M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 89.

⁵⁸ Ibidem, s. 89—90.

⁵⁹ Por. J. Paszek, F. Mazurkiewicz: *PrzeczyTacie „Ferdydurke”...*, s. 51—52.

⁶⁰ B. Ostromecka-Frażczak, T. Pretnar: *Slovensko-poljski slovar...*, s. 385.

ciwości czy też cechy nauczyciela. Jednocześnie zostaje przybliżone czytelnikowi znaczenie drugiego użycia słowa *belfer*.

Józio, pod wpływem Pimki oraz Młodziaków, zostaje zamknięty w formie składającej się z dwóch przeciwstawnych pojęć: nowości oraz staroświeckości⁶¹. Obraz schwywania Józia w sidła nowoczesności wyraża się w groteskowym języku, gdyż — jak zauważa Michał Głowiński — każda płaszczyzna powieści ma charakter groteskowy, również język⁶². Dlatego też istotne znaczenie w uzyskaniu groteskowego charakteru przedstawianych wydarzeń można przypisać sołecyzmom. Jerzy Ziomek natomiast zwraca uwagę na funkcję ludyczną sołecyzmów⁶³. Termin „sołecyzm”, rozumiany jako błędne połączenie słów, wywodzi się z antycznej retoryki. Pochodzi od greckiego słowa *soloikos*, określającego osobę mówiącą niepoprawnie, w sposób nieokrzesany, niezwykle⁶⁴.

Sołecyzmy wielokrotnie pojawiają się w powieści. Służą podkreśleniu podrzędnej roli głównego bohatera wobec drugiej osoby, jawiącego się jako „instrument” w rękach Pimki:

Zrozumiałem wreszcie, o co mu chodziło — chciał w ten sposób po prostu zakochać mię w pensjonarce⁶⁵.

Nazadnje sem razumel, za kaj mu gre — tako me je hotel kratko in malo prisiliti, da bi se zaljubil v gimnazijko⁶⁶.

Czasownik *zakochać się* ma tylko formę czasownika zwrotnego, przy czym w przytoczonym zdaniu, w oryginale, nie występuje partykuła *się*. Zdanie to można uznać za sołecyzm, gdyż nawiązuje do prawidłowego wzorca składniowego (jak np. do zdania: *chciał mnie w ten sposób zamknąć w pokoju*)⁶⁷. Co więcej, „czasownikowi »zakochać« została narzucona tranzytywność; tym sposobem uczucie, od którego oczekujemy spontaniczności, stało się obiektem w sensie zarówno rzeczowym, jak i gramatycznym, czyli podmiot moralny uczucia skutkiem starań Pimki stał się (czy miał się stać) czymś, o czym mówi się w formie dopełnienia bliższego⁶⁸. W przekładzie natomiast tłumaczka nie zdecydowała się naruszyć reguł języka słoweńskiego. Stosując zabieg amplifikacji, pociągający za sobą swego rodzaju objaśnienie oraz sprecyzowanie stanu rzeczy⁶⁹, obrała „odmienny węzeł dostępu do sensu [...]”⁷⁰. W miejsce sołecy-

⁶¹ J. Błoński: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 1994, s. 54.

⁶² Por. M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 73.

⁶³ Por. J. Ziomek: *Prace ostatnie*. Warszawa 1994, s. 230.

⁶⁴ O. Kühn: *Gęba Erosa*..., s. 257.

⁶⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*..., s. 104.

⁶⁶ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 133.

⁶⁷ J. Ziomek: *Prace ostatnie*..., s. 228.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Por. B. Tokarz: *Spotkania*..., s. 219.

⁷⁰ Ibidem, s. 222.

zmu pojawia się prawidłowo zbudowane pod względem gramatycznym zdanie, które można przetłumaczyć w następujący sposób: *Chciał mnie po prostu zmusić, abym zakochał się w gimnazjalistce*. Mamy więc do czynienia ze zmianą profilowania znaczenia, odnoszącą się do struktury składniowej⁷¹. W oryginale bowiem zdanie: *chciał zakochać mię* profiluje *patiensa*⁷² niemającego możliwości wyboru. Przy czym w przekładzie mamy do czynienia z ujawnieniem „ja” bohatera przez użycie formy osobowej czasownika⁷³. Tym samym *patiensiowi* została przypisana możliwość działania, a więc nastąpiła zamiana *patiensa* w *agensa*. To już nie Pimko zakochuje Józia w pensjonarce, lecz swoją mocą przymuszenia chce doprowadzić do tego, by główny bohater zakochał się w niej. Mimo że w przekładzie został zachowany ten sam sens, uprzedmiotowienie głównej postaci nie nabiera tak silnego wyrazu.

Podobnie rzecz się przedstawia w następujących przykładach:

Już tam pensjonarka potrafi zakochać go w młodości! [...] Pimko [...] starością i staroświeckością chciał zakochać mnie w młodości i nowoczesności⁷⁴.

Gimnazijki se bo že posrečilo, da se bo zaljubil v mladost! [...] Pimko [...] s starostjo in staromodnostjo je hotel doseči, da bi se jaz zaljubil v mladost in sodobnost⁷⁵.

Józio pod naciskiem Pimki zostaje wrzucony w kolejny schemat. Teraz Wielki Zdrabniacz chce złapać i uwięzić głównego bohatera w sidła młodości, przybierającej postać skostniałej formy⁷⁶. I tym razem tłumaczka decyduje się na zmianę struktury składniowej, zastępując sylicyzm zdaniem nienaruszającym reguł gramatycznych języka słoweńskiego. Jednakże przetłumaczone w ten sposób zdania w swym wyrazie dużo tracą i ostatecznie niczym się nie odznaczają. Przy czym zdania te w oryginale nie tylko stają się wyraziste, ale również wywołują wrażenie swoistej skrótowości⁷⁷.

Józio nie chcąc poddać się zniewoleniu młodości oraz nowoczesności, pragnie się sprzeciwić. Ulegając jednak urokowi nowoczesnej pensjonarki, stara się jej dowieść, że nie jest staromodny. Przyczynia się to do porażki bohatera, który identyfikuje się ze społecznością oraz ulega presji formy. Stara się uzyskać taką naturalność oraz nonszalancję, jaką reprezentuje Młodziakówna. Zostaje zatem „osadzony” w więzieniu szkoły, pensjonarki oraz swojej osoby. Józio postrzega

⁷¹ Ibidem, s. 204.

⁷² Por. E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Tłum. A. Pokojka. Kraków 2001, s. 71 — na temat profilowania *patiensa*.

⁷³ Ibidem, s. 72.

⁷⁴ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 100, 105.

⁷⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Śalamun-Biedrzycka..., s. 129, 134.

⁷⁶ Por. O. Köhl: *Gęba Erosa...*, s. 247.

⁷⁷ Por. M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 89.

siebie jako pokonaną osobę, niemogącą uwolnić się z rzeczywistości nowoczesnej oraz staromodnej. Co więcej, zostaje mu przyprawiona „gęba”⁷⁸:

Nie dziwota, że ja udęczony młodością idealistyczną, łaknąłem jak kania tej młodości idealnej. Lecz nie chciała mnie! Gębę mi robiła! I z dniem każdym straszliwszą robiła mi gębę!⁷⁹

Nič čudnega, da sem jaz, ki me je izmučila idealistična mladost, hlepel kot goba po tej idealni mladosti. Toda ona me ni marala! Fris mi je delala! In z vsakim dnem mi je delala strahotnejši fris!⁸⁰

Gęba nie oznacza twarzy, ani tym bardziej oblicza. Odnosi się natomiast do stosunków interpersonalnych. Dlatego też przedmiotem zainteresowania okazują się sensory, w jakie zostaje wyposażona część ciała, czyli gęba⁸¹. „Przyprawić komuś gębę” to nic innego, jak zmusić drugą osobę do przyjęcia określonej pozy oraz miny. Podobnie jak „pupa”, tak i „gęba” jest stwarzana przez drugą osobę, nie odzwierciedla „wnętrza” jednostki⁸². W przekładzie mamy do czynienia z zachowaniem identycznej konstrukcji składniowej: *Gębę mi robiła (Fris mi je delala)*, w której leksem *gęba* zyskuje właściwy ekwiwalent w postaci słowa *fris* — *gęba*⁸³ w celu podkreślenia zależności jednostki od drugiej osoby.

Józio ostatecznie uwalnia się z „więzienia” Pimki oraz nowoczesnych Młodziaków. Jednakże bohater zostaje po raz kolejny schwytany, teraz na wsi, w siadła niedojrzałości. I tym razem kolejna próba ucieczki oraz porwanie Zosi przeświadcza go o niemożności odnalezienia własnego „ja”. Józiovi pozostaje jedynie poszukiwanie kolejnej jednostki, która uwolniłaby go z zasadzki „formy”⁸⁴:

Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki. Ścigajcie mnie, jeśli chcecie. Uciekam z gębą w rękach⁸⁵.

Zakaj pred frisom se da zbežati samo v drugi fris, pred človekom se da skriti samo v objem drugega človeka. Pred ritko pa sploh ni rešitve. Zasedujme me, če hočete. Bežim s frisom v roki⁸⁶.

⁷⁸ W. Bolecki: *Przewodnik po labiryncie*. W: W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 277—278.

⁷⁹ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 129—130.

⁸⁰ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 157.

⁸¹ M. Głowiński: „*Ferdydurke*”..., s. 74—75.

⁸² E.M. Thompson: *Witold Gombrowicz...*, s. 85.

⁸³ B. Ostromecka-Fraćzak, T. Pretnar: *Slovensko-poljski slovar...*, s. 95.

⁸⁴ W. Bolecki: *Przewodnik po labiryncie...*, s. 278—279.

⁸⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 254.

⁸⁶ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka..., s. 278.

Główny bohater nieustannie poszukiwał odpowiedniej, dojrzałej formy. Poszukiwania te kończyły się porażką. Józio jednak dorósł nie do obojętnie jakiej formy, ale do zajęcia dynamicznego stanowiska. Bowiem przeciwieństwo formy oraz niedojrzałości nie może zostać wyeliminowane. Ową opozycję może jedynie oszukać zachowanie jednostki, które wzbudzi zainteresowanie jej osobą w innym człowieku, by nie dopuścić do uzależnienia się od drugiej istoty. Dlatego też bohater mówi: *uciekam z gębą w rękach (bežim s frisom v roki)*, co oznacza, że każda przyprawiona „gęba” będzie na chwilę, gdyż mając ją w rękach główna postać potrafi sobie wykreować inną „gębę”, aby pozbyć się jej wyrazistości⁸⁷.

Przekład jest swego rodzaju porozumieniem między autorem a tłumaczem, ale również porozumieniem między kulturą oryginału a kulturą tekstu przetłumaczonego. Kompetencje tłumacza (językowa, encyklopedyczna, logiczna oraz retoryczno-pragmatyczna) decydują o wartości przekładu. Na ową wartość wpływa również stopień zrozumienia oryginału przez tłumacza. Wszystkie te aspekty przyczyniają się do zrozumienia przez tłumacza skrywających się we wnętrzu tekstu oryginału zależności z innymi tekstami oraz umożliwiają mu nakreślenie sobie mentalnego obrazu przekładu oraz przejść do procesu reekspresji. Tylko w ten sposób przekład może być częścią dialogu międzykulturowego, umożliwiającego zbliżenie dwóch kultur⁸⁸.

Tłumaczka starała się niewątpliwie, w sposób jak najbardziej rzetelny, oddać w przekładzie obraz groteskowej postaci walczącej o własną tożsamość. Jednakże — jak zauważa Bożena Tokarz — „pełna ekwiwalencja tekstu oryginału jest praktycznie niemożliwa, lecz dążenie do niej stanowi obowiązek tłumacza”⁸⁹.

Tłumaczka zachowuje sens oryginału na poziomie leksykalnym oraz składniowym, naśladując struktury składniowe tekstu oryginalnego bądź też zastępując je innymi kategoriami gramatycznymi. Uwzględnienie sensu tekstu prymarnego na poziomie morfologiczno-składniowym nie może naruszać przyjętych norm językowych, pozwalających właściwie odczytać tekst⁹⁰. Katarina Šalamun-Biedrzycka, naśladując struktury składniowe języka polskiego (tworząc neologizmy, oddając gry słowne), przybliżyła obraz kultury tekstu prymarnego w języku słoweńskim. Powinnością każdego tłumacza jest bowiem uwzględnienie w przekładzie aspektu obcości, ale w granicach dopuszczalnych przez kulturę sekundarną⁹¹. Dlatego też tłumaczka niejednokrotnie nie mogła naruszyć systemu języka słoweńskiego (np. nie mogąc zaburzyć ustalonego szyku zdania w języku słoweńskim)⁹². Wypowiedź w języku słoweńskim bowiem cechuje

⁸⁷ J. Błoński: *Forma, śmiech...*, s. 66–67.

⁸⁸ B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym...*, s. 10–11.

⁸⁹ Ibidem, s. 9.

⁹⁰ Por. ibidem, s. 11.

⁹¹ Por. ibidem, s. 17.

⁹² Por. J. Toporišič: *Slovenska slovnica*. Maribor 1991, s. 532–543 — na temat szyku zdania.

między innymi skłonność do konkretyzacji oraz swego rodzaju objaśnienie stanu rzeczy⁹³. Toteż pogląd Elżbiety Tabakowskiej zakładający, że „bariery kulturowe są zbudowane (także) z gramatyki [...]”⁹⁴ znajduje swoje odzwierciedlenie w przypadku słoweńskiego tłumaczenia powieści *Ferdydurke*, gdyż na skutek konfrontacji dwóch kultur właśnie gramatyka okazuje się dla tłumacza przeszkodą, stawiającą przed nim, w określonych sytuacjach, trudną do pokonania barierę⁹⁵.

⁹³ B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym...*, s. 17.

⁹⁴ E. Tabakowska: *Barriere kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład — Język — Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 25.

⁹⁵ Por. ibidem, s. 27.

Marzena Osmólska

Groteskni lik v Gombrowiczevim romanu *Ferdydurke* v prevodu Katarine Šalamun-Biedrzycke

Povzetek

Groteska je estetska kategorija, ki ruši ustaljeno predstavo o svetu, predstavlja sestavljenost in tuje oblike pojavov, ki vzbujajo začudenje. Na Poljskem se je izraz groteska prvič pojavil na začetku XIX. stoletja kot izposojenka iz nemškega jezika. Raziskovalci književnosti in umetnosti XX. stoletja trdijo, da se je groteska v poljski književnosti pojavila ob koncu modernizma. Možen je tudi drugačen pogled, ki pravi, da je bila umetnost modernizma groteskna skoraj v celoti.

Groteska v romanu *Ferdydurke* obsega vsa področja dela, tudi jezik. Ta groteskni jezik, ki ga med drugim zaznamujejo neologizmi, prepletanje patetičnega in pogovornega jezika, je lahko izziv za prevajalca. Pri oblikovanju grotesknega lika pomembno vlogo odigravajo deli telesa (npr. ritka in fris), ki imajo v romanu simboličen pomen. Pisatelj uporablja tudi neologizme in ruši besedni red, da bi dosegel grotesken učinek dogodkov. Prevajalka si je prizadevala, da bi v prevodu ohranila enako sliko grotesknega lika, čeprav ni mogla včasih premagati jezikovnih ovir. Ohranila je enak pomen na leksikalnem in skladenjskem področju. Prevajalka oponaša skladenjske strukture izvirnega besedila ali uporablja druge slovnične kategorije. Vsak prevajalec namreč mora ohraniti v prevodu enak model sveta.

Ključne besede: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* v slovenskem prevodu, groteska, karakter, prevod.

Marzena Osmólska

The grotesque character of Witold Gombrowicz's *Ferdydurke*
translated by Katarina Šalamun-Biedrzycka

Summary

The grotesque is an aesthetic category, which undermines the conventional and acknowledged image of the world, illustrates the complexity of certain phenomena and their other surprising aspects. In Poland the term „grotesque”, being a calque from German, was first used at the threshold of the 19th-century. However, according to the Polish 20th-century literature and art researchers, grotesque becomes prominent in Polish literature on the verge of modernism. The assumption that modernist art had an almost entirely grotesque character cannot however be ruled out.

Grotesque manifests itself in the novel *Ferdydurke* on each level of the work, including language. The grotesque character of the language is shown among other things through neologisms and a mixture of pompous and colloquial style. Body parts (such as bottom and mug), having a symbolic meaning throughout the novel, play an important part in giving the figures their grotesque character. The language of the novel may undoubtedly constitute a problem for the translator, as the writer uses neologisms and disturbs the word order to achieve a grotesque character of events. The translator tried to deliver an identical image of the grotesque character in her translation. Frequently, the translator couldn't however disturb the correctness of the Slovenian language. She preserves the sense of the original on the lexical and syntactic level through imitating the syntactic structures of the original or through replacing them with other grammatical categories. Each translator must recreate the model of the world embedded in the source text.

Key words: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* in the Slovenian translation, grotesque, character, translation.

Bariery – sąsiedztwa – przejścia



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Paulina Pycia

Przekraczając granice Problem przekładu wulgaryzmów i przekleństw

W każdej kulturze istnieje sfera tabu, jej naruszenie odbierane jest jako pogwałcenie godności, a nawet złamanie prawa i zagrożenie jedności danej kultury¹. Pojęcie to oznacza — najogólniej rzecz ujmując — „nienamacalność świę-

¹ Sam termin *tabu* pochodzi z języka Tonga (*ta-pu*), którym posługują się Polinezyjczycy, i odnosi się do obiektów z jednej strony niezwykłych i świętych, z drugiej zaś — napiętnowanych, przeklętych i niebezpiecznych, zatem w każdym przypadku nietykalnych i nienaruszalnych. Prawdopodobnie po raz pierwszy został użyty przez Jamesa Cooka, osiemnastowiecznego angielskiego żeglarza i odkrywcę podróżującego po południowym Pacyfiku. Od tego czasu funkcjonuje w angielskiej formie *taboo*. Tabu stanowi przedmiot wielu badań, prowadzonych w zakresie różnych dyscyplin naukowych, a w związku z tym i z różnych perspektyw. Wśród bogatej polskiej i chorwackiej literatury opisującej jego problematykę znajdują się prace z zakresu językoznawstwa, literaturoznawstwa i przekładoznawstwa, m.in.: J.S. Wasilewski: *Tabu*. Warszawa 2010; Z. Leszczyński: *Szkice o tabu językowym*. Lublin 1988; „Język a Kultura”. T. 21: *Tabu w języku i kulturze*. Red. A. Dąbrowska, A. Nowakowska. Wrocław 2009; *Tabu językowe i eufemizacja w dialektach słowiańskich*. Red. F. Czyżewski, A. Tyrpa. Lublin 2008; A. Krawczyk-Tyrpa: *Tabu w dialektach polskich*. Bydgoszcz 2001; *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*. Red. R. Javor. Zagreb 2002; H. Orłowski: *Przemoc, tabu, trauma ofiar: wokół najnowszej opowieści Günтера Grassa*. W: „Zeszyty Instytutu Zachodniego”. Nr 30. Poznań 2002; *Tabu w przekładzie*. Red. P. Fast, N. Strzelecka. Katowice—Częstochowa 2007; a także artykuły, np.: *Tabu riječi i eufemizmi u jeziku Marijana Damjanovicia*; M. Garcarz: *Wulgaryzmy a przekład, czyli życie wulgaryzmów od oryginału do przekładu*. W: „Acta Universitatis Lodzianensis”. *Folia Linguistica Rossica*. 2006/2; Por. również: W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991, s. 1163; J. Graupmann: *Leksykon tematów tabu*. Tłum. M. Dutkiewicz. Warszawa 2007, s. 9.

tych czynów, faktów oraz osób ze sfery sakralnej², uwarunkowaną historycznie i społecznie, a w pewnym stopniu również funkcjonalnie (np. ze względu na ochronę obiektów objętych tabu), ograniczoną kulturowo i czasowo. Grażyna Sawicka zauważa jednak, że obecnie w tzw. kulturach rozwiniętych tabu zostało pozbawione magicznej i religijnej aury tajemniczości, ma natomiast charakter społecznego zakazu poruszania pewnych tematów³: wstydlivych, przykrych, kontrowersyjnych⁴, a Anna Tyrpa⁵ dodaje, że sam termin zmienił swój charakter z etnologicznego i socjolingwistycznego na ogólny i powszechnie używany. Do najczęściej tabuizowanych sfer życia należą: anatomia, fizjologia i seksualność człowieka, łamanie przyjętych norm społecznych (takich jak: kazirodztwo, pedofilia, samobójstwo) oraz religia⁶. Większość z nich stanowi również podstawę tworzenia wulgaryzmów i chociaż ich używanie regulują na ogół nie tylko normy społeczne, ale i prawne, najczęściej nie dotyczą one działalności artystycznej.

Współczesna literatura (a w zasadzie sztuka w ogóle) wkracza coraz częściej w tematy tabu, ignorując kulturową cenzurę. Doskonałym tego przykładem są wulgaryzmy i przekleństwa, ponieważ ich używanie wyraźnie zakłóca kod językowo-kulturowy i wpływa na negatywną opinię o nadawcy komunikatu. W obecnych czasach mamy jednak do czynienia z przyzwoleniem na posługiwanie się obscenicznym językiem, a w skrajnych przypadkach nawet z jego aprobatą, co wpływa między innymi na przekraczanie granic w różnych obszarach życia objętych tabu. Liberalizację oceny wulgaryzowania języka Antonina Grybosiowa łączy z dwoma czynnikami: rodzimym i obcym⁷. Pierwszy z nich związany jest z wpływami kultury ludowej (łac. *vulgus* ‘pospółstwo, lud’; *vulgaris* ‘pospólny, ludowy’), dla której charakterystyczny jest język rubaszny, prosty, trywialny i dosłowny, a drugi — przede wszystkim z amerykanizacją europejskich społeczeństw.

Językowo-kulturowe przekraczanie granic jest wyzwaniem dla każdego tłumacza. Pojawia się bowiem pytanie: Czy — a jeśli tak, to w jakim stopniu —

² A. Majkiewicz: *Tabu w pracy tłumacza*. W: *Tabu w przekładzie...*, s. 25.

³ G. Sawicka: *Język a konwencja*. Bydgoszcz 2006, s. 307—308. Por. także *Słownik współczesnego języka polskiego*. Red. B. Dunaj. Warszawa 1996, s. 1118; *Inny słownik języka polskiego*. T. 2. Red. M. Bańko. Warszawa 2000, s. 800 [definicja *tabu*].

⁴ Dowodem na to są m.in. nagłówki prasowe, w których wyraz *tabu* przyciąga czytelników, ale jednocześnie zmienia się jego znaczenie, np.: *Koniec unijnych tabu: Słowacy kwestionują sens euro*, *Węgry OFE i niezależność banku centralnego*. Dostępny w Internecie: gazetaprawna.pl (Data dostępu: 15.12.2010); „*Dziadek z Wehrmachtu*”. *Kurski przelamał tabu*. Dostępny w Internecie: dziennik.pl (Data dostępu: 28.09.2010); *Tabu ujemnych stóp procentowych przelamane*. Dostępny w Internecie: wyborcza.biz (Data dostępu: 6.09.2009).

⁵ A. Tyrpa: *Losy słowa tabu w Polsce (od encyklopedii Orgelbranda do prasy popularnej)*. W: „*Język a Kultura*”. T. 21. *Tabu w języku i kulturze...*, s. 13—23.

⁶ Por. J. Graupmann: *Leksykon tematów tabu...*

⁷ A. Grybosiowa: *Liberalizacja współczesnej oceny wulgaryzmów*. W: A. Grybosiowa: *Język wtopiony w rzeczywistość*. Katowice 2003, s. 33.

może / powinien on łamać przyjętą w danej społeczności konwencję? W polskiej i chorwackiej kulturze — jeszcze nie tak dawno — kto, do kogo, co i w jakiej sytuacji może powiedzieć określały wyraźne uzus, etykieta i dobre obyczaje⁸. Wulgarne słownictwo i przekleństwa pojawiały się wyłącznie w męskich rozmowach biesiadnych, a sama obecność kobiet wykluczała tego typu język. Co więcej, w przypadku elitarnego towarzystwa wulgaryzmy pełniły funkcję ludyczną i „funkcjonowały na zasadzie cytatu z subkodu, subkultury nieelitarnej”⁹, których forma, będąca przecież wyłącznie prowokacyjną grą, mieściła się w zasadzie w granicach przysłowiowego dobrego smaku. Dyskurs kobiecy, w którym występowałyby wulgaryzmy, był w ogóle wykluczony i nie mieścił się w żadnej konwencji. Ta tradycja niestety zanika, pojawia się bowiem wzorzec człowieka (bo dotyczy to w równym stopniu mężczyzn i kobiet) wyzwolonego, niezależnego, nieograniczanego przez konwenanse, który na swój sposób rozumie pojęcie wolności słowa. To staje się często inspiracją dla twórczości artystycznej. Warto zatem zwrócić również uwagę na fakt, że wzorzec ten jest rozpowszechniany nie tylko przez media, którym zarzuca się coraz większą swobodę zachowań, w tym swobodę językową, ale także szerzony przez film i literaturę, które wprowadzają w obieg nową modę, nową normę estetyczną.

Przypatrzmy się następującym fragmentom¹⁰:

- (1) Idu mi na kurac vaša pitanja. (s. 13) / Wkurwiają mnie wasze pytania. (s. 10)
- (2) Jebena dorina. (s. 14) / Pierdolona milka. (s. 10)
- (3) E, jeste pizde. (s. 15) / Ależ z was kutasy! (s. 12)
- (4) Koje lažljive [...] kurve! Koje kurve! (s. 16) / Ale z was zaklamane, obłudne kurwy! (s. 14)
- (5) pička ti materina (s. 89) / do kurwy nędzy (s. 105)
- (6) Ti fakeri ne jebe i ne pale? (s. 68) / Ci fuckerzy nie gwałcą i nie podpalają?! (s. 78)

Autorką tych wypowiedzi jest bohaterka powieści Vedrany Rudan *Uho, grlo, nož*, pięćdziesięciokilkuletnia kobieta, Chorwatka, Tonka Babić. Jej język jest do tego stopnia zwulgaryzowany, że przy pierwszej lekturze na pierwszy plan wysuwa się nie treść (choć i ona z pewnością szokuje), a właśnie forma przekazu. Opowieść Tonki to swoisty strumień świadomości, monolog kobie-

⁸ Ibidem, s. 32–41; M. Bratanić: *Bok, gospodo profesor (O nesigurnosti u porabi pozdravnih formula u suvremenom hrvatskom jeziku)*. In: *Teorija i mogućnosti primjene pragmatolingvistike. Zbornik radova*. Red. L. Badurina, N. Ivanetić, B. Pritchard, D. Stolac. Zagreb 1999, s. 103–114.

⁹ A. Grybosiowa: *Liberalizacja współczesnej oceny wulgaryzmów...*, s. 36.

¹⁰ Wszystkie przytaczane w niniejszym artykule przykłady pochodzą z tekstu chorwackiej pisarki Vedrany Rudan: *Uho, grlo, nož*. Sarajevo 2010 i jego polskiego przekładu V. Rudan: *Ucho, gardło, nóż*. Tłum. G. Brzozowicz, J. Granat, W. Szablewski. Warszawa 2004.

ty doświadczonej traumą wojny na Bałkanach, która wyrzuca z siebie emocje: nienawiść, żal i pogardę, która wyśmiewa, obraża, krzyczy (bo lepiej słyhać krzyk niż stłumiony szept czy jęk). To z jednej strony uzasadnia chaotyczność i ekspresyjność wypowiedzi, ale czy do tego stopnia, by tak ordynarny język w ustach kobiety uważać za coś *naturalnego*? Powieść wpisuje się w konwencje charakterystyczne dla współczesnych blogów internetowych, które często bywają rodzajem terapii dla ich autorów, próbą zmierzenia się ze swoim życiem i brutalnego nazwania rzeczy po imieniu. Język pełen wulgarnej leksyki nie jest więc *novum*, lecz jest to jednocześnie tekst, który wpisuje się w nurt współczesnego feminizmu.

Odtworzenie w tłumaczeniu pisemnym cech rejestru¹¹ danego języka opiera się na leksyce i składni. W przytoczonych przykładach tłumacze zachowali charakter komunikatu, dobierając równie wulgarne słownictwo jak to, które występuje w oryginale. Mamy zatem do czynienia z ekwiwalencją (por. przykłady (2) i (4)), przy czym w pewnych przypadkach wykorzystuje się nawet zapożyczenia tego samego wulgaryzmu z języka angielskiego (por. przykład (6)), bądź z poszukiwaniem struktur (wielo- lub jednosegmentowych), niosących z sobą równie duży ładunek nacechowania emocjonalnego i obcesowości (por. przykłady (1), (3) i (5)). Bohaterka w tekście oryginału i w tekście przekładu pozbawiona jest autocenzury, która odbierałaby jej — przede wszystkim jako kobiecie — śmiałość w posługiwaniu się takim językiem. Jest to z jej strony zabieg świadomy: „Smetaju vam Ti izrazi, to su prejake riječi. Kurac. Pička. Jebanje. Kurčina. Još iz usta žene. Još iz usta žene u godinama. Kužim. Prihvaćam. Priznajem. OK. I boli me kurac”. (s. 57) / „Przeszkadza wam takie słownictwo. To zbyt mocne słowa. Chuj. Dupa. Pierdolenie. Kutas. Do tego w ustach kobiety. I do tego w ustach kobiety w latach” [(sic!)]¹². „Rozumiem. Przyjmuję do wiadomości. Zgadzam się. Okej. I pieprzę to”. (s. 64). Tonka chce dać upust negatywnym emocjom, ale chce również szokować, drażnić i prowokować, w pełni zdaje sobie sprawę z łamania przyjętej normy obyczajowej. Struktura narracyjna oparta na stanie emocjonalnym bohaterki, będącym efektem traumatycznych doświadczeń wielu Chorwatów, obcych większości Polaków, stanowiła wyzwanie dla tłumaczy, ponieważ zrozumienie sensu wymaga wiedzy na temat opisywanej rzeczywistości. Sfery doświadczeń przeciętnego Chorwata i Polaka nie są pod tym względem komplementarne. Rzeczywistość wojenna pozostająca poza kontrolą, stwarzająca zagrożenie, niezrozumiała i przerażająca ukształtowała

¹¹ Rejestr języka to „cechy specyficzne danego dyskursu wynikające z rodzaju relacji między rozmówcami, stopnia ich zażyłości, ich poziomu społeczno-kulturowego i omawianej tematyki”. Cyt. za: T. Tomaszewicz: *Terminologia tłumaczenia*. Red. J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M.C. Cormier. Poznań 2004, s. 84.

¹² Jedna dygresja — sformułowanie *kobieta w latach* wydaje się dziwne i zupełnie nieuzasadnione, ponieważ jest to w zasadzie kalka chorwackiego frazeologizmu *biti u godinama*, któremu odpowiada polski związek frazeologiczny, znany i rozumiały, *mieć swoje lata*.

bowiem Tonkę, jej stan mentalny, poczucie tożsamości, osobowość. Pamięć o tragicznych wydarzeniach i brak poczucia bezpieczeństwa są żywe i wpływają na terażniejszość, w której bohaterka funkcjonuje, determinują językowy obraz świata¹³. Wulgaryzacja tekstu jest zatem sposobem konceptualizacji przeżyć i emocji, ich ponownego odtwarzania i przeżywania (czynności habitualnych). Umożliwia to tylko taki język, który jest niejako predestynowany do opisanego agresji i bezwzględności.

Wulgaryzm to „jednostka leksykalna, za pomocą której mówiący ujawnia swoje emocje względem czegoś lub kogoś, łamiąc przy tym tabu językowe”¹⁴, jest „nieakceptowana przez ogół użytkowników języka, zarówno ogólnego, jak i dialektów, ze względu na swą ordynarność, nieprzyzwoitość albo wyraźną przynależność do języka grupy społecznej uznawanej za niższą”¹⁵. Obecnie jednak wulgaryzmy stają się coraz bardziej frekwentnym elementem języka potocznego. Yves Gambier podkreśla jednak, że „istnieje pewne ograniczenie, które ma charakter bardziej symboliczny niż techniczny i z pewnością jest ono w pewnym sensie podświadome: jest to wartość, jest to wartość, jaką przypisuje się w naszych społeczeństwach słowu pisanemu, gdzie różne formy władzy opierają się zawsze na słowie pisanym (*verba volant scripta manent*) i gdzie słowo pisane cieszy się odpowiednim autorytetem. Ten uświęcony charakter słowa pisanego powoduje, że zważamy się przed pokazaniem czarno na białym słów należących do slangu, przekleństw, obelg, treści obscenicznych czy sprośnych (skatologicznych lub nie), jak gdyby w formie pisemnej wydawały się jeszcze bardziej agresywne, mimo że są one czasem akceptowane w mowie, na przykład wypowiedane przez mężczyzn”¹⁶. Tezę, którą sformułował Gambier, wyraźnie potwierdza polski przekład *Ucho, gardło, nóż*. Idiolekt Tonki w przekładzie, pozbawiony części obscenicznej leksyki, jest bliższy stereotypowemu dyskursowi kobiecemu.

Dwa stereotypowe style komunikacyjne: męski i żeński, kształtują się według badaczy biolektów na podstawie zestawienia kultury i natury. Zbigniew Kloch zwraca uwagę na występowanie specyficznej dyglosji, polegającej na używaniu „dwóch odrębnych języków, których dystrybucję ściśle określają obowiązujące zasady konwersacji”¹⁷ — stylu wysokiego i stylu potocznego. One z kolei

¹³ J. Anusiewicz: *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku*. W: *Językowy obraz świata*. Red. J. Bartmiński. Lublin 1990, s. 277—309.

¹⁴ M. Grochowski: *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Warszawa 2002, s. 19 [Wstęp].

¹⁵ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Red. K. Polański. Wrocław—Warszawa—Kraków 1999.

¹⁶ Y. Gambier: *Les censures dans la traduction audiovisuelle*. In: *Censure et traduction dans le monde occidental*. Red. D. Merkle. (TTR) Vol. 15, N° 2, s. 214. Za: T. Tomaszewicz: *Przekład audiowizualny*. Warszawa 2008, s. 193.

¹⁷ Z. Kloch: *Język i płeć: różne podejścia badawcze*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 142.

prowadzą do wykształcenia się odmiennych strategii komunikacyjnych. Badania Mariny Yaguello dowodzą, że stereotypowy męski *genderlect* cechuje między innymi: brak ogłady językowej, gra słów o podtekstach seksualnych, nadużywanie przekleństw i zwrotów obcesowych, bogata leksyka i kreatywność¹⁸. Wśród cech wyróżniających dyskurs kobiecy znajdują się natomiast: puryzm i hiperpoprawność, nadużywanie hiperboli, brak kreatywności i ekspresja wypowiedzi. Badaczka podkreśla jednak, że komunikacja zewnętrzna doprowadza do zauważalnych zmian w stylu kobiecym, w którym pojawiają się elementy żargonowe, jednostki leksykalne w funkcji deprecjonującej (w tym augmentatywy, wulgaryzmy i przekleństwa), a rozpowszechnione dawniej eufemizmy wypierane są przez formy bezpośrednie, dosadne i grubiańskie, czyli formy przypisywane stereotypowo mężczyznom. Współczesne badania coraz częściej przeciwstawiają się więc uproszczeniom¹⁹.

Maciej Grochowski wyróżnia dwa rodzaje wulgaryzmów: systemowe (właściwe) i referencyjno-obyczajowe. „Wulgaryzm systemowy to jednostka leksykalna objęta tabu wyłącznie ze względu na jej cechy wyrażeniowe (formalne), inaczej mówiąc, niezależne od jej właściwości semantycznych i rodzaju kontekstu użycia [...]”. Wulgaryzm referencyjno-obyczajowy to jednostka leksykalna objęta tabu ze względu na jej cechy semantyczne i zakres odniesienia przedmiotowego²⁰ (por. przykład (4) i (5)). Pierwsza klasa narusza według niego normy językowe, przy czym wkroczenie w sferę tabu kulturowego jest w tym przypadku konsekwencją nieprzestrzegania etykiety językowej. Druga klasa łamie wyraźnie konwencje kulturowe charakterystyczne dla danej społeczności. Grochowski zwraca uwagę, że klasyfikacja tego typu wyrazów uzależniona jest od środowiska społecznego, wieku, płci, wykształcenia itp. Zbiorem o podobnie nieostrych granicach są jednostki leksykalne określane mianem przekleństwa. Definiuje się je na różne sposoby, najczęściej jako wulgarne i obraźliwe słowa, które padają w chwilach wzburzenia, złości i gniewu²¹. Grochowski podkreśla, że jest to jednostka semantycznie pusta, tzn. nie przekazuje żadnej informacji, a jej użycie nie narusza spójności struktury składniowej zdania²². Dodatkowo wyróżnia trzy sensy przekleństwa i przyporządkowuje im określone negatywne performatywy: wartościujący (‘ktoś przeklina kogoś za coś’, ‘ktoś przeklina coś’), instrumentalny (‘ktoś rzuca przekleństwo na kogoś’, ktoś przeklina ko-

¹⁸ Por. M. Yaguello: *Les mots et les femmes. Essai d'approche sociolinguistique de la condition feminine*. Paris 1978. Za: K. Handke: *Socjologia języka*. Warszawa 2008.

¹⁹ Por. R. Lakoff: *Język a sytuacja kobiety*. Tłum. U. Niklas. W: *Język w świetle nauki*. Red. B. Stanosz. Warszawa 1980; J.C. Pearson, L.H. Turner, R.L. West: *Gender & Communication*. Chicago 1995; M.E. Crawford: *Talking difference: on gender and language*. London 1995; D. Tannen: *Gender and discourse*. New York 1994.

²⁰ M. Grochowski: *Słownik polskich przekleństw...*, s. 20.

²¹ Por. *Inny słownik języka polskiego*. T. 2...

²² M. Grochowski: *Słownik polskich przekleństw...*, s. 15—17.

goś') i — najbardziej rozpowszechniony — wyrażeniowy ('ktoś przeklina'). W każdym przypadku służą one uzewnętrznieniu emocji, lecz tylko w ostatnim nie implikują uczuć wyłącznie negatywnych i mogą wyrażać zarówno złość, zdziwienie, jak i zachwyty (por. przykład (9)).

W *Słowniku polskich przekleństw...* Grochowski wprowadza ponadto trzy kwalifikatory *posp./wulg.*, *wulg.* i *wulg.!*, które wskazują na stopniowalność wulgarności. Gradację tej cechy ilustrują również niektóre przykłady z tekstu powieści:

- (7) Jebe se vama zašto ću ostaviti Kikija. Da. Kiki rijetko popizdi. (s. 22) / Gówno was obchodzi dłaczego zostawię Kikiego. Tak. Kiki rzadko się wkurza. (s. 25)
- (8) Vi mislite da sam ja kurva. Kurve su lukave [...]. Vi svoju pičku ne prodajete? (s. 17) / Myślicie, że jestem dziwką! Dziwki są cwane. [...] Wy swojej dupy nie sprzedajecie? (s. 14)
- (9) U mene je gledala mrcina velike, uzdignute, tupe glave. (s. 72) / Spoglądał na mnie fallus o wielkim, uniesionym, tępym łbie. (s. 83)
- (10) Jebote! (s. 122) / Kurde mol! (s. 145)
- (11) To vam govorim, ako su vam misli odlutale nekamo u pizdu materinu. (s. 149) / Mówię wam to na wypadek, gdyby wasze myśli odleciały w siną dal. (s. 161)
- (12) Dim te jebe. (s. 140) / Szaro od dymu. (s. 168)
- (13) Bibiking pizdi. (s. 140) / Zasuwa B.B. King. (s. 168)

Chorwackie wyrazy, takie jak: *popizditi*, *kurva*, *pička*, nie znajdują się na tym samym poziomie wulgarności, co zaproponowane przez tłumaczy polskie formy *wkurzać się*, *dziwka* czy *dupa* (por. przykłady (7) i (8)). Taki zabieg zmienia zatem charakterystykę głównej bohaterki, która — w oczach polskiego czytelnika — staje się pokorniejsza i „grzeczniejsza”. Złagodzony został silny ładunek emocjonalny wyrażający pogardę, brutalizujący i trywializujący otoczenie. Są to przykłady eufemizacji tekstu²³, do której prowadzi np.: używanie wyrazów bliskoznacznych i synonimicznych (np. *prostytutka*, *kobieta lekkich obyczajów*, *dziwka*, *kurwa* / *prostytutka*, *laka žena*, *uličarka*, *kurva* (por. przykład (7) i (8)), w tym związków frazeologicznych (por. przykład (11) i (23)); stosowanie słownictwa specjalistycznego, np. medycznego (por. przykład (9)); zastępowanie wulgaryzmów systemowych wulgaryzmami referencyjno-obyczajowymi (por.

²³ Klasyfikację metod eufemizowania tekstu podejmują m.in. Dariusz Tkaczewski i Julian Maliszewski. Por. D. Tkaczewski: *Mechanizmy wpływu społecznego i manipulacja językowa — czeskie przypadki*. Katowice 2010, s. 374—395; J. Maliszewski: *Wulgaryzmy — tabu w pracy tłumacza (na przykładzie angielskich tłumaczeń intralingwalnych)*. W: *Tabu w przekładzie...*, s. 41—61. Szczegółowe badania na temat eufemizmów prowadzi także Anna Dąbrowska: *Eufemizmy współczesnego języka polskiego*. Wrocław 1993; *Słownik eufemizmów polskich, czyli w rzeczy mocno, w sposobie łagodnie*. Warszawa 2009.

przykład (10), (14) i (24)); zmiana rejestru językowego (por. przykład (13) i (22)), a także pominięcia wulgaryzmów (por. przykład (12) i (13)) i przekleństw.

Eufemizację definiuje się jako „zastępczy środek językowy używany zamiast takiego wyrazu, wyrażenia lub zwrotu, który z różnych względów nie może być wprowadzony do wypowiedzi”²⁴. *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego* uszczegóławia tę definicję, identyfikując estetyczne, kulturowe i cenzuralne przyczyny użycia eufemizmów, które zastępują określenia nieprzyzwoite lub drastyczne²⁵. Podobnie jak zjawisko wulgarności, eufemizacja może podlegać stopniowaniu. Kryterium tej gradacji stanowią odczucia społeczne i akceptowalność danych struktur językowych w określonych konsytuacjach²⁶ (por. przykład (7) i (18)). Jej celem jest w tym przypadku wyciszenie negatywnych emocji i agresji oraz ograniczanie prowokacji, wpływa zatem na odczucia społeczne, a w odniesieniu do przekładu — na konstrukcję charakterystyki postaci i w rezultacie na ocenę Tonki. Jest to z jednej strony uwarunkowane wpływem kultury przyjmującej, narzucającej pewne ograniczenia, z drugiej zaś — decyzją tłumacza, poszukującego adekwatnej, ale i akceptowalnej (co w przypadku tabuizmów należy szczególnie podkreślić) formy w celu wyrażenia danego sensu. Tekst nasycony w tak dużym stopniu nieformalną leksyką narusza bowiem szeroko rozumianą estetykę. Nie oznacza to bynajmniej, że język polski wolny jest od form językowych, które mogą budzić zażenowanie, lecz zadaniem tłumacza jest odnalezienie związku między językiem, opisywaną rzeczywistością a sposobem myślenia odbiorcy. Julian Maliszewski twierdzi, że „jedynym sposobem na tłumaczenie augmentyzmów, inwektyw i wulgaryzmów pozostaje więc metoda »higienizacji«, łagodzenia przykrych skutków ich percepcji poprzez stosowanie zamienników akceptowanych przez przeciętnych użytkowników języka narodowego”²⁷.

Warto zaznaczyć, że w chorwackim tekście znajduje zastosowanie, zdawałoby się, niekończący się ciąg derywatów i form fleksyjnych utworzonych od wul-

²⁴ Za: A. Dąbrowska: *Kwalifikowanie eufemizmów przez niektóre współczesne słowniki języka polskiego*. W: „Język a Kultura”. T. 1: *Podstawowe pojęcia i problemy*. Red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński. Wrocław 1991, s. 131. Por. Eadem: *Eufemizmy mowy potocznej*. W: „Język a Kultura”. T. 5: *Potoczność w języku i kulturze*. Red. J. Anusiewicz, F. Nieckula. Wrocław 1992, s. 117—178; Eadem: *Eufemizmy współczesnego języka polskiego...*

²⁵ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego...*, s. 148.

²⁶ Justyna Kociemba-Żulicka wyróżnia na tej podstawie oksymoroniczną formę, którą określa jako eufemizm wulgarny. Według niej, eufemizmy wulgarne to takie eufemizmy, które można porównać z typowymi wulgaryzmami, i które mogą być uznane za wulgarne, ale w mniejszym stopniu. Za: J. Kociemba-Żulicka: *Medycynie, wulgarnie czy metaforycznie? O męskich narządach płciowych we współczesnej prozie*. W: *Język — Stereotyp — Przekład*. Red. E. Skibińska, M. Cieński. Wrocław 2002, s. 131.

²⁷ J. Maliszewski: *Wulgaryzmy — tabu w pracy tłumacza (na przykładzie angielskich tłumaczeń intralingwalnych)*. W: *Tabu w przekładzie*. Red. P. Fast, N. Strzelecka. Katowice—Częstochowa 2007, s. 48.

garyzmów. Słotwórstwo języka polskiego daje użytkownikom równie liczne możliwości tworzenia form pochodnych, ale nie są one w takim stopniu wykorzystywane. Ilustrują to następujące przykłady, związane z jednym z najbardziej rozpowszechnionych i najczęściej przekształcanych wyrazów:

- (14) jebati (s. 133, 141, 142) / trawić (s. 143); bzykać (s. 170); pieprzyć (s. 171)
- (15) jebati se (s. 141) / puszczać się (s. 170)
- (16) jebeni (s. 138, 142) / pieprzony (s. 147, 171)
- (17) jebena (s. 14, 141) / pierdolona (s. 10); pieprzona (s. 170)
- (18) jebote (s. 122); jebi ga (s. 140) / kurde mol (s. 135, 145)
- (19) pojebati (s. 138, 143) / przelecieć (s. 148); zerznąć (s. 171)
- (20) pojebati se (s. 140) / bzyknać się (s. 169)
- (21) zajebavati (s. 9, 140) / wciskać kit (s. 12); wkurzać (s. 169)
- (22) zajebancija (s. 133) / wygłupy (s. 143)
- (23) jebo im pas mater (s. 141) / pies im mordę lizał (s. 170)
- (24) vukojebina (s. 137) / zadupie (s. 165)

Tłumacze operują wyrazami bliskoznacznymi, lecz w niektórych przypadkach są one łagodniejsze, „zmetaforyzowane”, co z jednej strony wpływa na eufemizację tekstu, a z drugiej — na jego wartość stylistyczną. Wulgaryzmy zostają bowiem zastąpione różnorodnymi wyrazami i zwrotami charakterystycznymi dla języka potocznego i dla języka standardowego, w tym określeniami sfrageologizowanymi, które utraciły swoje pierwotne znaczenie. Prowadzi to do sytuacji, w której pewne fragmenty przekładu nie są w ogóle nacechowane stylistycznie (por. przykład (12), (13), (22) i (25)).

W powieści znajdują się również fragmenty nieprzetłumaczalne ze względu na barierę aksjologiczną. Dotyczą one naruszenia sfery *sacrum* i symboliki związanej z Kościołem.

Porównajmy następujące fragmenty:

- (25) Vi ste život proveli hodajući svijetom s Biblijom na kurcu i kunući se da ćete govoriti istinu i samo istinu? (s. 160) / Wyście całe życie chodzili z Biblią na sercu, klnąc się na wszystkie świętości, że będziecie mówić prawdę i tylko prawdę. (s. 172)
- (26) Pitaj boga. (s. 72) / Bóg jeden wie. (s. 84)
- (27) Pet tisuća Amera otišlo je bogu na istinu. (s. 42) / Pięć tysięcy Amerykańców odeszło ku chwale Boga. (s. 45)
- (28) Pod milim bogom. (s. 58) / Na miłosiernego Boga! (s. 65)

Tonka drastycznie manifestuje swój lekceważący stosunek do Biblii, religii i Boga. Nie ma dla niej świętości i nie przebiera w słowach w odniesieniu do sfery *sacrum* (por. przykład (25)). W polskim tekście tłumacze nie odważyli się na taki zabieg, odejście od tradycji, w którą wpisany jest szacunek do Boga, nie

byłoby zaakceptowane przez polskiego czytelnika. Będąca wynikiem laicyzacji kultury, demonstrowana (nawet publicznie) niechęć w stosunku do instytucji Kościoła i kleru oddzielana jest bowiem w życiu przeciętnego Polaka od wiary i religii. Zaproponowane przez tłumaczy rozwiązanie jest jednak kontrowersyjne, ponieważ w najmniejszym stopniu nie oddaje obsceniczności przedstawianej frazemem sytuacji. To nie ten sam świat i nie ten sam bohater; jest on wyraźnie pozbawiony agresji, siły ekspresywnej i impresywnej. W pewnym stopniu naruszenie sfery sakralnej przedstawione w tekście oryginalnym wyraża w przekładzie złamanie tabu zawarte w s frazeologizowanym akcie performatywnym *kląć się na wszystkie świętości*, podczas gdy w tekście chorwackim występuje jedynie *kunuti se*. Przysięga również należy do zbioru negatywnych fraz optatywnych i jest przekleństwem²⁸ skierowanym przeciw sobie: jeśli nie mówię prawdy, to niech ukarze mnie siła wyższa, moc²⁹. Przysięga to także nakładanie na siebie obowiązku, jakim jest powiedzenie prawdy lub dotrzymanie danego słowa, w analizowanym przykładzie gwarantem jest *sacrum* — *wszystkie świętości*.

Innym sposobem deprecjonowania *sacrum* jest naruszenie zasad ortograficznych odnoszących się do sposobu jego zapisu (por. przykład (26), (27) i (28)). Według poradnika Rady Języka Polskiego, „sposób zapisu rzeczownika *bóg/Bóg* uzależniony jest od tego, czy oznacza on bóstwo w religiach politeistycznych, czy też w monoteistycznych. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z jednym z wielu bóstw, czczonych przez jakąś religię, a zatem jako nazwa nieindywidualna i niejednostkowa powinna być zapisywana małą literą (*bóg*). Jeśli zaś mamy na myśli istotę czczoną przez religię, która uznaje tylko tę jedną istotę za najwyższą, zapisujemy ją — jako nazwę indywidualną i jednostkową — wielką literą (*Bóg*)”³⁰. Odmienne zasady panują w ortografii chorwackiej³¹, według której wyraz *Bog* traktowany jako „imię” należy pisać z wielkiej litery, a *bog*

²⁸ Por. *ibidem*.

²⁹ Warto dodać, że i w *Biblii*, w *Księdze Psalmów*, występują wypowiedzi mające charakter złożeń i przekleństw (w sensie wartościującym i instrumentalnym), są to tzw. psalmy zlorzeczające (psalmy przeklinające). Bibliści od dawna zastanawiają się, czy można uznać je za modlitwy. Spór o klasyfikację tego typu tekstów wynika między innymi z faktu, że dla jednych jest to modlitwa bezradnego człowieka, który prosi o interwencję Boga, prosząc go tym samym o skrzywdzenie drugiego człowieka, a dla drugich odreagowanie własnych negatywnych emocji (Por. *Wprowadzenie w myśl i wezwanie ksiąg biblijnych*. T. 7: *Pieśni Izraela*. Red. ks. A. Strus, ks. J. Warzecha, ks. J. Frankowski. Warszawa 1988; A. Wierzbicka: *Co Jezus mówi? Objasnianie przypowieści ewangelicznych w słowach prostych i uniwersalnych*. Tłum. I. Duraj-Nowosielska. Warszawa 2002). Należy jednak pamiętać, że jest to styl modlitwy Izraelitów, dla których Bóg to jednocześnie wybawiciel i mściciel (*go'el*). Por. B. Sieradzka-Baziur: *Między błogosławieństwem a przekleństwem. Zagadnienia języka religijnego w twórczości Jana Kasprowicza*. Kraków 2006, s. 265.

³⁰ Za: *Kościół/kościół, Bóg/bóg, Żyd/żyd*. Dostępny w Internecie: <http://www.rjp.pan.pl/> (Data dostępu: 12.03.2011).

³¹ Za: *Hrvatski pravopis*. Red. L. Badurina, I. Marković, K. Mićanović. Zagreb 2007, s. 121, 136.

w znaczeniu istoty — z małej litery. Co ciekawe, zaimki odnoszące się do *Boga* można już pisać z wielkiej lub z małej litery, np. *On / on, Njegov / njegov*; podobną pisownię dopuszcza się także w przypadku związków frazeologicznych, np.: *krasti Bogu / bogu dane, uhvatiti Boga / boga za bradu, sve je u Božjim / božjim rukama*. Jednak jeżeli formy te są równoprawne, to wybór jednej z nich może być uwarunkowany stosunkiem do istoty wyższej, religii i wiary. W języku polskim nawet w przypadku struktur sfrazeologizowanych obowiązuje zasada pisowni wielką literą, np. *Bóg / Boży*, mimo że są już one pozbawione charakteru religijnego, np.: *Chwała Bogu!, Dzięki Bogu!* (wyraz zadowolenia lub ulgi), *Pożal się Boże!* (wyraz negatywnej oceny lub współczucia), *Uchowaj Boże!* (oznaka strachu, ostrzeżenie), *O Boże!* (wyraz emocji porównywalny z interjeksią *Och!*). Warto jednocześnie dodać, że jesteśmy obecnie świadkami pewnych zmian o charakterze czysto językowym, mechanicznym, jak określa to Irena Bajerowa³². Frekwencywność użycia danych struktur prowadzi bowiem często do ich leksykalizacji, zjawiska wyjątkowo silnego w językach słowiańskich. Leksykalizacja, będąc wynikiem rozbieżności między aktualnym znaczeniem wyrazu a jego morfologiczną strukturą, wyznaczoną przez znaczenie pierwotne, zmienia również strukturę znaczeniową, np. *bodaj* ‘choć’, ‘chyba, prawdopodobnie’ (‘Bóg daj’); *bogzna* ‘tko zna’, ‘ne zna se’ (‘Bog zna’).

Lektura powieści ujawnia tylko dwa przypadki, w których przekład jest bardziej wulgarny niż tekst oryginalny:

(29) luda krava (s. 136) / głupia cipa (s. 147)

(30) ma dajte (s. 12) / sranie w banię (s. 15)

Dysfemizacja tego typu, czyli zjawisko przeciwne eufemizacji, występuje w przekładach stosunkowo rzadko. Według Zenona Leszczyńskiego, w dążeniu do wywołania i eksponowania krępujących, drażliwych i drastycznych treści korzysta się często z aluzji³³. Aluzja to „niejawne, zawoalowane (ale jasne dla adresatów) napomknienie o kimś, o czymś; potrącenie o jakąś sprawę za pomocą przenośni, nie wprost; przytyk, docinek; przymówka”³⁴, ta forma odpowiadałaby zatem „higienizacji” tekstu. Tymczasem zjawisko przeciwne, czyli zastąpienie neutralnej jednostki językowej wyrazem lub wyrażeniem drażliwym, dosadnym i nieprzyzwoitym jest w tym przypadku motywowane potrzebą dodatkowego zwulgaryzowania tekstu, tak by wierniej oddawał cechy idiolektu głównej bohaterki.

³² Por. I. Bajerowa: *Problemy stylistyczno-leksykalne współczesnego języka religijnego*. W: *Współczesna polszczyzna. Wybór opracowań 2. Warianty języka*. Red. J. Bartmiński, J. Szadura. Lublin 2003, s. 214–221.

³³ Z. Leszczyński: *O eufemizmach i quasi-eufemizmach w Trylogii (szczególnie w wypowiedziach Zagłoby)*. W: *Tabu językowe i eufemizacja w dialektach...*, s. 169.

³⁴ W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1994, s. 30.

Grybosiova stwierdza, że „aprobata, jakiej udzielają nowemu obyczajowi używania języka, w którym tabu jest celowo łamane, jego prestiżowi nosiciele, prowadzi do nadwątlenia tożsamości kulturowej Polaków, zmienia także pozytywne elementy ich stereotypu u narodów europejskich”³⁵. Poddając się temu stwierdzeniu, należy przypomnieć, że wulgaryzmy po pierwsze nie są zjawiskiem nowym, a po drugie nie są (i w zasadzie nigdy nie były) związane ze ściśle określoną grupą społeczną. Rubaszne i nieprzyzwoite były już na przykład niektóre z szesnastowiecznych tekstów Jana Kochanowskiego (fraszki *Na matematyka*, *Do dziewczki III*, *O dobrym panie i dziewczce*), Mikołaja Reja (*Utwory rubaszne*) czy Nikoli Nalješkovicia (*Pjesni od maskerate*) i Dinka Ranjiny (epistoły, *Pastirske pjesni*). Dosadność ta miała jednak swoje granice, poza tym twórczość tego typu zorientowana była na wąskie grono odbiorców³⁶. Główna bohaterka powieści *Uho, grlo, nož* prowokuje, nawet za cenę naruszenia wartości estetycznych i etycznych, co stanowi przykład tzw. kultury obnażania³⁷: zatarcia granic między sferą publiczną a prywatną. Wulgaryzmy wszechobecne w jej idiolekcie pełnią funkcję ekspresywną i impresywną, informacyjną i fatyczną, przy czym przyczyny ich użycia można określić jako psychologiczne (rozładowanie emocji) i komunikacyjne (nastawienie na efekt). Autorzy przekładu w dużym stopniu oddają charakter jej języka: zwroty waloryzujące, prostą i dynamiczną składnię, prymitywność leksykalną, a także emocjonalność i hiperbolizację. Jednak konfrontacja chorwackiego tekstu z tekstem polskiego przekładu pozwala stwierdzić, że w przypadku tego drugiego mamy do czynienia ze stylizacją, która różni się stopniem ordynarności i obraźliwości od oryginału. Tekst Vedrany Rudan to także przykład demokracji pornografii³⁸, która dopuszcza do występowania w kulturze masowej treści tego rodzaju: wulgarnych opisów aktów seksualnych i fizjologii godnych samego de Sade’a. Na to, czyli na łamanie tabu kulturowo-językowego, odważyli się również polscy tłumacze, lecz za pomocą wyraźnej eufemizacji złagodzili stopień wulgaryzacji języka powieści, tym samym zjawisko to nie jest aż tak drastyczne. W związku z tym wyraźnie widoczne stają się różnice nie tylko w strukturze formalnej, ale i na płaszczyźnie treściowej tekstów. Krzysztof Lipiński podkreśla jednak, że tłumacz powinien „zwrócić uwagę nie tylko na abstrakcyjnie pojętą adekwatność danego wulgaryzmu, ale także na sytuację, osobę rozmówcy oraz specyfikę kulturową docelowej wspólnoty komunikacyjnej”³⁹.

³⁵ A. Grybosiova: *Liberalizacja współczesnej oceny wulgaryzmów...*, s. 40–41.

³⁶ Por. J. Kowalikowa: *O wulgaryzacji i de wulgaryzacji we współczesnej polszczyźnie*. W: „Język a Kultura”. T. 20. *Tom jubileuszowy*. Red. A. Dąbrowska. Wrocław 2008, s. 81–88.

³⁷ Por. A. Dąbrowska: *Zmiany obszarów podlegających tabu we współczesnej kulturze*. W: „Język a Kultura”. T. 20..., s. 173–197.

³⁸ Pojęcie *demokracji pornografii* podają za A. Dąbrowską. Por. ibidem.

³⁹ K. Lipiński: *Vademecum tłumacza*. Kraków 2000, s. 103.

Przekraczanie obowiązujących barier może być w pewnych społecznościach lub środowiskach akceptowane, co więcej, może się spotkać ze znacznym przyzwoleniem na takie działania. W innych społecznościach natomiast będą one odrzucane i potępiane, stanowiąc jeden z czynników współczesnej tabuizacji. Łamanie sfery tabu polega więc na naruszaniu konwencji językowych, a w konsekwencji norm społecznych, co analizowane teksty — oryginał i przekład — realizują na różnych poziomach w zakresie różnorodnego stopnia brutalizacji dyskursu⁴⁰. Jest to wynikiem subiektywnego ujęcia pojęcia wulgarności przez tłumaczy i jego interpretacji, a powieść Rudan wyraźnie obrazuje różnice między chorwacką a polską kulturą w odniesieniu do użycia, oceny oraz percepcji wulgaryzmów i przekleństw.

⁴⁰ Powieść V. Rudan *Ucho, gardło, nóż* w przekładzie G. Brzozowicza, J. Granata i W. Szablewskiego została zaadaptowana przez Krystynę Jandę i wystawiona na deskach Teatru Polonia w Warszawie. Tekst szokuje, i to w zasadzie mniej ze względu na temat, a bardziej z uwagi na warstwę leksykalną, mimo że na potrzeby monodramu został przez autorkę „złagodzony”, a użycie wulgaryzmów jest w każdym przypadku uzasadnione. Spektakl osiągnął sukces dzięki ciekawej adaptacji, wybitnej grze aktorskiej i umiejętnościom reżyserskim K. Jandy, która „świadoma mechanizmu oddziaływania na publiczność, [...] swobodnie ewokuje pożądane reakcje na poszczególne sceny. Po szoku wywołanym od początku przekleństwami co pewien czas rozbawia widownię do łez, zwłaszcza przy historyjkach związanych z seksem. Bo to zawsze działa. Chwilami mamy złudzenie, że i sama Janda jest wtedy rozbawiona. A zaraz potem przekonująco dozuje gorycz, złość, rozpacz, by na powrót zmusić do refleksji”. Recenzja Anny Sobańskiej-Markowskiej. Dostępna w Internecie: <http://www.krystyna-janda.pl> (Data dostępu: 1.10.2011).

Paulina Pycia

Prekoračajući granice Pitanje prijevoda psovki i vulgarizama

Sažetak

U radu se analizira problem tabu riječi koje se definiraju kao psovke i vulgarizmi te njihova upotreba i prijevod. Izvor analiziranih tabu riječi je roman Vedrane Rudan *Uho, grlo, nož* i njegov poljski prijevod *Ucho, gardło, nóż*. Istraživani diskurs je zapravo idiolekt glavnog lika — žene, što je jako iznenađujuće i interesantno. Analiza opisuje vrste tabu riječi i izraza te različite metode njihovog prevođenja. Istraživanje dokazuje da se vulgarizmi upotrebljavaju puno češće u hrvatskom tekstu, dok su u poljskom prijevodu, u većini primjera, eufemizirani ili ignorirani.

Ključne riječi: vulgarizam, tabu, prijevod, ekvivalencija, Vedrana Rudan.

Paulina Pycia

Crossing the borders
Problems of curses and vulgarisms translation

Summary

In this article the problem of taboo words, defined as curses and vulgarisms, appearing and translating is analysed. The source of investigated taboo words is Vedrana Rudan's novel titled *Uho, grlo, nož* and its Polish translation *Ucho, gardło, nóż*. It's surprising and interesting that the investigated discourse is basically character's idiolect — woman's idiolect. The analysis describes the types of taboo words and expressions and presents various methods of their translation. It proves that vulgarisms occur in the Croatian text more frequently and in the Polish one they are in most cases euphemized or ignored.

Key words: vulgarism, taboo, translation, equivalence, Vedrana Rudan.

Sylwia Sojda

Adresat dziecięcy w tłumaczeniach *Winnie-the-Pooh* A.A. Milne'a na język polski i słowacki

Powieść Alexandra Alana Milne'a *Winnie-the-Pooh* wpisuje się w światowy kanon literatury dla dzieci, której jednym z celów jest wprowadzenie młodych czytelników w elementy kulturowe rzeczywistości, w której na co dzień funkcjonują, a świat przedstawiony pomaga im w uwalnianiu się od dominującego we wczesnym dzieciństwie poznania zmysłowego i umożliwia przeniesienie się w świat pojęć oraz myślenia symbolicznego, niezbędnego w zetknięciu ze sztuką¹.

Odbiorca dziecięcy jest odbiorcą wymagającym, oczekującym takich form przekazu, które w sposób łatwy i przejrzysty wpływają na postrzeganie otaczającej rzeczywistości, poznawanie reguł rządzących światem, a także wszechstronnie stymulują wyobraźnię, kształtują osobowość i konstruują świat dziecięcych wartości. Zadaniem tłumacza jest zatem przedstawienie obrazu świata bliskiego dziecięcemu światopoglądowi, który będzie zgodny z jego sposobem postrzegania rzeczywistości, a jednocześnie będzie bawił i uczył.

A.A. Milne jest nie tylko znawcą psychiki dziecięcej, ale również artystą słowa, uczy dzieci postrzegania rzeczy wielkich za pomocą rzeczy najprostszyc². Jego styl określany jest mianem **stylu dziecięcego**, głównie dzięki stosowaniu przezeń zarówno niewyszukanego słownictwa, prostej składni, jak i częstego

¹ A. Bałuch: *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*. Wrocław 1994, s. 7.

² B. Pytlos: *Puchatek, no i ja*. „Guliwer” 2006, nr 2, s. 52.

przekręcania wyrazów, czym stara się oddać sposób myślenia i wystawiania się dziecka³.

Winnie-the-Pooh został przetłumaczony na kilkadziesiąt języków, w tym również na język polski i słowacki. Pierwszym polskim tłumaczeniem tej powieści był *Kubuś Puchatek* w przekładzie Ireny Tuwim z 1938 r.⁴, kolejnym *Fredzia Phi-Phi* Moniki Adamczyk-Garbowskiej z 1986 r.⁵ Na Słowacji powstały również dwa tłumaczenia: *Macko Puf* Margity Príbusovej z 1981 r.⁶ i *Medvedík PÚ* Stanislava Dančiaka z 2002 r.⁷

Celem niniejszego opracowania jest porównanie polskich i słowackich przekładów *Winnie-the-Pooh* pod względem tłumaczenia form charakterystycznych dla kategorii honoryfikatywności przeznaczonych dla adresata dziecięcego, który wymaga przystosowania tekstu docelowego do języka dziecka, charakteryzującego się między innymi: ubogim zasobem słownictwa, nieskomplikowanymi strukturami zdaniowymi czy krótkimi wypowiedziami. Przedmiotem opisu jest zatem przedstawienie wybranych nośników kategorii honoryfikatywności (behawitywy, deminutywa i hipokorystyka) oraz zaprezentowanie w polskich i słowackich przekładach strategii translatorskich zastosowanych w tłumaczeniu błędów językowych, gier słownych i rymowanek.

Polskie przekłady powieści A.A. Milne'a zasadniczo się od siebie różnią. Są przykładem dwóch skrajnych tendencji przekładu artystycznego — przybliżenia oryginału do czytelnika i przybliżenia czytelnika do oryginału. Przekonanie Ireny Tuwim o tym, że „aby tłumacz mógł dać utwory językowe najwyższej klasy, konieczna jest znaczna swoboda we wszystkich przekładach, a w wielu wypadkach, które tylko indywidualnie można określać, choć będą to z reguły utwory dla najmłodszych, przyjąć należy za zasadę adaptację, nie zaś tłumaczenie”⁸ neguje druga tłumaczka, która uważa, że należy oddać w ręce czytelnika tekst jak najbardziej zbliżony do oryginału: „*Kubusia Puchatka* należałoby raczej uznać za adaptację [...], a nie przekład w pełnym sensie tego słowa. *Fredzia Phi-Phi* jest próbą dostarczenia polskiemu Czytelnikowi wiernego przekładu, o ile w ogóle wierny przekład tej książki jest możliwy [...]”⁹.

Na popularność, jaką zyskało w Polsce tłumaczenie Ireny Tuwim, składają się określenia, które weszły na stałe do polskiej frazeologii („małe Conieco”, „co Tygrysy lubią najbardziej”), co rodzi pytanie, na ile sukces popularności

³ M. Adamczyk-Garbowska: *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 113.

⁴ A.A. Milne: *Kubuś Puchatek*. Tłum. J. Tuwim. Warszawa 1984, cyt. (I.T.).

⁵ A.A. Milne: *Fredzia Phi-Phi*. Tłum. M. Adamczyk-Garbowska. Lublin 1986, cyt. (M.G.).

⁶ A.A. Milne: *Macko Puf*. Prel. M. Príbusová. Bratislava 1981, cyt. (M.P.).

⁷ A.A. Milne: *Medvedík PÚ*. Prel. S. Dančiak. Bratislava 2002, cyt. (S.D.).

⁸ I. Tuwim: *Między tłumaczeniem a adaptacją*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005. Antologia*. Red. E. Balcerzan, E. Rajewska. Poznań 2007, s. 186.

⁹ A.A. Milne: *Fredzia Phi-Phi...*, s. 5.

Kubusia Puchatka jest nie tylko sukcesem oryginału, ale także zasługą przekładu. Wierniejszy przekład Moniki Adamczyk-Garbowskiej nie zdołał wyprzeć z powszechnej świadomości czytelników językowych kreacji Ireny Tuwim¹⁰, co stanowi niewątpliwy fenomen językowy i kulturowy we współczesnym języku polskim. Przekłady słowackie, w których zastosowano konwencję wierności, również nie zyskały w tym kraju popularności podobnej do tej, jaką cieszy się w Polsce *Kubuś Puchatek*, choć tłumaczenie Stanisława Dančiča otrzymało nagrodę „Najčítanejšia detská kniha”.

Polskie i słowackie znacząco różne przekłady *Winnie-the-Pooh* stanowią punkt wyjścia analizy zagadnień kluczowych dla translatoryki, a odnoszących się między innymi do przeniesienia elementów kultury wyjściowej do kultury docelowej za pomocą różnorodnych środków językowych. Ze względu na swoją fleksyjność języki polski i słowacki dysponują szeroką gamą środków językowych oddających elementy języka dziecięcego, który musi być prosty, jasny, nieskazitelny, konkretny¹¹.

Ustalenie społecznej pozycji uczestników sytuacji komunikacyjnej oraz wzajemnych relacji i stosunków między nimi jest w językoznawstwie opisywane za pomocą terminu *honoryfikatywność*, który jego autor Romuald Huszcza definiuje jako pewien szczególnie rodzaj znaczenia zawartego w treści wypowiedzi, a mianowicie jako informację o towarzysko-społecznej relacji między nadawcą a odbiorcą, relacji między nadawcą a słuchaczem niebędącym bezpośrednim odbiorcą (adresatem wypowiedzi) oraz relacji między nadawcą a bohaterem wypowiedzi¹². Relacje tego typu są określane w języku polskim i słowackim w głównej mierze przez wykładniki gramatyczne: wyrażenia prominalne (zaimki osobowe *ty, my, on, oni*, formy czasownikowe, wołacz rzeczownika), czy wykładniki leksykalne: nominalne (*imiona, nazwiska*) i atrybutywne (pol. *szanowny panie*; sł. *váženy pán*). W pojmowaniu honoryfikatywności rozróżniane są trzy typy kategorii:

- honoryfikatywność ze względu na nadawcę (mówiącego), gdzie nadawca celowo przypisuje sobie niższą rangę względem odbiorcy (modesywność);
- honoryfikatywność ze względu na odbiorcę, gdzie uczestnicy aktu komunikacyjnego sami ustalają rangę wypowiedzi (możemy mieć tu do czynienia z tzw. ocenianiem negatywnym, czyli celowym obniżaniem rangi nadawcy wobec odbiorcy);
- honoryfikatywność ze względu na bohatera wypowiedzi, gdzie główną rolę odgrywają wypowiedzenia nacechowane stylistycznie¹³.

¹⁰ K. Lipiński: *Mit brzydkiego kaczątka/gorszości. Czy przekład może być lepszy od oryginału? Rozważania na temat tłumaczeń „Winnie-the-Pooh” („Kubusia Puchatka”) na język polski, niemiecki i czeski*. W: K. Lipiński: *Mity przekładoznawstwa*. Kraków 2004, s. 61.

¹¹ I. Tuwim: *Między tłumaczeniem a adaptacją...*, s. 185.

¹² R. Huszcza: *Honoryfikatywność. Gramatyka, pragmatyka, typologia*. Warszawa 2006, s. 47.

¹³ *Ibidem*, s. 60–64.

Wyznacznikami omawianej kategorii są również formy behawitywne (między innymi: podziękowania, przyrzeczenia, przeproszenia, przedstawianie się, powitania, pożegnania oraz formy adresatywne), których realizacja w przekładach jest przedmiotem niniejszego opracowania.

1. Formy behawitywne

Powitania

Zwrot powitalny *dzień dobry* ma w odmiennych kulturach i językach różne odniesienia, w zależności od pory dnia. Angielskiemu *good morning*, które wskazuje na porę dnia przed południem, odpowiada słowackie *dobré ráno*, czego nie ma w języku polskim. Analogiczne angielskie powitanie po południu, *good afternoon*, nie ma swojego ekwiwalentu słowackiego; odpowiada mu, podobnie jak w języku polskim, ogólny zwrot *dobry dzień* (*dzień dobry*). Owa różnica kulturowa odzwierciedlona jest we wszystkich omawianych przekładach:

- *Good morning, Christopher Robin — he said.*
- *Good morning, Winnie-the-Pooh — said you.*
- *Dzień dobry, Krzysiu! — powiedział Puchatek.*
- *Dzień dobry, Kubusiu Puchatku! — powiedziałeś (I.T.)*
- *Dzień dobry, Krzysztofie Robinie — powiedział.*
- *Dzień dobry, Fredziu Phi-Phi — odparłeś. (M.G.)*
- *Dobré ráno, Krištofko Robin, — pozdravil sa.*
- *Dobré ráno, macko Puf, — odpovedal si mu. (M.P.)*
- *„Dobré ráno, Krištof Robin”, povedal.*
- *„Dobré ráno, Medvedík Pú”, povedal si ty. (S.D.)*

Przykładem różnicy kulturowej odzwierciedlonej w tłumaczeniach są angielskie zwroty, często mylnie interpretowane jako tożsame, *how do you do* oraz *how are you* (język polski i słowacki nie rozróżnia ich jako dwóch odrębnych pytań; oznaczają one w języku polskim *jak się masz?*, a w słowackim *ako sa máš?*). Pierwszy z nich jest powitaniem formalnym, używanym przy pierwszym spotkaniu z daną osobą, na który odpowiedzią może być *pleased to meet you* (*miło mi Cię/Pana/Panią poznać*), czy *how do you do* (*jak się Pan/Pani miewa; jak się miewasz?*). Drugi jest zwrotem nieoficjalnym, którego należy użyć przy ponownym kontakcie z poznaną już osobą, a który albo nie wymaga w języku angielskim odpowiedzi, albo odpowiada się nań *I'm fine, thank you, I'm good* (w polszczyźnie i w języku słowackim jest to zwrot fatyczny, na który nie na-

leży oczekiwać odpowiedzi, gdyż służy nawiązywaniu bądź podtrzymywaniu kontaktu).

Ponieważ w języku polskim i słowackim takie rozróżnienie nie występuje (zwrotu pol. *jak się masz?*, słc. *ako sa máš?* używa się w powitaniu z osobami zaprzyjaźnionymi, bliskimi), różnica ta nie została oddana w przekładach:

- *How do you do?*
- *And how are you? said Winnie-the-Pooh.*
- *Jak się masz?*
- *A ty jak się masz? — spytał Puchatek. (I.T.)*
- *Jak się masz?*
- *A ty jak się miewasz? — spytał Fredzia Phi-Phi. (M.G.)*
- *„Ako sa máš?”*
- *„A ako sa máš ty?” opýtal sa Medvedík Pú. (S.D.)*

Dodatkowo w słowackim przekładzie Margity Príbusevej znalazł się inny, mniej powszechny zwrot *vodiť sa*, oznaczający *mať sa nejako*¹⁴:

- *Vitaj! Ako sa Ti vodi? — pozdravil medvedika zroneným hlasom.*
- *Dobrý deň, Iháčik, A ako sa tebe vodi? — pýtal sa ho macko Puf. (M.P.)*

Pożegnania

Polskie i słowackie formuły oficjalnych pożegnań są analogiczne do angielskich zwrotów *good bye, good night: do widzenia, dobranoc; dovidenia, dobrú noc*, których używają mieszkańcy Stumilowego Lasu: *Dobranoc!* (I.T., M.G.), *Dobrú noc* (S.D., M.P.), *Do widzenia, Puchatku!* (I.T.), *Do widzenia, Phi* (M.G.), *Dovidenia, Pú* (S.D.), *Do videnia, Puf* (M.P.).

Podziękowania

Języki polski i słowacki dysponują analogicznym do języka angielskiego zasobem zwrotów wyrażających podziękowania (formy grzecznościowe oficjalne ang. *thank you*, pol. *dziękuję*, słc. *ďakujem* i nieoficjalne: ang. *thanks*, pol. *dzięki*, słc. *diki*), co uwidaczniają następujące przykłady:

- Thank you, Pooh, I'm having them.*
- Dziękuję ci Puchatku, już mi je dziś składałeś. (I.T.)*
- Dziękuję, Phi. (M.G.)*
- Ďakujem Ti, Pú, to všetko už mám. (S.D.)*
- Ďakujem Ti, Puf, už ich mám. (M.P.)*

¹⁴ 'miewać się jakoś' [tłum. S.S.].

Mimo przyjaźni i bliskich relacji między bohaterami, autor oryginału zdecydował się na użycie oficjalnych form podziękowań, co być może ma pełnić w powieści funkcję pedagogiczną, ucząc dzieci form grzecznego dziękowania. Wszyscy tłumacze pozostali pod tym względem wierni konwencji oryginału.

Przeproszenia

Akty przeprosin są w języku angielskim wyrażane w kontaktach oficjalnych za pomocą czasownika *to apologize*, któremu w języku polskim odpowiada *przepraszać* (*przepraszam Pana/Panią*), a w języku słowackim *prepáčit'* (*prepáčte*). W oryginalnym tekście użyto oficjalnej formuły przepraszającej: *Excuse me, Pooh, I didn't*, która została oddana w przekładach polskich za pomocą czasowników *przepraszać* i *wybacząć*: *Przepraszam cię, Puchatku, nie kichnęłam* (I.T.); *Wybacz, Phi, ale nie kichnęłam* (M.G.), jeśli zaś chodzi o przekłady słowackie, tylko Margita Příbusová zdecydowała się użyć oficjalnego czasownika *prepáčit'*: *Prepáč, Puf, ale nekýchla som*; Stanislav Dančiak zastąpił go negacją czasownika *hnevať sa*: *Nehnevaj sa, Pú, ale nekýchla*¹⁵. Przeprosiny z powodu nietrafienia w balonik, lecz w Kubusia, Krzysь wyraża w tekście oryginalnym za pomocą zwrotu *I'm so sorry*, który w polskich przekładach został zastąpiony ekwiwalentnym przysłówkiem *przykro* (*jest mi przykro z jakiegoś powodu*): *Bardzo mi przykro* (I.T.), *Tak mi strasznie przykro* (M.G.), a w przekładach słowackich użyto czasowników *mrziť* i *prepáčit'* (mimo że istnieje słowacki odpowiednik angielskiego zwrotu *I'm sorry — je mi ľuto*): *To ma mrzí*¹⁶ (S.D.), *Prepáč* (M.P.).

Formy adresatywne

Kolejnymi nośnikami kategorii honoryfikatywności ze względu na odbiorcę są w omawianych przekładach formy adresatywne wyrażane zdrobnieniami i spieszczeniami.

„[...] termin „spieszczenie” należy rozumieć nieco szerzej niż to się zwykle przyjmuje, gdyż obejmuje on w znacznej mierze także formacje deminutywne, tzn. wyrazy zdrobniałe, pomniejszające, które określają najczęściej przedmioty małe, drobne, także istoty żyjące niedorose, młode lub dopiero co narodzone. Właśnie te względy powodują, że prawie zawsze nacechowane są one dodatnio, tzn. że w zdecydowanej większości przypadków towarzyszy im nie tylko życzliwa, lecz nawet pieszczotliwa postawa mówiącego, co oznacza, że są jednocześnie spieszczeniami”¹⁷. Przykładem pieszczotliwego, delikatnego zwracania się do odbiorcy wypowiedzi jest struktura: [...] *he said, „Silly old Bear”, in*

¹⁵ ‘Nie gniewaj się, Pú, ale nie kichnęłam’ [tłum. S.S.].

¹⁶ ‘Czuję się źle z tego powodu; jest mi z tego powodu przykro’ [tłum. S.S.].

¹⁷ W. Dobrzyński: *Z badań nad rozwojem polskich deminutywów. II Apelatywne spieszczenia dezintegralne*. Warszawa—Wrocław 1988, s. 8.

such a loving voice that everybody felt quite hopeful again, oddana następująco w przekładach słowackich: [...] *povedal „hlupáčik Medvedík” takým milým hlasom, že vo všetkých zúčastnených prebudil nádej* (S.D.), *Ach, ty moje hlúpučné medved’a!* — *takým milým hlasom, že všetkým hneď odpadol kameň zo srdca* (M.P.). Delikatny ton wypowiedzi (oddany za pomocą wyrażenia *milým hlasom*), wyrażający dużą dozę sympatii do bohatera, zdecydowano się wzmocnić dwukrotnie: 1) używając zdrobnień *medvedík*, *medved’a* oraz 2) stosując deminutywny sufix rzeczownikowy *-ík* i przymiotnikowy *-čký*. W przekładach polskich pominięto zdrobnienie przymiotnika *głupi*, nadając formę deminutywną tylko określeniu głównego bohatera (*misiu*, *misieć*), a delikatność wypowiedzi została podtrzymana za pomocą dodatkowego przymiotnika *czuły*: *Ach, ty poczciwy, głupi Misiu — ale powiedział to tak czule, że w serca wszystkich nagle wstąpiła nadzieja* (I.T.), *Stary, głupi Misiek — tak czułym głosem, że we wszystkich znów wstąpiła otucha* (M.G.).

2. Deminutywa i hipokorystyka

Literatura dziecięca realizuje kategorię honoryfikatywności ze względu na odbiorcę i bohatera wypowiedzi dzięki zastosowaniu form deminutywnych i hipokorystycznych. Język polski i słowacki dysponują szeroką gamą środków językowych pozwalających na tworzenie form deminutywnych, a z badań konfrontatywnych polsko-słowackich wynika, że język słowacki jest bogatszy w zdrobnienia.

Używanie zdrobnień jest, jak zauważa Krzysztof Lipiński, uwarunkowane pragmatycznie i socjolingwistycznie w tekstach adresowanych do dzieci i opisujących ich świat¹⁸. Dlatego też nie dziwi ich ogromna liczba w analizowanych przekładach, zwłaszcza w przekładzie Ireny Tuwim. Zaskakujące jest jednak to, że mimo bogatszego w inwentarz sufixów słowotwórczych języka słowackiego, słowackie przekłady *Winnie-the-Pooh* są uboższe w zdrobnienia. Wynika to prawdopodobnie z faktu, że tłumacze słowaccy przyjęli w przekładzie strategię wierności oryginałowi.

W tabelach 1—3 zaprezentowano przykłady zdrobnień w przekładach z podziałem na trzy grupy: pierwsza zawiera zdrobnienia zawarte w polskim przekładzie Ireny Tuwim; druga obejmuje zdrobnienia w przekładach Ireny Tuwim i Margity Příbusovej (oraz jeden przykład z przekładu Stanislava Dančiča); trzecia natomiast — zdrobnienia w przekładzie Margity Příbusovej niewystępujące w przekładach polskich.

¹⁸ K. Lipiński: *Mit brzydkiego kaczątka/gorsości...*, s. 72.

Tabela 1

Zdrobnienia w przekładzie Ireny Tuwim

Tekst oryginalny	Irena Tuwim	Monika Adamczyk-Garbowska	Margita Příbusová	Stanislav Dančiak
<i>listen to a story</i>	<i>posłuchać jakiej ciekawej historyjki</i>	<i>sluchať opowiadań</i>	<i>počúva rozprávku</i>	<i>počúva rozprávky</i>
<i>I wonder if you've got such a thing as a balloon about you?</i>	<i>Chciałbym wiedzieć, czy masz pod ręką coś w rodzaju balonika?</i>	<i>Ciekaw jestem, czy masz u siebie coś takiego jak balon?</i>	<i>Prišiel som sa opytať, či náhodou nemáš doma balón</i>	<i>Premýšľal som, či náhodou nemáš doma niečo ako balón</i>
<i>put his head into the hole</i>	<i>wsadził lebek do nory</i>	<i>wsadził lebek do nory</i>	<i>vopchal hlavu do diery</i>	<i>strčil hlavu do diery</i>
<i>Rabbit scratched his whiskers thoughtfully</i>	<i>Królik nastroszył wąsiki</i>	<i>Królik w zadumie poskubał wąsy</i>	<i>Zajačik si zamyselne poťahoval fúzy</i>	<i>Králik sa zamyslène poškrabal pod bradou</i>
<i>so with these words he unhooked it</i>	<i>odczepił chwaścik</i>	brak ekwiwalentu	brak ekwiwalentu	brak ekwiwalentu
<i>it had HUNNY written on it</i>	<i>papierek</i>	<i>Papierowa przykrywka</i>	<i>Nápis</i>	<i>Bolo na ňom napísané</i>
<i>birthdate cake</i>	<i>torcik urodzinowy</i>	<i>Tort urodzinowy</i>	<i>Narodeninová torta</i>	<i>Narodeninová torta</i>
<i>after an uncle</i>	<i>po jednym wujaszku</i>	<i>po jednym wujku</i>	<i>po ujcovi</i>	<i>po strýkovi</i>

Największą liczbę zdrobnień umieściła w swoim przekładzie Irena Tuwim. Tylko w jednym przypadku Monika Adamczyk-Garbowska zdecydowała się na użycie zdrobnienia *lebek*. Tłumacze słowaccy pozostali wierni oryginałowi.

Tabela 2

Zdrobnienia w przekładzie Ireny Tuwim i Margity Příbusovej

Tekst oryginalny	Irena Tuwim	Margita Příbusová	Monika Adamczyk-Garbowska	Stanislav Dančiak
<i>came to an open place</i>	<i>zaszedł na polankę</i>	<i>prišiel na čistinku</i>	<i>doszedł do polany</i>	<i>došiel na čistinku</i>
<i>pot</i>	<i>baryleczka</i>	<i>nádobka</i>	<i>ładny garnek</i>	<i>pohár</i>
<i>grandfather</i>	<i>dziadziunio</i>	<i>deduško</i>	<i>dziadek</i>	<i>starý otec</i>

Zaprezentowane przykłady pokazują zastosowanie analogicznych środków językowych w tłumaczeniu leksemów *open place*, *pot*, *grandfather* oraz analogicznych deminutywnych sufiksów słowotwórczych: pol. *-ka*, *-unio*; słc. *-ka*, *-uško*.

Tabela 3

Zdrobnienia w przekładzie Margity Příbusovej

Tekst oryginalny	Irena Tuwim	Monika Adamczyk-Garbowska	Margita Příbusová	Stanislav Dančiak
<i>THE Old Grey Donkey</i>	<i>Pocziwy, bury osioł</i>	<i>Stary Siwy Osioł</i>	<i>Starý šedivý somárik</i>	<i>Starý sivý osol</i>
<i>He tried very hard to look In the Direction of the larder</i>	<i>spojrzał wymownie w stronę spiżarni</i>	<i>popatrzył wymownie w kierunku spiżarni</i>	<i>sa zahľadel na dvere komôrky</i>	<i>sa zahľadel smerom ku komore</i>
<i>In a Little Chile He was back again</i>	<i>Po krótkiej chwili już była z powrotem</i>	<i>Po chwili była z powrotem</i>	<i>O chvíľočku bola nazad</i>	<i>Za chvíľu bola späť</i>

Zdrobnienia w przekładach dotyczą także imion bohaterów, których tłumaczenie stanowi duże wyzwanie. Główny bohater otrzymuje w przekładzie Moniki Adamczyk-Garbowskiej imię żeńskie. Tłumaczy ona oryginalny dialog i próbuje ustosunkować się do jego płci, a wyjaśnia to tym, że „Winnie-the-Pooh, który jest przeciw płci męskiej, nosi dziewczęce imię, bo Winnie to nic innego, jak zdrobienie od Winifredy¹⁹. W tłumaczeniu Stanislava Dančiak również spotykamy się z próbą wyjaśnienia imienia głównego bohatera, która *de facto* niczego nie wyjaśnia i stawia czytelnika przed faktem nazywania go po prostu *Medvedík Pú*, z zastosowaniem analogii fonetycznej (w słowackiej kulturze funkcjonują jeszcze inne określenia głównego bohatera — *Macko Pú*, *Maco Pú* oraz *Macko Pooh*²⁰). Irena Tuwim opuściła rozmowę o płci misia i stworzyła mu imię własne, dodając skojarzenie z puchem i... Diderotem (Kubuś Fatalista)²¹.

Angielskie imię *Eyeore* może być odczytane jako onomatopeiczne naśladowanie ryku osła, występuje też fonetyczne podobieństwo ze słowem *ucho* (*ear*)²², stąd w przekładzie Ireny Tuwim pojawia się *Kłapouchy* (I.T.). Rekonstrukcję onomatopeiczną wykorzystała Monika Adamczyk-Garbowska i tłumaczy słowacki, dostosowując pisownię do polskiej i słowackiej ortografii: *Ilja* (M.G.), *Hikaj* (S.D.). Margita Příbusová dokonała dodatkowo zdrobnienia imienia, dostosowując go do dziecięcego odbiorcy: *Iháčik*. Przyjaciel głównego bohatera tylko w przekładzie Ireny Tuwim nosi zdrobniałe imię *Krzyś*, w pozostałych przypadkach tłumacze postanowili zachować zgodność z oryginalnym, neutralnym „nieco dorosłym” określeniem *Christopher Robin*: *Krzysztof Robin* (M.G.), *Krištof Robin* (S.D.), aczkolwiek Margita Příbusová wybrała rozwiązanie pośrednie, zachowując nazwisko i zdrabniając imię: *Krištofko Robin*. Małemu

¹⁹ A.A. Milne: *Fredzia Phi-Phi*..., s. 6.

²⁰ M.M. Nowakowska: *Stracone w przekładzie*... In: *Odkazy a výzvy modernej jazykovej komunikácie*. Red. J. Klincková. Banská Bystrica 2010, s. 107.

²¹ K. Lipiński: *Mit brzydkiego kaczątka/gorszości*..., s. 63.

²² *Ibidem*, s. 67.

kangurkowi Irena Tuwim nadała imię własne *Maleństwo*, Monika Adamczyk-Garbowska nazwała go analogicznie do oryginału „skrótowym kangurkiem”²³ (*Gurek*), Stanislav Dančiak przystosował jego imię (*Roo*) do słowackiej ortografii: *Rú*, natomiast Margita Příbusová zrezygnowała z osobnego imienia, określając go po prostu „synkiem kangurkiem” (*synček kengurček*).

3. Gry słowne, kalambury, rymowanki

Kolejnym wyzwaniem dla tłumacza jest przekład kalamburów i gier słownych oraz związane z nim celowe zastosowanie błędów językowych (ortograficznych i stylistycznych), charakteryzujących język dziecka uczącego się prawidłowego posługiwania się językiem.

Gry słów i kalambury są bardzo trudne do odtworzenia w przekładzie i wymagają od tłumaczy dużej kreatywności. Dowcip językowy w sformułowaniu: *And we're going to discover a Pole or something. Or was it a Mole?*, polega na zastosowaniu rymów i podobieństwa brzmieniowego leksemów *pole/mole*. Polskie tłumaczenie Ireny Tuwim: *I odkryjemy Biegun czy coś takiego*, pomija drugą część wypowiedzi, nie oddając przy tym humorystycznego przejęzyczenia Kubusia Puchatka. Pozostali tłumacze zmierzali się z wyzwaniem zachowania humoru w wypowiedzi i zastosowali rymy w językach docelowych — Stanislav Dančiak za pomocą dosłownego tłumaczenia angielskiego leksemu: *pole* na *polica* (półka): *A ideme objaviť nejakú policu, či čo. Alebo je to palica?*, zmienił całkowicie sens wypowiedzi, zachowując jednak formę przekręcenia słów. Inaczej owa gra słów została przetłumaczona przez Monikę Adamczyk-Garbowską: *I mamy odkryć Biegun czy coś takiego. A może Piegun?*, która zastosowała neologizm *piegun*, oraz Margitę Příbusová, która dzięki podobieństwu brzmieniowemu *pól* (*biegun*) i *cól* (*cal*): *A pôjdeme objaviť pól alebo také dačo. A či povedal cól*, utrzymała konwencję przyjętą przez autora oryginału. Obie tłumaczki zachowały w ten sposób wierność z oryginałem, nie pozbawiając go jednocześnie zabarwienia humorystycznego.

Istotnym elementem kultury obcej tłumaczonej na kulturę docelową są w literaturze dziecięcej wierszyki i rymowanki. Wszystkie omawiane przekłady mają tłumaczone partie wierszowane, których język jest prosty, nieskomplikowany i zrozumiały dla dziecka, a słownictwo ograniczone. Tłumacze przyjęli dwojaki rodzaj konwencji: wierności językowi oryginału i zbliżenie się do języka docelowego. Wierszyk wypowiedziany przez „misia o bardzo małym rozumku”:

²³ Ibidem, s. 69.

*It's a very funny thought that, if Bears were Bees,
They' d build their nests at the bottom of trees.
And that being so (if the Bees were Bears),
We shouldn' t have to climb up all these stairs*

został przez Irenę Tuwim przetłumaczony z zachowaniem sensu i rymowanej formy, ale z częściową zmianą treści:

*Gdyby Pszczolami były Niedźwiadki,
Nisko na ziemi miałyby chatki,
A że tak nie jest, oto przyczyna,
Że się musimy na drzewa wspinać.*

Margita Príbusová dokonała całkowitej zmiany treści i znaczenia, tworząc własną rymowanke:

*Keby rástol na lúke,
Mal by som ho poruke, uff!
Stačilo by krokov pár,
Mal by som ho za pohár, uf!*

Tłumaczenia najbliższego oryginałowi pod względem treści i formy dokonała Monika Adamczyk-Garbowska i Stanislav Dančiak:

*Gdyby Niedźwiedzie były Pszczolami,
Gniazda swe miałyby pod drzewami.
A gdyby tak było (Pszczoly — Niedźwiedziami)
Nie musiałbym wspinać się tymi schodami. (M.G.)*

*Isté je, že keby medved' včelou bol,
Staval by si hniezdo tesne nad zemou.
A v tom prípade (ak by medved' včelou bol)
Nemusel by sa šplhať hore korunou. (S.D.)*

Niewątpliwie barierą trudną do pokonania przez tłumacza jest odpowiednie oddanie w języku docelowym elementów kultury oryginału. „Sposób potraktowania słów i wyrażen nacechowanych kulturowo decyduje w dużej mierze o tym, czy tekst ma charakter przekładu czy adaptacji. Elementy kultury oryginału są trudne do oddania w tłumaczeniu każdego rodzaju literatury, ale w wypadku literatury dziecięcej staje się to tym większym problemem. O ile tłumacz może zakładać, że czytelnik dorosły zaznajomiony jest w pewnym stopniu z kulturą oryginału (zwłaszcza jeśli dotyczy to obszarów kulturowych, między którymi istnieją długotrwałe więzy), o tyle dla dziecka są to zagad-

nienia obce. Tymczasem dzieci w większym stopniu niż dorośli otwarte są na wszelkiego rodzaju nowości, także te dotyczące obcych realiów, i ich obecność w książkach wcale nie dziwi²⁴. Elementy kulturowe mogą być w przekładach oddane przez zastąpienie ich podobnie brzmiącymi ekwiwalentami w języku docelowym, przez zachowanie, rezygnację i zastąpienie ich tłumaczeniem dosłownym, całkowitą rezygnację z nich czy wprowadzenie elementu kulturowego języka docelowego.

Trudność w przekazywaniu elementów kulturowych w omawianych przekładach polega na takim tłumaczeniu piosenek dla dzieci i nazw zabaw, które będą przez dzieci odbierane jak piosenki i zabawy „swoje”, charakterystyczne dla znanego dziecku kręgu kulturowego. Takie formy literackie, jak kołysanki, wyliczniki, piosenki, wierszowane bajeczki zawierające morał lub nie, ludowe opowiadania, a nade wszystko baśnie, pozwalają dziecku otworzyć się na świat, drugiego człowieka i na samego siebie. Pomagają mu przezwyciężyć lęk przed innością. Spokojny i regularny rytm słów, panująca harmonia i pojawiające się w dziecięcej wyobraźni obrazy uwalniają dziecko od wczesnoszkolnych kompleksów i zranień, których nie uświadamiają sobie najczęściej ani dorośli, ani samo dziecko²⁵.

Popularna angielska piosenka *Here we go round the mulberry bush* nie została przetłumaczona ani na język polski, ani na język słowacki w taki sposób, aby na trwałe wpisać się w kanon utworów dziecięcych w Polsce czy na Słowacji. Dlatego też tłumacze zdecydowali się na różne zabiegi w celu przekazania elementu obcej kultury w języku polskim i słowackim. Irena Tuwim, Margita Príbusová i Stanislav Dančiak dokonali dosłownego tłumaczenia tytułu angielskiej piosenki *Here we go round the mulberry bush: Ot, przechadzamy się teraz wśród morwowych krzewów...* (I.T.), *Obid'me toto morušové kričie* (M.P.), *Okolo morušového krika* (S.D.), co nie mówi nic ani polskiemu, ani słowackiemu czytelnikowi²⁶. Monika Adamczyk-Garbowska zdecydowała się zrezygnować z obcego elementu kulturowego, wprowadzając w jego miejsce tytuł znanej polskiej piosenki dziecięcej *Mało nas do pieczenia chleba*.

Kolejnym przykładem na zastąpienie obcego elementu kulturowego elementem kultury rodzimej jest tytuł popularnej angielskiej piosenki *Here we go gathering Nuts and May*, który w przekładzie Moniki Adamczyk-Garbowskiej został zastąpiony tytułem piosenki polskiej *Stoi różyczka w czerwonym wieńcu*. Irena Tuwim dokonała dosłownego tłumaczenia: *Oto idziemy zbierając orzeszki i ciesząc się majem*, a Margita Príbusová przetłumaczyła dosłownie tylko część tytułu (*oriešky zbierała*), dodając słowacki fragment onomatopieczny *tra-la-li, tra-la-la*, co jako całość *Tra-la-li, tra-la-la, oriešky zbierała* nie znalazło

²⁴ M. Adamczyk-Garbowska: *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej...*, s. 81.

²⁵ A. Bałuch: *Co warto wiedzieć o literaturze dla najmłodszych*. „Wychowanie w Przedszkolu” 2004, nr 9, s. 12—14.

²⁶ M. Adamczyk-Garbowska: *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej...*, s. 88.

uznania wśród najmłodszych słowackich czytelników. Najbardziej oddalona od oryginału pod względem treści, formy i znaczenia jest propozycja Stanislava Dančiaka — *Hore háj, dolu háj, tralala*.

Całkowite pominięcie elementu kulturowego i zastąpienie go określeniem neutralnym ma miejsce jedynie w przekładzie Ireny Tuwim, która zastępuje *London* określeniem *nasze miasto*. W drugim przekładzie polskim, jak i w obu słowackich tłumacze zdecydowali się na pozostawienie nazwy oryginalnej, dostosowując ją jedynie do ortografii języków docelowych: *Londyn* (M.G.), *Londýn* (M.P., S.D.).

Ostatnim omawianym elementem są świadome, estetycznie sfunkcjonalizowane²⁷ błędy językowe, celowo zamieszczone w tekście oryginalnym przez A.A. Milne'a, głównie w formie obrazków. Mają one przybliżyć język dziecka, które uczy się zasad ortografii i ortoepii. Najbardziej charakterystyczna dla powieści jest błędna pisownia słowa *honey* (*honny*), którą tłumacze starają się zrekonstruować na zasadzie pisowni fonetycznej: *mjut* (I.T., M.G.), *met* (M.P., S.D.). Informacja o odkryciu „bieguna północnego” została w tekście oryginalnym zapisana poprawnie ortograficznie, a znamię stylu dziecięcego (błędy w pisowni) jest przypadkowe wykorzystanie wielkich liter: *NorTH PoLE DISCOV-ERED By PooH PooH FouND IT*. W przekładzie Ireny Tuwim, jako jedynym, zastosowano odzwierciedlenie pisowni poprawnej ortograficznie i duże litery: *BIEGUN PÓLNOCNY ODKRYTY PRZEZ PUCHATKA PUCHATEK GO ZNA-LAZŁ*. W pozostałych tłumaczeniach informacja ta, dzięki błędom ortograficznym i przestawieniu liter w wyrazach: *Biegun pulnocny odkryty przez Phi Phi znalazł* (M.G.), *Severní pól objaevný Púom Pú ho našiel* (S.D.), *Severný pól objavení bol Pufom Puf ho našiel* (M.P.), zbliżyła się formą do stylu dziecięcego. Największą liczbę błędów zawiera przekład Moniki Adamczyk-Garbowskiej, co nie odpowiada koncepcji oryginału. Dużą kreatywnością wykazali się tłumacze w przekazaniu życzeń urodzinowych dla Kłapouchego od Sowy, która próbowała napisać *happy birthday to you*. Oryginalny napis *HIPY PAPY BTHUTHD-TH THUTHDA BTHUTHDY*, został przez tłumaczy przetransformowany na następujące konstrukcje: *Z PAWIĄSZAWANIEM URORURODZIURODZIN* (I.T.), *SPO POPO SOPOPOPOSOPO WAWA AWAWANJEMM ROUROROURODZIN* (M.G.), *VETKO ŠEDKO NAJPLEŠIE G NADRO RADONENINÁM* (S.D.), *ŠTASETLIVE AVE SELÉ NARDINI* (M.P.).

Błędy ortograficzne zamieszczone w tekście oryginalnym: *PLES RING IF AN RNSER IS REQIRD*; *PLEZ CNOKE IF AN RNSR IS NOT REQID*, zostały w przekładzie Moniki Adamczyk-Garbowskiej i w przekładach słowackich zrekonstruowane następująco: *PROSZEM ZWONIDŹ JEŹLI KTO POTSZEBUJE OTPOWIEDŹI*; *PROSZ PÓKACI JEŹLI KTO NIE POTSZEBÓJE OTPOWIEĆ* (M.G.); *PRŠÍM ZVOŇÍŤ, AK KCETE OTPOVEŤ*; *PSORÍM GLOPAĎ, AK NEX-*

²⁷ K. Lipiński: *Mit brzydkiego kaczątka/gorsości...*, s. 73.

CETE OTPOVED (S.D.); *PROSÍM ZVONIŤ AK SI ŽIADATE ODPOVEŤ*; *PROSIM KLOPAŤ AK SI NEŽIADATE ODPOVEŤ* (M.P.), co odpowiada koncepcji oryginału. Jedynie Irena Tuwim zaproponowała inne rozwiązanie: zamiast rzeczownika *odpovedź*, zastosowała leksem *porada*: *PRO SZE ZWONIDŽ JEŽLIKTO HCE PO RADY*; *PROSZĘ PÓKADŽ JEŽLIKTO NIEHCEPO RADY* (I.T.).

Przyjęcie przez Monikę Adamczyk-Garbowską i tłumaczy słowackich koncepcji wierności oryginałowi nie przyniosło tym przekładom tak dużej popularności, jaką cieszy się w Polsce *Kubuś Puchatek*. Trudno jednoznacznie oceniać, czy był to jedyny powód decydujący o takim stanie rzeczy. Tłumacz zawsze dokonuje wyboru, którego trafność ocenia ostateczny odbiorca. Przekład jest interpretacją, która powstaje jako rezultat własnej wiedzy i wrażliwości tłumacza, stworzonego przez niego obrazu nastawień oraz oczekiwań autora i odbiorcy sekundarnego, a przede wszystkim z odczytania hipotezy interpretacyjnej wpisanej w oryginał²⁸.

W przedstawionym opracowaniu podjęto próbę opisu przekładu powieści dla dzieci na dwa blisko z sobą spokrewnione języki słowiańskie. Mimo że właściwości systemowe języka polskiego i słowackiego pozwalają na wykorzystanie podobnych środków językowych w celu oddania specyfiki języka dziecka, tłumacze podjęli różnorakie strategie przekładoznawcze. Nośniki kategorii honoryfikatywności wskazują na różnice (mimo bliskości językowej i kulturowej Polski i Słowacji) w oddaniu jej w przekładach. Nie zawsze bowiem przekład w pełni uwypukla elementy kulturowe w języku charakterystyczne dla dziecka i jego sposobu postrzegania rzeczywistości (np. formy hipokorystyczne używane przez dzieci w przekładzie Ireny Tuwim, które nie pojawiają się w takiej liczbie w pozostałych tłumaczeniach).

Kategoria honoryfikatywności w aspekcie tłumaczenia elementów kulturowych w trójkącie językowym (angielski oryginał, przekłady polskie i słowackie) stanowi z całą pewnością interesujący wstęp do przyszłych badań językoznawczych i przekładoznawczych, a jednocześnie jest swoistą barierą translatoologiczną związaną z różnorodnym funkcjonowaniem norm społecznych i językowych, która, w przypadku omówionych przekładów, okazała się niełatwa do pokonania.

²⁸ B. Tokarz: *Adresat „Małego Księcia” Antoine’a de Saint-Exupéry’ego w przekładzie polskim i słoweńskim*. W: *Kultura popularna a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 2005, s. 9.

Sylwia Sojda

Dzieťa ako odberateľ prekladov
Winnie-the-Pooh A.A. Milne'a
do poľského a slovenského jazyka

Résumé

Príspevok sa zameriava na popis a analýzu poľských a slovenských prekladov detskej knihy A.A. Milne'a *Winnie-the-Pooh* zo pohľadom na kategóriu honorifikativnosti, ktorú do poľskej jazykovedy zaviedol Romuald Huszcza. Determinantmi tejto kategórie sú zdvorilostné frázy obracania sa na účastníka komunikácie: pozdravy na privítanie a rozlúčenie, poďakovania, prepáčenia, zdrobneniny a hypokoristiká.

Kľúčové slová: detský recipient, honorifikativnosť, zdvorilosť, zdrobneniny, hypokoristiká.

Sylwia Sojda

Children's recipient in translations
of *Winnie-the-Pooh* by A.A. Milne
into Polish and Slovak

Summary

The paper presents a comparison of Polish and Slovak translations of A.A. Milne's book *Winnie-the-Pooh*, made by Irena Tuwim, Monika Adamczyk-Garbowska, Margita Príbusová and Stanislav Dančiak. The main object is to show determinants of honorification in the children's style in compared languages: behaviorives, addressative forms, deminutives and hypocoristics. The author also focuses on problems connected with the translation of plays on words, short rhyme poems and children's songs.

Key words: children's recipient, honorification, deminutives, hypocoristics, behaviorives.

Marta Buczek

Bariery kulturowe w słowackim przekładzie *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza

W Polsce dzieło Witolda Gombrowicza *Ferdydurke* jest utworem literacko „oswojonym”, dobrze rozpoznanym, niewywołującym już kulturowego szoku, jak to miało miejsce w momencie jego powstania. Wymaga jednak od współczesnego czytelnika większego wysiłku interpretacyjnego, który umożliwiłby odczytanie implikowanych w powieści znaczeń w nowym, współczesnym otoczeniu¹. Reinterpretację ułatwiają coraz to nowe opracowania, które rekapituluja wcześniejsze ujęcia, poddając dyskusji nowo dostrzeżone literackie i kulturowe fakty². Jak podkreśla Jan Błoński:

Polski czytelnik o wiele łatwiej rozpoznaje miejsca i środowiska, gdzie dzieje się *Ferdydurke*, słowne zaś rozhasanie dociera doń bezpośrednio. [...] Współczesny czytelnik polski może bez trudu zrozumieć Gombrowiczowską krytykę obyczajów i stylów myślenia. Ale łatwiej mu już chyba zachwycić się literacką osobliwością tej powieści³.

Inaczej ma się sytuacja w momencie wejścia dzieła Gombrowicza w nowy horyzont odbioru, jaki stanowi odmienna kultura. Dla odbiorców sekundarnych

¹ Por. J. Jarzębski: *Zachwyca — nie zachwyca. Rozmowa Andrzeja Zawadzkiego z Jerzym Jarzębskim*. W: W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Kraków 2009, s. 285.

² Por. m.in.: W. Bolecki: *Przewodnik po labiryncie*. W: W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Kraków 2007; M.P. Markowski: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004; J. Błoński: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków 2003.

³ J. Błoński: *Fascynująca Ferdydurke*. W: J. Błoński: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne...*, s. 11—12.

dzieła Gombrowicza stanowić mogą barierę kulturową, której przyswojenie i przezwyciężenie możliwe jest jedynie w momencie uruchomienia procesów wyjaśniających sensy i znaczenia implicytnie zakodowane w tekście oryginalnym. Postrzeganie cech przekładu, jak podkreśla Roman Lewicki, wynikających z jego obcości zależy od uwrażliwienia odbiorcy na tę kategorię, od stosunku odbiorcy do obcości jako kategorii kultury⁴. Świadomość kulturowa odbiorcy przekładu decyduje o powodzeniu w przyswajaniu odmienności kulturowej, o przezwyciężaniu kulturowej bariery, istniejącego dystansu między kulturą źródłową a docelową. Widoczne jest to na przykładzie tłumaczenia *Ferdydurke* na język słowacki.

W słowackim kręgu kulturowym Witold Gombrowicz należy (razem z Witkacym i Konwickým) do nieznanych i słabo rozpoznawalnych polskich pisarzy, mimo że jego kilkutomowy *Dziennik* uznany został przez słowackich krytyków literackich za najbardziej znaczące dzieło polskiej literatury XX w.:

Gombrowiczova svojská syntax, experimentovanie s formou (hľadanie formy), texty zostavené zo sémantických hier a zdanlivo nemožných percepčných nekompetentností autora a jeho postáv, aluzívnosti veľavravných „logických” argumentácií, to všetko navrstvené na seba v jednom celku, v jednej hrči, či skôr spleti sietí, spôsobuje kritikom aj čitateľom neznesiteľný bruchaból.

Swoista składnia Gombrowiczowskiej frazy, eksperymentowanie z formą (poszukiwanie formy), teksty opierające się na semantycznej grze i pozornie niemożliwych nie-kompetencjach percepcyjnych autora oraz bohaterów, aluzyjności i wymownych „logicznych” argumentacjach, to wszystko nawarstwiając się na siebie w jednej całości, w jednym węźle, w splocie sieci, przyprawia krytyków oraz czytelników o nieznośny ból brzucha⁵.

Niezwykła złożoność twórczości polskiego pisarza, jej hermetyczność spowodowały, że pierwsze przekłady ukazały się w Słowacji z ogromnym opóźnieniem w stosunku do wydania tych dzieł w Polsce. Utwór *Ferdydurke*, opublikowany przez Witolda Gombrowicza w 1937 r., w Słowacji ukazał się dopiero w 2004 r. w przekładzie znanego tłumacza Jozefa Marušiaka⁶. Inne przekłady twórczości Gombrowicza wyszły w latach 1996 (*Proti poézii — Przeciw poetom*, fragment *Dziennika*) w przekładzie Karola Chmela i 2006 (*Kozmos — Kosmos*) w tłumaczeniu Tomáša Horvátha. Twórczość Gombrowicza słowaccy odbiorcy poznawali głównie za pomocą tłumaczeń; w Czechach wydano: *Deník — Dziennik*, 1994; *Deník II. — Dziennik II*, 1957—1961; *Deník III. — Dziennik III*,

⁴ Por. R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*. W: *Przekład — Język — Kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002, s. 47.

⁵ P. Oriešek: *Bruchabôle z interpretácie*. „Knižná revue” 2006, č. 19 [tłum. M.B.].

⁶ Podstawą słowackiego tłumaczenia było wydanie krakowskiego Wydawnictwa Literackiego z 1998 r.

1961—1966, 2001; *Pornografie — Pornografia*, 2001; *Ferdydurke — Ferdydurke*, 1997, 2001; *Testament — Testament*, 2004; *Bakakaj — Bakakaj*, 2004; *Kosmos — Kosmos*, 2007; *Posedlí — Opętani*, 2009.

Jedynym dziełem Gombrowicza dobrze znanym na Słowacji, a to głównie za sprawą teatru, jest dramat *Iwona, księżniczka Burgunda*. Sztuka pod słowackim tytułem *Yvonna, princezná Burgunská* wystawiana była między innymi na deskach Teatru Pavla Országha Hviezdoslava w Bratysławie w 1999 r., w Wyższej Szkole Sztuk Muzycznych (VŠMU) w Bratysławie w 2004 r., w przekładzie i dramaturgii Romana Olekšáka. Pod tytułem *Ivona princezná Burgunská* została wystawiona w 1999 r. w Teatrze a.h.a, w 2010 r. w Teatrze Narodowym w Koszycach (w przekładzie Mariána Servátka i reżyserii Józsefa Czajlika) oraz w Teatrze Lalkowym na Razcesti w Bańskiej Bystrzycy (w reżyserii Mariána Pecko).

W słowackim kręgu kulturowym, w odróżnieniu np. od niemieckiego⁷ czy słoweńskiego⁸, praktycznie brak krytyki literackiej, która przybliżałaby fenomen polskiego pisarza słowackiemu odbiorcy i czyniła go zrozumiałym w nowym horyzoncie odbioru. W nielicznych recenzjach wydawniczych o *Ferdydurke* i jej autorze pisze się ogólnikowo:

[...] patrí popri *Dennikoch* k najprekladanejším dielam Witolda Gombrowicza (1904—1969), najvplyvnejšieho poľského prozaika dvadsiateho storočia [...]. Klasické modernistické dielo bravúrne zachytáva večnú ľudskú nedohotovosť, názorové a morálne neistoty, tápanie v bludisku vlastnej psychiky.

[...] należy, obok *Dzienników*, do najczęściej przekładanych dzieł Witolda Gombrowicza (1904—1969), najbardziej znaczącego polskiego prozaika dwudziestego wieku [...]. Klasyczne, modernistyczne dzieło z brawurą wychwytnąj odwieczną ludzką niedoskonałość, ideową i moralną niepewność, zagubienie w labiryncie własnej psychiki⁹.

Patrí k výnimočným spisovateľom v dejinách literatúry — vzhľadom na autor-skú filozofiu, spôsob konštruovania textov a silu jeho jazyka. Neúnavne viedol spor s poľskou tradíciou a históriou, tento spor však bol iba východiskovým bodom pre tvorbu textov v tejto tradícii a histórii zakorenených a zároveň univerzálnych.

Należy do wyjątkowych pisarzy w historii literatury — ze względu na swoistą filozofię, sposób konstruowania tekstów oraz siłę języka. Niestrudzenie wiodł spór z polską tradycją i historią, spór ten tak naprawdę był jedynie punktem

⁷ Por. M. Wiśniowska: *Determinanty kulturowe w przekładach „Dziennika 1953—1969” Witolda Gombrowicza na język niemiecki*. W: *Odmienność kulturowa w przekładzie*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice—Częstochowa 2008, s. 221—232.

⁸ Por. B. Tokarz: *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza: elementy nacechowane w przekładzie*. W: B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 184—198.

⁹ Tłum. M.B. Recenzje dostępne głównie w Internecie: <http://www.kalligram.sk/?cl=kniha&iid=191&PHPSESSID=dfb81d59f8c1e5f93638f8539c690f59>.

wyjścia tworzenia tekstów zakorzenionych w owej tradycji oraz historii i zarazem uniwersalnych¹⁰.

Jedynie teksty krytyczne wyjaśniające znaczenia twórczości Gombrowicza odbiorcy sekundarnemu zamieszczono w poszczególnych wydaniach powieści polskiego autora. Słowackie wydanie *Ferdydurke* uzupełnia rozmowa Andrzeja Zawadzkiego z Jerzym Jarzębskim pt. *Nadchýna — nenadchýna*¹¹, będąca przedrukiem z polskiego wydania dzieła z 2009 r.¹² Słowackie wydanie powieści *Kozmos* opatrzone krytycznoliterackim komentarzem tłumacza Tomáša Horvátha, ograniczającym się do odczytania implikowanych znaczeń tej jednej powieści¹³. Jerzy Jarzębski przybliży słowackiemu odbiorcy poetykę polskiego autora, identyfikując znaczące elementy jego powieści, wyjaśnia znaczenie tytułu, odsyłając między innymi do badań Bogdana Barana odczytującego tytuł w kontekście powieści Sinclaira Lewisa: *Babbitt*, określa kulturowe mity, tradycje, konteksty, do których nawiązuje Gombrowicz. W rozmowie z Jerzym Jarzębskim podkreśla się, że *Ferdydurke*, wczesne i prekursorskie dzieło Gombrowicza, jest utworem wielowarstwowym, przeciwstawiającym się konwencji, polemizującym z formą wszechobecną we wszystkich dziedzinach ludzkiego życia. Ta prekursorska powieść uczyniła jej autora, jak podkreślał w swoich esejach Milan Kundera, jednym z najważniejszych pisarzy środkowoeuropejskich, a *Ferdydurke* — jednym z najważniejszych dzieł literatury środkowoeuropejskiej¹⁴:

Pravě *Ferdydurke* je průkopníkem existencialismu, dílem navazujícím na tradice komického románu a zároveň dílem řešícím filozofické otázky.

Ferdydurke jest dziełem prekursorskim dla egzystencjalizmu, nawiązującym do tradycji komedii i jednocześnie dziełem odpowiadającym na pytania filozoficzne¹⁵.

Milan Kundera, pisząc o związku między literaturą a filozofią, umieszcza Gombrowicza obok Musila, Manna, Kafki czy Brocha¹⁶, których koncepcję fi-

¹⁰ Tłum. M.B. Fragment recenzji z okładki książki W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Bratislava 2004.

¹¹ *Nadchýna — nenadchýna. Rozhovor Andrzeja Zawadzkiego s Jerzym Jarzębskim*. In: W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Prel. J. Marušiak. Bratislava 2004, s. 290—315.

¹² J. Jarzębski: *Zachwyca — nie zachwyca...*, s. 265—289.

¹³ I. Horváth: *Gombrowiczova kozmogónia a semiológia*. In: W. Gombrowicz: *Kozmos*. Bratislava 2006, s. 155—173.

¹⁴ Za: A. Janiec-Nyitrai: *Zneklidňujici smich — proti světu a proti sobě (Karel Čapek a Witold Gombrowicz)*. In: *Rozosmiat' človeka je hotová veda alebo podoby komiky v umeleckej literatúre*. Edične pripravili Z. Bariaková a M. Kubealaková. Banská Bystrica 2010, s. 230.

¹⁵ M. Kundera: *Zdradzone testamenty*. Warszawa 1996, s. 226—227. Cyt. za: A. Janiec-Nyitrai: *Zneklidňujici smich — proti světu a proti sobě...*, s. 230 [tłum. M.B.].

¹⁶ Por. *Gombrowicz filozof*. Wybór i opracowanie F.M. Cataluccio, J. Illg. Kraków 1991, s. 6.

lozoficzną, jak podkreślał Italo Calvino, można zrozumieć jedynie przez aluzje do wielkich tekstów¹⁷.

Złożona twórczość Gombrowicza stanowi wyzwanie dla czytelnika i tłumacza. Już na początku pojawia się pytanie, czy dzieło to ma szansę zaistnieć w słowackiej świadomości. Zwraca na ten fakt uwagę Bogumiła Suwara:

Ak *Ferdydurke* vnímame ako dielo svojej doby vznikutia, čiže začiatku 20. storočia, preklad len spláca historický dlh spoznávania poľskej prózy slovenským prijímateľom. V tej súvislosti otázku kreovania jazyka — cez existenciálnu situáciu vypovedania a obnažovania skostnatených, zastaralých a nefunkčných ideálov poľských dejín, poľskej kvázi-homogenej kultúry šľachtickej proveniencie — môžeme naozaj chápať ako prekonanú historickú etapu, ktorú preklad len prerozpráva alebo naznačuje, lebo prekladané dielo už nemá príležitosť na živú recepciu.

Jeśli postrzegamy *Ferdydurke* jako dzieło swojej doby, tzn. początku XX wieku, wówczas przekład spląca jedynie historyczny dług zaznajomienia słowackiego odbiorcy z polską prozą. W takim ujęciu językową kreację — objawiającą się w sytuacji egzystencjalnej wypowiedzi i obnażaniu skostniałych, przestarzałych i niefunkcjonujących ideałów polskiej historii, polskiej *quasi*-homogenicznej kultury szlacheckiej prowiniencji — możemy tak naprawdę traktować jako miniony etap historyczny, który przekład tylko wyjaśnia albo zarysowuje, ponieważ przełożone dzieło nie ma już okazji do żywej recepcji¹⁸.

Jak podkreśla Suwara, obnażanie skostniałych, przestarzałych i niefunkcjonujących już ideałów polskiej literatury pierwszej połowy XX w., historii, polskiej *quasi*-homogenicznej kultury szlacheckiej nie interesuje współczesnego słowackiego odbiorcy. Jego wątpliwość budzić może również przedstawienie w utworze kultury o ludowej proveniencji jako niedojrzałej i infantylnej, gdy tymczasem dla Słowaków jest ona źródłem, które uformowało ich kulturę, język i literaturę. Jednakże ten właśnie aspekt odmienności kulturowej mógł stać się wartością dla tych odbiorców, których aktywność poznawcza skłania do poszukiwań nowych, odmiennych od rodzimych wzorów kultury. Tego typu aktywność poznawcza zwiększa tolerancję odbiorców przekładu na aspekt obcości, pomaga pokonywać bariery w zrozumieniu obcej/innej kultury.

Żywe zainteresowanie współczesnego słowackiego czytelnika budzić mogła przede wszystkim reinterpretacja w duchu aktualnej problematyki komunikacji międzyludzkiej sytuacji egzystencjalnej współczesnego człowieka — osamotnionego indywiduum, ograniczonego przez język, innego człowieka, tradycję

¹⁷ Por. I. Calvino: *Filosofia e letteratura*. In: *Une pietra sopra*. Torino 1980, s. 150—156 (Referat za: *Gombrowicz filozof...*, s. 6).

¹⁸ B. Suwara: *Posudok na preklad J. Marušiaka. Ferdydurke W. Gombrowicza*. Archiwum autorki [tłum. M.B.].

kulturową, sytuację społeczną itp.¹⁹ Filozoficzna koncepcja człowieka i świata, dynamiczna koncepcja osobowości, której narzuca się społeczne role czy maski zakodowane w kulturze, uniwersalna problematyczność jednostki ludzkiej, zawsze nieostatecznej, stwarzanej przez sytuacje społeczne, zmiennej i poddanej różnym lękom, są najważniejszym z odkryć autora. I właśnie ta uniwersalna, swoista i spójna teoria filozoficzna, implicytnie ukryta w niepełnych, groteskowo wykrzywionych wypowiedziach, ma szansę przyswojenia w nowym horyzoncie odbioru.

W zdyscyplinowanym intelektualnie wykładzie światopoglądu autora kluczowym zagadnieniem, łączącym filozofię, etykę i estetykę pisarza, jest kwestia formy²⁰. Forma, która rodzi się między ludźmi, formy pojmowanej w jej podwójnym znaczeniu, jako maski nałożonej przez innych oraz konwencji, której ulega człowiek, żeby być akceptowanym. Credo Gombrowicza stanowi, że forma ludzka (sposób bycia, styl) nie jest tylko z nas, lecz jest nam narzucona z zewnątrz²¹, przez kulturę, w której żyjemy. Bolesne zmaganie się człowieka z własną jego formą oznacza zmaganie się ze sposobem życia, czucia, myślenia, mówienia, działania, z kulturą, ideami, ideologią, hasłami, wiarą, ze wszystkim, w czym człowiek się na zewnątrz objawia²². Forma (przyzwyczajenia, stereotypy kulturowe, polityczne, społeczne) stanowi o tożsamości narodu i kultury, ograniczając równocześnie możliwości jednostki i zbiorowości²³.

Forma, wyłożona w dziele Gombrowicza, jest specyficznym i indywidualnym czynnikiem wyróżniającym kulturę. Jest zarazem „topografią rzeczywistości i środkiem międzyludzkiej komunikacji”²⁴. Sfera kultury staje się tu sferą uwięzienia w formie, ukrycia egzystencji jednostki, która w formie się nie mieści. Złożoność Gombrowiczowskiej teorii polega na wykraczaniu poza formę, poza skodyfikowane, intersubiektywne wyobrażenia kulturowe, społeczne i literackie.

„Duszac się w owym natężeniu Formy, pisał Gombrowicz, zrozpaczony rzuciłem się z całych sił ku nowemu odczuwaniu człowieka. [...] Stary Bóg umierał. Kanony, prawa, obyczaje, które stanowiły dorobek ludzkości, znalazły się w próżni, pozbawione autorytetu. Człowiek pozbawiony Boga, wyzwolony, wolny i dowolny, poczynął sam siebie stwarzać poprzez innych ludzi... Forma, to ona wciąż, a nie co innego, była u sedna samego tych konwulsji. Człowieka nowoczesnego charakteryzował nowy stosunek do formy, o ileż łatwiej on ją sobie stwarzał i był przez nią stwarzany [...]”²⁵.

¹⁹ Por. *ibidem*.

²⁰ Por. T. Kępiński: *Witold Gombrowicz. Studium portretowe*. Warszawa 1992, s. 15. Por. także: J. Jarzębski: *Między kreacją a interpretacją*. W: *Gombrowicz filozof...*, s. 177.

²¹ Por. W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 78.

²² Por. W. Gombrowicz: *Testament*. Warszawa 1990, s. 24–25.

²³ Por. B. Tokarz: *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza...*, s. 185.

²⁴ J. Błoński: *Fascynująca Ferdydurke...*, s. 43.

²⁵ W. Gombrowicz: *Testament...*, s. 30.

Pojęcie Formy, definiowane początkowo dość wąsko i specyficznie, nabiera stopniowo uniwersalnego sensu. Pisarz przechodzi od krępującego człowieka konwenansu, przez role społeczne i psychologiczne, aż do roli twórcy uwięzionego w swoim własnym indywidualnym stylu. „Forma-rola twórcy”, jak podkreśla Jerzy Jarzębski, „ma swoje odbicie w formie utworu”²⁶.

Dominującą, znaczącą rolę w powieści stanowi narracja, swoista konstrukcja narratora — podmiotu poznającego, którego istotną funkcją jest konstytuowanie intencjonalnych przedmiotów, drobin, elementów, załączkowych ciągów przyczynowych, ciągów skojarzeń, jakie wyodrębniają się w zmysłowym spostrzeżeniu²⁷. Postaci *Ferdydurke* porozumiewają się językiem stanowiącym skondensowaną wersję mowy potocznej, podczas gdy narrator stwarzając rzeczywistość, opisuje ją, objaśnia, interpretuje, tłumaczy wszelkie jej absurdy, obudowując skomplikowanymi systemami pojęciowymi²⁸. Narrator staje się tu interpretatorem powieściowych zdarzeń, budującym pomost między domyślnym wnętrzem bohaterów a Formą wyłaniającą się z ich działań. Najważniejsza staje się wielowarstwowa i wielopodmiotowa struktura przekazu. Nawarstwiające się role narratora — pisarza, artysty, filozofa, członka kultury (wspólnoty towarzyskiej, narodowej), dają efekt różnorodności, bogactwa tonów i stylów mówienia. Podmiot literacki, mówiąc wieloma głosami, tonami, stylami, korzystając z masek czy z odbicia Innych, nieustannie atakuje stereotypy, formy, doktryny filozoficzne, polityczne, konwencje literackie.

W języku (składni, leksyce, stylu) objawia się ów swoisty światopogląd, sposób istnienia w świecie, „odkrywania rzeczywistości w nierzeczywistości”²⁹. Język to znak przynależności kulturowej, społecznej, narzędzie samookreślenia i porządkowania rzeczywistości. Gombrowicz, jak sam przyznaje, wykorzystuje formy już istniejące, których nauczył się od innych, a więc wyraża się za pomocą „już narzuconej formy międzyludzkiej”³⁰. Przejawia się w sposób niejasny i za pośrednictwem elementów formalnych, które zawsze nasuwają się przez obsesje, powtórzenia³¹. Wykorzystuje schematy, tradycyjne konwencje literackie, style (styl realistyczny, romantyczno-symboliczny), skostniałą formę, języki środowiskowe (mowę awangardowych poetów, ideologów, postępowych nauczycieli, młodzieży szkolnej, mieszczan, ziemian, chłopów), parodiuje gatunki literackie (powieść edukacyjną, romans, powieść awanturniczą, obyczajową, dziewiętnastowieczną powieść realistyczną), techniki narracji i przedstawiania zdarzeń, podejmując z nimi grę, dążąc w kierunku groteski, rodem z powieści Rabelaisa czy Cervantesa.

²⁶ J. Jarzębski: *Między kreacją a interpretacją...*, s. 177.

²⁷ Por. T. Kępiński: *Witold Gombrowicz. Studium portretowe...*, s. 32.

²⁸ Por. J. Jarzębski: *Zachwyca — nie zachwyca...*, s. 272.

²⁹ W. Gombrowicz: *Testament...*, s. 31.

³⁰ P. Sanavio: *Gombrowicz: forma i rytuał*. Tłum. K. Bielas, F.M. Cataluccio. W: *Gombrowicz filozof...*, s. 56.

³¹ Por. *ibidem*, s. 59.

Ważnym aspektem, który ma wpływ na sam proces tłumaczenia i proces odczytania znaczeń, jest fakt, że w tekst oryginału wpisana została kategoria gry z rodzimą kulturą na wszystkich poziomach. Gry prowadzącej do deformacji kultury i języka. Kategoria ta stała się dla Gombrowicza wartością samą w sobie, wyróżnikiem i wyznacznikiem. Zamierzony przez Gombrowicza i implicytnie wpisany w tekst aspekt przekraczania granic kultury, jej deformowania w tworzeniu nowych wartości miał za zadanie aktywizować i pobudzać świadomość kulturową odbiorców. Świat przedstawiony Gombrowicza jest, jak podkreśla Michał Paweł Markowski, światem *wy-stawionym* na próbę istnienia i próbę lektury. Gombrowicz narzuca odbiorcom narzędzia, za pomocą których jest odczytywany i interpretowany, dominując nad czytelnikiem, wskazując mu, między innymi w *Przedmowie do Filiberta dzieckiem podszytego*, drogę odczytania i rozumienia, równocześnie ją zamykając³²:

Czas najwyższy przestać, wyrzec z zieleni chociażby na chwilę i spojrzeć przytomnie spod ciężaru miliarda kielków, pączków... [...] muszę wyjaśnić, zrationalizować, uzasadnić, wytłumaczyć, uporządkować, wydobyć myśl naczelną, z której się wywodzą wszystkie inne myśli tej książki... [...]. Należałoby też ustalić, orzec, zdefiniować, czy jest ono [dzieło] powieścią, pamiętnikiem, parodią, pamfletem, wariacją na tematy fantazji, studium — i co przeważa w nim: żart, ironia czy głębsze znaczenie, sarkazm, persyflaż, inwektywa, bzdura, *pure nonsense*, *pur blagizm*, a dalej, czy nie jest to jednak poza, udawanie, zgrywa, sztuczność [...] podminowanie porządku i zaprzepaszczenie rozumu...³³.

Świadomość kulturowa odbiorcy, znajomość form, stylów, konwencji i stereotypów, którymi operuje autor i z którymi podejmuje grę, decydują o możliwości odczytania dzieła. Powodzenie aktu translacji uzależnione jest tym samym od świadomości kulturowej tłumacza i odbiorcy sekundarnego. „Znajomość stereotypów po obu stronach aktu komunikacji umożliwia dialog”³⁴, pokonywanie kulturowych barier. Tłumacz, świadomy mediator między dwoma kulturami³⁵, inicjator dialogu międzykulturowego, staje w przypadku *Ferdydurke* przed trudną do pokonania barierą, barierą rozumienia, wynikającą z arbitralnie wpisanej w tekst kategorii gry toczącej się „w scenerii wytworów kultury”³⁶. W kontekście przekładu tłumacz musi odpowiedzieć na pytania, czy aspekt gry z wytworami kultury jest barierą nie do pokonania na drodze do zrozumienia, czy próba zrozumienia odmiennego tła ma stać się drogą do zrozumienia Drugie-

³² Por. M.P. Markowski: *Czarny nurt...*, s. 40.

³³ W. Gombrowicz: *Ferdydurke...*, s. 188.

³⁴ B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 197.

³⁵ Por. E. Tabakowska: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład — Język — Kultura...*, s. 26.

³⁶ Por. J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 230.

go. Filozofia dialogu, jak podkreśla Elżbieta Tabakowska, cytując Emmanuela Levinasa, „zakłada uznanie Drugiego i poszanowanie dla jego odmienności”³⁷. Słowacki tłumacz *Ferdydurke* balansuje między tymi pytaniami, dewerbalizując znaczenia oryginału i dokonując ich reekspresji w przekładzie. Zachowując w przekładzie odmienną kulturową i podtrzymując aspekt obcości, próbuje równocześnie częściowo oswoić oryginał słowackiemu odbiorcy. Nie unieważnia barier kulturowych, ale stara się nawiązać międzykulturowy dialog, który służyć ma zrozumieniu i poznaniu Drugiego.

Tłumacz ma świadomość, że niezwykłość tekstu Gombrowicza, jego pełna „niestandardowość” w podejmowaniu gry z wytworami kultury, gotowymi kodami werbalnymi, gestycznymi, obyczajowymi jest wartością oryginału i stanowi jego integralną cechę. W ujęciu Gombrowicza im więcej form, tym wyższa cywilizacja, szybsza i rozmaitsza komunikacja między ludźmi³⁸. Podtrzymanie arbitralnie wpisanego w tekst oryginału tego aspektu pociąga za sobą strategię, która zrekonstruowałaby obce mechanizmy mentalne wpisane w inną kulturę³⁹.

Rozważanie problemu bariery kulturowej w przekładzie powiązane jest z rozważaniem bariery językowej. W języku odbijają się elementy kultury; on je wspiera, rozprzestrzenia i pomaga rozwijać. W języku Gombrowicza odbijają się elementy kultury, które podlegają deformacji. Jozef Maruśiak staje przed tłumaczeniem na język słowacki swoistego stylu, struktur językowych: frazeologizmów, utartych zwrotów o znaczeniu dosłownym i frazeologicznym, które nie mają dokładnych odpowiedników w języku docelowym; wyrazów nacechowanych — archaizmów, neologizmów, regionalizmów, kolokwializmów, wyrazów obcych; konstrukcji gramatyczno-leksykalnych występujących w nietypowych kontekstach, a ponadto skrajnie parodystycznych gier słownych; pastiszy stylistycznych, pseudoaforyzmów⁴⁰:

Poszczególne słowa stają się też zwięzłymi wykładnikami rozbudowanych koncepcji filozoficznych Gombrowicza, choć niedefiniowalne. [...] Konkretnie i abstrakcyjne, infantylne i poważne, powszechne i indywidualne, zanurzone w potoczności języka, a zarazem wpisane w filozoficzne czy antropologiczne sensory i podteksty, są charakterystycznymi składnikami Gombrowiczowskiego stylu. Już na tym — leksykalnym poziomie można zauważyć, że cechą stylu *Ferdydurke* jest reinterpretacja tego, co zastane, potoczne i na pozór oczywiste...⁴¹.

³⁷ E. Tabakowska: *Bariery kulturowe...*, s. 32.

³⁸ Por. J. Błoński: *Forma, śmiech...*, s. 42.

³⁹ Por. B. Tokarz: *Bariery kulturowe w przekładzie. W: Odmienną kulturą w przekładzie...*, s. 9.

⁴⁰ Por. W. Bolecki: *Przewodnik po labiryncie...*, s. 279.

⁴¹ Ibidem.

Mając świadomość istnienia kulturowej bariery, wynikającej z nadmiaru elementów kultury, które biorą udział w deformacji rzeczywistości świata przedstawionego, tłumacz nieustannie waha się między strategią dosłowności⁴² a strategią neutralizacji⁴³ obcych zjawisk kulturowych, które stały się przedmiotem Gombrowiczowskiej gry. Starając się być wierny oryginałowi, kierując się zamysłem artystyczno-estetycznym autora, rezygnuje z konstruowania wypowiedzi jednoznacznych. Oscyluje między zdaniami wypowiedzianymi serio a zdaniami, które dążąc w kierunku parodii, wykorzystują konwencje, formy, style i stereotypy. Ujawnione w ten sposób osadzenie kulturowe staje się nośnikiem informacji semantycznie relewantnych. Istotnym problemem w obranej strategii translacji jest reinterpretacja zarówno warstwy kulturowej implikowanej w dziele (kontekst świata przedstawionego), jak i wykorzystanych w nim faktów kultury. Fakty kultury zawierające informację kulturową utrwaloną w określonych kodach stają się elementem gry, stosowane przez autora dominują w fikcyjnym świecie przedstawionym w postaci skrajnie zdeformowanej.

- (I) Chciałem protestować, lecz **bezwzględny belfer** tak mnie nagle **zbelfrzył absolutnym belfrem** swoim, że nie mogłem, i ukloniwszy się poszedłem do klasy pełen niewypowiedzianych protestów i szumu, w którym tonęły protesty. (s. 40)

Chcel som protestovať, ale **bezohľadný rektor** ma tak náhle **zrektorčil** svojim **absolútnym rektorstvom**, že som sa nepovážil, uklonil som sa a pobral som sa do triedy plný nevyslovených protestov a šumu, v ktorom sa protesty strácali. (s. 45)⁴⁴

- (II) Lecz on **siedział**, a **siedząc siedział i siedział jakoś tak siedząc**, tak się **zasiedział w siedzeniu swoim**, tak był absolutny w tym **siedzeniu, że siedzenie**, będąc skończenie głupim, było jednak zarazem przemożne. (s. 20)

Ale on **sedel**, **sediačky sedel**, a **sedel akosi tak posediačky**, tak sa zasedel vo svojom sedení, bol taký absolútny v tom **sedení, že sedenie**, aj keď bolo totálne hlúpe, bolo zároveň nepremožiteľné. (s. 23)⁴⁵

- (III) **Banalnie zbelfrzony drobię u boku belfra olbrzymiego**, który bełkocze jeno: — **Cip, cip, kurka...** Zasmarkany nosek... Kocham, e, e... Człowieczek, **maluś, maluś**, e, e, e, **cip, cip, cipuchna, Józio, Józio, Józiumio, Józeczek, male, male, cip, cip, pupcia, pupcia, pupcia...** (s. 22)

⁴² Por. K. Hejwowski: *Mit tłumaczenia dosłownego: „litera nie zabije ducha”*. W: K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2007, s. 24–47.

⁴³ Por. ibidem.

⁴⁴ Wszystkie polskie cytaty z wydania W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Kraków 2007.

⁴⁵ Słowackie cytaty z wydania W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Bratislava 2004.

Banálne zrechlorčený cupitám po boku **obrovského rehtora**, ktorý mumla iba jedno: — **Cip, cip, kuriatko...** Sopľavý noštek... Mám rád, e, e... Človečik, **maličký, malý**, e, e, e, **cip, cip, cipuška, Jožko, Jožko, Jožinko, Jožičko, maličké, maličké, cip, cip, riťuľka, riťuľka, riťuľka...** (s. 26)

- (IV) [...] treba priznať, že Pimko z **maestrią, cechujúca jeno najznakomitszych i najwytrawniejszych belfrów, uwikłal z punktu mnie i mych kolegów w dialektkę i problematykę** możliwie najbardziej **udziecinniająca**. (s. 35)

[...] treba priznať, že Pimko s **majstrovstvom, ktoré je vlastné iba najvynikajúcejším a najkusenejším učbárom, v okamihu zaplietol mňa a mojich kolegov do dialektiky a problematiky** čo možno najviäčšmi **infantilizujúcej**. (s. 40)

Obrana przez tłumacza strategia dosłowności w reinterpretacji znaczeń, respektująca cechy formalne języka wyjściowego, oddaje parodystyczny wydźwięk wypowiedzi, której celem jest prowadząca do granic absurdu deformacja. Tłumacz poszukuje ekwiwalentów słów opartych na grze znaczeń, na związkach frazeologicznych czy zjawisku homonimii poszczególnych wyrazów, mnoży abstrakcyjne neologizmy i związki wyrazowe, by osiągnąć zamierzony w oryginale groteskowy efekt. Strategia na tym poziomie ogranicza się do zastosowania, oprócz tłumaczenia dosłownego, zapożyczeń oraz kalek leksykalnych i strukturalnych, które umożliwiają osiągnięcie odpowiedniego efektu stylistycznego:

- (I) **Novus kolegus!** [...] Gwoliż jakim złośliwym kaprysom aury waszmość dobrodzieja persona tak późno w budzie się pojawia? [...] Aż amory do jakiej podwika wstrzymały **szanownusa kolegusa**? Zaliż zadufały **kolegus opieszaly jest?** [...] i mówili — białogłowa, niewiasta, podwika, balwierz, **Febus**, miłosne zapały, skrzat, **profesorus, lekcjus polskus, idealus, chutnie**. (s. 25)

Novus kolegus! [...] Skrze aké zlobné rozmarty osudu sa vaša najmilostivejšia persóna tak neskoro v našej pakárni zjavuje? [...] Asnáď ťa, **ctihodný kolegus**, nezdržali ľubostné poryvy k nejakej deve spanilej? Alebo je náš **kolegus taký nemotorus?** [...] Hovorili — spanilá panna, cnostná matróna, barbier, šaľba, ľubostné vzlety, zmok, **profesorus, jatykus polonicus, ideálus, chtiač**. (s. 30)

- (II) Inżynier **zachichotał** mimo woli i **chichotał** długo, automatycznie [...] **zachichotał chichotem tylnym** (s. 164)

Inżynier sa mimovoľne křčovito **zachichotal a chichotal sa dlho mechanicznie** [...] **Zachichotal sa hrdelným chichotom** (s. 184)

Świadomy podejmowanej w oryginale gry z faktami kultury tłumacz podtrzymuje aspekt obcości przekładu, obcości stylu, absurdalności języka operującego stereotypami i niezwykłymi sformułowaniami, banalnymi sloganami. W swojej strategii nie wyjaśnia, nie interpretuje wykorzystanych w „grze” kulturowych faktów (tradycji, konwencji, schematów, stylów), pozostawia odbiorcy przekładu odczytanie znaczeń, odwołując się do jego kulturowej wrażliwości, kompetencji i wiedzy.

Reekspresja tłumacza wydobywa równocześnie problem Gombrowiczowskiej formy jako pojęcia z obszaru estetyki oraz jako zagadnienia bytu. W nowym horyzoncie odbioru reinterpretacja z punktu widzenia artystycznej ekspresji, odnosząca się do polskiej tradycji literackiej, dąży w kierunku odczytania uniwersalnego (filozoficznego) wymiaru dzieła, w którym zaciera się stanowiąca barierę kulturowa przynależność oryginału. Rozstrzygają o tym dalsze decyzje translatorskie tłumacza, który próbuje zachować równowagę między tym, co obce, a tym, co rodzime, pokonać barierę niezrozumienia i nadmiernego wyobcowania czytelnika, zagwarantować wartość komunikacyjną przekładu. Przejawia się to głównie w języku, przez eliminację archaizacji słownikowej na poziomie tzw. archaizmów pustych (zaimków, spójników, partykuły)⁴⁶. Tłumacz neutralizuje ich formę, aktualizuje ją, korzystając z możliwości języka współczesnego (*gwoliž* — sł. *skrze*, *azaž* — sł. *asnád*). Podobnie jest w całym tekście, gdzie tłumacz konsekwentnie zastępuje archaizujące wypowiedzi zwrotami współczesnego języka słowackiego (*gdziem* — *gde*; *gdziem był* — *kde som bol*; *gdym miał* — *ked' som mal*; *a kiedym* — *a ked' sa mi*; *jeno* — *iba*; *gdyž* — *lebo*, *napokon*, *pretože*; *a tož* — *z toho*; *i jeno* — *ale iba*; *dlačzegož* — *prečo*; *jakaž* — *aká*; *iž* — *že*; *azali* — *vari*; *zasię* — *kym*; *toć* — *vari* itd.). Tłumacz unika również archaicznych form czasownika (*jąłem* — *začal som* [zacząłem]; *przecie onegdaj się było* — *predsa každý kedysi bol* [przecież każdy kiedyś był]) i rzeczownika (*pugilares* — *peňáženka* [portmonetka]; *impas* — *tieseň* [kłopot, przygnębienie, depresja]; *pensjonarka* — *študentka* [studentka], *gimnazistka* [gimnazjalistka]; *fibra* — *nerv* [nerw]; *chłystek* — *holobriadok* [żółtodziób, młokos, gołowąs]; *trąbka automobilu* — *klakson auta* [klakson auta]; *cwaja* (s. 33), *szyk* (s. 58), *kica* (s. 56) — sł. slang. *gul'a* [pała, dwója]; *fidrzałki* — *somarinky* [głupoty, bzdury]), odsyłając przez wybór ekwiwalentów do kultury współczesnej i znaczeń uniwersalnych, rozpoznawalnych przez odbiorców przekładu.

Podobną strategię stosuje Maruśniak, ingerując w archaiczny szyk przestawny oryginału, korzystając z inwersji w obrębie frazy nominalnej:

- (I) Był to lęk nieistnienia, strach niebytu, niepokój niezycia, obawa nierzezywistości, krzyk biologiczny wszystkich **komórek moich**.

⁴⁶ Por. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 189.

Bol to strach z neexistencie, des z nebytia, nepokoj z nežitia, obava z neskutočnosti, biologický krik všetkých **mojich buniek**. (s. 7)

(II) W połowie drogi **mojego żywota** pośród ciemnego znalazłem się lasu. (s. 6)

V polovici svojej **životnej cesty** som sa ocitol v lese. (s. 8)

(III) Ciotki moje, te liczne **ćwierćmatki doczepione, przylatane**, ale **szczerze kochające**. (s. 7)

Moje tety, tie **početné prifarené, prikmotrené**, ale **úprimne milujúce štvrt'matky**. (s. 9)

(IV) A **wzrok ich błędny i tumanowaty** ślizgał się po mnie. (s. 25)

a ich **nepričetné a zahmlené oči** kĺzali po mne. (s. 29)

Zdarzają się jednak w analizowanym tłumaczeniu sytuacje, w których tłumacz, szukając odpowiedniego ekwiwalentu, podkreśla archaiczność wypowiedzi, sięgając do form archaicznych języka słowackiego (*czymże byłem — čímże som bol; wieszcz — (arch., lit.) bard, pevec; maluczcy — dietka; azaliż — asnád*) lub do dzieł literackich oraz klasyków literatury słowackiej (*Ani na jotę — ani zamak* (s. 8)⁴⁷). Na tę strategię decyduje się przede wszystkim w momencie re-interpretacji znaczeń związanych z kulturą szlachecko-ziemiańską i chłopską. Oddając kontrast między mową „panów” a mową ludu, konsekwentnie tę drugą archaizuje. Obecna w oryginale parodia chłopskiej gwary, oddana w przekładzie za pomocą form archaicznych i gwarowych, przywołuje wzorce mentalne funkcjonujące w kręgu kultury przyjmującej. Możliwe jest dzięki temu odczytanie parodystycznego wymiaru dzieła:

(I) Panoczku, panoczku, **adyć** zlitujcie się, **adyć** zaniechajcie, **adyć ostawcie, panie!** [...] A zlitujcie się, panie, **ady jo** nie człowiek. [...] **Ady** zmiłujcie się panie. **Ady** my nie ludzie, **ady** my psy, psy jesteśmy! Hau! Hau! (s. 200); **proszę jaśnie pana**. (s. 213)

Pánko, páňko, zľutujteže sa, nechajte nás, **pustite pán môj!** [...] Len sa zľutujte, **pánko môj, šak** ja nie som človek. [...] Ach, zmiľujte sa páni. **Šak** my nie sme ľudia, my sme psy, veru psy! Hau! Hau! (s. 218); **milosťpánko**. (s. 218)

Ekwiwalencja elementów formalnych chłopskiej gwary, kontrastująca z wypowiedziami ziemian, pogłębia implikowany w oryginale aspekt podległości

⁴⁷ Według *Slovníka slovenského jazyka* Štefana Peciarra, przestarzałe słowo *zamak* znajdziemy w literaturze w utworach Zguriški, Tatarki, Hečki. Por. *Slovník slovenského jazyka*. Red. Š. Peciar. Bratislava 1959—1968. Dostępny w Internecie: <http://slovníky.korpus.sk> (Data dostępu: 10.03.2011).

ludu względem „panów”. W tym przypadku w przekładzie udaje się tłumaczowi zreinterpretować grę prowadzoną przez autora oryginału.

Tłumacz szukając właściwego ekwiwalentu języka, stylu Gombrowicza, daje się prowadzić tekstowi oryginału. Jest to widoczne również na poziomie składni. Maruśiak stara się zachować swoisty rytm zdania wielokrotnie złożonego, zdania parentyczne i powtórzenia kategorii gramatycznych. Zmiana strategii, zastosowanie inwersji składniowej, substytucji konstrukcji imiesłowowych, zastąpienie ich zdaniami współrzędnymi lub podrzędnymi, unikanie bezosobowych form czasownika przez wprowadzenie ekwiwalentu osobowego w liczbie mnogiej lub pojedynczej, wiąże się z dostosowaniem wypowiedzi do zasad poprawności systemu współczesnego języka słowackiego. Prowadzi to jednak do nadmiernego ukonkretnienia i utraty wieloznaczności oraz wieloaspektowości wypowiedzi. Tłumacz rezygnuje ze struktur, które w jego rodzimym systemie uznawane są za niegramatyczne, odrzucając obce mechanizmy mentalne, „świadectwo mentalnego bycia-w-świecie i kulturze”⁴⁸:

- (I) W istocie jest rzeczą pierwszorzędną wagi i rozstrzygającą w dalszym rozwoju, względem czego człowiek się ustawia i organizuje — czy na przykład **działając, mówiąc, bredząc, pisząc** ma na myśli, bierze pod uwagę jedynie ludzi dorosłych, skończonych, świat pojęć jasnych, skryształizowanych [...]. Ani na chwilę nie mogłem zapomnieć o nieświadku ludzi niedoludzkich i **bojąc się** panicznie, **brzydząc się** okropnie, **wzdrygając się** na samo wyobrażenie jego bagnistej zieleni, nie umiałem jednak się oderwać, byłem zafascynowany jak ptaszę widokiem węża. (s. 11—12)

V skutočnosti je vec prvoradej dôležitosti, rozhodujúca o ďalšom vývine, vo vzťahu k čomu sa človek konštituuje a organizuje — či napríklad **pri písaní, hovorení, blúžení** má na mysli, berie do úvahy iba dospelých, hotových ľudí, svet jasných, vykryštalizovaných pojmov [...]. Ani na chvíľu som nemohol zabudnúť na nedorobný svet nedorobných ľudí — ale **hoci som sa ho panicky bál, s nesmiernym hnusom sa striasal** pri samej predstave jeho bahnitej Selene, nevedel som sa od neho odtrhnúť, bol som ním fascinovaný ako vtáča pohľadom hada. (s. 14)

- (II) Spotykałem się z ludźmi **zamieniając** słowa (s. 7)
stretával som sa s ľuďmi **a vymieňal si** s nimi slová (s. 9)
- (III) Tonem chłodnym i opanowanym **izolując** je na pierze, **wskazując**, że oto pragnę wziąć rozbrat z fermentem (s. 8)
chladným a disciplinovaným tónom **som ich** na papieri **izoloval, aby som ukázal**, že sa chcem rozísť s nevykvasenosťou? (s. 10)

⁴⁸ B. Tokarz: *Bariery kulturowe w przekładzie...*, s. 15.

- (IV) dziewczyna **nie rozumiejąc** [...] wyszczerzyła zęby **parsknąwszy** (s. 22)
 dievča **nechápaló** [...] **vycerila zuby a vyprskla** (s. 25).

W celu uzyskania właściwego sensu Jozef Marušiak dokonuje przesunięć, porządkując napływające obrazy, nadaje tekstowi spójności, której brak w oryginale. Racjonalizacja ta prowadzi do zaburzenia równowagi między formalnym i nieformalnym, uporządkowanym i nieuporządkowanym, abstrakcyjnym i konkretnym. Konsekwencją racjonalizacji staje się objaśnianie⁴⁹. Tam, gdzie oryginał porusza się w nieokreśloności, przekład dąży do jej narzucenia, dąży do uczynienia „jasnym” tego, co w oryginale niejasne.

Tłumacz dodatkowo eliminuje lub niekonsekwentnie przekłada znaki graficzne funkcjonujące w złożonej wypowiedzi podmiotu literackiego. Ingeruje tym samym w swoisty i pozorny chaos interpunkcyjny, który w *Ferdydurke* odbiega od ogólnie przyjętej normy:

- (I) Gdy ostatnie zęby, zęby mądrości mi wyrosły, **należało sądzić — rozwój został dokonany**, nadszedł czas nieuniknionego mordu. (s. 7)

Keď mi narástli posledné zuby, zuby múdrosti, **dalo sa predpokladať, že vývin je zavŕšený**. (s. 9)

- (II) Pragnąłem naprzód książką wkupić się w ich łaski, aby potem w osobistym zetknięciu zastać już grunt przygotowany **i — kalkulowałem** — jeżeli zdołam zasiać w duszach dodatnie wyobrażenie o sobie, to wyobrażenie i mnie z kolei ukształtuje; **w ten sposób** choćbym nie chciał, stanę się dojrzałszy. (s. 8)

Chcel som sa najprv knihou vlúdiť do priazne ľuďí, aby som potom pri osobnom kontakte našiel už pripravenú pôdu. **Rátal som s tým**, že ak im dokážem zasiať do duše pozitívnu predstavu o sebe, **potom** táto predstava sformuje aj mňa, **takto sa aj** nechtiac stanem dospelým. (s. 10)

- (III) Czyliż nie rozumiesz, że pierwszym warunkiem dojrzałości, bez którego ani, ani, **jest** — samemu uznać się dojrzałym? (s. 8)

Nechápeš, že prvou podmienkou zrelosti, bez ktorej ani na krok, **je, že** sám seba uznáš za zreleho? (s. 10)

- (IV) **Edukacja twoja — zaniedbana** i trzeba przede wszystkim uzupełnić braki. (s. 21)

Tvoja výuka je zanedbaná a predovšetkým musíme zaplniť medzery. (s. 25)

⁴⁹ Por. A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego*. Tłum. U. Hrehorowicz. W: P. Bukowski, M. Heydel: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków 2009, s. 254–255.

Najważniejszą regułą poetyki polskiego pisarza jest posługiwanie się „cudzymi” językami. W prozie Gombrowicza tworzą je na poziomie najniższym pojedyncze słowa-terminy, należące do stylów funkcjonalnych, języków historycznych, ujawniających się w postaci stereotypowych haseł⁵⁰:

- (I) I oto ponownie w powietrzu dusznym zakwitły wypieki, spór się rozrastał — nazwiska licznych doktrynerów, rozmaite teorie wyskakiwały jak z procy, pędziły do boju, nad głowami rozgorączkowanych zmagwały się światopoglądy, tam znowu hufiec dam uświadomionych i uświadamiających szarżował z zapalczewością neofitek płciowych obskurantyzm **prasy zachowawczej**. „**Endecja!** — Bolszewizm! — Faszizm! — Młodzież Katolicka! — Rycerze Miecza! — Lechici! — Sokoły! — **Harcerze!** — **Czuj duch!** — **Czołem!** — **Czuwaj!**” — padały słowa najwymyślniejsze. (s. 49)

A v dusnom, zhustnutom vzduchu znova rozkvitli rozpálené tváre, spor narastal — mená všemocných doktrinárov, rozmanité teórie vyletovali ako z praku, hnali sa do boja, nad hlavami rozhúrcených debatérov zápasili svetónázory, tam zasa šik uvedomelých a uvedomujúcich dám harcoval so zápalom sexuálnych neofytiek na obskurantizmus **konzerватívnej tlače**. „**Národná demokrácia!** — Boľševizmus! — Fašizmus! — Katolícka mládež! — Rytieri meča! — Lechiti! — Sokoli! — **Skauti!** — **Duchu zdar!** — **Sláva vlasti!** — **Bud' pripravený!**” (s. 57)

- (II) Towiański, Towiański, Towiański, mesjanizm, Chrystus Narodów, **znicz**, ofiara, czterdzieści i cztery, natchnienie, cierpienie, odkupienie, bohater i symbol. (s. 47)

Towiański, Towiański, Towiański, mesianizmus, Kristus národov, **večný oheň**, obeta, štyridsaťštyri, inšpirácia, utrpenie, wykúpenie, hrdina a symbol. (s. 53)

- (III) Koledzy [...]. W górę serca! Proponuję, abyśmy natychmiast ślubowali, **iż nigdy nie zaprzemy się chłopięcia ani orlęcia!** Nie damy ziemi skąd nasz ród! **Ród nasz od chłopięcia i dziewczęcia się wywodzi!** Ziemia nasza to chłopię i dziewczę! Kto młody, kto szlachetny, za mną! Hasło — młodzieńczy zapal! Odzew — młodzieńcza wiara! (s. 31)

Kamaráti [...] Hore srdcia! Navrhujem, aby sme hneď tu zložili sľub, **že nikdy v sebe nezaprieme chlapca ani orlíča. Nedáme zeme, z ktorej pohádza náš rod! Náš rod sa odvodzuje od chlapčat'a a dievčat'a. Naša zem je chlapča a devča.** Kto je mladý, kto je šľachetný, za mnou! Heslo — mladistivý zápal! Odpoveď — mladistivá viera! (s. 36)

⁵⁰ Por. W. Bolecki: *Narracja jako gra konwencji i jej „głębsze znaczenia”: przedwojenna proza Gombrowicza*. W: W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1982, s. 97.

Tłumacz dokonuje w tym przypadku substytucji, poszukując odpowiedników znanych w tradycji kultury przyjmującej (*Endecja* — sł. *Národná demokracia*, *Harcerze!* — sł. *Skauti!*, *Czuj duch!* — sł. *Duchu zdar!*, *Czołem!* — sł. *Sláva vlasti!*, *Czuwaj* — sł. *Bud' pripravený*, *znicz* — sł. *večný oheň*). Korzysta z rozpoznawalnych w słowackim horyzoncie odbioru hasel, stylów, języków historycznych znanych z estetyki romantyczno-modernistycznej:

- (I) Same **Blade Świty i Wschodzące Świty, i Świty Nowe, i Nowe Świtanie, i Epoka Walk, i Walka w Epoce, i Trudna Epoka, i Młoda Epoka, i Młodzież na Czatach, i Czaty Młodości, i Młodość Walcząca, i Młodość Idąca, i Młodość Stojąca, i Hej, Młodzi, i Gorycz Młodości, i Oczy Młodości, i Usta Młodości, i Wiosna Młoda, i Moja Wiosna, i Wiosna i Ja, i Wiosenne Rytm, i Rytm Kulomiotów, i Salwa do Góry [...], a wszystko pisane poetyckim tonem z kunsztownymi asonansami lub bez kunsztownych asonansów [...]. Autorzy zręcznie i z dużym mistrzostwem kryli się poza **Piękno, Doskonałość, Rzemiosła, Wewnętrzna Logikę Utworu, Żelazną Konsekwencję Asocjacji**, ale też poza **Świadomość Klasową, Walkę, Jutrznię Dziejów...** (s. 153)**

Same **Bledé svitania a Vychádzajúce úsvity, Nové úsvity aj Nové svitania, Epoka boja a Boj v epoche, Ťažká epoka aj Mladá epoka. Mládež na stráži aj Stráž mladosti. Mladost' bojujúca aj Mladost' kráčajúca i Mladost' stojaca. Hej, mladí aj Trpkost' mladosti, Oči mladosti aj Ústa mladosti, Mladá jar aj Moja jar, Jar a ja, Jarné rytmy aj Rytmus guľometov, Salva do výšky [...]** a všetko napísané poetickým tónom s rafinovanými asonanciami alebo bez rafinovaných asonancií [...]. Autori sa obratne a s veľkým básnickým majstrovstvom skrývali za **Krásu, Remeselnú dokonalosť, Vnútrošnú logiku diela, Železnú dôslednosť asociácií** alebo za **Triedne vedomie, Boj, Zorničku dejín** (s. 168)

Barierę kulturową w przekładzie stanowią mogą również kryptocytaty i parafrazy literackich sformułowań, których odczytanie wymaga od odbiorcy znajomości kultury i literatury prymarnej. Będą to odwołania do pieśni ludowych, narodowych — „Nie damy ziemi skąd nasz ród” (s. 31) — „Nedáme zem, z ktorej pochádza náš rod” (s. 36); nawiązania intertekstualne do znanych utworów literackich — *Boskiej komedii* Dantego („W połowie drogi mojego żywota wśród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten, co gorsza był zielony” (s. 6) — „V polovici svojej životnej cesty som sa ocitol v lese. A čo bolo horšie, ten les bol zelený” (s. 8)); *Pana Tadeusza* Mickiewicza, *Przedświtu* Zygmunta Krasińskiego⁵¹. Wtopione w mowę własną wypowiadającego się narratora, bohatera czy autora, funkcjonują zatarte, nie tworząc koherentnej tradycji, nie stanowiąc „klucza” interpretacyjnego. Tłumacz w swojej reinterpretacji tego typu aluzje

⁵¹ Cytaty rozszyfrowuje W. Bolecki. Por. *ibidem...*, s. 98–99.

pozostawia niewyjaśnione, zawęży pole skojarzeń odbiorcy, być może wychodząc z założenia, że łatwa rozpoznawalność znaku nie ułatwia w tym przypadku określenia makrotekstowego sensu poszczególnych gotowych formuł.

Inaczej wygląda problem tłumaczenia słów kluczy, które skupiają na sobie cały ciężar semantyczny. Ich znaczenia poszerzane są w każdym kolejnym użyciu, nabierając coraz bardziej abstrakcyjnego charakteru. Są one puste, infantylne i niepoważne, ale służą przekazaniu poważnych treści filozoficznych. Swoistością tych słów jest ich niedefiniowalność; są to słowa pozakategorialne, każda próba ich sprecyzowania czy wytłumaczenia grozi śmiesznością. Tłumacz musi pamiętać, że ma do czynienia ze słowami bez stałej semantyki, które nieustannie coś znaczą, określają i definiują. Paradoks tych słów polega na tym, że ich znaczenia nie dadzą się wyinterpretować⁵², stanowią „anatomiczne symbole” niedojrzałości i nieautentyczności⁵³, dlatego funkcjonują w oryginale w niezmiennej i ujednoczonej postaci (*pupa*, *gęba*, *tydka*, *kupa*). Czytelnik może przybliżyć się do ich znaczenia, może domyślać się ich znaczenia, ale zawsze wymyka się ono ostatecznemu rozpoznaniu⁵⁴. W reinterpretacji Maruśiaka słowa klucze zyskują wiele postaci znaczeniowych (*pupa* — *rit'ul'ka*, *rit'ula*, *rit'ka*, *zadočiek*, *zadok*, *zadnica*; *upupić* — neol. *urit'ul'kovat'*, *robiť s človeka rit'*, *piliť mozgy*; *gęba* — *papula*, *huba*, *ksicht*, *psi ksicht*, *antipatický ksicht*, *rypák*; *wlepić gębę* — *nasadiť ksicht*; *gębować* — *zanádavat'*, *ksichtiť sa*; *wyzwolić się od gęby* — *oslobodiť sa od papule*). Wprowadzone przez tłumacza wyjaśniające amplifikacje i substytucje w obrębie znaczeń tych słów intencją autora oryginału podważają. Zaciera się również inny aspekt ich użycia, dostrzegany w momencie zestawienia tego języka z polską tradycją literacką lat trzydziestych XX w. Język jest tu w pewnym sensie parodią języka symbolicznego⁵⁵; w słowackiej reinterpretacji znaczeń aspekt ten ulega zatarciu.

Podobny brak konsekwencji w obranej przez tłumacza strategii zauważalny jest w tłumaczeniu zwrotów/słów opatrzonych przez Gombrowicza dużą literą. Stałym chwytem Gombrowicza, na co zwraca uwagę Bożena Tokarz⁵⁶, jest zdzerżenie znaczeń „wysokich” oznaczonych wielką literą i „niskich”, wyrażonych za pomocą małej litery:

- (I) Nieustannie przy jedzeniu oraz w wolnych chwilach odchodziły rozmowy o **Swobodzie Obyczajów, Epoce, Rewolucyjnych Wstrząsach, Czasach Powojennych** *etc.* (s. 129)

Pri jedle i vo voľných chvíľach ustavične prebiehali rozhovory o **slobode mravov, epoche, revolučných otrasoch, povojnových časoch** a pod. (s. 142)

⁵² Por. *ibidem*, s. 109.

⁵³ Por. M.P. Markowski: *Czarny nurt...*, s. 234.

⁵⁴ Por. W. Bolecki: *Narracja jako gra konwencji...*, s. 109.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Por. B. Tokarz: *Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza...*, s. 184–198.

- (II) Pragnie tworzyć **Sztukę**. Marzy mu się, że **Pięknem, Dobrem i Prawdą** będzie sycił siebie i współobywateli, chce być kapłanem i wieszczem, ofiarowując skarb swego talentu ludzkości spragnionej. A także, być może, pragnie oddać talent w służbie idei oraz **Narodu**. (s. 73)

Chce tworzyć **Umenie**. Sniva o tom, že **Krásou, Dobrom a Pravdou** bude sýtiť seba aj spoluobčanov, chce byť kazateľom a žrecom, ponúkajúcim vyprahnutému ľudstvu poklady svojho talentu. A možno aj prahne zasvätiť svoj talent službe idei alebo **Národu**. (s. 83)

Stosując wymiennie dużą lub małą literę w przekładzie słów kluczowych (*Forma, Piękno, Prawda, Sztuka, Epoka, Wojna, Rewolucja, Młodość, Starość*), tłumacz zaciera intencjonalnie wpisaną w tekst opozycję między wzniosłym a niskim⁵⁷. Przyjmuje tu strategię porządkującą tok myślenia, kierując się zasadą zrozumienia. Trzeba jednak przyznać, że te wyjątkowe przypadki nie decydują o całości odczytania *Ferdydurke*.

Strategia Jozefa Marušiaka, świadomego bariery kulturowej wynikającej z niezwyklej złożoności tekstu i implikowanej mnogości form kulturowych, których sekundarny odbiorca nie może wychwycić, jest przemyślana. Tłumacz odczytuje i rekonstruuje zawarty w oryginale model świata, ukazując Gombrowicza jako pisarza specyficznego, wyjątkowego, ekscentrycznego i trudnego w odczytaniu, ze względu na różnice między kulturą polską a słowacką, między systemami tradycji słowackiej i polskiej.

Barierę kulturową oraz barierę wynikającą z napięcia między formą a chaosem tłumacz próbuje przekroczyć dzięki świadomej strategii dosłowności. W ten sposób udaje mu się wyeksponować swoistą heterogeniczność formy, podkreślić aspekt gry toczącej się między wytworami kultury. Za pomocą tej samej strategii podkreśla jednak równocześnie istnienie „nieprzekraczalnej bariery”, która chroni wszystko to, co w *Ferdydurke* nieprzetłumaczalne. Poza barierą znajdują się wszystkie te elementy, które sprawiają, że powieść jest specyficznym polskim i specyficznym rodzimym dla odbiorców prymarnych. Próba neutralizacji kontekstów kultury prymarnej i skoncentrowanie się na tych elementach obcej kultury, które są zrozumiałe dla słowackiego odbiorcy, staje się z kolei kluczem do uniwersalnego (filozoficznego) odczytania znaczeń i do zacierania istniejącej bariery kulturowej. Ta rodzima inskrypcja oddala jednak przekład od znaczenia, jakie miało dzieło w obrębie tradycji polskiej. Efektem ścierających się w przekładzie strategii jest zwiększona jednorodność przekładu w stosunku do oryginału i zarazem zmniejszona jego koherentność.

⁵⁷ Por. ibidem, s. 187.

Marta Buczek

Kultúrne bariéry v slovenskom preklade *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza

Résumé

Príspevok predstavuje problém kultúrnych bariér v slovenskom preklade románu *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, ktorý bol publikovaný v novom prijímacom horizonte v roku 2004. Roman bol preložený dobré známym slovenským prekladateľom Jozefom Marušiakom. Autorka článku popisuje prekladateľské stratégie, ktoré boli využité prekladateľom, aby prekonal kultúrnu bariéru a rekonštruoval cudzie mentálne mechanizmy vpísané v cudziu kultúru. Používané v procese reinterpretácie významov originálu stratégie sú: stratégia doslovnosti, ktorá sa spája so stratégiou neutralizácie cudzích kultúrnych faktorov. Otázkou sa stáva, či je možné preložiť komplikovanú prózu Witolda Gombrowicza do slovenčiny a reinterpretovať implikované v texte kultúrne faktory, či nie sú bariérou v procese prekladu.

Kľúčové slova: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, umelecký preklad, poľská literatúra v slovenskom preklade, kultúrne bariéry v preklade.

Marta Buczek

Cultural barriers in the slovak translation of Witold Gombrowicz's *Ferdydurke*

Summary

The article presents the problem of cultural barriers in Slovak translation of Witold Gombrowicz's *Ferdydurke* which was published in a new translation horizon in 2004. The roman was translated by a very well known Slovak translator — Jozef Marušiak. The author of the article shows the translation strategies which were used by him to overcome cultural barriers and reconstruct foreign mental mechanisms as part of different culture. The strategies exploited in the process of reinterpretation of the original meanings were the literal strategy combined with the strategy of neutralization of foreign cultural facts. The question is if it is possible to translate complicated prose of Witold Gombrowicz to Slovak and reinterpret implicated in the original text cultural facts and whether they constitute the cultural barrier in the process of translation.

Key words: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, translation, polish literature in Slovak translations, cultural barriers in translation.

Lucyna Spyrka

Bliskość kulturowa a przekład w obrębie literatury polskiej i słowackiej

Już niemal trzydzieści lat temu Zygmunt Grosbart podkreślał, że badania przekładoznawcze prowadzi się głównie dla języków średnio odległych: polskiego i angielskiego/niemieckiego/francuskiego czy też angielskiego i francuskiego/hiszpańskiego itd., z niemal całkowitym pominięciem zagadnień przekładu w ramach wspólnot kulturowych, np. takich, jaką ze względów historycznych i politycznych stanowią narody słowiańskie¹. Charakteryzując specyfikę przekładu w językach blisko spokrewnionych — słowiańskich, badacz ten stwierdził, że dla translacji w tym obszarze kultura, obok języka, generalnie jest czynnikiem przekład ten ułatwiającym, mimo że „w sferze kultury — nawet jeśli mowa o narodach pokrewnych i sąsiadujących z sobą — mogą zachodzić różnice”². Grosbart dotknął tu zagadnienia różnic kulturowych, istotnego nie tylko dla badań nad przekładem. Odmienność kulturowa interesuje antropologów, etnologów czy socjologów. Jak wskazują badania prowadzone w ramach tych dziedzin, odmienność kulturowa jest determinowana rozwojem cywilizacyjnym. To właśnie różne drogi rozwoju sprawiły, że między narodami powstały różnice kulturowe, których skutki są widoczne w wielu aspektach życia społecznego, w tym w komunikacji między poszczególnymi kulturami. Kultury narodów sąsiadujących z sobą zwykle uznaje się za wzajemnie bliskie. Jednakże — o czym w swoich pracach pisała już Ruth Benedict³ — bliskość geograficzna nie

¹ Z. Grosbart: *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych (Na materiale języka polskiego i języków wschodniosłowiańskich)*. Łódź 1984, s. 34.

² Ibidem, s. 37—38.

³ R. Benedict: *Wzory kultury*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa 1999, s. 77 i nast.

musi automatycznie oznaczać bliskości kulturowej. Współcześnie podobieństwo kultur określa się na podstawie wielu złożonych czynników. Zdaniem Edwarda Halla, dzielącego kultury na tzw. niskiego i wysokiego kontekstu, są to relacje między jednostką a grupą, stosunek jednostki do zwyczajów panujących w danej grupie, zakres indywidualizmu w działaniu, specyfika komunikacji. Według koncepcji Geerta Hofstedeego, czynniki te to: dystans wobec władzy, kolektywizm lub indywidualizm, unikanie niepewności czy hołdowanie bardziej wzorcom męskim lub żeńskim, zorientowanie na cele bliskie bądź odległe. W koncepcji Alfonsa Trompenaarsa z kolei czynnikami różnicującymi kultury są: uniwersalizm lub partykularyzm, indywidualizm lub kolektywizm, neutralność lub emocjonalność, konkretność lub rozproszenie, orientacja na osiągnięcia lub orientacja na opisanie⁴. Jeszcze inne ujęcie zagadnienia bliskości kultur proponuje Andrzej Szpociński, podkreślając, że istota relacji międzykulturowych wiąże się z pozycją, jaką dana kultura zajmuje w kręgu kultury badanej. Według tego badacza, w zależności od ilościowej i jakościowej obecności elementów kultury innej w ramach kultury poddanej badaniu pozycja ta może być centralna, pośrednia lub peryferyjna, przy czym pozycja peryferyjna jest granicą, poza którą znajduje się już sfera kulturowego niebytu⁵. Szpociński wyróżnia dwa rodzaje kultur bliskich: bliskie „z wyboru” i bliskie w znaczeniu geograficzno-przestrzennym. „Bliskość kultury innej »z wyboru« związana jest z fascynacją ową kulturą, przekonaniem o jej powinowactwie ideologicznym lub z uznaniem dla wartości przez nią kreowanych”⁶. O kulturze bliskiej lub odległej możemy mówić w zależności od stopnia znajomości i udomowienia kultury obcej wśród przedstawicieli kultury badanej, przy czym w przypadku pary kultur zachodzące między nimi relacje mogą być odmienne z perspektywy każdej z nich, są też zmienne w czasie. Badacz podaje tu przykład pozycji kultury francuskiej w Polsce, która przez wiele wieków (oświecenie, XIX w., XX w.) pozostawała w centrum naszych odniesień do świata kultur innych narodów, była kulturą udomowioną (rola języka francuskiego, Paryż jako druga lub nawet pierwsza stolica kulturalna Polski). Dziś natomiast przestała odgrywać w Polsce tak istotną rolę, jej pozycja przesunęła się w stronę peryferium, a jej miejsce coraz wyraźniej zajmują kultury amerykańska, angielska, może włoska (kulturowa rola Rzymu). Z kolei pozycja kultury polskiej ani w kręgu kultury francuskiej, ani w kręgu pozostałych tu wymienionych nigdy nie była tak silna⁷.

⁴ Koncepcje Halla, Hofstedeego i Trompenaarsa prezentuje J. Mikułowski-Pomorski: *Komunikacja międzykulturowa. Wprowadzenie*. Kraków 1999, s. 101–119.

⁵ A. Szpociński: *Inni wśród swoich. Kultury artystyczne innych narodów w kulturze Polaków*. Warszawa 1999, s. 81–140. Autor przeprowadził badania obecności innych kultur w polskich podręcznikach szkolnych od lat dwudziestych do końca XX w.

⁶ *Ibidem*, s. 142.

⁷ *Ibidem*, s. 140–180.

Bliskość kulturowa „z wyboru” istotnie nie jest więc tożsama z bliskością uwarunkowaną geograficznie. Dlatego też Szpociński sugeruje, by w odniesieniu do kultur bliskich przestrzennie, zamiast zbyt jednoznacznego i nie zawsze uprawnionego określenia „kultury bliskie”, wprowadzić sformułowanie „kultury sąsiedzkie”. Takimi po 1989 r. stały się kultury polska i litewska, białoruska, ukraińska⁸. Dodajmy: także słowacka. Cezura 1989 r. jest tu nieprzypadkowa, chodzi jednak nie tylko o kwestie polityczne, ale o ich skutki dla relacji między kulturą polską a kulturami ościennymi. Z nich niemiecka, czeska i rosyjska były kulturami sąsiedzkimi w stosunku do polskiej już przed tą datą, natomiast wymienione wcześniej kultury naszych sąsiadów po stronie wschodniej, przyjmując Wisłę za linię odniesienia, nie stanowiły w świadomości Polaków kultur odrębnych, a jeśli nawet, to tylko jako kultury grup etnicznych, nie zaś narodów⁹. Wobec kultury słowackiej takie podejście obserwować można nawet jeszcze dzisiaj i to nie tylko w świadomości potocznej, ale również w świadomości naukowców zajmujących się omawianym tu problemem. Zarówno przywołani badacze amerykańscy i zachodnioeuropejscy, jak i Szpociński pomijają ją w swoich pracach. W jednym z polskich opracowań z zakresu antropologii wyjaśniono to twierdzeniem, niepopartym jednakże prezentacją jakichkolwiek wyników badań, że kultury słowacka i czeska są do siebie podobne tak bardzo, że można cechy kultury czeskiej ekstrapolować na słowacką¹⁰. Nic też dziwnego, że przeciętny Polak często utożsamia obie kultury i wykazuje niewielką wiedzę na temat kultury słowackiej. Jak wynika z sondy przeprowadzonej w grudniu 2006 r. przez Teresę Smolińską, polscy studenci — a ankietowano słuchaczy kulturoznawstwa, filologii polskiej i etnologii z Opola i z Cieszyna — w ogromnej większości nie potrafili wskazać istotnych dla historii słowackiej dat, nie umieli wymienić znaczących w Słowacji postaci historycznych (niektórzy wymieniali Janosika), przedstawicieli sztuki, mediów, polityki, nieco lepiej wypadła znajomość sportowców. Nazwę stolicy Słowacji podało zaledwie 28% respondentów, nieliczni potrafili wymienić kilka miast, choć ogólnie dość dobrze wypadła wiedza na temat atrakcji turystycznych, jakie Słowacja oferuje, a także znajomość słowackiej kuchni, co badaczka tłumaczy rozwijającą się turystyką. Jeśli chodzi o osobowości literatury słowackiej (tu też wymieniany był Janosik), to 93% respondentów nie znało ani jednego nazwiska. Smolińska konkluduje, „potoczna wiedza studentów polskich o sąsiadach z za południowej granicy [...] jest żenująco niska”¹¹. W świetle tych badań zasadne jest uznanie, że

⁸ Ibidem, s. 146.

⁹ Ibidem.

¹⁰ M. Bodziany: *Profil kulturowy żołnierzy wielonarodowych jednostek wojskowych w strukturach SZ RP*. W: „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Oficerskiej Wojsk Lądowych im. gen. T. Kościuszki”. Nr 2 (156). Wrocław 2010, s. 112. Dostępny w Internecie (Data dostępu: 10.03.2011).

¹¹ T. Smolińska: *Obraz Słowacji i Słowaków wśród polskich studentów (cz. I)*. W: *Kontakty VI*. Kraków 2007, s. 32–41. Na marginesie, zastanawia fakt, że tak słabą wiedzą o kulturze słowackiej

kultura słowacka jest nam bliska geograficznie, nie zaś „z wyboru”, sąsiedzka, lecz faktycznie obca. Tymczasem w powszechnym przekonaniu nie ma takiej kultury, która byłaby bliższa naszej kulturze narodowej niż słowacka.

Przekład jest jednym z czynników kształtujących wzajemne relacje między kulturami, te zaś w sposób istotny wpływają na przekład, przede wszystkim pod względem ilościowym. Niestety, w Polsce ukazuje się niewiele tłumaczeń literatury słowackiej. Jak podają Tadeusz Sierny i Witold Nawrocki, w latach 1944—1980 w naszym kraju ukazało się drukiem zaledwie 97 książek autorów słowackich i aż 546 książek autorów czeskich¹². Dotąd nie przeprowadzono pod tym względem badań okresu 1981—1989, ale z pewnością z przyczyn politycznych nie był to czas sprzyjający popularyzowaniu twórczości naszych sąsiadów. Jednakże, jak pokazują omówione badania socjokulturowe, i dzisiaj „zapewne tylko najwięksi polscy miłośnicy literatury pięknej byliby w stanie wymienić nazwisko choćby jednego słowackiego autora. [...] choć na Słowacji nie brakuje ciekawych pisarzy, to od lat ich twórczość ma problemy z dotarciem do polskich odbiorców” — pisze Tomasz Grabiński, zauważając, że nadal aktualne są słowa Władysława Bobka: „Literatura najbliższych nam z całej Słowiańszczyzny, nie tyle położeniem geograficznym, ile charakterem — uczuciowym i zapalnym — naszych zatatrzańskich sąsiadów, Słowaków, u nas prawie że zupełnie [jest] nieznaną [...]”¹³.

Te konstatacje znajdują potwierdzenie w rezultatach badań przeprowadzonych przez słowacyistów z Uniwersytetu Śląskiego, którzy opracowali bibliografię przekładów literatury słowackiej w latach 1990—2006¹⁴. W tym czasie ukazały się 44 książki słowackie, czyli średnio biorąc ok. 2 książki rocznie, tj. mniej niż w latach 1944—1955, zdaniem Siernego i Nawrockiego, „chudych” jeśli chodzi o obecność twórczości sąsiadów zza Tatr w naszym kraju, gdyż w tamtym okresie wydano 39 książek, co daje średnią roczną 3,5 książki. Choć

wykazali się studenci z Cieszyna, miasta przecież przygranicznego, które choć ze Słowacją nie graniczy, to jednak ma z nią tradycyjnie bliskie kontakty (np. Słowak Ján Kalinčiak, w latach 1858—1869 dyrektor cieszyńskiego gimnazjum ewangelickiego, założył polską bibliotekę gimnazjalną, cieszynianin zaś Paweł Stalmach w swoim czasie intensywnie działał na rzecz polsko-słowackiego dialogu kulturalnego). Rodzi się pytanie: Jeśli studenci cieszyńscy wykazują tak znikomą wiedzę o Słowacji, jej kulturze, a zgoła żadną o literaturze, to czy możemy spodziewać się, że młodzi ludzie studiujący na uczelniach Polski północnej będą mieli większą wiedzę na ten temat? Można zasadnie obawiać się, że nie.

¹² T. Sierny, W. Nawrocki: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980. Dzieje recepcji i bibliografia*. Katowice 1983.

¹³ T. Grabiński: *W cieniu Większej Siostry*. „Tygodnik Powszechny”. Dostępny w Internecie: <http://tygodnik2003—2007.onet.pl?3231,10716,1207007,tematy.html>. (Data dostępu: 10.08.2010). Autor cytuje fragment pracy W. Bobka: *Dzieje literatury słowackiej w zarysie*. W: *Słowacja i Słowacy*. Red. W. Semkowicz. Kraków 1938.

¹⁴ Bibliografię opracowały Marta Buczek i Lucyna Spyrka przy wsparciu Juraja Stred'anskiego. Praca oczekuje na publikację.

humanistyka niechętna jest wszelkim statystykom, jednak w tym wypadku wymowa liczb jest jednoznaczna. Oczywiście, można pocieszać się faktem, że poza wydaniem książkowym literatura słowacka jest obecna również na łamach licznych czasopism. Przekłady utworów słowackich prozaików, poetów i dramatopisarzy publikowały zarówno ogólnopolskie periodyki opiniotwórcze, np.: „Literatura na Świecie”, „Dialog”, „Poezja”, „BruLion”, „Dekada Literacka”, „Czas Kultury”, jak i czasopisma lokalne o większym lub mniejszym zasięgu czytelniczego oddziaływania. Literaturę słowacką możemy odnaleźć w przekładach także w polskich periodykach internetowych, z których wymienić należy przede wszystkim „Pobocza”. Niemniej jednak wymiar obecności twórczości pisarzy słowackich w Polsce nadal jest niezadowolający, co potwierdza niemal brak przejawów recepcji. Już w latach sześćdziesiątych XX w. Zdzisław Hierowski zwracał uwagę na fakt, że literatura słowacka w naszym kraju zdawała się nie istnieć, nie pojawiały się bowiem jakiegokolwiek recenzje¹⁵. Również obecnie polskie tłumaczenia utworów pisarzy zza Tatr recenzowane są rzadko. W recenzjach tych nie znajdziemy nawiązań do innych publikowanych w naszym kraju książek twórców słowackich, nawet gdyby chodziło o inne dzieło tego samego autora. Każda książka słowacka jest w Polsce samotną wyspą.

W gruncie rzeczy nie wiadomo też, czy książki te są w ogóle czytane przez szerszy krąg odbiorców, czy też wyłącznie przez bardzo wąskie grono badaczy specjalistów. Pewne symptomy wskazują niestety, że poza sięgającymi po nie z obowiązku specjalistami/słowacystami, nikt ich nie czyta. Brak recenzji przekłada się nie tylko na popularyzację i recepcję twórczości pisarzy znad Wagu i Hronu w Polsce. Ma on też swoje konsekwencje dla praktyki przekładu: w tym kręgu językowo-kulturowym nie powstają modele przekładu, bo choć tłumaczenia nie można nauczyć, jednak pokazując dobre i złe rozwiązania zastosowane w konkretnych przykładach nie tylko podaje się gotowe wzorce, ale też zwiększa się, zwłaszcza u młodych, niedoświadczonych tłumaczy i adeptów przekładu, świadomość skutków podejmowanych decyzji i odpowiedzialności w ramach własnego warsztatu pracy.

O tym, czy w Polsce czyta się literaturę słowacką, świadczy także tzw. sprzedawalność książek opublikowanych. Na naszym rynku księgarskim w ostatnich latach jedyny sukces w tym zakresie odnotowały *Bajeczki dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców* Dušana Taragela z ilustracjami Danglára¹⁶. Wydanie to w krótkim czasie zostało wykupione; dziś książka ta na polskim rynku jest już niedostępna. Tymczasem wydawnictwo Towarzystwa Słowaków

¹⁵ Z. Hierowski: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej (1945–1964)*. Katowice 1966. O niekompetentnym, powierzchownym traktowaniu przekładów twórczości słowackiej przez polskich recenzentów pisze również M. Buczek: *O polskich przekładach prozy Vincenta Šikuli*. Katowice 2010, s. 92.

¹⁶ D. Taragel: *Bajeczki dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców*. Ilustr. Danglár. Tłum. T. Grabiński. Tarnobrzeg 2005.

w Polsce przez kilka lat nie potrafi sprzedać 1 000 egzemplarzy nakładu *Wiecznie zielony*... Pavla Vilikovskiego czy antologii współczesnej poezji *Bóg dał mi słowo*¹⁷. Podsumowując tę sytuację, Grabiński konstatuje: „Ta garstka tytułów, która ukazała się w ostatnim 15-leciu (maksymalnie po 2—3 w roku), została wydana staraniem przeważnie małych lub wręcz mikroskopijnych oficyn, które nie radzą sobie z ogólnokrajową dystrybucją. Dotyczy to także największego propagatora literatury słowackiej, jakim od kilku lat jest organizacja mniejszościowa Towarzystwo Słowaków w Polsce z siedzibą w Krakowie. Z jednej strony ogromna chwała tym wydawcom, z drugiej jednak szkoda, że wydawane przez nich książki nie są w stanie trafić do szerszego grona czytelników”¹⁸.

Z pewnością przyczyną tego stanu rzeczy jest zła dystrybucja i słaba reklama, na którą nie stać małych wydawnictw, a przecież głównie one publikują książki słowackie w Polsce. Powodem jest też brak tradycji odbioru; każda nowa książka trafia na dziewiczą ziemię. Skoro utwory wydane wcześniej nie są czytane i nie funkcjonują w świadomości odbiorców, to nie ma do czego nawiązać ani do czego się odwołać. Jedynym punktem odniesienia pozostaje mit o Janosiku, ale to z wielu powodów niekoniecznie najlepsza rekomendacja¹⁹.

Przyczyny mogą też leżeć po stronie samych przekładów. Być może winne są złe wybory — do tłumaczenia z literatury słowackiej wybierane są utwory, które nie odpowiadają naszemu zapotrzebowaniu czytelniczemu w danej chwili, niektóre z nich trafiają na polski rynek czytelniczy po prostu za późno, gdy ich szansa na aktywną obecność już minęła, jak to miało miejsce np. ze słowacką poezją nadrealistyczną, która w Polsce ukazała się drukiem w latach osiemdziesiątych minionego wieku, kiedy to literatura polska, w której nurt nadrealistyczny był praktycznie nieobecny, lukę w rozwoju własnym zastąpiła surrealizmem francuskim. Podobnie szansę na sukces czytelniczy utraciła, jak się wydaje, sło-

¹⁷ P. Vilikovský: *Wiecznie zielony*... Tłum. J. Waczków. Kraków 2004; *Bóg dał mi słowo. Antologia współczesnej poezji słowackiej*. Tłum. B. Urbankowski. Kraków 2002.

¹⁸ T. Grabiński: *W cieniu Większej Siostry*...

¹⁹ Jak pisze Antoni Kroh, Janosik jest „importem ze Słowacji, który [jako postać z ludowych bajd, a nie postać historyczna] przywędrował na Podhale, a potem spolszczył się i zrobił karierę”. Karierę Janosika w polskiej literaturze rozpoczął utwór S. Goszczyńskiego *Sobótka*, część planowanego przez autora, acz nieukończonego poematu romantycznego o góralach. Potem, jak wiadomo, mit o Janosiku popularyzował K. Przerwa-Tetmajer, w plastyce W. Skoczylas. „Popularność janosikowych utworów Tetmajera, Kasprowicza i innych poruszyła wielką falę grafomanii. Żywość ruchu regionalistycznego, życzliwość *a priori* dla utworów gwarą sprawiła, że Janosik już w latach dwudziestych przestał być romantyczny, a stał się kiczowaty”. A. Kroh: *Elementy słowackie w kulturze ludowej Podhala*. W: *Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach*. Red. J. Wyrozumski. Kraków 1995, s. 297—309. Swoistym paradoksem dziejów jest fakt, że kiczowatego Janosika „zwróciliśmy” w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia Słowakom w formie śpiewogry E. Brylla i K. Gaertner *Na szkle malowane*. Jednakże ze względu na tak niedobre pod względem artystycznym skojarzenia, jakimi w Polsce obrósł mit o Janosiku, niezbyt nadaje się jako punkt wyjścia popularyzowania literatury słowackiej. Postrzeganie literatury i kultury narodu zza Tatr przez pryzmat mitu o Janosiku sprawia, że wydaje się ona Polakom mniej atrakcyjna, by nie rzec — gorsza jakościowo.

wacka literatura opozycyjna, w tym twórczość najważniejszego dysydenta zza Tatr — Dominika Tatarki.

Należy też zwrócić uwagę na jakość samych przekładów. Przekonanie o bliskości kultur nadbudowuje się nad odczuwanym podobieństwem języków polskiego i słowackiego, które wywołuje złudne wrażenie, że do tego, by tłumaczyć literaturę słowacką na język polski niepotrzebna jest znajomość tego języka, bo przecież jest on dla nas zrozumiały. Zdarza się, że utwory słowackie tłumaczą osoby, które w ogóle nie znają języka słowackiego, a polegają na znajomości innego obcego języka słowiańskiego, najczęściej czeskiego. Choć język ten wykazuje większe podobieństwo do języka słowackiego niż język polski, jednak tłumaczenie literatury słowackiej wyłącznie na podstawie znajomości czeskiego nie gwarantuje dobrego efektu pracy tłumacza. „Tłumacz, który zna słabo język oryginału i nie czuje się w jego zasobie słownym i w jego strukturze gramatycznej dość swobodnie, nie jest zdolny do adekwatnego odtworzenia cech i walorów stylistycznych tłumaczonego dzieła”²⁰ — pisał Zdzisław Hierowski.

Zdarza się, że utwory pisarzy słowackich tłumaczone są na język polski z języka czeskiego. Hierowski wskazywał na niekorzystne zarówno dla jakości takich przekładów, jak i dla obrazu literatury słowackiej w Polsce skutki przekładów „z drugiej ręki”: „[...] jeszcze po roku 1945 mogło się zdarzyć, że przetłumaczono książkę słowackiego autora z czeskiego tłumaczenia, a polski tłumacz nawet nie wiedział, że nie przekłada z oryginału”²¹. Z translacją utworów słowackich z ich wersji czeskojęzycznych mamy do czynienia także dziś. Przykładem najnowszym jest polskie tłumaczenie opowiadań Michala Hvoreckiego²², uznawanego za jednego z najciekawszych pisarzy słowackich młodego pokolenia. W tym przypadku językiem oryginału jest język czeski. I nawet jeśli „Tłumacz dokonał adekwatnego przekładu, a »prostota« opowiadań Hvoreckiego nie stawia przed Marcinem Babko [autorem przekładu — L.S.] zbyt wielkich wymagań”²³, to w efekcie przekład ten nie może być uznany za zjawisko korzystne dla obrazu literatury w polskim kontekście odbiorczym. Tłumaczenia „z drugiej ręki” nie tylko wiążą się z ryzykiem zatarcia specyfiki kultury oryginału w samym utworze. Przywołują też inny niż oryginalny kontekst kulturowy. W omawianym przypadku doszło do szumu informacyjnego: pisarz słowacki początkowo uważany był za reprezentanta literatury czeskiej, jako pisarza cze-

²⁰ Z. Hierowski: *Polskie przekłady z literatury słowackiej po r. 1945 w świetle analizy artystycznej*. In: *Vzťahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Red. M. Bakoš. Bratislava 1972, s. 337.

²¹ Z. Hierowski: *Nad Weltawą, Dunajem i nad Wisłą*. „Życie Literackie” 1967, nr 789, s. 9. Cyt. za: Z. Grosbart: *Teoretyczne problemy przekładu...*, s. 80. Por. także Z. Hierowski: *Polskie przekłady z literatury słowackiej...*, s. 336—337, 339.

²² M. Hvorecký: *W misji idealnej czystości*. Tłum. M. Babko. Bytom 2002.

²³ D. Żygadło-Czopnik: *W popkulturowym świecie Michala Hvoreckiego. Kilka uwag o polskim przekładzie tomu „W misji idealnej czystości”*. W: „Studia o Przekładzie”. Nr 18: *Kultura popularna a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 2005, s. 229.

skiego określono go na plakacie Festiwalu Sztuki Kameralnej „Ars Cameralis” Katowice 2003, a artykuł w krakowskiej mutacji „Gazety Wyborczej” anonsował Hvoreckiego właśnie jako Czecha. Autor tego anonisu pisze: „Od Krakowa rozpocznie dziś trasę promującą zbiór opowiadań *W misji idealnej czystości* młody czeski pisarz Michal Hvorecký”²⁴. W kwestii narodowości twórcy krytyk prawdopodobnie zdał się na informację, jaką wywnioskował z podanego na karcie tytułowej książki języka „oryginału”. Istnieje obawa, że podobnie potraktują utwór inni, niezorientowani w kulturze słowackiej czytelnicy.

Nawiasem mówiąc, Czesi sami zadają sobie pytanie, czy przekładać literaturę słowacką. I choć ze względu na wiele lat wspólnej państwowości wciąż jeszcze przyzwyczajeni są do czytania literatury słowackiej w oryginale (mimo iż w obu językach występuje sporo odmienności, również takich, które mogą Czechowi utrudnić albo wręcz uniemożliwić rozumienie słowackiego dzieła), na pytanie to udzielają odpowiedzi pozytywnej już choćby dlatego, że „bývá preklad vybaven úvodom či doslovom, komentárem apod., což vše vede k aktivizaci dané literární problematiky a k oživení čtenářského zájmu, tedy k přínosné kulturní komunikaci”²⁵.

W języku odzwierciedlają się zarówno podobieństwa, jak i różnice między kulturą polską a słowacką. Odmienności kulturowe dla każdej pary języków, w obrębie których ma miejsce proces przekładu, stanowią utrudnienie w przekładzie. W przypadku języków polskiego i słowackiego nie są to tylko *faux amies*, któremu to zjawisku poświęcono już w badaniach sporo uwagi, a które w większości jest skutkiem rozejścia się dróg rozwoju języków i kultur mających wspólne korzenie. Jedną z różnic językowo-kulturowych w obrębie języków polskiego i słowackiego, która wręcz uniemożliwia Polakom czytanie słowackiego tekstu w oryginale, jest odmienna forma graficzna niektórych znaków alfabetu. Odmiennosc graficzna idzie przy tym w parze z identycznością fonetyczną, co sprawia tłumaczom trudności, zwłaszcza w przekładzie nazw własnych. O problemie tym, występującym zresztą nie tylko w sferze komunikacji polsko-słowackiej, wielokrotnie już pisano²⁶. Dla pary języków polskiego i słowackiego zagadnienie to omówiła między innymi Maria Papierz: „Na tym m.in. polega specyfika tłumaczenia w obrębie języków pokrewnych, gdzie bliskość fonetyczna, morfologiczna wręcz kusi, by taką nazwę przyswoić językowi

²⁴ *Pisarze w Krakowie — Michal Hvorecký*. „Gazeta Wyborcza. Kraków” 2003, 13 maja. Cyt. za: www.gazeta.pl (Data dostępu: 3.10.2008).

²⁵ V. Straková: *Překládat, či nepřekládat ze slovenštiny?* In: *Překládání a čeština*. Red. Z. Kufnerová, Z. Skoumalová. Jinočany 2003, s. 67.

²⁶ Niektóre prace traktujące o tym zagadnieniu: I. Nowakowska-Kempna: *Transpozycje nazw własnych z języka polskiego na języki południowosłowiańskie*. Katowice 1979; M. Perek: *Literacki przekład nazw własnych*. „Onomastica” 1997, nr 42; A. Cieślikowa: *Jak ocalić w tłumaczeniu nazwy własne*. W: *Między oryginałem a przekładem*. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna. Kraków 1996; M. Basaj: *O antroponimach w przekładach z języków blisko spokrewnionych*. W: *Onomastyka literacka*. Red. M. Biolik. Olsztyn 1993.

docelowemu. Nazwiska, imiona i większość nazw miejscowych np. w języku francuskim czy angielskim nie powodują tego typu rozterek — oddaje się je w wersji niezmienionej²⁷. Autorka wskazuje, że generalnie nazwy własne w przekładzie mogą być traktowane trojako, jako: tłumaczone, transponowane (poddane adaptacji fonetyczno-słowotwórczej) lub translukowane (przeniesione w postaci niezmienionej). Jeśli chodzi o tłumaczenia w obrębie literatury słowackiej i polskiej, to „przeważa jednak transponowanie nazw własnych, tj. podawanie ich w wersji zaadaptowanej fonetycznie, ortograficznie czy morfologicznie do języka polskiego”²⁸.

Powstają wtedy formy skreolizowane, hybrydy o nieokreślonej przynależności kulturowej, zacierające pierwotny kontekst oryginału, np.: Marcin Klingáč, Cyryl Lenharčík w przekładach prozy Vincenta Šikuli²⁹, Šaňo z Bystrzycy, Józek z Klieštiny w tłumaczeniu opowiadania Dominika Tatarki³⁰, hybrydycznie pisany toponim Žďar w tłumaczeniu powieści Antona Hykisha³¹. Natomiast imię Aneczka w miejsce Anički w dramacie Ivana Bukovčana całkowicie likwiduje narodowy koloryt słowacki i pośrednio utwierdza polskiego odbiorcę w przekonaniu o niemal identyczności naszej kultury z kulturą słowacką³².

Maria Papierz zwraca też uwagę na sytuacje, w których zmiana kontekstu kulturowego w przekładzie nazwy własnej jest zdecydowanie zbyt daleko posunięta: dla badań polsko-słowackich przykładem klasycznym jest tu tłumaczenie tytułu utworu Andreja Sladkoviča *Marína*, który tłumacz przełożył jako *Maryna*. „Taka wersja imienia jednoznacznie odsyła do środowiska wiejskiego, ma negatywne konotacje, ewokuje niezbyt wykwintne powiedzenie — słowem zupełnie wbrew zamierzeniom autor odsyła do zupełnie innych rejestrów”³³.

Wśród różnych nazw własnych o odmienności kulturowej świadczą też egzonimy³⁴, a także wszelkie nazwy odsyłające do słowackiej kultury, historii i mitologii narodowej. Jeśli tłumacz nie zna wystarczająco dobrze kultury wyjściowej, to w procesie translacji, zwłaszcza wtedy, gdy możliwe jest tłumaczenie dosłow-

²⁷ M. Papierz: *Ćwiczenia przekładowe — teoria i praktyka przekładu*. In: *Slovakistika v Poľsku. Zborník materiálov z 1. slovákistickej konferencie. Slowacytka w Polsce. Materiały z I konferencji slowacytycznej*. Red. J. Siatkowski, P. Káša. Warszawa—Kraków 1999, s. 67.

²⁸ Ibidem, s. 66.

²⁹ Przykłady podane przez M. Papierz, ibidem, s. 67.

³⁰ D. Tatarka: *Sen o trzech kapeluszach*. Tłum. K. Moćko. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 102—158.

³¹ A. Hykish: *Kochajcie królową*. Tłum. A. Czycibor-Piotrowski. Kraków 2001.

³² I. Bukovčan: *Strzyżek dla dwóch, czyli rzeź domowa*. Tłum. B.S. Kunda. Kraków 2006.

³³ M. Papierz: *Ćwiczenia przekładowe...*, s. 67.

³⁴ *Egzonimy* to nazwy obiektów geograficznych leżących poza granicami danego kraju, które cechuje duży stopień przyswojenia w języku zapożyczającym. Na temat różnych ich form w języku polskim i słowackim pisze K. Nowik: *Przygoda z egzonimami*. In: *80. výročie polonistiky na Univerzite Komenského v Bratislave*. Red. M. Pančíková, M.M. Nowakowska. Bratislava 2006, s. 120. O kwestii przekładu imion i egzonimów w literaturze pisze również B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 236.

ne, pozbawi te nazwy owych odniesień, zubażając przekaz o istotne informacje, jak stało się w przypadku przekładu poezji Pavla Országha-Hviezdoslava, co dostrzegła Halina Janaszek-Ivaničková. Oto w *Psalmie na pamiątkę tysiąclecia misji świętych aspostolów Cyryla i Metodego* pojawia się fragment:

Spraw, by poznało się wzajemnie stado Chwały, gdziekolwiek w górach
rozproszone mieszka, spraw, niech się zjednoczy...

W oryginale mowa jest o stadzie *Slávy*. Tłumaczenie na poziomie wyrazów jest poprawne, jako ekwiwalent słowackiego *sláva* słowniki podają odpowiednik *chwała*, jednakże *Sláva* odsyła do słowackiej mitologii narodowej. „Podľa slovenských romantikov, hlavne Ľudovíta Štúra, od tohto slova pochádza pomenovanie Slovan. *Sláva* však môže označovať aj celé Slovanstvo. Od prvého momentu formovania sa národného povedomia Slovákov najdôležitejšou problematikou ideológov je diferenciácia Slovanov. S ňou sa spája snaha o zjednotenie Slovanov, sústredených okolo Ruska, alebo okolo domnej kolisky — Tatrou”. Dlatego badaczka w jednej z nielicznych wypowiedzi krytycznych o przekładach literatury słowackiej na język polski sugeruje: „Keďže máme do činenia s prekladom klasika, malo sa — podľa môjho názoru — nielen ponechať pôvodný výraz *Sláva*, ale ešte ho aj doplniť patričnou vysvetlivkou”³⁵.

Elementem będącym nośnikiem kultury są także wyrazy — realia, *de facto* nieprzekładalne na język polski, jak np.: *lokša*, *ľudák*, *Prešpurak*, *športka* itd.³⁶. Z oddaniem ich znaczenia nie radzą sobie nawet autorzy słowników dwujęzycznych. Najlepszym przykładem mogą tu być osławione *halušky*, w słowniku opisane jako „»haluszki« (rodzaj klusek ziemniaczanych, słowacka potrawa narodowa)”. Ten sam słownik objaśnia *bryndzové halušky* jako „haluszki z bryndzą”³⁷. Na temat nieprzekładalności tego typu wyrazów Edward Balcerzan pisze: „[...] nieprzetłumaczalność denotacji obcej ma charakter a) historycznie zmienny, b) niekiedy psychologiczny (związany z migotliwą opozycją obcości i naszości), c) teoretyczno-doktrynalny (wynika z założenia, że przekładanie jest wyłącznie substytucją)”³⁸. Nawet jeśli zgodzić się trzeba, że przekładanie nie jest tylko substytucją, to gdy chodzi o *halušky*, tłumacz, odwołując się do słownika, może zastosować zapożyczenie, które jednak nie znajduje

³⁵ H. Janaszek-Ivaničková, P. Káša: *P.O. Hviezdoslav, Dzieci Prometeusza, Deti Prometeusa*. In: *Kontakty*. 2. Red. J. Hvišč. Bratislava 2003, s. 53—54.

³⁶ F. Buffa: *Bezekvivalentnosť v poľsko-slovenskom komparatívnom pláne*. In: *Slovensko-poľské vzťahy v realiách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Red. J. Dudášová. Prešov 2000, s. 140—143.

³⁷ D. Abrahamowicz, Z. Jurczak-Trojan, M. Papierz: *Mały słownik słowacko-polski*. Warszawa 1994, s. 66.

³⁸ E. Balcerzan: *Czym jest nieprzekładalność — faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?* W: „Studia o Przekładzie”. Nr 8: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatołogiczne*. Red. P. Fast. Katowice 1998, s. 66.

(być może na razie) swojego denotatu w realiach kultury polskiej. Każda inna próba tłumaczenia nieuchronnie będzie prowadziła do niwelacji rodzimego kolorytu kulturowego.

Nośnikiem kultury narodowej są także wszelkie frazeologizmy. „Jadro słowenskiej frazeologii je staré, ľudové a okrem jazykových hodnôt má aj iné hodnoty: odzrkadľuje spôsob života, práce, spôsob myslenia, svetonázor a tvorivú schopnosť nositeľov národného jazyka, sociálne, kultúrne a spoločenské pomery vo vývine národa” — pisze we wstępie do słowackiego słownika frazeologicznego jego autorka Elena Smiešková³⁹.

Podobieństwo językowe sprawia, że tłumacze nierzadko nie dostrzegają, iż mają do czynienia z frazeologizmem i stosują tłumaczenie dosłowne („żena do voza a do koča” przetłumaczone jako „kobieta do wozu i do powozu”, choć odpowiednikiem polskim jest frazeologizm „kobieta do tańca i do różańca”, podobnie „neradá ide koza pod nôž, i keď musí” oddane dosłownie „nierada idzie koza pod nóż, chociaż musi”, mimo że w polskiej wersji odpowiada mu „nierada koza na targ, choć musi”⁴⁰).

Związki frazeologiczne dzielą się na frazeologizmy o znaczeniu dosłownym i frazeologizmy o znaczeniu przenośnym⁴¹. Przekład dosłowny z reguły jest możliwy w przypadku frazeologizmów o znaczeniu dosłownym. Nie przynosi on utraty znaczenia, choć może mieć wpływ na styl, ekspresję i koloryt kulturowy w odbiorze translatu. Natomiast dla frazeologizmów o znaczeniu przenośnym tłumaczenie dosłowne może wiązać się z istotnym przesunięciem w zakresie semantyki. Na przykład dosłowny polski przekład słowackiego zwrotu *biela vrana* — „biała wrona” — jeśli nawet nie gubi znaczenia oryginału, to przynajmniej komplikuje jego odczytanie; odpowiednikiem w języku polskim jest „biały kruk”. Podobnie *ak si presolil, tvoja vec*, w przekładzie dosłownym: „jeśli przesoliłeś, twoja sprawa”, ma swój polski odpowiednik „jak sobie pościesz, tak się wyśpisz”. Problematyka tłumaczenia związków frazeologicznych w literaturze w obrębie języków polskiego i słowackiego nie jest zbyt częstym przedmiotem zainteresowania badawczego⁴². W niniejszym artykule również poprzestajemy na zasygnalizowaniu tego zagadnienia.

Wreszcie różnice kulturowe przejawiają się w odmiennych zwyczajach i zachowaniach społecznych, w pierwszym rzędzie w innej dla kultury i języka

³⁹ E. Smiešková: *Malý frazeologický slovník*. Bratislava 1989, s. 5—6.

⁴⁰ D. Tatarka: *Sen o trzech kapeluszach...*, s. 102—158.

⁴¹ S. Skorupka: *Wstęp*. W: S. Skorupka: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. T. 1. Warszawa 1989, s. 10.

⁴² Z perspektywy językoznawczej w Polsce badania nad frazeologią polską, czeską i słowacką prowadzi Bożena Rejak (por. m.in. B. Rejak: *Związki frazeologiczne o identycznej lub podobnej budowie morfologicznej w języku słowackim i polskim*. Warszawa 1986; Eadem: *Mechanizmy językowe w przekładzie związków frazeologicznych*. Lublin 1994), a ze strony słowackiej F. Buffa, autor dwujęzycznego słownika frazeologicznego (F. Buffa: *Pol'sko-slovenský frazeologický slovník*. Prešov 1998).

polskiego oraz dla kultury i języka słowackiego formie zwrotu grzecznościowego do drugiej osoby. Chodzi o słowackie *vykanie*, które w przekładach na język polski przyjmuje formę „pan, pani”. I choć tym samym w translacie ubywa element słowackiego kolorytu kulturowego, to jednak pozostawienie formy 2 os. l.mn. w polskiej wersji utworu wskazywałoby na archaizację, nasycenie kolorytem regionalnym (wiejskim?) czy też odsyłałoby do znanych z minionego ustroju form grzecznościowych przyjętych wśród członków partii komunistycznej („wy, towarzyszu”).

Inną zwyczajową różnicą kulturowo-językową jest dodawanie przez Słowaków końcówki *-ová* do nazwisk żeńskich, bez względu na stan cywilny kobiety, co zachowane w przekładzie w pisowni oryginalnej stanowi egzotyzm, poddane zaś transkrypcji — sugeruje, że chodzi o kobietę zamężną (ewentualnie wdowę), choć wcale tak być nie musi.

Innym przykładem obszaru istotnych różnic obyczajowych jest kultura spożywania alkoholu. W przywoływanym już wcześniej polskim tłumaczeniu prozy Tatarki znajdujemy zdanie: „[...] obeszlśmy wszystkie winiarnie i bary, wszędzie wypijaliśmy na stojąco dwie setki”⁴³. Takie tłumaczenie zawiera mylącą polskiego odbiorcę informację, że nie tylko w słowackich barach, ale i w winiarniach serwuje się wódkę, i że ten rodzaj alkoholu pił bohater utworu — czyli sam autor, bo proza ta ma charakter autobiograficzny — ze swoim przyjacielem. Dla Polaka bowiem wskazane w zdaniu „dwie setki” oznaczają dwa razy po 100 ml wódki. Tymczasem te same pod względem pojemności słowackie *dve deci* oznaczają dwa razy po 100 ml wina. Problematiczne bywa tłumaczenie owej słowackiej porcji jako „dwie lampki wina”, określenie to bowiem odnosi się do spożywania tego trunku z pewną elegancją i nie zawsze pasuje do sytuacji, na przykład kiedy mowa o picciu wina w barze.

Różnice kulturowe przejawiają się też w odmiennych konwencjach tekstowych, jak np. w utworach słowackich ujmowanie mowy niezależnej w dialogach w cudzysłów, podczas gdy w tekstach polskich w zapisie stosuje się myślniki. Na ogół nie ma to istotnego znaczenia dla przekładu, niemniej jednak tłumacz powinien pamiętać o tej różnicy w obrębie graficznej strony tekstu utworu, żeby nie naruszać konwencji odbioru.

Jeszcze jednym przykładem zróżnicowania konwencji tekstowych jest odmiennie definiowanie gatunku noweli, która dla Słowaka jest utworem prozatorskim średnich rozmiarów, między opowiadaniem a powieścią, wielowątkowym, z większą liczbą postaci, złożoną akcją, przedstawiającym pewien zbiór zdarzeń o swoistym napięciu wewnętrznym i dramatyzmie⁴⁴, podczas gdy w ujęciu polskim to prozatorska forma epicka niewielkich rozmiarów, o skondensowanej i wyraziście zarysowanej akcji, zwykle jednowątkowym przebiegu zdarzeń

⁴³ D. Tatarka: *Sen o trzech kapeluszach...*

⁴⁴ J. Findra, E. Gombala, L. Plintovič: *Slovník literárnovedných terminov*. Bratislava 1987.

i ograniczonej liczbie epizodów, postaci dalszoplanowych itd.⁴⁵. Z reguły gatunek słowackiej *noveli* w Polsce określa się jako mini- lub mikropowieść.

Wreszcie zróżnicowanie obserwujemy w specyficznych tylko dla kultury słowackiej kierunkach i nurtach literackich, które nie występują w literaturze polskiej. Takim nurtem w XIX w. był realizm idealny, w XX w. — oprócz wspomnianego wcześniej nadrealizmu — nurt poetyki Katolická moderna, oznaczający awangardową poezję katolicką, oraz proza liryzowana, zwłaszcza jej odmiana zwana naturyzmem. Dla tłumacza brak po stronie przyjmującej danej konwencji tekstowej, brak jakiegś poetyki lub tradycji literackiej zawsze oznacza dodatkową trudność w procesie translacji oraz ryzyko odrzucenia przekładu przez odbiorców sekundarnych z racji niegotowości do odbioru form dotąd nieznanych. Zarazem jest też szansa, że nowe zjawiska, jakie przekład taki z sobą przynosi, okażą się dla odbiorcy sekundarnego atrakcyjne oraz wzbogacą kulturę i literaturę przyjmującą. Niestety, jak dotąd żaden przekład słowacki w Polsce nie odniósł takiego sukcesu.

Wskazane różnice kulturowe stanowią wybrane egzemplifikacje problemu, przykładów można podać więcej. Jednak już na podstawie tego pobieżnego omówienia widać, że przekład literatury słowackiej na język polski nastęrcza niemało trudności, nie mniej niż przekład z literatur, języków i kręgów kulturowych uważanych za bardziej odległe. Natomiast zbytnia ufność tłumaczy w zakotwiczone w powszechnej świadomości przekonanie o bliskości kultur często prowadzi do błędów w przekładzie. Przekonanie to niekorzystnie wpływa także na recepcję literatury słowackiej w polskim kręgu odbiorczym. Literatura słowacka jest w Polsce obecna fizycznie w formie tłumaczeń, ale nie uczestniczy w kształtowaniu naszej wiedzy o sąsiadach zza Tatr, formowaniu obrazu tamtejszej kultury ani obrazu Słowaka; ba, nie kształtuje nawet wiedzy o samej sobie. Oczywiście, nawet wyłączna fizyczna jej obecność jest dowodem na to, że dialog między naszymi kulturami trwa, bez niego księżek słowackich nie wydawano by u nas wcale. Jednakże dialog międzykulturowy nie może istnieć sam dla siebie, przekład literacki bowiem pełni w nim istotne funkcje. Poza funkcją estetyczną, którą pełni każde dzieło literackie, gdyż efektem poddania utworu literackiego procesowi przekładu jest również utwór literacki (przekład to „literatura z literatury” — jak powiada E. Balcerzan)⁴⁶, badacze wskazują na inne funkcje specyficzne dla literatury tłumaczonej. Według Dionyza Ďurišina, najistotniejszą funkcją przekładu jest tzw. funkcja pośrednika (*sprostredkovacia funkcia*), kiedy to przekład informuje o kulturze i literaturze kraju pochodze-

⁴⁵ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa 1988.

⁴⁶ Odmienne ujmuje tę kwestię teoria skoposu (K. Reiss, H.J. Vermeer), która — przyjmując, że na ogół przekład pełni taką samą funkcję, jak oryginał — dopuszcza jednak możliwość zmiany w tym zakresie, jeśli taka będzie intencja zleceniodawcy tłumaczenia (dzieło sztuki w przekładzie może w szczególnych okolicznościach przestać być dziełem sztuki, a stać się np. tekstem informacyjnym, i odwrotnie).

nia, a także włącza się mniej lub bardziej aktywnie w proces rozwoju literatury przyjmującej⁴⁷. Bożena Tokarz uszczegółowia tę funkcję, dzieląc ją na mediacyjną — przekład wspomaga, a często umożliwia kontakt między dwiema kulturami — oraz informacyjną — przekład jest nośnikiem informacji o kulturze i literaturze oryginału, którą czasem dopełnia funkcja uzupełniająca, polegająca na tym, że przekład „uzupełnia brakujące ogniwa w procesie historycznoliterackim i inspiruje do poszukiwania nowych form ekspresji”⁴⁸. Do tych funkcji dołączyć należy funkcję reprezentacyjną, którą przekład pełni wobec literatury wyjściowej i wobec autora oryginału, także wobec samego tłumacza; obecnie bowiem zdarza się, że stopień uniwersalizacji kulturowej utworu jest tak wysoki, że już sam oryginał nie jest nośnikiem informacji o kulturze wyjściowej (chyba że czyta go znawca, badacz poetyk i historii literatury, a nie zwykły, przeciętny odbiorca), a bywa też, zwłaszcza w przypadku przekładów z tzw. drugiej ręki, że kulturowy filtr języka pośredniczącego zaciera kulturę oryginału. W odniesieniu do lat dawniejszych możemy mówić o tym samym zjawisku zacierania kultury oryginału w świadomości odbiorcy sekundarnego polskiego w praktycznie całej tłumaczonej na język polski twórczości słowackiej, która traktowana była jako literatura czeska, nie odróżniano bowiem w Polsce tych dwóch odrębnych narodów, kultur i literatur, a proces kształtowania się w naszym kraju świadomości tej odrębności nadal nie jest zakończony.

Zgodzić się należy z tezą wielu badaczy, że przekład może pełnić swoje funkcje tylko pod warunkiem, że ma swoich realnych odbiorców. Nieczytany pozostaje martwy i nie pełni żadnej funkcji⁴⁹.

Literatura i kultura pozostają z sobą w sprzężeniu zwrotnym: bez znajomości kultury nie można zrozumieć literatury, bez wiedzy o literaturze nie można znać i rozumieć kultury. Zakres i zasięg dialogu kultury polskiej ze słowacką nie jest zadowalający, a przekonanie o tym, że kultura słowacka jest Polakom bliska, choć jest zaledwie słabo znaną kulturą sąsiedzką, prowadzi do nikłego nią zainteresowania i pogłębia jej nieobecność oraz niewiedzę o niej. Przekonanie o bliskości kultur stanowi zatem istotną barierę w przekładzie. Inną pozycję zajmuje kultura i literatura polska wśród Słowaków. Ale to już temat na osobny artykuł.

⁴⁷ D. Durišin: *Teoria literárnej komparatistiky*. Bratislava 1975, s. 140.

⁴⁸ B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: „Studia o Przekładzie”. Nr 21: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006, s. 12. Na funkcję przekładu jako nośnika informacji o kulturze i literaturze oryginalnej oraz na funkcję mediacyjną wskazywali też wcześniej inni badacze, zwłaszcza G. Tóury, twórca deskryptywnej teorii przekładu, zwanej czasem kulturową, na Słowacji zaś, oprócz D. Durišina, również A. Popovič, który nazywał ją funkcją literacką.

⁴⁹ Przekład pełni także funkcję miernika wartości, zwłaszcza w odniesieniu do dzieła i jego autora w kontekście literatury i kultury rodzimej (im częściej i na więcej języków dzieło jest tłumaczone, tym zdaje się wybitniejsze; im częściej i na więcej języków utworów/utwory danego autora jest/są tłumaczone, tym bardziej rośnie ranga jego/ich autora wśród „swoich”).

Lucyna Spyrka**Kultúrna blízkosť a preklad v okruhu poľskej a slovenskej literatúry****Résumé**

Translatologický výskum spravidla sa sústreďuje na problémoch spojených s prekladom v okruhu jazykov a kultúr priemerne vzdialených. Vo všeobecnom presvedčení Poliakov slovenská kultúra je poľskej blízka. Podľa najnovších antropologických koncepcií ako kultúru blízku sa považuje takú, ktorá v prijímacom okruhu je dobré známa a akceptovaná a vzhľadom na stupeň záujmu o ňu zostáva v centrálnom postavení v porovnaní s ostatnými cudzími kultúrami. Slovenská kultúra je v Poľsku malo známa, nie je o ňu záujem, dá sa teda povedať, že je to len susedská kultúra. Takéto postavenie sa prenáša na počet uverejňovaných prekladov literárnej tvorby z južnej strany Tatier a na jej recepciu. Zase presvedčenie o blízkosti slovenskej kultúry voči poľskej sa napisuje na pocitovanú podobnosť jazykov, čo ovplyvňuje kvalitu prekladov. Rozdiely a odlišnosti v oblasti kultúry sa odzrkadľujú v jazyku a zapríčiňujú rôzneho druhu ťažkosti v procese translácie: v oblasti prekladu vlastných mien, slov — reálií, frazeologických spojení, vo spoločenských zvykoch, textových konvenciách, literárnych prúdoch a smeroch. Pozorovanie týchto ťažkosti vedie ku konštatácii, že napriek všeobecnému presvedčeniu o blízkosti poľskej a slovenskej kultúry preklad v okruhu týchto literatúr je plný problémov spôsobených kultúrnou odlišnosťou. Riešenia týchto ťažkosti prijímané prekladateľmi nasvedčujú tomu, že príliš často podliehajú ilúzii kultúrnej blízkosti a preklady neplnia svoje funkcie, ktoré im patria v poľsko-slovenskom interkultúrnom dialógu. Presvedčenie o kultúrnej blízkosti je jedna s najdôležitejších prekážok v preklade

Kľúčové slová: translácia, kultúrna blízkosť, poľská, slovenská kultúra, literatúra, literárna recepcia.

Lucyna Spyrka**The proximity of culture and literary translation within Polish and Slovak****Summary**

Translatological research generally focuses on problems of translation in the languages and cultures with the average distance between each other. For Poles the common perception is that the Slovak culture is close to the Polish one. According to the latest anthropological concept the culture is considered close when in the receiving area it is well-known and accepted and interest in it puts it in a central position in comparison with other strange cultures. Slovak culture in Poland is little-known, does not attract the interest, so it can only be described as a neighbourly. Such a position of Slovak culture in Poland is reflected in the number of published translations of Slovak literature and their reception. The belief that Slovak culture proximity to the Polish one is applied to the perceived similarity of languages which affects the quality of translation. Differences and dissimilarities in culture are reflected in the language and cause various types of obstacles in the process of translation: in the translation of names, words-realities, collocations, social behaviors, conventions of text, literary trends and currents.

Observation of these difficulties leads to the conclusion that contrary to popular belief about the proximity to the Polish and Slovak cultures translation within these literatures poses many problems caused by cultural differences. Solutions of these difficulties adopted by translators, demonstrate the fact that translators yield to the illusion of proximity of cultures. Translations do not perform their functions belonging to them in the Polish-Slovak intercultural dialogue. The belief in the cultural proximity is one of the most significant barriers in translation.

Key words: translation, cultural proximity, Polish, Slovak culture, literature, reception.

Katarzyna Baran

Polskie frazeologizmy w słoweńskich przekładach wierszy Wisławy Szymborskiej

Frazeologizmy to „jednostki leksykalne o dużych walorach obrazowych, wydatnie wspomagające plastyczność i wyrazistość tekstu, jego komunikatywność i siłę oddziaływania”¹. Cechuje je nieregularność semantyczna: nie wystarczy znajomość znaczeń komponentów i schematu syntaktycznego, na podstawie którego zostały zbudowane, by interpretować znaczenie całości.

Właśnie ten brak symetrii między planem wyrażania a planem treści powoduje, że frazeologizmy są chętnie wyzyskiwane przez poetów. Stanowią obiekt gier językowych, polegających na synchroniczności aktualizowania znaczenia idiomatycznego i dosłownego². Jednocześnie umożliwiają nawiązanie bezpośredniego kontaktu z odbiorcą, komunikatywne i sugestywne przemówienie do szerokiego kręgu, kształtowanie współczesnej świadomości i wrażliwości³. Są podatne na operacje poetyckie, w związku z czym na stałe zadomowiły się w poezji.

„Kariera” frazeologizmów w polskiej poezji na dobre rozpoczyna się dzięki twórczości awangardy krakowskiej. Posługiwanie się frazeologizmami wpiływało się w jej poetykę, opartą na działaniach na języku, na obróbce słowa, doprowadzaniu do wieloznaczności i wydobywaniu znaczeń zaskakujących. Idiomy stosowali poeci do budowy metafor, nadając im wyższą rangę, jedno-

¹ A. Pajdzińska: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*. Lublin 1993, s. 17.

² Ibidem, s. 12—13.

³ Ibidem, s. 120.

cześnie odnosząc do rzeczywistości społecznej pełnej stereotypów i szablonów⁴. Frazeologizmy pojawiają się także w poezji Leśmiana, gdzie poddawane zostają modyfikacjom, stając się źródłem oryginalnych wizji oraz mitów. Potoczność stałych połączeń wyrazowych stała się atrakcyjna dla skamandrytów (zwłaszcza Tuwima i Wierzyńskiego) jako odpowiedź na bunt przeciw nienaturalności młodopolskiej poezji. Korespondowała ona z założeniami skamandryckiej poetyki kulturywującej „żywą mowę”. Ową polszczyznę potoczną inny poeta — Gałczyński konfrontował z językiem oficjalnym, wprowadzając między nimi znak równości⁵. Poezja powojenna zwróciła uwagę na frazeologizmy w kontekście nowych poszukiwań koncepcji liryki. Wiąże się to ze zmianą jej charakteru z nastrojowego liryzmu na rodzaj aktywności umysłowej. Zwłaszcza przedstawiciele poezji lingwistycznej dążyli do uaktywnienia odbiorców swojej poezji przez stosowanie różnego rodzaju operacji poetyckich na frazeologizmach, takich jak: przekształcenie formy fleksyjnej związku, zamiana członów, dodanie, wymiana lub usunięcie członu czy też kontaminacja⁶.

W tego typu poetyckim „procederze” uczestniczy twórczo między innymi Wisława Szymborska. Posługując się językiem w szczególny sposób, pozbywając jednostki leksykalne automatyzmu mowy nieartystycznej, prowokuje odbiorcę do ich nowej interpretacji w ramach pewnego rodzaju gry⁷. Szymborska uprawia swoistą „rozpusztę semantyczną”⁸. Wiąże się ona ze stosowaniem rozmaitych zabiegów wyzyskiwania znaczeń i tworzenia nowych. Modyfikacje stałych związków wyrazowych oraz ich defrazeologizacja w utworach poetki są ważnym składnikiem struktury organizacji tekstu i jednym z czynników powstawania gier słownych⁹. Ponadto, Szymborska przeciwstawia język potoczny frazeologizmów językowi nauki, językowi polityki, językowi zakochanych¹⁰ itd. Stosunek poetki do języka można ująć w stwierdzeniu, że język jest „podejrzany”¹¹, stąd jego dekonstrukcja w poszukiwaniu nowych wartości. Frazeologizmy i ich przekształcenia pogłębiają filozoficzno-moralną wymowę tekstów, niezmiennie poświęcanych przez poetkę człowiekowi, „pozwalają też Szymborskiej zachować emocjonalną dyskrecję, intelektualny dystans (zwykle o odcieniu ironicznym), ukryć gorzyc wiedzy i doświadczenia za żartem, kpina czy drwiną”¹². Poetka

⁴ Ibidem, s. 7.

⁵ E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965. Cz. 1: Strategie liryczne*. Warszawa 1982.

⁶ A. Pajdzińska: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji...*, s. 9—10.

⁷ Ibidem, s. 14.

⁸ K. Pisarkowa: *Rozbiór językowy „Rozpoczętej opowieści” Wisławy Szymborskiej*. W: M. Graszewicz, J. Kolbuszowski: *Kultura, literatura, folklor*. Warszawa 1988, s. 306.

⁹ M. Stala: *Radość czytania Szymborskiej*. W: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*. Oprac. E. Balcerzan, D. Wojda. Kraków 1996, s. 94.

¹⁰ W. Ligęza: *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty*. Kraków, 2002, s. 45.

¹¹ A. Węgrzyniakowa: *Nie ma rozpuszty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*. Warszawa 1996, s. 56.

¹² A. Pajdzińska: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji...*, s. 220.

posługuje się nimi, odsłaniając ludzkie, naiwne spojrzenie na świat, pokazując jego zawodność i względność¹³.

Związek frazeologiczny stanowi swego rodzaju mikrostrukturę artystyczną, choć jego autorem nie jest indywidualny artysta, lecz zbiorowy podmiot artystyczny (np. narodowy, kulturowy) i jako taki musi zostać zinterpretowany przez tłumacza. Jest przekąźnikiem określonej idei i źródłem informacji na temat nadawcy i odbiorcy¹⁴. Frazeologizmy stanowią złożony problem przekładoznawczy. Po pierwsze, przekładalność związków frazeologicznych jest problematyczna ze względu na zagadnienie wyznaczenia zakresu pojęcia ekwiwalentu związku frazeologicznego w języku przekładu oraz z uwagi na granice między związkiem, metaforą doraźną a luźnym połączeniem wyrazowym¹⁵. Po drugie, ze względu na obrazowość i symboliczne ujmowanie świata, nadawanie indywidualności i ekspresywności tekstowi oraz polisemiczność przekład związków frazeologicznych jest utrudniony¹⁶. Ponadto, we frazeologizm wpisany jest określony językowy obraz świata danej kultury¹⁷. Wybór frazeologizmu — pewnego sposobu poetyckiego mówienia w poezji Szyborskiej można uznać za światopoglądowy¹⁸. W utworach polskiej poetki przeważają frazeologizmy potoczne. Dane użycie frazeologizmu wyznacza płaszczyznę wspólnoty, porozumienia z odbiorcą. Zwłaszcza idiomy potoczne są odbiciem doświadczeń danej społeczności, sposobem patrzenia na rzeczywistość pozajęzykową¹⁹. To we frazeologii upatruje się odzwierciedlenia charakteru danego narodu, sposobu jego myślenia, mentalności, stereotypów itd. Wynika to z faktu, że poza rolę przekąźnika informacji i środka komunikacji, język jest elementem sfery kultury, klasyfikatorem i interpretantem świata²⁰. Jest interpretantem, tj. swego rodzaju konsensusem na temat przedmiotów, wszystkim, co wiemy o przedmiocie lub punktem widzenia, który przyjmujemy w jego interpretacji²¹. Zarówno leksyka, jak i gramatyka odnoszą się do konkretnych elementów konceptualizacji rzeczywistości. Zadaniem tłumacza jest analiza procesu konceptualizacji

¹³ A. Wiatr: *Szyfł poezji w piekle współczesności. Rzecz o Wisławie Szyborskiej*. Warszawa 1996, s. 36.

¹⁴ B. Tokarz: *Intersubiektywność i intertekstualność przekładu artystycznego*. W: B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 24.

¹⁵ J. Stawnicka: *O niektórych mechanizmach językowych przekładu zmodyfikowanych związków frazeologicznych (na materiale języka polskiego i rosyjskiego)*. Kielce 1999, s. 16.

¹⁶ B. Rejakowa: *Mechanizmy językowe w przekładzie związków frazeologicznych na materiale języka polskiego i słowackiego*. Lublin 1994, s. 10.

¹⁷ J. Bartmiński: *Językowy obraz świata jako podstawa tożsamości narodowej*. W: *Kultura wobec kręgów tożsamości. Materiały konferencji przedkongresowej*. Red. T. Kostyrko, T. Zgółka. Poznań—Wrocław 2000.

¹⁸ A. Pajdzińska: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji...*, s. 18.

¹⁹ Ibidem, s. 34.

²⁰ J. Bartmiński: *Językowy obraz świata jako podstawa tożsamości narodowej...*, s. 10—12.

²¹ C.S. Peirce: *Wybór pism semiotycznych. Znak — Język — Rzeczywistość*. Warszawa 1997.

świata zawartej w języku, tj. „kategoryzacji, charakterystyki i wartościowania, których efekt stanowi określona struktura i charakter języka — zarówno słownik (pola semantyczne), jak i gramatyka (kategoria czasu, liczby, aspektu rodzaju itd.)”²². Dlatego praca tłumacza, jego kompetencje są w tym wypadku uzależnione nie tyle od znajomości warstwy leksykalnej języka, ile w głównej mierze od znajomości realiów społecznych, kulturowych, obyczajowych, historycznych²³.

W niniejszym artykule zanalizowane zostaną strategie poetyckie, kierujące słoweńskimi tłumaczami wierszy Wisławy Szymborskiej²⁴ oraz intencje autorskie, wynikające z dzieła. Podstawę porównania stanowiło zestawienie odcinków tekstu oryginału zawierające związki frazeologiczne oraz odcinków tekstu paralelnego — tekstu przełożonego (wskazującego na użycie określonej formy przekładu związku frazeologicznego, niekoniecznie za pomocą związku frazeologicznego)²⁵.

Celem wszystkich tłumaczeń jest „wywołanie w innym języku tego samego efektu, co w języku źródłowym, a dyskurs poetyczny ma na celu wywołanie efektu estetycznego”²⁶. Fakt ten w przypadku poezji nabiera szczególnej wagi, gdyż hermetyczność jej formy i metaforyczność sprzyjają magazynowaniu wielu efektów estetycznych na „małej powierzchni”. Dotyczy to również związków frazeologicznych, które mogą być identyczne pod względem formalnym i semantycznym, wówczas „wykazują na płaszczyźnie międzyjęzykowej pełną odpowiedniość łączliwości leksykalnej i planu treści”²⁷. Takie frazeologizmy są przykładami tożsamości idiomatycznej oraz dowodem na podobieństwo w sposobie postrzegania i opisywania rzeczywistości w dwóch różnych systemach językowych. Uwarunkowane może być to pokrewieństwem językowym, wspólnym pochodzeniem czy też położeniem geograficznym. Gdy zarówno w języku oryginału, jak i przekładu zachodzi całkowita zgodność na płaszczyźnie znaczenia realnego i strukturalnego związku frazeologicznego, a ich poszczególne elementy pokrywają się semantycznie i formalnie, można mówić o „lustrzanym odbiciu”²⁸. Ową pełnię ekwiwalencji w materiale poddanym analizie osiągnęła większość związków. Pozostałe to elementy częściowo ekwiwalentne, ujęte w różnych klasyfikacjach.

²² J. Bartmiński: *Językowy obraz świata jako podstawa tożsamości narodowej...*, s. 13.

²³ A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999, s. 15.

²⁴ Autorka pracy analizowała przekłady wierszy Szymborskiej autorstwa: Jany Unuk, Rozki Štefan (W. Szymborska: *Semenj čudežev*. Tłum. R. Štefan, J. Unuk. Radovljica 1997) oraz Nika Ježa (W. Szymborska: *Trenutek*. Tłum. N. Jež. Ljubljana 2005).

²⁵ B. Rejakowa: *Mechanizmy językowe w przekładzie związków frazeologicznych...*, s. 9.

²⁶ A. Pajdzińska: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji...*, s. 93.

²⁷ B. Rejakowa: *Mechanizmy językowe w przekładzie związków frazeologicznych...*, s. 72.

²⁸ M. Basaj: *Ekwiwalencja przekładu frazeologizmów (na przykładzie języka czeskiego i polskiego)*. W: *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*. T. 1. Red. M. Basaj. Wrocław 1982, s. 154.

W przypadku pełnej ekwiwalencji związku frazeologicznego w języku polskim i słoweńskim zadanie tłumacza polega wyłącznie na znalezieniu analogicznego odpowiednika. Jeśli chodzi o przekład związków frazeologicznych z języka polskiego na słoweński, to będzie on uzależniony od tego, czy dane metafory są czytelne dla słoweńskiego odbiorcy, a to z kolei wiąże się z pokrywaniem się lub nie doświadczenia kulturowego. W przypadku „podobnego wyposażenia kulturowego”²⁹ odnalezienie słoweńskiego ekwiwalentu jest znacznie ułatwione. W ten sposób swoje idiomatyczne ekwiwalenty, będące „lustrzanym odbiciem” związków frazeologicznych oryginału, znalazły następujące związki: *dobrze się trzymać*³⁰ (*dobro se držiti*³¹), *mieć z kimś spokój*³² (*imeti mir z nekom*³³), *przynosić złą nowinę*³⁴ (*prinašati slabo novico*³⁵), *czarno na białym*³⁶ (*črno na belim*³⁷), *być pełnym wątpliwości*³⁸ (*biti poln dvomov*³⁹), *zabrać się do rzeczy*⁴⁰ (*lotiti se stvari*⁴¹), *prowadzić do celu*⁴² (*peljati na cilj*), *mieć w zwyczaju*⁴³ (*imeti v navadi*⁴⁴), *mieć coś w głowie*⁴⁵ (*imeti nekaj v glavi*⁴⁶), *wyfrunąć z gniazda*⁴⁷ (*vzleteti iz gnezda*⁴⁸), *pasować jak ulał*⁴⁹ (*prilegati kot ulit*⁵⁰), *złe towarzystwo*⁵¹ (*slaba družba*)⁵².

²⁹ T. Dobrzyńska: *Uwarunkowania kulturowe metafory*. W: *Konotacja*. Red. J. Bartmiński. Lublin 1988, s. 156, 167.

³⁰ W. Szymborska: *Nienawiść*. W: W. Szymborska: *Poezje*. Warszawa 1987, s. 56.

³¹ W. Szymborska: *Sovraštvo*. In: W. Szymborska: *Semenj čudežev*. Prev. R. Štefan. Radovljica 1997, s. 88.

³² W. Szymborska: *Schylek wieku*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 39.

³³ W. Szymborska: *Konec stoletja*. In: W. Szymborska: *Semenj čudežev*. Prev. J. Unuk. Radovljica, s. 72.

³⁴ W. Szymborska: *Jaskinia*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 48.

³⁵ W. Szymborska: *Kotlina*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. J. Unuk, s. 40.

³⁶ W. Szymborska: *Radość pisanja*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 46.

³⁷ W. Szymborska: *Radosť pisanja*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. R. Štefan, s. 27.

³⁸ W. Szymborska: *Monolog dla Kasandry*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 68.

³⁹ W. Szymborska: *Monolog za Kasandro*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. J. Unuk, s. 35.

⁴⁰ W. Szymborska: *Monolog dla Kasandry...*, s. 68.

⁴¹ W. Szymborska: *Monolog za Kasandro...*, s. 35.

⁴² W. Szymborska: *Pejzaż*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 37.

⁴³ W. Szymborska: *Żywy*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 65.

⁴⁴ W. Szymborska: *Živ*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. J. Unuk, s. 32.

⁴⁵ W. Szymborska: *Sto pociech*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 59.

⁴⁶ W. Szymborska: *Veliko veselja*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. R. Štefan, s. 42.

⁴⁷ W. Szymborska: *W zatrząsieniu*. W: W. Szymborska: *Chwila*. Kraków 2002, s. 7.

⁴⁸ W. Szymborska: *V izobilju*. In: W. Szymborska: *Trenutek*. Prev. N. Jež. Ljubljana 2005, s. 7.

⁴⁹ W. Szymborska: *W zatrząsieniu...*, s. 7.

⁵⁰ W. Szymborska: *V izobilju...*, s. 7.

⁵¹ W. Szymborska: *Platon czyli dlaczego*. W: W. Szymborska: *Chwila...*, s. 17.

⁵² W. Szymborska: *Platon ali zakaj*. W: W. Szymborska: *Trenutek*. Prev. N. Jež, s. 17.

W przytoczonych przykładach dwupłaszczyznowość interpretacyjna, realizująca się za pomocą gry znaczeń, oscylującej między odczytaniem strukturalnym a realnym związku, została znakomicie zachowana. Widoczne jest współgranie odczytania strukturalnego z tłem kontekstowym i przejście do odczytania realnego⁵³. Tak więc nie stanęło to na przeszkodzie oddaniu frazeologizmów oraz ich ekspresywnego ładunku. Zjawisko występowania identycznych (czyli tożsamy lub bardzo zbliżonych pod względem semantyki i osnowy metaforycznej) frazemów w różnych językach wynika ze wspólnoty logiczno-metaforycznych procesów myślenia różnych narodów oraz kontaktów kulturalno-historycznych między poszczególnymi narodami⁵⁴. Aby w danych językach wystąpiły takie same frazeologizmy, niezbędna jest występująca między nimi wspólnota zwyczajów i odzwierciedlających je procesów myślenia, wspólnota form metaforycznego widzenia świata przez różne narody, w tym także takie, które nie mają z sobą styczności⁵⁵.

W przypadku wystąpienia identycznych frazeologizmów w dwóch lub więcej językach najczęściej ich źródła można się dopatrywać w literaturze, zwłaszcza w kanonie literatury europejskiej, światowej lub w Biblii, starogreckich bądź łacińskich powiedzeniach⁵⁶. Przykład wpływu kanonicznego dzieła literatury niemieckiej stanowi zakorzenienie w kulturach krajów europejskich frazeologizmu *czarno na białym*. Na podstawie cytatu z *Fausta* Goethego⁵⁷ powstały stałe połączenia wyrazowe w języku polskim *mieć coś czarno na białym, coś jest czarno na białym*, mające swoje analogiczne odpowiedniki w języku słoweńskim: *imeti nekaj črno na belem, biti črno na belem* w znaczeniu ‘w sposób oczywisty, niezaprzeczalny, jasno, niezbitcie; także: na piśmie, w postaci drukowanej’. Jest to proces swego rodzaju „transferu kulturowego”⁵⁸, odbywającego się w wyniku rozprzestrzenienia literatury niemieckiej na obszarze Słowenii i Polski. Fakt ten stanowczo ułatwia pracę tłumacza stojącego przed zadaniem przekładu jednego z wersów wiersza Wisławy Szymborskiej *Radość pisania: to nie jest życie. / Inne czarno na białym, panują tu prawa*. Jego rola ogranicza się do wyszukania ekwiwalentu w języku docelowym, co umożliwiła pełny przekład frazeologizmu: *to ni življenje. / Drugo pravo — črno na belem — vlada tu*⁵⁹.

Dla poetyki Szymborskiej charakterystyczne jest wykorzystywanie nie tylko związków frazeologicznych w ich naturalnej postaci, ale również ich przekształ-

⁵³ B. Rejakowa: *Mechanizmy językowe w przekładzie związków frazeologicznych...*, s. 75.

⁵⁴ M. Basaj: *Z problematyki europeizmów frazeologicznych*. W: *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*. T. 4. Red. M. Basaj. Wrocław 1982, s. 73.

⁵⁵ Ibidem, s. 73—74.

⁵⁶ H. Kuster: *Kulturni transfer: vpliv nemškega jezikovno-kulturnega prostora na slovenski frazeološki sistem*. „Jezik in slovstvo” 2008, sv. 53/6, s. 57—68.

⁵⁷ *Denn, was man schwarz auf weiß besitzt, kann man getrost nach Haus tragen*.

⁵⁸ H. Kuster: *Kulturni transfer: vpliv nemškega jezikovno...*, s. 59.

⁵⁹ W. Szymborska: *Radosť pisanja...*, s. 27.

ceń. Jeśli chodzi o zmodyfikowane jednostki frazeologiczne w języku przekładu, to mamy do czynienia z występowaniem bądź brakiem ekwiwalentu wyjściowego związku frazeologicznego języka oryginału. Jeśli w języku przekładu występuje ekwiwalent związku frazeologicznego języka oryginału, to tłumacz wybiera jedną z dwóch możliwości przekładowych: posłużenie się w języku przekładu zmodyfikowanym ekwiwalentem, w którym mogą być one tożsame lub zbliżone w sposobie modyfikacji związku, lub zastosowanie metody kalki, przekładu wolnego, opisowego z wykorzystaniem składników stałego połączenia wyrazowego w nawiązaniu do znaczenia strukturalnego⁶⁰.

Z jednej z wymienionych metod korzystała tłumaczka w procesie przekładu zmodyfikowanego frazeologizmu, będącego kontaminacją i jednocześnie defrazeologizacją. Mowa o dysponującym dużym ciężarem semantycznym ironii wyznaniu z wiersza *Niektórzy lubią poezję*, w którym podmiot asekuje się (dosłownie i w przenośni), odpowiadając na pytanie, czym jest poezja: *A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego / jak zbawiennej poręczy*. Związek frazeologiczny *trzymać się czegoś*, oznaczający ‘postępowanie według określonego planu, nieodstępowanie od pewnych zasad’, zostaje skontaminowany z wyrażeniem *trzymać się poręczy*. Odczytanie realne, niezsynchronizowane z tłem kontekstowym oraz odczytanie strukturalne zespolone z kontekstem celowo upozorowanym są tożsame. Tekst zyskuje tym samym na ironiczności i humorystyczności. Słoweński ekwiwalent *oprijemati se* w przekładzie staje się również dwuznaczny; występuje w połączeniu wyrazowym *oprijemati se* w znaczeniu ‘podpirati se, opirati se s prijemanjem česa’ — ‘podpierać się, opierać się na czymś’, dlatego też powstaje metafora doraźna czytelna dla słoweńskiego odbiorcy: *Jaz pa ne vem in ne vem in tega se oprijemam / kot rešilne ograje*⁶¹, dosłownie: *A ja nie wiem i nie wiem i na tym się opieram jak na poręczy*. Również w przypadku modyfikacji frazeologizmów w oryginale możliwy jest ich przekład bez utraty konotacji związanych z frazeologizmem czy też jego ładunku ekspresywnego, wynikającego z kontaminacji.

Związki, które ulegają modyfikacji w przekładzie, stanowią o wiele liczniejszą grupę. Charakteryzują się identycznym znaczeniem całościowym, ale jednocześnie pewnymi różnicami w zakresie leksyki, morfologii lub składni⁶². Uważane są za rzeczywiste ekwiwalenty, o ile są to „semantycznie paralelne, ale różne formalnie związki frazeologiczne”⁶³. Paralele semantyczne dotyczą w tym wypadku jedynie znaczenia realnego związków, nie zaś znaczenia strukturalnego⁶⁴. W analizowanych przekładach wierszy Szymborskiej najczęściej występują

⁶⁰ A. Ginter: *Świat za słowami Vladimira Nabokova: zabawy słowne i ich przekład*. Łódź 1999, s. 47.

⁶¹ W. Szymborska: *Radost pisanja...*, s. 85.

⁶² M. Basaj: *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*. T. 1..., s. 158.

⁶³ Ibidem, s. 158—159.

⁶⁴ Ibidem, s. 160.

związki z przekształceniami leksykalnymi, kolejne pod względem występowania są związki ze zmianami składniowymi.

Przekształcenia leksykalne w przekładzie wierszy Szymborskiej stanowią najliczniejszą grupę. Należą do niej związki, w których jeden z komponentów zastąpiony jest w języku docelowym komponentem lub komponentami blisko znacznymi⁶⁵. Reprezentatywnym związkiem dla tego typu operacji jest przekład stałego połączenia wyrazowego⁶⁶ *zadawać się z kimś*. W oryginale związek ten zostaje rozszerzony, pojawiając się w kontekście świata: *Zadawałam się ze światem*⁶⁷. Jest to ironiczne wyznanie podmiotu lirycznego, rozgoryczonego, rozczarowanego życiem. W przekładzie tłumaczka posłużyła się słoweńskim związkiem wyrazowym *spečati se z nekom*. Użyty tu leksem jest nasiąknięty seksualnością, występuje wyłącznie w kontekście stosunków intymnych, np.: *spečala se je s tujcem; z vsako žensko se speča*⁶⁸ (*spiknęła się z obcokrajowcem; z każdą kobietą się zadaje*). Leksem ten bliższy jest polskiemu *spiknąć się*, jeśli chodzi o potoczność i pewną dozę wulgarności, jednak w naszym języku nie konotuje wyłącznie seksualnych skojarzeń. Polski kontekst czasownika *zadawać się* sugeruje zawarcie znajomości, utrzymywanie relacji z kimś niepożądanym, por. ‘zadawać się z podejrzanym towarzyszem’⁶⁹. Pejoratywność ekwiwalentu jest więc o wiele silniejsza. Wydaje się, że ironia przekładu jest większa, dosadność słoweńskiego sformułowania powoduje pogłębienie relacji podmiotu ze światem, zasugerowanie wręcz seksualnej bliskości obojga.

Inny semantyczny wymiar w słoweńskim przekładzie osiąga także wyrażenie *paradować w czymś*⁷⁰, na niekorzyść słoweńskiego ekwiwalentu. Polski leksem zakłada ‘popisywanie się przed kimś, maszerując, przechadzając, demonstrując coś’. W przekładzie słowo *sprehajati se* aktualizuje tylko jedno ze znaczeń polskiego odpowiednika: *przechadzać*. Tymczasem wszystkie stanowią nierozdzielalną więź semantyczną i w takim kontekście zostały świadomie zastosowane przez autorkę. Ta ich właściwość została wykorzystana w oryginale, gdzie połączone zostały ze zbitką słowną *cudzy los* — *Paraduję sobie w cudzym losie*, w przekładzie: *(kako) se sprehajam po tuji usodi*⁷¹, dosłownie: *(jak) spaceruję sobie po cudzym losie*. Zubożenie semantyczne przekładu pozbawia go pewnej dozy bezczelności, lekkomyślności, swobody, maskarady, czyli

⁶⁵ A. Pajdzińska: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji...*, s. 69.

⁶⁶ Może być także interpretowane jako zaburzenie walencyjne — T. Skubałanka: *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*. Lublin 2008, s. 89.

⁶⁷ W. Szymborska: *Sen nocy letniej*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 76.

⁶⁸ *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. Dostępny w Internecie: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (Data dostępu: 20.03.2010) [W przypadku braku przypisu autor korzysta z wymienionego słownika — K.B.].

⁶⁹ *Słownik współczesnego języka polskiego*. Red. B. Dunaj. Warszawa 2000 [W przypadku braku przypisu autor korzysta z wymienionego słownika — K.B.].

⁷⁰ W. Szymborska: *Pejzaż...*, s. 100.

⁷¹ W. Szymborska: *Krajina*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. J. Unuk, s. 28.

udawania kogoś, kim się nie jest, a także pychy, której nie zawiera czasownik *sprehajati se*, zupełnie neutralny semantycznie. Wydźwięk przekładu zakłada bezpieczne „korzystanie” z czyjegoś życia, podczas gdy paradowanie może stanowić o jego umyślnym naruszeniu, o grzechu pychy, udawaniu czy oszustwie. Być może dobrym rozwiązaniem byłoby posłużenie się leksemem *bahati se* — ‘przechwalać się, popisywać’⁷² lub w celu zachowania frazeologii — *bahati se s pavjim perjem* — *stroić się w pawie piórka*.

Subtelne różnice semantyczne między słoweńskim a polskim leksemem widoczne są także w tytule wiersza *Schylek wieku*. Jego przekładowy ekwiwalent brzmi: *Konec stoletja*⁷³. Rozbieżność występuje tu w obrębie procesualności, na linii niedokonaność — dokonaność. Schylek w kontekście całego wiersza odczytujemy jako upadek wieku, upadek ludzi, ale również może być on odczytywany jako gra słów. Leksem ‘schylek’ pochodzi od czasownika *schylać się* lub *chylić się* — *schylać się ku zanikowi, słońce chyli się ku zachodowi*. Fakt ten przy „starczym” wyglądzie XX w. (który *lata ma policzone, krok chwiejny, oddech krótki*) wydaje się znaczący. Ironia żartu nie została jednak zachowana w oryginale, gdzie użyty leksem *konec* jest jednoznaczny, mniej metaforyczny. Decyzja tłumaczki była tu podyktowana faktem, że w języku słoweńskim tradycja nie przewidywała słowa *schylek*.

Niuanse semantyczne leksemów dotyczących uczuć i ich wyrażania w przekładzie widoczne są w tłumaczeniu zwrotów ‘mieć żal do kogoś’ oraz ‘mieć / urazę do kogoś’ w wierszu *Pożegnanie widoku: Nie mam żalu (do wiosny), Nie mam urazy (do widoku o widok)*. Ich subtelność, elegancja w przekładzie zostały zatracone przez stanowczy charakter słoweńskich ekwiwalentów — *Nisem huda na pomlad, Ne očitam razgledu razgleda*⁷⁴. Poetyckość „oryginalnych” wersów zostaje zastąpiona potocznością słoweńskich zwrotów używanych w sytuacjach codziennych, lecz powoduje to dobry efekt ekspresyjny. Żal i uraza to uczucia, które mogą być żywione do bliskich, na których zachowanie mimo wszystko możemy mieć wpływ; w wierszu przekornie zostały przypisane naturze — porze roku, a więc związanej z miarą czasu astrologicznego. Ten ich osobisty charakter stracił nieco w przekładzie. W kontekście całego wiersza, jego ironiczności, lekkości i humorystyczności taka zmiana ma znaczenie, zubażając przekład.

W przekładzie wierszy Szymborskiej widoczne są także zmiany o większym zasięgu, podyktowane chęcią zachowania bądź to podobieństwa obrazowania, bądź zrozumiałości tekstu dla słoweńskiego odbiorcy.

Na płaszczyźnie morfologicznej zmiany można zaobserwować np. w wierszu *Obmyślam świat*. Już sam tytuł zostaje w przekładzie zubożony — *Zamiśljam*

⁷² *Slovensko-poljski slovar/Słownik słoweńsko-polski*. Red. B. Ostromęcka-Frączak, T. Pretnar. Ljubljana 1996, s. 15.

⁷³ W. Szymborska: *Konec stoletja...*, s. 72.

⁷⁴ W. Szymborska: *Slovo od razgleda*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. R. Štefan, s. 96.

*si svet*⁷⁵. Tłumaczka wybrała nieco inną semantyczną drogę, niż by tego wymagał tytuł. Podmiot wiersza Szymborskiej *obmyśla*⁷⁶ *świat* tak, jak obmyśla się zemstę, plan. Słoweński ekwiwalent *zamišljati si* nie konotuje w języku słoweńskim finezji, premedytacji, jedynie proces opracowywania, układania czegoś w myśli. Wymyślać można na poczekaniu, byle jak, natomiast obmyślać w pełnym skupieniu, z wysiłkiem. Tym samym sens wiersza zostaje niejako umniejszony. Jak dowiadujemy się z kolejnych wersów, wysiłki podmiotu kierują się ku naprawie świata, co wymaga sporego wysiłku, a nie jest zwykłym wymyśleniem. Być może tłumaczka mogła wykorzystać istniejące w języku słoweńskim frazeologizmy będące w polu semantycznym polskiego związku: *naklepati maščevanje, kovati načrte* (*obmyślać zemstę; obmyślać, snuć plany*).

Frazeologizmy znajdują zastosowanie nie tylko z racji wykorzystania niuansów semantycznych, lecz również z uwagi na ich polisemiczność⁷⁷. To właśnie wieloznaczność stanowi największą trudność dla tłumacza, jest „barierą” językową prawie nie do pokonania.

Polisemiczność w poezji Szymborskiej jest połączona z defrazeologizacją (deleksykalizacją). Stosuje się ją w celu dwupłaszczyznowości interpretacyjnej, gry znaczeń między strukturalnym a realnym odczytaniem związku. Stawia ona przed czytelnikiem zadanie porównania ich współgrania z tłem kontekstowym⁷⁸.

Próby oddania defrazeologizacji podjęła tłumaczka w wierszu *Utopia*. W owym utworze poetka w sposób dwojaki wykorzystuje wyrażenie *sens leży* (*w czymś*), umiejscawiając je w jaskini. Polski frazeologizm stanowi kalkę niemieckiego: *Sinn liegt*, jednak język słoweński, mimo silnego wpływu języka niemieckiego, taką kalką nie dysponuje. Tłumaczka w konsekwencji braku słoweńskiego odpowiednika oraz w związku ze staraniami o zachowanie zrozumiałości użyła ekwiwalentu *nahajati se*, co dało: *Tukaj se nahaja smisel*⁷⁹. Niejednoznaczność w języku słoweńskim zostaje więc zatracona. Celem zastosowania defrazeologizacji było podkreślenie oczywistości, natomiast przekład eksponuje jedynie „geograficzny wymiar”. Być może tłumaczka powinna była sięgnąć do słoweńskiego tłumaczenia Platona, do którego idei snuje aluzję Szymborska.

Defrazeologizacja pojawia się również w wyniku innego zabiegu, mianowicie modyfikacji związku, jaką jest syntaktyczna zmiana szyku komponentów stałego związku wyrazowego — *naga prawda* na *Prawda Naga*⁸⁰. Przykład ten otwiera wąską grupę frazeologizmów zmodyfikowanych syntaktycznie w przekładzie. Słoweński tłumacz zignorował zabieg zmiany szyku, pozostając przy

⁷⁵ W. Szymborska: *Zamišljam si svet*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. R. Štefan, s. 5.

⁷⁶ Może być także interpretowane jako zaburzenie walencyjne. Por. T. Skubalanka: *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne...*, s. 88—89.

⁷⁷ A. Pajdzińska: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji...*, s. 18—19.

⁷⁸ Ibidem, s. 77.

⁷⁹ W. Szymborska: *Utopija*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. J. Unuk, s. 67.

⁸⁰ W. Szymborska: *Platon czyli dlaczego*. W: W. Szymborska: *Chwila...*, s. 17.

kolejności składników usankcjonowanej przez normę języka słoweńskiego — *Gola resnica*⁸¹. Kierował się prawdopodobnie chęcią zachowania lewostronności przydawki tak charakterystycznej dla słoweńskiego systemu językowego i niechęcią wobec językowych eksperymentów, związaną ze słoweńskim puryzmem. Tymczasem podkreślenie nagości prawdy właśnie w takiej, a nie innej kolejności było podyktowane defrazeologizacją związku wyrazowego, zmierzającą do zbudowania personifikacji. Skoro naga prawda się ubiera, staje się kłamstwem. Czytelnik przekładu nie jest ‘zaalarmowany’ od razu udosłownieniem frazeologizmu, w odróżnieniu od czytelnika oryginału. Wydaje się zatem, że ironiczny charakter wersu dociera do niego później lub w ogóle nie dociera.

Podobna zmiana dotyczy użycia frazeologizmu *od stóp do głów*⁸² — ‘od dołu do góry, cała postać, całkowicie’. Słoweńska tłumaczka proponuje tu frazeologizm *od glave do pet*⁸³, który ma identyczne znaczenie, jednak zmienia kierunek perspektywy na ‘od góry do dołu’ — *od glavy do pięt*. Związane jest to z faktem, że taką postać ma pierwowzór słoweńskiego frazeologizmu, mianowicie niemiecki frazem *vom Kopf bis Fuß*. Słoweńcy „przejęli” więc perspektywę oglądu od Niemców.

Inny problem dla tłumaczy wierszy Szymborskiej stanowi przypadek zupełnego braku ekwiwalentu związku frazeologicznego. Wobec takiej sytuacji tłumacz stosuje ekwiwalencję pośrednią, metodę kalki, przekładu wolnego, opisanego z wykorzystaniem składników stałego połączenia wyrazowego z nawiązaniem do znaczenia strukturalnego.

Przekład opisowy jest widoczny w przypadku zwrotu *bywa w dobrym tonie*, który u Szymborskiej został wykorzystany w ironiczny sposób: *Bywa tu w dobrym tonie wysoko sobie cenić ten obrazek*⁸⁴. Zwrot ten został przez tłumaczkę oddany za pomocą amplifikacji, w rozbudowanym opisie: *Od nekąd se dogaja, da lepo vzgojeni visoko cenijo to sličico*⁸⁵ (*od niedawna dzieje się tak, że dobrze wychowani wysoko cenią ten obrazek*). Język słoweński nie dysponuje wymienionym zapożyczeniem leksykalno-składniowym, mimo że pojawia się leksem *bonton* w znaczeniu nienaganego sposobu bycia, właściwego zachowania się, np. w częstych połączeniach *poslovni bonton* (*biznesowy bonton*), *spletni bonton* (*internetowy bonton*) i *sam ton* w połączeniach *šaljivi ton* (*żartobliwy ton*), *prijateljski ton* (*przyjacielski ton*), *cinični ton* (*cyniczny ton*). Jednak tłumaczka wybrała inny „węzeł dostępu do sensu”⁸⁶. Stosując amplifikację, opisała ‘dobry

⁸¹ W. Szymborska: *Platon ali zakaj*. In: W. Szymborska: *Trenutek*. Prev. N. Jež, s. 17.

⁸² W. Szymborska: *Nicość przeniecowała się*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 112.

⁸³ W. Szymborska: *Ničnost se je v nič zasukala še zame*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. J. Unuk, s. 55.

⁸⁴ W. Szymborska: *Ludzie na moście*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 114.

⁸⁵ W. Szymborska: *Ljudje na mostu*. In: W. Szymborska: *Semenj...*, Prev. R. Štefan, s. 78.

⁸⁶ E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie. Wstęp do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków 1995.

ton', koncentrując się na trzech czynnikach: czasie (*od niedawna* — więc nie ma mowy o kanonie, lecz o jakiejś nowości); dobrym wychowaniu (stereotypowość), ocenie (subiektywność). Wydaje się, że ostrze ironii jest zachowane, może nawet w przekładzie naiwność, z jaką mówi podmiot liryczny, jest większa, co wzmacnia ironiczny wydźwięk, choć zwięzłość zwrotu oryginału, jego poetyckość oraz szybkość „ataku” ironii nie są zachowane.

Opisane przypadki nie są naruszeniem znaczeń, lecz form, w jakich się pojawiły w przekładzie. Zubaża to estetyczną wartość wierszy Szymborskiej, konsekwencją czego jest możliwe ‘uśpienie’ czytelnika przekładu — pozbawienie go czujności, z jaką należy czytać poezję Szymborskiej.

W przypadku braku ekwiwalentu tłumacz może się posłużyć nie tylko amplifikacją, lecz także kalką. Tej metodzie sprzyja bliskie pokrewieństwo języków, podobieństwa i tożsamości w podsystemach: leksykalnym, morfologicznym, składniowym, oraz wspólnota kulturowa, tożsamość realiów obyczajowych, podobieństw historycznych losów narodów⁸⁷.

Realiom tym odpowiada sytuacja, jaka ma miejsce między kulturą słoweńską a polską. Użycie kalki staje się zatem uzasadnione w przypadku powiedzenia: *z dużej chmury mały deszcz*⁸⁸. Zostaje ono w przekładzie sprowadzone wyłącznie do znaczenia strukturalnego przez swój przekładowy ekwiwalent: *velik oblak je dal droben dež*⁸⁹ (*duża chmura dała drobny deszcz*). Mimo że język słoweński nie dysponuje tego rodzaju frazeologizmem, jego kalka, będąca metaforą doraźną związku frazeologicznego, jest zrozumiała dla rodzimego odbiorcy. W wielu wypadkach, jak opisywany, metoda kalki sprawdza się w przekładzie, może nawet przyczynić się do powstania w świadomości czytelników przekładu nowego frazeologizmu⁹⁰ przez rozszerzenie spektrum wyobrażeniowego. Jednak w pewnych przypadkach zawodzi, zubażając przekład.

Przykładem takiej sytuacji jest brak „tła frazeologicznego” w przekładzie zmodyfikowanego związku *ktoś utopiłby kogoś w tyżce wody* — ‘ktoś jest przesadnie mściwy i zawzięty’. Pojawia się ono w postaci syntaktycznej derywacji związku, ściślej: adiektywizacji, czyli w przekształceniu w przymiotnik⁹¹: *latwy do utopienia w tyżce oceanu* w wierszu *Sto pociech*. Ma za zadanie podkreślać słabość, kruchość istoty ludzkiej, jednocześnie sugerować jej mściwość i zawziętość, wyrażając tym samym złożoność ludzkiego gatunku. Ta aluzyjność znika w przekładzie, gdyż język słoweński nie dysponuje podobnym frazeologizmem, a sam tłumacz nie sugeruje dwuznaczności wersu. Wyjaśnia on

⁸⁷ M. Basaj: *Z problematyki europeizmów frazeologicznych...*, s. 63.

⁸⁸ W. Szymborska: *Jeszcze*. W: W. Szymborska: *Poezje...*, s. 55.

⁸⁹ W. Szymborska: *Še*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. J. Unuk, s. 8.

⁹⁰ L.P. Efremow: *Leksičeskoje i frazeologičeskoje kalkirovanie*. „Voprosy frazeologii” [Samar-kand] 1961, s. 124.

⁹¹ B. Rejakowa: *Mechanizmy językowe w przekładzie związków frazeologicznych...*, s. 33.

opisowo, że człowiek *lahko utone v žlički oceana*⁹² (z łatwością może utonąć w łyżce oceanu), akcentując tym samym jedynie kruchość istnienia ludzkiego, brak więc ironii oryginału. Uwidacznia się tu niebezpieczeństwo metody kalki, polegające na utracie metaforyczności związku. Zabieg udosłownienia — kalkowania niesie z sobą ryzyko niezrozumiałości tła frazeologicznego, na którego bazie defrazeologizacja jest oparta. Z zawołowanej ironii tłumacz uczynił oczywistą uwagę.

W zebranych materiale występują także przykłady tłumaczenia związków frazeologicznych, które albo trudno zaklasyfikować do konkretnego typu wśród podanych wcześniej sposobów przekładu, albo funkcjonują na pograniczu kilku klasyfikacji. Są to jednak pojedyncze przypadki, które najlepiej rozpatrywać indywidualnie.

Do grupy frazeologizmów potraktowanych indywidualnie przez tłumacza należy ostatni człon wersu wiersza *Obmyślam świat: psom na buty*, będący elipsą związku frazeologicznego *zdać się psom na buty* ‘coś się nie zda na nic, coś się nie przyda do niczego’. Związek ten, podkreślający bezcelowość działania, został w języku słoweńskim pominięty. W działaniu tłumaczki widoczny jest brak jakiegokolwiek próby przybliżenia słoweńskiemu odbiorcy tego frazeologizmu, a nawet w mniejszym czy większym stopniu jego znaczenia. Najwyraźniej sugerując się mnogością poprzednich wyrażen (*idiotom na śmiech, melancholikom na płacz, łysym na grzebień* [przyp. K.B.]), użyła po prostu stwierdzenia *ali pa kar tako*⁹³, dosłownie: ‘czy jakoś tak, czy coś’. Tekst przekładu pozbawiony został tym samym swojej stopniowości w określaniu bezsensowności naprawy świata.

Intrygujące zmiany przeszedł wers wiersza *Negatyw*, gdzie mimo obecności odpowiednika frazeologizmu w języku docelowym, tłumacz zastosował inne rozwiązanie. Związek frazeologiczny *cisza przed burzą* uległ zmianie szyku, w konsekwencji której przyjął postać *burza przed ciszą*. Co ciekawe, tłumacz nie posłużył się idealnym ekwiwalentem *tišina pred nevihto* — jak polski: ‘o sytuacji, kiedy wiadomo, że dojdzie do jakiegoś konfliktu, zdarzy się coś przykrego, ale na razie panuje pozorny spokój’. W obu językach — polskim i słoweńskim, frazeologizm ten jest kalką swojego niemieckojęzycznego wzoru *die Ruhe vor dem Sturm*. Zaskakującą decyzją tłumacza, niepodyktowaną jasną motywacją, była wymiana komponentu *burza* na wiatr — *vihar*, co w efekcie dało *vihar pred tišino*⁹⁴.

Jeśli chodzi o ekwiwalencję idiomatyczną, to występują też frazeologizmy, których ekwiwalencja nie jest pełna, ponieważ formalnie zostały oddane za pomocą innych frazeologizmów. Do takich stałych związków frazeologicznych należy np. związek *mądry po szkodzie*⁹⁵. Autorka przeprowadziła pewną mody-

⁹² W. Szymborska: *Veliko veselja*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. R. Štefan, s. 42.

⁹³ W. Szymborska: *Zamišljam si svet*. In: W. Szymborska: *Semenj...* Prev. R. Štefan, s. 5.

⁹⁴ W. Szymborska: *Negativ*. W: W. Szymborska: *Trenutek...*, s. 12.

⁹⁵ W. Szymborska: *Przyczynek do statystyki*. W: W. Szymborska: *Chwila...*, s. 21.

fikację, usuwając człon *Polak*. Pierwotnie frazeologizm brzmi *mądry Polak po szkodzie* i ściśle wpisuje się w polską mentalność, realia społeczne. Rolę odgrywa tu także fakt, że jako pierwszy zastosował go Jan Kochanowski. W języku słoweńskim odzwierciedleniem tego frazeologizmu jest *general po bitki*⁹⁶ — *general po bitwie*. Oba frazeologizmy oznaczają ‘uczenie się na błędach już popełnionych, z powodu braku umiejętności przewidywania negatywnych skutków’, lecz umieszczone są w innych realiach kulturowych. Mimo tożsamości sensu, w grę wchodzi aktualizacja innych postulatów znaczeniowych. Przekład rządzi się zupełnie innymi polami metaforyczno-asocjacyjnymi, zgodnymi z zaproponowaną przez tłumacza percepcją własną i przewidywaną⁹⁷.

Podsumowując, pokrewieństwo języków polskiego i słoweńskiego daje wiele możliwości odnalezienia ekwiwalentnych jednostek języka, co w znacznym stopniu podnosi jakość przekładu wierszy Wisławy Szymborskiej. W większości wypadków możliwy jest przekład za pomocą związku frazeologicznego formalnie i znaczeniowo identycznego lub formalnie podobnego i znaczeniowo identycznego. Występują też indywidualne przypadki rozwiązań translatorycznych, uwarunkowane interpretacją tłumacza. Przy zderzeniu dwóch kultur w przekładzie dochodzi do powstania barier językowych oraz barier kulturowych⁹⁸. Bariery językowe ukryte są w leksyce (ekspresywność, polisemiczność, deleksykalizacja) oraz w składni, a wynikają z systemowych różnic między językami. Natomiast bariery kulturowe stanowi leksykon, czyli „uwarunkowana kulturowo kategoryzacja rzeczywistości pozajęzykowej, znajdująca odbicie w braku ekwiwalencji na poziomie leksykalnym”⁹⁹, lub też konwencja pragmatyczna, tzw. kulturowy uzus, w tym przypadku stanowią go idiomy¹⁰⁰. Bariery kulturowe powstające w przekładzie wierszy Szymborskiej na język słoweński wiążą się z transferem kulturowym, odbywającym się przez długoletni historyczny wpływ kultury i języka niemieckiego na obszar Słowenii oraz Polski. Siła jego oddziaływania w obu językach była różna, czego dowodzi niepełne pokrywanie się frazeologizmów będących kalkami z języka niemieckiego. Również wpływ kultury francuskiej na polską składnię i leksykę stoi na przeszkodzie słoweńskiemu tłumaczowi¹⁰¹. W takich przypadkach tłumacze zmuszeni są do innych rozwiązań translatorycznych, jakimi są zastosowanie swobodnego połączenia wyrazowego, kalki lub amplifikacji przekładanego związku frazeologicznego.

⁹⁶ W. Szymborska: *Prispevek k statistiki*. In: W. Szymborska: *Trenutek...*, s. 31.

⁹⁷ B. Tokarz: *Intersubiektywność i intertekstualność przekładu artystycznego...*, s. 24.

⁹⁸ E. Tabakowska: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: *Przekład — język — kultura*. Red. E. Lewicki. Lublin 1992, s. 25.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ B. Tokarz: *Przekłady poezji Czesława Miłosza*. W: B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie...*

Trzeba jednak zauważyć, że niosą one z sobą duże ryzyko, np. w wypadku zdeleksykalizowanych związków frazeologicznych utraty „tła frazeologicznego”, a w konsekwencji ironii. Sama ironia staje się także barierą kulturową, zwłaszcza gdy w zawoalowanej postaci pojawia się w wierszach noblistki. Mimo podobnego „wyposażenia kulturowego”, przekład nie zawsze oddaje ironiczne niuanse, a tłumacz zmuszony jest do „balansowania” na granicy zrozumiałości dla czytelnika przekładu i wierności autorowi oryginału. Z tego względu jego rola „widziana jako rola mediatora między dwoma kulturami jest [...] rolą pośrednika w negocjacjach dotyczących warunków importu/eksportu”¹⁰².

¹⁰² E. Tabakowska: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki...*, s. 32.

Katarzyna Baran

Poljski frazemi v slovenskih prevodih pesmi Wislave Szymborske

Povzetek

Frazemi so pogosto uporabljeni v poljski poeziji. Zaradi svoje ekspresivnosti in sprejemljivosti za pesniške operacije, postajajo objekti besednih iger. Szymborska pogosto uporablja frazeološke modifikacije, kot so: kontaminacija, odstranitev člena, substitucija. V njeni poeziji so frazemi ali frazeološke modifikacije nosilci ironije in humorja, omogočajo intelektualno distanciranje in čustveno zadržanost. Prevod frazemov je problematičen zaradi njihove ekspresivnosti, simboličnosti in večpomenskosti. V frazemih je skrita jezikovna podoba sveta določene kulture, ki zahteva od prevajalca odkritje in interpretacijo. Večina frazemov in njihovih modifikacij, ki se nahajajo v poeziji Szymborske, ima svoje ekvivalente. Ko jih ni, prevajalci lahko izbirajo eno izmed naslednjih prevajalskih metod, kot so: uporaba svobodne besedne zveze, dobesedni prevod, amplifikacija. Ta sredstva povzročajo leksikalne in stilistične spremembe, ki ne vplivajo na kakovost prevoda. Te spremembe so povezane z dejstvom, da zaradi konfrontacije med poljsko in slovensko kulturo nastajajo jezikovne in kulturne ovire. Jezikovne ovire se nanašajo na sistemske razlike med jeziki, vidni so zlasti v leksiki in sintaksi. Kulturne ovire so povezane z raznovrstno stopnjo vpliva nemške in francoske kulture na poljsko in slovensko območje in tudi z načinom izražanja ironije. Vloga prevajalca temelji na posredovanju med dvema kulturama. Prevajalec mora ugotoviti, kako naj premaga jezikovne in kulturne ovire.

Ključne besede: idiomi, poezija, prevod, modifikacije idiomov, Wisława Szymborska.

Katarzyna Baran

Polish idioms in Slovenian translations of Wisława Szymborska poems

Summary

Idioms are often used in Polish poetry. Due to their expressiveness and vulnerability for linguistic operations they are subject to different language games. Szymborska often uses transformation of idioms such as: contamination, removing of element, substitution. In her poetry idioms and their modifications are carriers of irony and jokes, they allow to preserve the intellectual and emotional distance restraint. Translation of idioms is problematic because of their expressiveness, symbolic recognition of world and ambiguity. In idioms is hidden a linguistic picture of world, which requires discovery and interpretation by an translator. Vast majority of idioms and their transformations occurring in the poems of Wisława Szymborska has its own equivalents. In the case they doesn't have their own equivalents, translators uses following techniques: free combination of words, tracing, amplification. These techniques causes changes in vocabulary and style, but they doesn't affect the quality of translation. These changes are related to collision of Polish and Slovenian culture, which causes language and cultural Barriers. Language barriers relate to systemic differences between the languages, are especially noticeable in vocabulary and syntax. Cultural barriers are associated with different degree of influence of German and French culture into Poland and Slovenia, and the expression of irony. The role of the interpreter is to mediate between two cultures, and establish methods to overcome cultural and linguistic barriers.

Key words: idioms, poetry, translation, transformations of idioms, Wisława Szymborska.

Dialog i ramy interpretacyjne przekładu



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Adriana Kovacheva

Dora Gabe i Anna Kamińska — dialogi poetyckie

Recenzenci wczesnych zbiorów wierszy Anny Kamińskiej opisywali jej artystyczne dokonania za pomocą metafor rozwoju i przełomów, kreując obraz poetyki teleologicznej, jakby poetka miała objawić jakieś ostateczne tajemnice i prawdy, dążąc — o czym pisał Janusz Sławiński — do epigramatyczności¹. Późniejsi monografiści twórczości Kamińskiej będą zgodnie pisać o spiralnej, koncentrycznej ewolucji jej poetyckiej wyobraźni². Nieustannie będzie im jednak towarzyszyła wizja celu, objawienia i świadectwa, urzeczywistniona w długim ciągu przejść od... do³. Rytm powracających tematów, wątków i motywów przywołuje skojarzenie z płynną, uspokajającą melodyką śpiewu matki.

Ten powtarzający się, wahadłowy, chwiejny ruch najlepiej obrazuje związek między poezją Dory Gabe i Anny Kamińskiej, który chciałabym opisać jako

¹ Zob.: A. Słucki: *Stare i nowe wiersze Anny Kamińskiej*. „Twórczość” 1958, nr 4; J. Sławiński: *Liryka Anny Kamińskiej*. „Twórczość” 1957, nr 1; J.J. Lipski: *Dialektyka natury i kultury*. „Twórczość” 1967, nr 7. Sformułowania J. Sławińskiego używa także Stanisław Dłuski, opisując etap syntetyzacji poszukiwań poetyckich Kamińskiej w latach sześćdziesiątych minionego wieku; zob. S. Dłuski: *Egzystencja i metafizyka. O poezji Anny Kamińskiej*. Rzeszów 2002, s. 56.

² Zob. Z. Zarębianka: *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamińskiej*. Kraków 1993; Z. Chojnowski: *Metamorfozy Anny Kamińskiej*. Olsztyn 1995.

³ „[...] od materializmu do metafizyki, od wiary w systemowe rozstrzygnięcia losu świata do przekonania o niesystemowości ludzkich dziejów i doświadczeń, od ateizmu do deizmu, od troski socjalnej do troski moralnej, od humanitaryzmu do chrześcijańskiej idei miłości, od poddania się wpływowi awangardy, realizmu socjalistycznego do potrzeby rozwoju indywidualnym torem, od retoryki do epigramatycznej zwięzłości, od wiary w kreacyjną i sprawczą moc słowa do przekonania o jego znikomości i niewystarczalności”. Z. Zarębianka: *Świadectwo słowa...*, s. 8.

zdominowany przez wizerunek matczynego ciała⁴. Splecione wiersze obu poetek wymazują, rozładowują hierarchie i napięcia między oryginałem a przekładem, między pierwowzorem a jego podobieństwem, między poetką a czytelniczką. Przeciwwstawiają się tym samym stereotypowemu modelowi recepcji poezji polskiej, który oddziałuje na bułgarską publiczność literacką od okresu międzywojennego.

Chronologia

W 1967 r. po raz pierwszy⁵ — jako komponent zbiorowego obrazu współczesnej poezji polskiej — ukazały się przełożone na język bułgarski wiersze Anny Kamińskiej⁶. Dora Gabe zredagowała antologię *Съвременни полски поети* (*Współcześni poeci polscy*), będącą kontynuacją reprezentatywnego, przeglądowego zbioru poezji polskiej, który przełożyła w latach dwudziestych XX w. Następnie, w 1973 r., opublikowane zostały wiersze wybrane Kamińskiej przełożone na język bułgarski, w 1986 r. zaś — wybór wierszy Gabe w języku polskim. Dialog i spotkanie poetek miał zatem miejsce na przestrzeni dwóch dziesięcioleci (w latach 1967—1986)⁷. Na marginesie warto odnoto-

⁴ W niniejszym tekście odnoszę się do wymiaru macierzyństwa, o którym pisze Luce Irigaray w swym wykładzie *Ciało w ciele z matką* (Tłum. A. Araszkiewicz. Kraków 2000). Skupię się na poszukiwaniu tego wątku w przekładowej twórczości tłumaczek, który pozwala „nie zabijać znów matki, która została złożona w ofierze u zarania naszej kultury” i „przywrócić jej życie, matce w nas i między nami”. Zob. ibidem, s. 19.

⁵ Pomijam tu publikację utworów *Варшава* i *Митинг на работниците в име на мира* w tłumaczeniu Błagi Dimitrowej na łamach zaangażowanego po stronie oficjalnej propagandy czasopisma „Wrzesień” („Септември”), ponieważ sprawa „odkrycia” poetyckiej twórczości Kamińskiej nie będzie w tym tekście istotna. Zob. „Септември” 1956, бр. 5, s. 137—139.

⁶ *Домът на майка ми* (*Dom matki* [*Dobranoc matce*, 1959]), *Немият* (*Nietowa* [*Rzeczy nietrwale*, 1963]), *Птица* (*Ptak* [*Rzeczy nietrwale*, 1963]), прев. Б. Димитрова; *Созопол* (*Sozopol* [*Źródła*, 1962]), прев. П. Караангов; *Археология* (*Archeologia* [*Pod chmurami*, 1957]), прев. Д. Панталеев. В: *Съвременни полски поети*. Ред. Д. Габе. Увод П. Динеков. София 1967, с. 177—182.

⁷ Zob. A. Каменска: *Времената на живота*. Прев. Д. Габе и др. Увод Д. Габе, М. Берберов. София 1973. Dalej cytaty z tego wydania będą przytaczane jako ВнЖ. Różnie wiersze Kamińskiej będą przedrukowywane w wydaniach zbiorowych; zob. *Докато обичам. Поетеси от цял свят за любовта*. Ред. Б. Божилов, И. Димов. София 1982, с. 114; Д. Панталеев: *Избрани преводи. Из поезията на славянските народи*. София 1984, с. 112—113. W języku polskim przekłady poezji Dory Gabe ukazywały się w następującej kolejności — *Ziemia gorąca. Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*. Wybór i opracowanie A. Kamińska, A. Stern. Warszawa 1968, s. 9—18 (tłum. A. Kamińskiej ze zbiorów *Земен път*, 1928 i *Нови стихове*, 1963); J. Zych: *Z poezji bułgarskiej*. Kraków 1972, s. 9—16 (wiersze z cyklu *Почакай, слънце*, 1967); D. Gabe: *Poezje wybrane*. Wstęp T. Dąbek-Wirgowa. Wybór i opracowanie W. Medyńska. War-

wać, że ich osobiste fascynacje zainspirowały tłumaczy kilku pokoleń, których wspólna praca została udostępniona literackiej publiczności we wspomnianych wydaniach zbiorowych.

Poetycka rozmowa Anny Kamińskiej i Dory Gabe odbyła się po okresie zaangażowania w literackie przedsięwzięcia powojennego ustroju, w atmosferze rozluźnienia politycznego po 1956 r. W ocenach ich przełomów twórczych powtarzają się takie sformułowania, jak: „drugi debiut”, „nowe narodziny”, „późny renesans poetycki”⁸, które odnoszą się do tomików *Biały rękopis* i *Zaczekaj, słońce* (*Почакай, слънце*). Polscy i bułgarscy znawcy twórczości poetek odnotowują także, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku obie odzyskały swój indywidualny, mocno oddziałujący głos — rozpoznawalny, naznaczony osobistym doświadczeniem, styl, który swoją inskrypcją sygnował granicę między mową a milczeniem. Poetyckie przemilczenia Kamińskiej, nazwane przez Zofię Zarębiankę „idiomem milczenia”, korespondują z poetyką „gęstniejącej ciszy” („сгъстена тишина”)⁹ Gabe, którą Miglena Nikolchina określa jako „odwoływanie słowa” („отзоваване на словото”)¹⁰. Przekonanie, że tradycyjna rola języka została wyczerpana i konieczne jest wynalezienie nowego idiomu, który pozwoli na ból słowa i w słowie, na „uwewnętrznienie mowy”¹¹, zbliża twórczynię do poszukiwanej przez Luce Irigaray *parler-femme* — mowy semiotycznej, której treści nie poddają się symbolizacji¹².

Zmysłowość, eliptyczność i bogata metaforyka tego języka pochodzą z najgłębszych pokładów kobiecej nieświadomości, kształtując reprezentację doświadczeń i uczuć niewysławialnych w patriarchalnej ekonomii sensu. W wyra-

szawa 1986. Pomijam tu osobisty aspekt tego dialogu, tj. korespondencję między Gabe a Kamińską, o której wspomina Zofia Zarębianka; zob. Z. Zarębianka: *Zakorzenia Anny Kamińskiej*. Kraków 1997, s. 64.

⁸ Zob.: Z. Mocarcka: „...jak dojrzały owoc w Winnicy Pańskiej”. *O poezji Anny Kamińskiej*. „Przegląd Katolicki” 1986, nr 24, s. 1; J. Łukasiewicz: *Wiersze Anny Kamińskiej*. „Więź” 1976, nr 5, s. 73; M. Шишкова: *Единство на талант и култура*. В: Д. Габе: *Светът е тайна. Поезия и проза*. София 1994, s. 29—42.

⁹ Cykl wierszy Dory Gabe, który najpierw nosił tytuł *Писма до никого* (*Listy do nikogo*) i pod tą nazwą znalazł się w tomiku poezji wybranych w tłumaczeniu Seweryna Pollaka. Później cykl z 1973 r. Gabe zatytułowała *Сгъстена тишина* (*Gęstniejąca cisza*).

¹⁰ Zob. Z. Zarębianka: *Zakorzenia...*, s. 115; M. Николчина: *Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история*. София 2002, s. 59.

¹¹ Por. „Trzeba, aby słowa bolały, aby kaleczyły język. Piękne słówka, lekkie dar wymowy to zalety salonowca, nie poety”. A. Kamińska: *Jeden z grzechów pięknych*. Lublin 1967, s. 132. „Milczenie poezji nie jest rezygnacją z mówienia, nie jest zaniechaniem, ale uwewnętrznieniem mowy. Milczeniem z pełni, a nie z pustki”. Eadem: *Na progu słowa*. Poznań 1985, s. 14. Celowo przywołuję tu wieloznaczność słowa *język* jako biologicznego narządu mowy i symbolicznego systemu znaków, ponieważ w wypowiedzi Kamińskiej polisemia tego wyrazu tworzy szczelinę do mowy matczynej, zakłócającej porządek przyległości.

¹² O *parler-femme* zob. A. Araszkiwicz: *Dotknięcie ciała. Literacka strategia Anieli Gruszeckiej*. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 123, 130; A. Gajewska: *Hasło: Feminizm*. Poznań 2008, s. 262—265.

zonych przez Gabe i Kamięńską opiniach o wartości osobistego przeżycia jako źródła wszelkiej poezji tkwi przeświadczenie, że można odzyskać cielesność języka, przekraczając jego ramy, przywrócić to, co wykluczone i tłumione.

Odmowy

W utworach Kamięńskiej przekonanie to przyjmuje formę skrajną i wyrazistą — w przewartościowaniu uniwersalnej tożsamości poety czy pisarza, w odmowie przyjmowania roli twórcy:

„Nie utożsamiam się w pełni z osobą piszącą. Nie jestem poetką. Czasami z trudem sobie przypominam, że powinnam nią być. Skąd się to bierze? Taki brak pisarskiej tożsamości? To, co piszę, jest tylko niedokładnym wyrazem mojego istnienia, a ono samo jest ważniejsze od pisania”¹³.

Sytuując swoją twórczość — w opozycji do ważykowskiej poezji gry — po stronie poezji doświadczenia¹⁴, Kamięńska opowiada się za pisaniem płynnym, nieuchwytnym i bezpretensjonalnym, jak codzienne życie: „Całe życie prałam, prasowałam, gotowałam, usługiwałam — pisząc, ucząc się, czytając, kochając w głębi serca — i to, a nie co innego nazywam pełnią życia”. Pisanie zrasta się z doświadczeniem, znika granica między podmiotem i przedmiotem: „Droga. Tym jest dla mnie poezja. Zwykła droga ludzkiego życia. Tu, w poezji naprawdę nie ma nic, gdy nie ma biografii. Zawsze na pytania dzieci: czym piszę, ołówkiem czy atramentem, odpowiadałam: piszę swoim życiem”¹⁵.

Ta symbioza narusza stabilność metajęzyków, podaje w wątpliwość ujęcia obiektywistyczne. Jak podkreśla jedna z recenzentek wierszy Kamięńskiej, „Jest to poezja nie do intelektualnych interpretacji, lecz do współodczuwania, podobnie jak los ludzki, jak drugi człowiek”¹⁶. Interpretacje milczenia jako głównej figury twórczości poetki splatają się z językiem recenzji Zofii Mocarskiej przez metaforę mięszu, na którą wskazuje sama Kamięńska¹⁷.

¹³ A. Kamięńska: *Notatnik 1965—1972*. Poznań 1988, s. 277.

¹⁴ Zob. I. Gralewicz-Wolny: *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamięńskiej*. Katowice 2002, s. 16.

¹⁵ A. Kamięńska: *Autointerpretacja*. W: A. Kamięńska: *Na progu słowa...*, s. 10.

¹⁶ Z. Mocarska: „...jak dojrzały owoc w Winnicy Pańskiej”..., s. 1. Cyt. za: I. Gralewicz-Wolny: *Pisz o milczeniu...*, s. 17.

¹⁷ Por. „Od pierwszego mojego tomu *Wychowanie* prozaizmy stanowiły dla mnie miąższ poezji”. A. Kamięńska: *Autointerpretacja...*, s. 14. „Pełno w tych wierszach detali, szczegółów biograficznych [...], a jednak nie stwarzają one klimatu subiektywności i prywatności poetyckiej refleksji — przeciwnie, uwiarygodniają, osadzając ją w miąższu życia [...]”. Z. Mocarska: „...jak dojrzały owoc w Winnicy Pańskiej”..., s. 1.

Podwojenia

Dora Gabe i Michail Berberow we wstępie do zbioru wierszy wybranych Anny Kamińskiej, chcąc przybliżyć jej poezję bułgarskojęzycznym czytelnikom, również posługują się metaforą — metaforą drogi, na której następuje spotkanie ze „światłem uczucia i jasnością myśli, które prowadzą nas z powrotem do początku: do emocji, do dźwięku, do barwy, ale zawsze przez słowo”¹⁸.

Gabe i Berberow zwracają uwagę nie tyle na sensualną metaforykę w twórczości polskiej poetki, ile na potrzebę czytania tej poezji przez osobiste losy Kamińskiej. Wydawałoby się, że ich intuicja niewiele różni się od rozważań krytyki polskiej. Dalsza część rysu biograficznego jednak zaskakuje, ponieważ za najważniejsze wydarzenia w życiu Kamińskiej, które ukształtowały jej współczującą wyobraźnię poetycką, uważa się wczesną śmierć ojca poetki, towarzyszenie matce w codziennej trosce o rodzeństwo, współczucie dla rodzicielki oraz przeżycie kataklizmu wojny.

Dlaczego figura matki i obraz wzajemnej troski, życzliwości i swoistego partnerstwa stały się w odczytaniu Gabe i Berberowa źródłem późniejszej, dojrzałej twórczości autorki *Białego rękopisu*¹⁹? Ich narracja wplata nowe sensory do metafory drogi, za pomocą której sama Anna Kamińska opisuje swój stosunek do poezji. Powtórzenie i aliteracja (rzeczownik i czasownik *спътница* i *съпътствувам* są pochodnymi rzeczownika *път* ‘droga’), wzmagające obraz współtowarzyszenia i wspólnego pokonywania drogi życiowej, przykuwają uwagę i tworzą rytm, nieoczekiwany w ramach konwencji wstępnego eseju czy szkicu, który ma na celu prezentację obcojęzycznej poetki i jej twórczości. Okazuje się, że droga poetycka to droga dwóch związanych z sobą osób, droga matki i córki, nierozłącznych.

W krótkim wstępie zaznaczają się także inne podwojenia-powtórzenia. Sam jego tytuł — *Надживяла сезоните (Przeżyła wszystkie sezony)* — znamienne koresponduje z poetycką deklaracją Dory Gabe, złożoną w wierszu *Uniesienie*: „Od chwili przyjścia na świat / stałam się rówieśnicą / wszystkich pokoleń. / Oddychałam powietrzem dwóch epok / i tak długie były dni / i lata, / że mi się

¹⁸ Д. Габе, М. Берберов: *Надживяла сезоните*. В: А. Каменска: *Времената на живота...*, с. 5. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie A.K.

¹⁹ „[...] поетсатата остава много рано без баща и е *спътница* в трудностите на майка си, която трябва сама да се грижи за всичките си деца. Но това, [...], ражда още в ранни години чувство на *съпричастие*, което по-късно *съпътствува* всичките ѝ произведения...”. („poetka bardzo wczesnie zostaje bez ojca i staje się współtowarzyszka swojej matki, która musi sama zadbać o wszystkie swoje dzieci. To doświadczenie [...] jeszcze we wczesnym wieku kreuje poczucie empatii, które później będzie towarzyszyło wszystkim jej utworom [...]” [podkr. — A.K.]. *Ibidem*, s. 6.

wydaje,/ jakbym się stała nieśmiertelna [...]”²⁰. Równieśnica wszystkich pokoleń — w tej samoświadomości krytycy i historycy literatury bułgarskiej poszukiwali klucza do niezwykle długoletniej aktywności twórczej poetki²¹, która dopiero swoimi późnymi tomikami wzbudziła ich podziw i akceptację. W tytułowej reminiscencji pojawia się sugestia o podobnych losach recepcji dzieł obu poetek.

Zbliżają je również życiowe i twórcze role, których się podejmują. Gatunkowa i rodzajowa różnorodność ich pisarstwa, obejmująca poezję, prozę dla dzieci i dorosłych, dramaturgię i eseje krytycznoliterackie, zgłębianie sztuki tłumaczenia oraz pracę redaktorską, składają się na bogaty dorobek Anny Kamińskiej i Dory Gabe. Obie pozostają otwarte na inspiracje i obowiązki wynikające ze związków z mężami pióra (Janem Śpiewakiem i Bojanem Penewem). Tematyka ich późnych wierszy nawiązuje do tych osobistych relacji.

Światy poetyckie obu poetek łączy także stale w nich obecny temat wojennych losów Żydów i obraz wygnania²². Ważny jest również wątek odnowy i prawa do niegotowości, niestałości, eksperymentu. Piszą o tym obie autorki. Anna Kamińska mówi o swojej niezależności wprost: „Nie chcę zastygać w żadnej poetyce, w żadnej konwencji. Chcę mieć prawo do porzucania wątków, form, sposobów. Chcę mieć prawo rozwoju”²³. Gdyby nie fakt, że ta wypowiedź ukazała się dwanaście lat po publikacji przekładów bułgarskich w zbiorze wykładów *Na progu słowa*, można by powiedzieć, że została we wstępie tłumaczy sparafrazowana. Gabe i Berberow widzą poetkę właśnie jako „twórcę w nieustannej ewolucji, którego droga nie zna zastoju” („творец в непрекъснат растеж и нейният път не познава застој”)²⁴. Porównując ten zapis z wierszem Dory Gabe ****Нито една минута (Ani jednej minuty)*, okazuje się, że powtarza on i przypomina poetycką wizję życia przepełnionego wzruszeniami, niepokojem, nowymi początkami: „[...] ani jednej chwili / niewypełnionej poruszeniem”²⁵.

²⁰ D. Gabe: *Uniesienie*. W: *Poezje wybrane*. Tłum. J. Zych. Warszawa 1986, s. 69. Cytowany fragment w języku bułgarskim: „Откакто се родих / на всички поколения / връстница станах. / На две епохи въздуха ловах / и толкоз дълги бяха дните / и годините, / че ми се струва / да съм станала безсмъртна...”. Д. Габе: *Стихотворения*. София 1975, с. 132.

²¹ Zob. С. Жеков: *На всички поколения връстница*. В: Idem: *През двора на времето. Литературна критика*. София 2011. Tym bardziej zadziwiająca na tle przyśpieszonego, nieciągłego rozwoju literatury bułgarskiej, w historii, której pokolenia literackie szybko się zmieniały. Na to zjawisko zwraca uwagę Miglena Nikolchina i odnotowuje, że poczucie nieciągłości epok literackich wiąże się także z faktem, że zbyt wielu poetów-mężczyzn umiera niespodziewanie, zbyt wcześnie, nie osiagając sędziwego wieku. Zob. М. Николчина: *Родена от главата...*, с. 9—10.

²² Żydówka Dora Gabe zmienia przynależność religijną, by móc zawrzeć związek małżeński. Jej biografowie odnotowują, że ten gest nie był szczególnie ważny dla światopoglądu poetki. W jej poezji jednak pojawia się wątek innowiercy o podwójnym rodowodzie, równoznacznym z podwójnym wygnaniem — ze starodawnego rodu biblijnego i z czarnej ziemi. Zob. ibidem, s. 23—24.

²³ А. Камієнска: *Na progu słowa...*, s. 10.

²⁴ Д. Габе, М. Берберов: *Надживяла...*, с. 8.

²⁵ „Нито една минута/празна от вълнение”. Д. Габе: *Стихотворения...*, с. 197.

We wstępie do tomiku poezji wybranych Kamieńskiej zarysowuje się chęć wpisania jej dzieła w kontekst twórczości poetki i tłumaczki Gabe. Odniesienia intertekstualne do utworów bułgarskiej poetki oraz rozpowszechnionych formuł krytycznoliterackich, za pomocą których zwykło się je opisywać, wzbogacają wprowadzenie do twórczości poetki polskiej, wskazując na przenikanie się ról i gatunków. Wstęp akcentuje otwartość dwóch odrębnych światów poetyckich na siebie nawzajem, możliwość ich współistnienia i czytania jednego za pomocą drugiego, na przemian.

Matki i tłumaczki

W figurze matki ze wstępu Gabe i Berberowa kryje się klucz do zrozumienia zachłanności poetki, która pragnie włączyć słowo cudze w swoje i słowo cudze nasycić sobą. Jeśli obraz matki nieustannie towarzyszy poezji córki, obraz tłumaczki to kolejna sygnatura, którą można rozpoznać w tekście przekładu, dodatkowo wzbogaconym, odnowionym, narodzonym po raz kolejny. Dora Gabe troszczy się o poezję Kamieńskiej jak matka — chce ją nakarmić swoim językiem, chce jej współtowarzyszyć i szukać w niej własnego oblicza. Postawa ta unieważnia metaforę „przekładowego kanibalizmu”, która ma znaczenie wyłącznie w ramach patriarchalnej ekonomii sensu, wykluczającej pierwotny związek między matką a córką. Poszukiwanie wyjścia z jej ograniczeń prowadzi do odrodzenia się tłumionego sposobu rozumienia poezji polskiej.

W okresie międzywojennym profesor Bojan Penew, historyk i krytyk literatury, sławista i polonofil, ukierunkował styl recepcji literatury polskiej. Jako redaktor czasopisma „Przegląd Polsko-Bułgarski” i organizator seminariów poświęconych polskiemu romantyzmowi, kształcił przyszłych tłumaczy. Za szczytowe osiągnięcia polskiego geniuszu poetyckiego uważał utwory Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego; sądził, że poeci bułgarscy powinni uczyć się od wielkich romantyków mistycyzmu, głębi filozoficznej i postawy mesjańskiej. Desislawa Georgiewa prześledziła rozwój tego nurtu recepcyjnego między pierwszą a drugą wojną światową, nazywając go *polonica incognita*, i scharakteryzowała jako model nacjonalistyczno-kompensacyjny oraz tradycjonalistyczny. To on przyczynił się do dezaktualizacji oraz marginalizacji znaczenia polskiej poezji w kontekście ówczesnego życia literackiego w Bułgarii, a także do jej stereotypizacji²⁶.

²⁶ Д. Георгиева: *Мостове от думи. Полската литература в България в периода между двете световни войни*. София 1997, s. 153—161; T. Dąbek-Wirgowa: *Twórczość przekładowa Dory Gabe*. Warszawa 1969, s. 20—24.

Jednocześnie kształtował się konkurencyjny model recepcyjny, w ramach którego tłumaczki i popularyzatorzy próbowali przybliżyć bułgarskim czytelnikom polską poezję i prozę. Sława Sztiplijewa w antologii poezji polskiej z 1934 r., przekładając utwory współczesne odbiorcom bułgarskim, dążyła do recepcyjnej synchronizacji oraz poszukiwania w literaturze polskiej odpowiedników zjawisk literackich zaobserwowanych w poezji rodzimej. Desisława Georgiewa pisze o popularyzatorskiej działalności Sztiplijewej, mającej na celu przedstawienie innych wymiarów polskiego romantyzmu²⁷. Dora Gabe, już w odmiennych ramach instytucjonalnych, aktualizuje model synchronizacji recepcyjnej. Za Migleną Nikolchiną należy zapytać, czy nie jest to jej kolejny bunt przeciwko historii literatury bułgarskiej oraz regułom rządzącym jej pisaniem, pamiętaniem i utrwalaniem²⁸. Odpowiedzi należałoby szukać w strategiach przekładowych Gabe realizowanych po śmierci jej męża, Bojana Penewa. To pytanie pozostanie jednak otwarte, ponieważ nie ma tu miejsca na obszerną analizę twórczości przekładowej poetki. Konieczne jest za to odsłonięcie potencjału myślenia Gabe o poezji polskiej jako o czymś jednocześnie innym i bliskim, realizowanego w przekładach utworów Kamińskiej.

Tłumaczki

Bojan Penew na jakiś czas wprowadza nieznośną asymetrię między polskim oryginałem a bułgarskim przekładem, postulując, by tłumacze i poeci identyfikowali się z obcym tekstem i jego interesem, zapominając o swoim własnym języku. „Obserwujemy wymazanie głosu własnej kultury, własnego ‘ja’ za pomocą tego, co obce. Obserwujemy osobliwy rodzaj empatii, samorozpuszczanie się w inności”²⁹. Dora Gabe próbuje przywrócić równowagę.

W całym cyklu przekładów *Białego rękopisu* wystąpiło tylko jedno przesunięcie, które wskazuje na lekturę autorytatywną bułgarskiej poetki. Być może stoi za nim przekonanie, że tłumaczka wie, w jaki sposób przenieść wiersz

²⁷ Д. Георгиева: *Мостове от думи...*, с. 49—50. Sława Sztiplijewa w cyklu artykułów o Adamie Mickiewiczu próbuje konkretniej opisać jego dzieło, poświęcając uwagę np. postaciom kobiecym w *Dziadach*, dekabrystom, młodości poety. Są to pierwsze próby wyjścia poza patetyczne komentarze i kreślenia bardziej szczegółowego obrazu twórcy, przedstawianego najczęściej jako poeta-prorok.

²⁸ М. Николчина: *Родена от главата...*, с. 94—106.

²⁹ Г. Симеонова-Конах: *Боян Пенев и границата на въздействие на чуждата култура — деконструкция на собствената*. В: *Боян Пенев. Нови изследвания*. Ред. И. Сарандев. София, с. 121.

z jednego obszaru kulturowego do innego, przełożyć tak, by ponowne umiejscowienie nie wykorzeniło wiersza. Przepisanie, przyswajanie oznacza przetrwanie utworu Kamińskiej w kulturze i literaturze docelowej i tym samym nie jest pozbawione troski.

Wersy „obmyj mnie z krwi / z potu z moczu z nasienia” z inwokacyjnego wiersza ****Wodo wodo snu*³⁰, który z uwagi na wielokrotnie użyty poliptoton wpisuje się w konwencję bułgarskiej piosenki ludowej, zostały zredukowane do „измий ме от кръвта / от пот и от зачатие”³¹ („obmyj mnie z krwi / z potu i z poczęcia”). Figura etymologiczna stała się znakiem rozpoznawczym nawiązania do tradycji ludowej, stylizacji. Pojawia się często w cyklach poetyckich Peja Jaworowa, pozorowanych na piosenki hajduckie³². Tym samym, zgodnie z przyzwyczajeniami czytelników bułgarskich, wiąże się z kanoniczną tradycją uwznioślenia tautologicznej, paronomastycznej rytmizacji. Powtarzalność konstrukcji składniowych, które Gabe przetwarza (wprowadza spójniki tam, gdzie Kamińska pozostawiła asyndeton), dodatkowo podkreśla śpiewność wiersza, upodabnia go do żałobnej piosenki płaczek. Krytycy polscy jako kontekst dla poezji Anny Kamińskiej przywoływali *Treny* Jana Kochanowskiego. W literaturze bułgarskiej może zaistnieć tylko odwołanie do motywów folkloru. Te nawiązania stały się bardziej czytelne w przekładzie Gabe.

Inne wiersze zostały przełożone z dbałością o obcy rytm. Gabe zachowała możliwy poziom dosłowności, realizując tekstualne praktyki, które możemy współcześnie opisać jako forenizację tekstu w obawie przed jego zdominowaniem, homogenizacją i udomowieniem³³.

W miniaturze ****Urodziłem się* (PW, 280) dramatyczna, nieciągła pamięć podmiotu lirycznego zamyka całe jego życie w trzech obrazach — zielonej rzeki, drzewa i zielonych oczu:

Urodziłem się
i umarłem
więcej nie pamiętam
jakaś rzeka zielona
drzewo zielone
oczy zielone
i o to tyle krzyku
tyle płaczu o to

³⁰ A. Kamińska: *Poezje wybrane*. Warszawa 1973, s. 279. Cytaty z tego wydania będą przytaczane jako PW.

³¹ А. Каменска: *Времената на живота...*, s. 83.

³² П. Яворов: *Хайдушки песни*. В: Idem: *Събрани съчинения*. София 1959.

³³ L. Venuti: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London—New York 1995, s. 305. Cyt. za: R. Arrojo: *Interpretation as Possessive Love. Helene Cixous, Clarice Lispector and the Ambivalence of Fidelity*. In: *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. Eds. S. Bassnett, H. Trivedi. London—New York 1995, s. 148.

Родих се
и умрях
вече не си спомням
никаква река зелена
дърво зелено
очи зелени
а за тях
такива писъци
такива плачове
за_ тях (ВнЖ, 84)

Postpozycja przymiotnika w języku polskim jest normatywna i ma znaczenie przydawki gatunkującej. Z kolei w języku bułgarskim zachowanie polskiego szyku tych kilku wersów pozostaje na granicy błędu gramatycznego i sugestywnej inwersji poetyckiej. Zachwianie syntaksy spowalnia czytanie. Niepewność, niespójność wspomnienia zostały słownie ucieleśnione i uwnętrznione; bolą.

Warto zanotować, w jaki sposób tłumaczka i poetka przenosi do języka bułgarskiego wiersz ****Być ziemią mocno trzymać cię w swoich objęciach* (PW, 296), w którym najczęściej spotykana forma czasownikowa to bezokolicznik — *być, trzymać, przynosić, szeptać, przyczołgać się*. Konstrukcje bezokolicznikowe przedstawiają czynności abstrakcyjne. Nie niosą dodatkowej informacji gramatycznej, nie określają liczby, rodzaju ani osoby. We współczesnym języku bułgarskim nie można odpodmiotować czasownika, ponieważ forma bezokolicznika wyszła z użycia. Można by mówić o klasycznej sytuacji nieprzekładalności. Jednak Dora Gabe z tego gramatycznego braku tworzy wiersz, który burzy językowe przyzwyczajenie do jednoznacznego określania podmiotu. W pierwszym wersie wystąpiły dwie figury — ty, który jesteś/będiesz ziemią i podmiot mówiący: „да си земя”. Ich dialogiczne współistnienie będzie się powtarzało rytmicznie z każdym następnym zaklęciem — „być ziemią”. Między tymi dwoma podmiotami w następnych wersach pojawiają się kolejne nieokreślone postacie — on lub ona albo ono („да те притиска” (ściska cię), „да ти довява” (dowiewa ci), „да те държи” (trzyma cię)) oraz oni/one („да ти шепнат” (szepcą ci))³⁴. W trakcie linearnego czytania wiersza nie sposób się dowiedzieć, kim są te enigmatyczne podmioty. Dopiero w ostatnich dwóch wersach kształtuje się bardziej stałe ‘ja’ — ja-matka, ja-żona, ja-ziemia. Matka-żona-ziemia mówi, zwraca się do kogoś, ale nieustannie pogrąża się w kolejnej wieloosobowości. Inne podmioty pozbawione są wyraźnego głosu — za to związane ze zmysłami mogą zostać utożsamione z ciężarem, wiatrem, zapachem, łaskotaniem, kołysaniem. Adresat poetyckiego zaklęcia w trakcie czytania wiersza ucieleśnia się,

³⁴ Да си земя / да те притиска във прегръдките си / да ти довява мириса горчив на билки / глада на корените / да си земя / и да ти шепнат. ВнЖ, с. 87.

skoro odczuwa czynności, którym zostaje poddany, ma ciało, ale tylko na chwilę. Jego ciało, tak samo jak podmiot mówiący, się rozpada, rozczłonkowuje na „wargi i oczy / miłe stopy i ręce”. Tłumaczka to ciało opisuje dokładnie, tak jak Kamieńska — „устни и очи / мили стъпки и ръце”, mimo że bułgarskim czytelnikom kolejność rzeczowników w wersie „wargi i oczy / устни и очи” sprawi trudność, o wiele łatwiej bowiem wymówić „очи и устни”. Dora Gabe narusza oczekiwaną płynność, osiągniętą za pomocą rytmicznego powtórzenia.

Ponieważ tłumaczenie Gabe nie przynosi jednoznacznych rozstrzygnięć, kim są owe: *ja, on, ona, ono, oni, one, ty*, czytelnicy mogą wrócić raz jeszcze do początku wiersza, przeczytać go po raz kolejny, od nowa. Przekład Dory Gabe skłania do wielokrotnej lektury, koncentrycznej, wciąż odnawianej, aż do momentu, w którym osoba czytająca schwytna zostanie w ekstazy taniec konstytuowania się i rozpadania podmiotów, między którymi nie ma granic. Zakłęcie wiersza zaczyna działać. Tłumaczka, towarzysząc poetce, znów gotowa jest przekształcać znajomy język, rozszerzać jego przestrzeń, by zrobić miejsce innemu językowi, wyrazowi tej drugiej.

Współzależność, współlistnienie tekstów polskich i bułgarskich autorstwa Gabe i Kamieńskiej przywołuje metaforę Rosemary Arrojo, która skłonna była widzieć tłumaczenie i każde ponowne odczytanie tekstu jako palimpsest³⁵ — nawarstwienie znaków, ich zamazywanie i ponowne zapisywanie. Nazwijmy zatem praktykę przekładową Gabe i jej sposób odczytania poezji Anny Kamieńskiej „modelem palimpsestowym”.

Matki

Palimpsestowe czytanie i przekładanie nie dopuszcza wykluczenia. Poetka i tłumaczka współlistniają. Słowna warstwa bułgarskiego zapisu została nałożona na zapis polski. Dora Gabe wplotła swoją poezję w nurt poezji Kamieńskiej. Przejście od jednej do drugiej staje się płynne, możliwe. Palimpsestowy model przekładowej praktyki znosi asymetrię między poetką a tłumaczką, oryginałem a przekładem na rzecz współzależności. Ten model rozszerza granice własnego języka, otwiera go na inność; jest to model radykalnego połączenia się jednej i drugiej, córki i matki.

W takim ujęciu poezja Kamieńskiej staje się nad wyraz aktualna. Współpracownicy Dory Gabe w redagowanych i promowanych przez nią przekładach poezji polskiej — z upływem czasu coraz rzadziej tłumaczonych przez samą

³⁵ Zob. M. Snell-Hornby: *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting View Points?*. Amsterdam—Philadelphia 2006, s. 61.

poetkę — będą coraz częściej stosować palimpsestowe odczytania i tłumaczenia, umożliwiające zaistnienie różnic, które polska inność może zainscenizować dla czytelników bułgarskich. Fakt, że tłumaczka pozwoliła tekstom polskim mówić językiem bułgarskim, a przy tym nie mówić wyłącznie tego, na co przygotowani byli przez Bojana Penewa czytelnicy i słuchacze (również jego seminariów), stał się możliwy dlatego, że dała się ponieść fantazjom o życiodajnej matce, która jako jedyna pozostaje wierna — wierna córce.

Wiersze Anny Kamińskiej w języku bułgarskim mają jeszcze inne tłumaczki-matki, kontynuatorki poczyznań Gabe — Swetłę Giurową i Błagę Dimitrową. One coraz odważniej wzbogacają teksty sobą, przekraczając bariery recepcyjne modelu *polonica incognita*.

Swetła Giurowa — tłumaczka części utworów ze zbioru wierszy wybranych *Времената на живота* — zmienia płeć podmiotu lirycznego. Cykl *Moje stworzenie świata* nie został przełożony w całości. Wybrano jedynie wiersz szósty — *Jej ręce*. Wybrzmiewa w nim dialog między tą, która „rozpętała to wszystko, / bez czego świat by nie powstał” (PW, 104), a bohaterem, który tylko pozornie nie zwraca uwagi na jej zagrożoną hojność, proszącą o przebaczenie, że jest: „A ja zanurzałem się w jej dary, / udając, że nimi gardzę, / że nie mogę ich kochać” (PW, 105). W języku bułgarskim to nie on gardzi, lecz ona — „А аз се гмурнах в даровете нейни / и самичка се преструвах, че не ги приемам, / че не ги обичам” (ВнЖ, 47). Oryginalny dialog między nim a nią został przełożony na rozmowę dwóch kobiet. Rozmowę między dwiema kochankami? Między matką a córką? Z czego bierze się rozkosz niebezpieczeństwa? Czy ten wiersz nie jest powtórzeniem scenariusza matkobójstwa, który legł u podstaw psychoanalizy lacanowskiej — kobieta skazana na odrzucenie darów matki, by móc się zidentyfikować z językiem ojca?

W wierszu ****Morze w brzegach stoi* (PW, 222) tłumaczka znów zmienia sensy, wprowadzając czasowniki rodzaju żeńskiego:

Owad jednodniowy, przez którego ciało
 Płynie czas inny, przyspieszony,
 tak właśnie świat zobaczył
 grudką wypukłego oka.
 Jestem przepływem czego w co,
 ruchem ku czemu,
 odlotem od czego,
 upadkiem w co?
 Jestem?
 Nie! Raczej zawsze będę albo **byłem** —
 w mgnieniu przelotu myśli motyl

Едно насекомо,
 което се нарича едnodневка

и през чието тяло плува друго време, ускорено —
така Той именно видял света
със лещата на своето изпъкнало око.
Аз съм протичане на нещо в нещо,
движение към нещо,
отлитане
и падане във нещо?
Съм?
Не!
По-скоро винаги ще бъда
или пък съм **била** —
в мига, когато прелетяват
пеперудите на мисълта. (ВнЖ, 60)

Czy Giurowa użyła tej formy gramatycznej z uwagi na dokładny rym — „била-мисълта”? A może jest to zwyczajny błąd — obserwujemy kilkakrotną zmianę charakterystyk owada: najpierw, zgodnie z gramatyką języka bułgarskiego, jest on w rodzaju nijakim, potem w męskim, a pod koniec — w żeńskim. Znów nie ma pewności, kim jest podmiot wypowiedzi. A może tłumaczka pozwoliła sobie na zbyt daleko posuniętą identyfikację podmiotu lirycznego z autorką? Niezależnie od tego, jakie rozstrzygnięcia mogą mieć te pytania, zmiana została zaakceptowana przez zespół tłumaczy, między innymi Dorę Gabe. Płynność przejść, rozchwianie tożsamości, pragnienie transgresji zaistniały w przekładzie.

Błaga Dimitrowa, młodsza od Kamińskiej i Gabe (poetka urodziła się w 1922 r.), swoje tłumaczenia utworów poetyckich Kamińskiej otwiera wierszem *Dom matki* z cyklu *Dobranoc matce*. W jej przekładzie pieśni żałobnej o śmierci matki łączą się głosy trzech twórczyń. Wątek nieuleczonej straty powtarza się w wierszach poetek, których bohaterki liryczne wszędzie poszukują rodzicielki — w przedmiotach, które po niej zostały (*Dom matki*, A. Kamińska), w listach, które pisała (*Samotność*, D. Gabe), w krzyku i śnie (*Jej ciało*, z cyklu *Moje stworzenie świata*, A. Kamińska), w dotyku miłosnym (*Ręka na maika mi — Ręka mojej matki*, B. Dimitrowa). W wierszu Kamińskiej to poszukiwanie zdaje się nie mieć końca, a na krańcu słowa pozostaje jedynie bolesne wołanie, które uniemożliwia mówienie:

To ty! Ty — przemieniona.
Ale iskra znika. Popiół listom. Popiół pamiętkom.
A możesz ty tu, w serca głębi, na dnie.
Mamo! Bólu! Rozłako! (PW, 67)

W bułgarskim przekładzie końcowe dwa wersy ostatniej strofy łączą krzyk rozpacz z olśniewającym wykrzyknikiem, towarzyszącym każdemu odkryciu:

И разбирам: ти си в мен, в сърцето, (I rozumiem: jesteś we mnie, w moim sercu,)
 майко! Болко и разлъко моя! (mamo! Bólu i rozłąko moja!)³⁶.

Poetyckie zakończenie, charakterystyczne dla konwencji balladowej, oddala podmiot liryczny od momentu rozdzierającego bólu. Uładzona składnia i liryczna apostrofa następują dopiero po racjonalizacji doświadczenia, dopiero wówczas słowa mogą się utrzymać w swoim porządku.

Czytelnicy bułgarscy w przekładach wierszy Anny Kamieńskiej mogą odnaleźć słowo poetki i głosy tłumaczek. Mogą te wiersze odczytywać jako intertekstualny splot towarzyszących sobie języków. Jednocześnie spotykają się z odmiennością, której muszą sprostać. Jest to odmienność nowego modelu przekładowego i nowego sposobu percypowania poezji polskiej, stającej się uczestniczką wielogłosowego dialogu między poetkami a tłumaczkami. W tych rozmowach poetyckich podjęto próbę odnalezienia mowy, w której można wyrażać więź z matką.

³⁶ А. Каменска: *Домът на майка ми*. Прев. Б. Димитрова. В: *Съвременни полски поети...*, с. 177.

Адряна Ковачева

Дора Габе и Анна Каменска — поетически диалози

Резюме

В настоящата статия поетическият диалог между двете поетеси и преводачки е представен като разговор за майката — майката на жената като извор на нейното творчество. От тази гледна точка преводаческата практика на Дора Габе е описана като „модел на палимпсеста”, защото дава възможност за разширение на родния език така, че той да помести чуждия, а замазването на полския поетически текст е съпътстван с неговото насищане със собствени творчески сили. Тази преводна стратегия разбива стила на рецепция на полската поезия в България, налаган от Боян Пенев, превъзмогва нейните асиметрии, в които полската поетика винаги е виждана като доминираща. По-нататък преводите, направени от Блага Димитрова и Светла Гюрова са представени като продължение на палимпсестовите преводни практики, предложение от Дора Габе.

Ключови думи: Българска поезия, преводачески стратегии, ресептивни модели, преводачки, gender и превод.

Adriana Kovacheva

Dora Gabe i Anna Kamińska — poetic dialogues

Summary

In this article poetic dialogues between the women poets and translators are represented as a conversation about the mother who is an inspiration for their artistic creativity. From this point of view the translation practice of Dora Gabe is described as palimpsest, because it gives the opportunity for the language to expand so there is place for another, foreign language in its boundaries. In the process of erasing of the Polish source-text, the Bulgarian target-text is being fulfilled with translators' creative energies. This translation strategy disrupts the stereotypical reception model of Polish poetry in Bulgaria, popularized by Boian Penev. It overcomes its asymmetrical patterns. Svetla Gurova's and Blaga Dimitrova's translations are analyzed as continuation of the palimpsest translation model, introduced by Dora Gabe.

Key words: Bulgarian poetry, translation strategies, models of literary reception, women translators, gender and translation.

Bożena Tokarz

Gombrowicz w Słowenii: ramy interpretacyjne czasu i przestrzeni kulturowej

Witold Gombrowicz znany jest w Słowenii z przekładów trzech powieści — *Ferdydurke* (1937), *Trans-Atlantyku* (1953) i *Kosmosu* (1965), a także *Dziennika* (1957, 1962, 1966) — w wyborze, zbioru opowiadań *Bakakaj* oraz dramatu *Iwona, księżniczka Burgunda* (1938), wystawionego w 1991 r. w Lublanie, w teatrze Mestno gledališče ljubljansko, w przekładzie Igora Lamperta. Przekład fragmentu tego dramatu Majdy Križaj zamieściło czasopismo „Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega” 1990/1991, nr 3. Katarina Šalamun-Biedrzycka opublikowała w 1974 r. powieść *Ferdydurke* w swoim tłumaczeniu, dla której kontekst historycznoliteracki dopisała w 1983 r., dzięki przygotowanej przez siebie antologii polskiej prozy współczesnej od Gombrowicza i Schulza do Stachury pt. *Varujte me, mile zorje* (*Strzeżcie mnie mile zorze*). Niko Jež w 1998 r. wydał drukiem tłumaczenie *Trans-Atlantyku*, a w 2007 r. wspólnie z Karmen Jež — *Kosmos. Dziennik* natomiast ukazał się w wyborze i przekładzie Mladena Pavičicia w 1998 r., a opowiadania z tomu *Bakakaj* w tłumaczeniu Jany Unuk — w 2008 r. Wydawałoby się, że obecność Gombrowicza na słoweńskim rynku czytelnictwa jest ciągła, a zapotrzebowanie na jego prozę wzrasta.

Powieści wydano w dużym, renomowanym wydawnictwie Cankarjeva založba w Lublanie, a opowiadania w jednym z mniejszych wydawnictw — LUD Šerpa. Można by więc przypuszczać, że twórczość ta jest ceniona i odgrywa ważną rolę w słoweńskim życiu literackim w szerszym i węższym artystycz-

nym rozumieniu. Niewiele dowodów jednak na to wskazuje, choć chętnie jest ona czytana przez koneserów. Nieliczne są wypowiedzi krytycznoliterackie na łamach czasopism i brak w zasadzie dialogu literackiego czy metaliterackiego z tekstami polskiego pisarza. Jeżeli funkcjonują one w jakimś stopniu inspirująco, to w sposób ukryty, możliwy do odczytania dzięki analizie porównawczej. Na pewno słoweńscy pisarze nie wyrażają tak jednoznacznie i w sposób zaangażowany swojego stosunku do Gombrowicza, jak Milan Kundera, nazywając w *Zdradzonych testamentach* jego powieść *Ferdydurke* jednym z najważniejszych utworów literatury środkowoeuropejskiej¹. Jednocześnie należy dodać, że Czesi przetłumaczyli, poza *Trans-Atlantykiem*, *Wspomnieniami polskimi* i rozmowami z Dominikiem de Roux, całą prozę Gombrowicza.

Trudność w śledzeniu międzykulturowego dialogu literackiego w słoweńskiej prozie pogłębia fakt, że poza przekładami Gombrowicza pojawiły się, mniej więcej w tym samym czasie (począwszy szczególnie od drugiej połowy lat osiemdziesiątych minionego wieku), przekłady z literatur amerykańskich. Powstała między nimi niezamierzona korespondencja, mimo różnicy czasowej między wydaniem oryginałów polskich i amerykańskich (zarówno prozy realizmu magicznego, jak i prozy metafikcyjnej). Doprowadziło to do zatarcia różnic między nimi. W tej samej, słoweńskiej przestrzeni kulturowej spotkały się odległe czasowo utwory, między innymi: Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza, Gabriela Garcii Márqueza, Jorge Luisa Borgesa, Johna Bartha i innych. Przesunięty czas recepcji przekładowej sprawił, że Gombrowicz nie zaistniał w świadomości i literaturze słoweńskiej jako rewelator w sferze filozoficznej, społeczno-psychologicznej i estetycznej, choć wykraczał daleko poza swoją epokę nie tylko w polskiej przestrzeni kulturowej. Należy bowiem pamiętać, że znacząca — także ze względu na stawiane pytania ontologiczne i artystyczne — jego powieść *Ferdydurke* ukazała się w 1937 r. W swojej twórczości literackiej dokonał Gombrowicz przewartościowania filozoficznego (między innymi całości), społecznego (np. hierarchiczności, stereotypu) i estetycznego (np. gry intertekstualne, technika rozsypanych puzzli, kontestacja artystycznych form zastanych) przed pojawieniem się francuskiej grupy myślicieli skupionych wokół „Tel Quel”, pism Michela Foucaulta, Jean-François Lyotarda, Gilles’a Deleuze’a czy Rolanda Barthesa. Jego utwory tłumaczone były na ok. 30 języków, począwszy od przekładu *Ferdydurke* na język hiszpański w 1947 r. oraz *Ślubu* po raz pierwszy opublikowanego także w Argentynie w języku hiszpańskim. Pisarze i literaturoznawcy argentyńscy jako jedni z pierwszych zauważyli wyjątkowość tej twórczości, spośród Słowian natomiast — Chorwaci; wybitny polonista, profesor Uniwersytetu w Zagrzebiu Zdravko Malić (1933—1997) jest autorem wielu pionierskich rozpraw o Gombrowiczu, które publikował począwszy od końca lat sześćdziesiątych XX w.

¹ Por. M. Kundera: *Zdradzone testamenty*. Tłum. M. Bińczyk. Warszawa 1996, s. 226—227.

Przekładów twórczości Gombrowicza w Słowenii podejmują się tłumacze mający długie i bogate doświadczenia z kulturą, literaturą, językiem i rzeczywistością polską. Są oni, w większości, polonistami, jak Niko Jež, byli lektorami języka słoweńskiego w Polsce, jak Jana Unuk i Mladen Pavičić, czy — jak Katarina Šalamun-Biedrzycka — związali swoje życie z Polską. Znają dobrze, poznają i rozumieją obie kultury, zarówno to, co je różni, jak i to, co jest im wspólne. Sami swoim życiem w dwóch kulturach przekraczają granice między nimi, lecz ich nie zacierają. Przekroczeniem granicy kulturowej byłby już sam wybór twórczości właśnie tego polskiego autora, gdyby nie spotkanie się jej odbioru z inną, bo niesłowiańską literaturą o szerszym zasięgu terytorialnego oddziaływania. Katarina Šalamun-Biedrzycka dokonała takiego prekursorskiego przekroczenia słoweńskich przyzwyczajęń odbiorczych, wprowadzając do rodzimej świadomości literackiej pisarza polskiego, który epatował chaosem, anarchią i dowcipem, z czego wynikają podstawowe pytania egzystencjalne, społeczne, psychologiczne i kulturowe. Nie bez przyczyny wybrała *Ferdydurke*. W powieści tej bowiem koncentrują się wszystkie problemy, rozwijane później, wątpliwości i refleksje pisarza o różnym stopniu abstrakcyjności i realności, dotyczące istoty bycia i granic jego oczywistości. Podobne pytania stawiane przez filozofów XX w. (Husserl, Heidegger, Sartre) wróciły z większą siłą w drugiej połowie wieku, w zmienionej dramatycznie sytuacji społecznej, politycznej i cywilizacyjnej. W powieści zwraca uwagę pewna prawidłowość wynikająca z ciągów nieprawidłowości uporządkowanych w przestrzeniach: szkoły (instytucji), cywilizacji i nowoczesności oraz w tradycji kulturowej i naturze. Jest nią napięcie między chaosem i całkowitą przypadkowością a dążeniem do porządku zamkniętego w formie. Sprzeczne dążenia stanowią o dramacie egzystencjalnym. Tragedią jest zatrzymanie procesualności życia w formie, a forma może być różna: tradycja, konwencja, literatura, władza, towarzyski sposób bycia itp., czyli jakiegokolwiek granice — kulturowe, literackie, społeczne, obyczajowe. Przypadkowość oraz wysiłki jej zrozumienia i opanowania, tzn. odnalezienia się podmiotu w rzeczywistości, określają kondycję człowieka w aspekcie dynamicznym, zakreślając krąg rozważań Gombrowicza. Spójny obraz świata i podmiotu rozpada mu się poddawany krytyce i ośmieszeniu lub jest zaprzeczeniem jakiegokolwiek pewności istnienia. Skarnawalizowanie w *Ferdydurke* tradycji, kultury, instytucji i cywilizacji postępu nie przynosi karnawałowego oczyszczenia, choć ich groteskowe przedstawienie wywołuje śmiech². Niepokój płynący ze składania i rozkładania obrazu rzeczywistości osiąga swój czysty, ontologiczny i antropologiczny wymiar w ostatniej jego powieści zatytułowanej *Kosmos*. Między *Ferdydurke* a *Kosmosem* coraz bardziej zanika centralne miejsce świata przedstawionego jako rzeczywistości fikcyjnej; coraz bardziej staje się on preteks-

² Por. M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Tłum. A. i A. Goreniewie. Oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja tłumaczenia S. Balbus. Kraków 1975.

tem do rozważań, choć zachowuje swoją formalną strukturę. Zredukowane w *Kosmosie* zdarzenia są znakami ustanawianej przez Gombrowicza ontologii i epistemologii, znakami znaczenia nadawanego światu, którego zdarzenia wydobywa z chaosu podmiot poznający. W zależności od przyjętej perspektywy widzenia, zbiorowej lub jednostkowej, postrzegający je człowiek nadaje im formę lub wtlacza w jakąś już istniejącą, ponieważ nie może inaczej zrozumieć i zakomunikować swego poznania. Subiektywizacja poznania – podkreślana przez Gombrowicza — wraz z subiektywizacją istnienia odbywa się w polskim kostiumie i w polskich realiach, które ukształtowały pisarza, co Kundera nazywa przestrzenią środkowoeuropejską. Zapowiadała i przedstawiała to, co w ostatnim ćwierćwieczu oznaczało odrzucenie dotychczasowego paradygmatu kultury, kryzys tożsamości³, negację wielkich narracji⁴, dekonstrukcję⁵. Polemiczność, negacja i zwątpienie stanowią wartość uniwersalną prozy Gombrowicza. On jednak podważał wszystko to, co uznane we własnej kulturze, by pokazać pułapki tkwiące w bezkrytycznym powielaniu nawet tego, co historycznie miało ogromną wartość kulturową, polityczną, społeczną czy literacką. W swoim czasie nadawało bowiem sens światu. Polska historia, kultura i literatura dostarczają bogatego materiału do przedstawienia nieetyczności zawierzenia raz ustalonej formule świata, która w rękach manipulatorów nie tylko staje się groteskowa, lecz w efekcie odbiera wolność i kreatywność jednostce. Trudnością w przekładzie twórczości Gombrowicza — również słoweńskim — było i jest polskie *exemplum*, czyli modele stereotypowe („kapsuły kulturowe”), takie jak: kultura szlachecka i ziemiańska, „z polską szlachtą polski lud”, martyrologia narodowa, patriotyzm, honor, kanikuła. Gombrowicz ośmieszał ich stereotypowe użycie publiczne, lecz nie same zjawiska, co wywoływało ostrą krytykę po obu stronach barykady ideologicznej, wśród znacznej części emigracji i w PRL-u.

W dokonanych przez tłumaczy słoweńskich wyborze utworów Gombrowicza widoczny jest porządek historycznoliteracki, począwszy od dojrzałej artystycznie powieści z lat trzydziestych minionego wieku i z tego samego czasu pochodzącego dramatu do jednego z ostatnich jego utworów z lat sześćdziesiątych. Składają się na niego różne czasoprzestrzenie, w jakich przetłumaczono poszczególne utwory. Czasoprzestrzeń przekładów zmienia bowiem ramy interpretacyjne tworzone i stosowane przez tłumacza na poziomie makrowyborów (w tym przypadku autora i utworu) i mikrowyborów dotyczących tworzonego przez niego podobieństwa do oryginału. Można więc sądzić, że fizyczny czas i przestrzeń uwikłane w wydarzenia społeczne, polityczne i kulturowe motywują dokonane wybory, nadając im ciągłość historycznoliteracką, niekoniecznie zamierzoną przez tłumaczy. Jednocześnie nie można odrzucić celowości takiego

³ Por. m.in. B. Skarga: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. Wyd. 2. Kraków 2009.

⁴ Por. m.in. J.-F. Lyotard: *Kondycja ponowoczesna*. Tłum. M. Kowalska, A. Migasiński. Warszawa 1997.

⁵ Por. A. Burzyńska: *Dekonstrukcja i interpretacja*. Kraków 2001.

porządku. Posłowania do przekładów mają charakter historycznoliteracki, ponieważ piszący je tłumacze dbają o osadzenie przedstawianego utworu w kontekście oryginału po to, by czytelnik słoweński lepiej zrozumiał, przeżył i poznał dzieło obcej kultury.

Znając kulturę oryginału, tłumacz jest ograniczony w procesie reekspresji, czyli na poziomie pragmatyczno-retorycznym, przez kulturę rodzimą, wpisana w język i formy literackie, w których dokonuje reekspresji. Ma powiedzieć to samo, lecz za pomocą innych środków, ukształtowanych przez obce oryginałowi środowisko. Granice, jakie napotyka, nie są wyłącznie granicami języka, lecz dotyczą mechanizmów konceptualizacji, czasu i przestrzeni (fizycznej, geograficznej, społecznej, politycznej, historycznej, ikonicznej i kulturowej z całą jej różnorodnością dziedzin). Konceptualizacja uzależniona jest od zespołu doświadczeń zbiorowych i jednostkowych, empirycznych i umysłowych, pozostawiających ślad mentalny w pojęciowym wyrażaniu doświadczenia. Mimo że te same mechanizmy mentalne (selekcja, pamięć, generowanie nowych informacji) kierują procesami poznawczymi, warunki, w których dokonuje się konceptualizacja doświadczenia są różne. Są nimi czas i przestrzeń fizycznie i symbolicznie rozumiane. One tworzą ramy interpretacyjne, inne w oryginale i inne w przekładzie, dla konceptualizacji literackiej. Każdy przekład jest konceptualizacją z konceptualizacji, jaką jest oryginał, co rozszerza ramy interpretacyjne o specyficzne doświadczenie umysłowe, czyli o umiejętność czytania i przeżywania tekstu symbolicznego. Zatem znaczenia pojęć są uwarunkowane kulturowo, choć konceptualizacja jest zjawiskiem uniwersalnym, na co wskazują prace z zakresu psychoanalizy, psycholingwistyki i językoznawstwa kognitywistycznego⁶. Ramy interpretacyjne tłumacza określają więc: jednostkowy i zbiorowy mechanizm konceptualizacyjny, tradycja konceptualizacji literackich w kulturze przyjmującej oraz czas i przestrzeń, w jakich tłumacz dokonuje wyborów translatorskich (makro i mikro).

W dobie współczesnej rola kulturowych uwarunkowań znaczenia (związanych z różnicą) wymaga uwzględnienia aspektu globalnego, odpowiedzialnego za hybrydyzację kultury⁷. Ewolucja środków komunikacji i przekazywania informacji, zmiana współczesnej ikonosfery i związanej z nią psychosfery, a także przekłady, spotęgowały zjawisko przenoszenia elementów jednej kultury do drugiej. Wiele kultur zawiera w sobie obce elementy, traktowane jako własne, ponieważ funkcjonują one inaczej i w innej całości. Kultura hybrydyczna, choć złożona z elementów niejednorodnych, nie jest kulturą nijaką, lecz określoną przez wybór i kompozycję. Postępująca (z różnym nasileniem) przez ostatnie dwa wieki ewolucja tożsamości, pluralizacja i hybrydyzacja kulturowa mają

⁶ Por. koncepcje psycholingwistyki, C.G. Junga, L. Talmy'ego, teorię Sapira-Whorfa.

⁷ Por. W. Welsch: *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*. W: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Cz. 2. Red. R. Kubicki. Poznań 1998, s. 195—222 — na temat hybrydyzacji kultury.

również wpływ na ramy interpretacyjne w wyborach translacyjnych tłumaczy oraz w odbiorze przekładu.

Rekontekstualizacja prozy Gombrowicza w przekładach słoweńskich dokonała się w trzech różnych ramach interpretacyjnych, czasowych i przestrzennych w latach siedemdziesiątych, dziewięćdziesiątych i w 2000.

Gdy w 1974 r. ukazał się przekład *Ferdydurke*, nie funkcjonowały jeszcze w słoweńskiej przestrzeni czytelniczej przekłady prozy amerykańskiej — ani metafikcyjnej, ani z kręgu realizmu magicznego. Pojawiły się one dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych, między innymi: zbiór opowiadań *El colonelo no tiene quién le escriba* (Polkovnik nima nikogar, ki bi mu pisal, 1979) Márqueza w tłumaczeniu Niny Kovič, a w latach osiemdziesiątych, np. J.L. Borgesa *The Web* (*Splet*, 1986) w przekładzie Igora Bratoža, w 1988 r. zaś Mladinska knjiga wydała antologię *Ameriška metafikcija* (wybór prozy Johna Bartha, Donalda Barthelme'a, Roberta Coovera i Thomasa Pynchona) w tłumaczeniu Andreja Blatnika, Igora Bratoža, Aleša Debeljaka, Andreja Jereba i Igora Zebela. Zastanawiający w kontekście przekładu *Ferdydurke* jest fakt, że jeden z reprezentantów ludycznego nurtu modernistycznego w prozie słoweńskiej lat osiemdziesiątych minionego wieku Branko Gradišnik opublikował w 1977 r. zbiór opowiadań pt. *Čas*, uznawany za początek słoweńskiego postmodernizmu⁸. Ryzykowne byłoby jednak twierdzenie, jakoby fakt ten pozostawał w jakimś związku z przekładem *Ferdydurke*; pisarz słoweński jest również tłumaczem z literatury anglojęzycznej, z której mogły płynąć dla niego artystyczne inspiracje. Niewątpliwie już wówczas idea artystyczna prozy Gombrowicza stała się dla odbiorcy słoweńskiego zbyt bliska oddziaływaniu nurtów zachodnich, nie będąc jednak krótką formą narracyjną, pociągającą dla pisarzy i czytelników. Jej inność polegała na pewnej egzotyczności ziemiańskiego i szlacheckiego rodowodu stereotypów należących do przeszłości oraz na obecnej konkretyzacji Gombrowiczowskiej idei zamknięcia w formie, którą upolityczniły aktualne wydarzenia: w 1974 r. również w Słowenii wprowadzono zaostrzoną ustawę o cenzurze. Nie zadawano więc sobie pytań, jaki jest cel gry prowadzonej przez autora z nacechowanymi elementami kultury narodowej.

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku szczególnie dotkliwie dawało o sobie znać zamknięcie jednostki i społeczeństwa przez władzę w formie instytucji represyjnych. Kategoria filozoficzno-estetyczna Gombrowiczowskiej Formy denotowała konkretne, stosowane przez władzę mechanizmy społeczno-polityczne, co redukowało jej szerokie spektrum konotacyjne. Poza powieścią *Ferdydurke*, dostępną w bibliotekach uniwersyteckich, twórczość Gombrowicza była wówczas zakazana i nieznaną w Polsce, o czym tłumaczka znakomicie

⁸ Por. M. Juvan: *Postmodernizem in „mlada slovenska proza”*. „Jezik in slovstvo” 1988/1989, št. 3; T. Virk: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana 2000 — na temat słoweńskiej prozy postmodernistycznej.

wiedziała, doświadczając tej sytuacji politycznej. Dokonując wyboru, dostrzegła wartość uniwersalną powieści, mimo lokalnego, polskiego kodu kulturowego, a także aktualność jej przesłania ideowego. Niestety, nie przełożyło się to na konsekwencje artystyczne w literaturze słoweńskiej, czyli „życie” przekładu.

Dlatego wybór *Ferdydurke* jako pierwszej powieści Gombrowicza przetłumaczonej na język słoweński przez Katarinę Šalamun-Biedrzycką świadczy o wiedzy oraz intuicji literackiej i kulturowej tłumaczki. Jednocześnie zmuszał ją do respektowania obcości w przekładzie ze względu na wymienione „kapsuły kulturowe”, którymi posługiwał się Gombrowicz. Kapsuły kulturowe oznaczają coś więcej niż słowa klucze kultury, ponieważ zawierają w sobie treści pojęciowe, wyobrażeniowe, uczuciowe i doznaniowe. Mogą nimi być: pojedyncze leksemy, związki frazeologiczne, przysłowia, mechanizmy morfologiczne języka, schematy myślowe, „obrazy w naszych głowach”, zachowania komunikacyjno-ekspresyjne, mity, legendy itp., które służą aktualizacji pamięci historycznej, społecznej, religijnej, politycznej i ludycznej zbiorowości oraz całej, typowej dla niej, ikonosfery i psychosfery. Bez zrozumienia ich znaczenia i roli, jaką odgrywały w kulturze polskiej, niemożliwe było dotarcie do wartości uniwersalnych. Z nich wynikają formy, za pomocą których uzyskał autor dysonanse groteskowe na poziomie leksyki (polisemia), morfologii i składni (np. deminutiva, kategorie gramatyczne nacechowane przez swoje użycie) oraz stylistyki (np. funkcja powtórzeń, solecyzm). Niewątpliwie barierą dla tłumacza stanowi w twórczości Gombrowicza model kultury szlacheckiej oraz polski model patriotyzmu i honoru ukształtowany przez literaturę romantyczną. Jego brak lub odrębność w kulturze docelowej przekładu zmusza do poszukiwania przez tłumacza podobieństwa w innych tekstach kultury rodzimej lub do przyjęcia postawy zgody na to, by go prowadził tekst oryginału, co może grozić niezrozumieniem znaczeń kontekstowych przez odbiorcę⁹. Z odczytaniem znaczeń kontekstowych tłumaczka nie miała większych kłopotów, ponieważ kultura polska, szlachecka i chłopska, była już wcześniej przybliżana Słoweńcom przez tłumaczy *Trylogii* Henryka Sienkiewicza (Miklavž Podravski i in.) i *Chłopów* Władysława Reymonta (Jože Glonar i in.), a polską poezję romantyczną przyswajała sukcesywnie słoweńskiemu czytelnikowi Rozka Štefan. Odbiorca dysponował więc wcześniejszymi obrazami polskiej kultury przetworzonymi literacko w przekładzie.

Ramę interpretacyjną odbioru przekładu *Ferdydurke* stanowiła sytuacja polityczna i kulturowa lat siedemdziesiątych minionego wieku. W Słowenii wzrastał krytycyzm, zapoczątkowany w latach sześćdziesiątych, w stosunku do władzy socjalistycznej, jej haseł i wzorców osobowych, ukształtowanych przez ideologię wcielaną w sztuki plastyczne, film i spektakle życia publicznego. Model bohatera — Titowskiego partyzanta — już nie tylko przestał być wzorcem idealnym,

⁹ Por. U. Eco: *Kody i subkody*. W: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 110—124.

lecz nie spełniał też swojej propagandowej funkcji, choć jugosłowiańskie filmy partyzanckie nadal należały do jednych z lepszych. Narastała więc opozycja ludzi sztuki wobec ówczesnej polityki. Jednocześnie w latach siedemdziesiątych wprowadzone zostały znaczne ograniczenia przez cenzurę, dotyczące swobody wypowiedzi krytycznych. Kultura i sztuka znów znalazły się pod nadzorem¹⁰.

Powieść Gombrowicza nabrała aktualności, stając się groteskową parabolą dla kultury przyjmującej, choć swą uniwersalność zawdzięcza temu, co lokalne, polskie. Jednak formą artystyczną, typem narracji różniła się od prozy słoweńskiej lat siedemdziesiątych, w której dominował modernizm¹¹ (egzystencjalistyczny w swej wymowie, lecz oparty na ciągach skojarzeniowych, psychoanalizie, rozbudowanym monologu wewnętrznym wzorowanym na *Ulissiesie* Joyce'a czy powieści Prousta), np. utwory Andreja Hienga, Vladimira Zupana, Florjana Lipuša, a także pisarzy poprzedniej generacji. Nurt neoawangardowy, korespondujący z *nouveau roman*, reprezentował Rudi Šeligo. Obok rozwijał się nurt ludyczny, np. proza Dimitrija Rupla, w ramach którego mógłby zostać podjęty dialog z Gombrowiczem.

Tłumaczka wprowadziła więc polską powieść w ramy interpretacyjne, określone z jednej strony przez politykę, z drugiej zaś — przez stan prozy słoweńskiej, operującej bardziej ironią niż groteską. Wobec przytoczonych okoliczności szerszy odzew w słoweńskiej świadomości literackiej tego okresu mogłaby znaleźć proza Gombrowicza, gdyby przekład zawierał jakąś hipotezę interpretacyjną¹².

Obcą kulturę można poznać, trudniej jest się w niej odnaleźć, czyli odczuć ją prawie sensualnie, co jest szczególnie kłopotliwe w przypadku instrumentalnego jej zastosowania jako nośnika innych znaczeń¹³ w strukturze groteski. Dając np. ekwiwalent mowy narratora-bohatera, opartej na solecyzmie, będącym pozostałością stylu gawędowego — czego przykładem są *Pamiętniki Paska*, jeden z „ko-tekstów” — tłumacz powinien szukać nie tylko odpowiedniości strukturalnej, lecz także funkcjonalnej, konstruując podobieństwo z oryginałem. Amorficzność stylistyczna gatunku dostarcza nadkodowania retorycznego i stylistycznego przez wskazanie na mechanizm mentalny kierujący wypowiedzią, ukształtowany przez historyczno-kulturowe uwarunkowania. Gombrowicz buduje konstrukcję solecyzmu na błędnym użyciu narzędnika w zdaniu w połączeniu wyrazowym, opartym na czasowniku zwrotnym *zakochać się*:

Pimko [...] starością i staroświeckością chciał zakochać mnie w młodości i nowoczesności¹⁴.

¹⁰ Por. P. Vodopivec: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države*. Ljubljana 2006.

¹¹ Por. R. Nycz: *Język modernizmu*. Wrocław 1997 — rozumienie terminu „modernizm”.

¹² Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Wyd. 2. Warszawa 1999 — na temat śladów tłumacza.

¹³ Por. triadyczna koncepcja znaku Ch.S. Peirce'a.

¹⁴ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Kraków 1986, s. 105.

Pimko [...] s starostjo in staromodnostjo je hotel doseči, da bi se jaz zaljubil v mladost in sodobnost¹⁵.

W języku słoweńskim narzędnik używany jest z przyimkiem (np. *grem z avtom* — jadę samochodem, *pišem s svinčnikom* — piszę ołówkiem, podobnie jak wspólnie coś z kimś robić). W języku polskim przyimek użyty z narzędnikiem wskazuje na osobę i czynność razem z nią wykonywaną, czyli narzędnik bez przyimka odnosi się do wykorzystania czegoś w jakimś celu. Tłumaczka dała się poprowadzić kategorii fleksyjnej obecnej w oryginale, lecz w innym paradygmacie językowym utraciła instrumentalność charakteryzującą działanie Pimki. Jest ono groteskowe, ponieważ starość i staromodność mają być narzędziem w procesie emocjonalnego zaangażowania w młodość i nowoczesność, paradoksalnie dlatego, że w kulturze starość i tradycja są szanowane i mogą przynieść oczekiwany skutek perswazyjny. Dodatkowo ich wartościowanie likwiduje cel manipulacyjny i obnaża szanowane wartości. Manipulacyjność formy (hierarchii w kulturze) podkreśla w oryginale błędne użycie czasownika *zakochać się*, który został pozbawiony przypisanej mu strony zwrotnej. Zakochać można się w kimś, nie można zakochać kogoś w czymś, jak u Gombrowicza. Błąd gramatyczno-łączliwościowy piętnuje manipulację za pomocą wykorzystania emocji, co czynią wszyscy manipulatorzy, postępując zgodnie z przyjętą formą. Dlatego tłumaczka, nie chcąc i nie mogąc (ryzykowałaby niezrozumieniem) naśladować mechanizmu językowego obecnego w oryginale, zdecydowała się na konstrukcję zdania podrzędnego, okolicznikowego celu, pozostawiając metaforyczność i abstrakcyjność kategorii (młodość), czyli przedmiotu zakochania. W oryginale Młodziakówna odsuwana jest na drugi plan, na pierwszym natomiast jest młodość, którą ona ukonkretnia. Słoweńskie zdanie okolicznikowe celu silniej niż oryginał podkreśla konkret działania. Całość tego fragmentu zostaje jednak pozbawiona sensu instrumentalnego wykorzystania wartości przypisywanych wiekowi i tradycji przez zastosowanie konstrukcji przyimkowej w narzędniku. Tym samym gubi się niepoprawna łączliwość wyrazów w oryginale, która jest nacechowana znaczeniowo. Sugeruje bowiem weryfikację starości i tradycji jako bezkrytycznie przyjmowanych wartości. Tłumaczka miała do wyboru dwie drogi: złamanie normy języka rodzimego lub odnalezienie odpowiedniego funkcjonalnie i semantycznie intertekstu¹⁶ w kulturze przyjmującej.

Geneza solecyzmu tkwi w błędzie popełnionym w zakresie składni z powodu nieprawidłowego zastosowania połączeń wyrazowych, lecz funkcjonuje on jako figura retoryczna. Ten błąd językowy polega na nadmiarze, wynikającym z dodawania określeń i informacji bez przestrzegania ich logicznego porządku kategoryzacyjnego. Często był obecny w narracji gawędziarskiej, także w po-

¹⁵ W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Prev. K. Šalamun-Biedrzycka. Ljubljana 1974, s. 134.

¹⁶ Terminu „intertekst” używam w znaczeniu stosowanym przez Annę Majkiewicz; por. A. Majkiewicz: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008.

łączeniu z licznymi w niej barbaryzmami, co charakteryzuje pewien porządek mentalny, towarzyszący poznawaniu, który jest oparty na metonimii i tworzy konstrukcje palimpsestowe. Na poziomie stylistyki figura solecyzmu pozwala wydobyć paradoksalność zachowania czy jakiegokolwiek działania.

Tłumaczka nie odnalazła w literaturze rodzimej właściwego intertekstu albo nie odczytała kontekstowego nacechowania użycia tej figury, choć w tym konkretnym przypadku wydobyła groteskowy dysonans, absurdalność formy pozbawionej znaczenia i służącej manipulacji. Jako taka posłużyła Gombrowiczowi kultura szlachecka i tradycyjne wartości, których nadużywanie pozbawiło i pozbawia je sensu, ponieważ konwencja (norma) powielana jest automatycznie bez jej konfrontacji z rzeczywistością. W *Kosmosie* forma towarzyskiej konwersacji, wywodząca się z gawędy, przekształca się już w bełkot.

Nie zawsze więc poddanie się przez tłumacza tekstowi służy mediacyjności przekładu, ze względu na brak sygnału interpretacyjnego skierowanego do odbiorcy odnośnie do scenariusza i ramy poznawczo-interakcyjnej w kulturze rodzimej, za pomocą której mógłby zbliżyć się do oryginału. Proces przekładu odkrywa — jak twierdzi Paul Ricœur — obcość własnego języka¹⁷ w stosunku do idei, którą ma przekazać za oryginałem, przyczyniając się w ten sposób do jego wzbogacenia. Jednocześnie trzeba pamiętać, że tłumaczenie nie jest tożsame z oryginałem, lecz zbliża się do niego, dążąc do równoznaczności¹⁸. Tłumacz szuka również podobieństwa, konstruuje to, co porównywalne.

Tak zrobił Niko Jež w przekładzie *Trans-Atlantyku*, powieści jeszcze silniej nacechowanej kompleksem polskim, który ważny sam w sobie (jak w całej twórczości Gombrowicza) służy autorowi także do wyrażenia jego wątpliwości psychologicznych i filozoficznych. W celu podkreślenia dysonansu groteskowego między stereotypem ideologicznym a rzeczywistością na poziomie stylu wypowiedzi stanął on również przed barierą kulturową gawędy. Wiedział, że nie może pominąć nadkodowania retoryczno-stylistycznego gatunku ani za pomocą amplifikacji przekazać jego znaczenia. W tekście skierowanym do odbiorcy sekundarnego zbudował związek podobieństwa ze względu na funkcję, jaką pełni nacechowana forma gatunkowa w oryginale. W tym celu posłużył się strukturą intertekstu, zbliżonego w kulturze słoweńskiej do języka gawędy — kazaniem Janeza Svetokriškega¹⁹. Kazania pełnią funkcję tekstu kanonicznego w powieści, mimo że są związane z Kościołem i z religią.

Płaszczyznę porównawczą tworzą nie tyle komunikowane w obu tych gatunkach treści, ile typ dyskursu oparty na podobnym układzie komunikacyjnym.

¹⁷ Por. P. Ricœur: *Paradygmat tłumaczenia*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Słowo wstępne E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 39—52.

¹⁸ Por. P. Ricœur: „Przejsie”: *przekładać nieprzekładalne*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 53—59.

¹⁹ Por. B. Tokarz: *Trans-Atlantik v prevodu Nika Ježa*. In: *Slovenski roman*. Ur. M. Hladnik. Ljubljana 2003, s. 557—566.

Porozumienie między nadawcą a odbiorcą opiera się w nich na wierze, z którą jest związana wiarygodność mówcy. W *Exemplach* Janeza Svetokriškega wiara w Boga i sprawiedliwość boską czyni przykłady przytaczane przez kaznodzieję w pełni wiarygodnymi; nadaje im dużą siłę perswazyjną. Tym samym mówca, piętnując grzechy, ustala normy obyczajowe i moralne — kanon. Odbiorca gawędy wierzy inaczej w opowiadane historie²⁰. Nie jest to wiara w transcendencję, lecz w prawdziwość zdarzeń. Dotyczą one najczęściej wykazywanych przez opowiadacza aktów waleczności, odwagi, poświęcenia, lecz także siły i przemocy w imię przyjętych racji. Gawęda też stworzyła kanoniczny obraz charakteru Polaka (stereotypowy), wyidealizowany w literaturze romantycznej. O prawdziwości opowiadanych historii (też przypominają exempla) zaświadcza narrator będący uczestnikiem wydarzeń. W obu zdarzeniach komunikacyjnych nadawca odwołuje się do sfery emocjonalnej odbiorców — do wiary i współodczuwania, posługując się unaocznieniem opowieści i/lub uaktualnieniem stereotypów. W tym celu w określony historycznie i indywidualnie sposób używa języka, przystosowując go do sytuacji mówienia. Zarówno gawędę, jak i kazanie ukształtowała komunikacja ustna, czyli bezpośredni kontakt nadawcy z odbiorcą, co znalazło odzwierciedlenie w języku, między innymi: w postaci rytmizacji składniowej wypowiedzi, w częstych powtórzeniach, hiperbolizacji czy wyrażeniach okazjonalnych, które pozbawione znaczenia pełnią funkcję znaczeniową i fatyczną, opartą na porozumieniu z odbiorcą i utrzymaniu z nim kontaktu²¹. Rytmizację uzyskuje narrator *Trans-Atlantyku* przez powtarzanie konstrukcji imiesłowowych (imiesłowu przymiotnikowego czynnego) i czasowników w formie osobowej, umieszczanych często na końcu zdania lub jego czytelnej znaczeniowo części, co tłumaczowi udało się osiągnąć dzięki właściwemu wyborowi ko-tekstu w kulturze rodzimej, mimo że konstrukcji imiesłowowych rzadko używa się w języku słoweńskim. Przekracza w ten sposób bariery kultury polskiej, pokazując ją za pomocą tego, co znane czytelnikowi. Przekracza również bariery własnego języka, próbując w niewielkim stopniu uelastyczyć jego ekspresję.

Zachowuje więc wszystkie powtórzenia rytmu składniowego z klauzulami czasownikowymi zdania, wielokrotnym często ich złożeniem, zdaniami parentetycznymi i powtórzeniami kategorii gramatycznych, co tok składniowy czyni dygresyjnym: „Zachowaniem i układem swoim niezwykły wzgląd na wysoką godność swoją **wykazywał** [podkr. — B.T.] i każdym swym poruszeniem honor

²⁰ Por. K. Bartoszyński: *O „nieważności tego, jak było naprawdę” („Zbrodnia z premedytacją” Witolda Gombrowicza)*. W: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Warszawa 1974, s. 240—252.

²¹ Por. K. Bartoszyński: *Opowiadanie a „deixis” i presupozycja*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Warszawa 1982, s. 9—18 — na temat sytuacji komunikacyjnej opowiadania.

sobie świadczył, a tyż i tego z kim mówił sobą silnie bez przerwy **zaszczycał**, że już to prawie na kolanach z nim się **rozmawiało**” (s. 16).

W przekładzie: „Z obnašanjem in dostojnostjo svojo izjemen je obzir na svoje visoko dostojanstvo **kazal** in s slehernim premikom je sebi spoštovanje **izkazoval**, pa je tedaj tudi tega, s komer je **govoril**, na moč in brez predaha s sabo **častil**, da se je njim malone na kolenih **govorilo**” (s. 18)²².

Więszą trudność sprawiały klauzule imiesłowowe. Niemożliwa jest klauzula z imiesłowem przymiotnikowym czynnym: „A gdy tam w dali, za wodą krew, tu tyż krew; i Tomasz krople za sprawę mą **wyciekające**” (s. 59). Wynika to z systemu języka słoweńskiego, w którym imiesłów ten niezwykle rzadko jest używany, a w języku mówionym — nieobecny. Zastępują go konstrukcje dopełnieniowe i przydawkowe zdania podrzędnie złożonego oraz formy zakończone na *-ty, -ta, -te*. Tę ostatnią stosuje tłumacz: „In medtem ko tam daleč, čez vodo, teče kri, teče kri tudi tukaj; in Tomaszève kaplje **prelite** zaradi mene” (s. 59). Zachowane zostały natomiast konstrukcje zakończeniowe zdania z imiesłowem przymiotnikowym biernym.

W ten sposób tłumacz przybliżył odbiorcy słoweńskiemu nieznaną mu utwór obcej kultury, stosując to, co znane w jego kulturze rodzimej. Pokazał to, co nieznaną w znanym, odgrywając rolę mediatora między kulturami, wykazując się międzykulturową kompetencją komunikacyjną. Kanoniczność przywołanych intertekstów w oryginale i w przekładzie pełni bowiem tę samą funkcję artystyczną i sensotwórczą ze względu na podobieństwo obu dyskursów jako określonych zdarzeń komunikacyjnych, konotujących postawy światopoglądowe, rozumienie i zachowanie²³. Kapsuła kulturowa, jaką jest gawęda, odsyła do przedmiotu odniesienia, który jest elementem gry²⁴ lub rozmowy o problemach psychologicznych, epistemologicznych, etycznych, kulturowych i artystycznych wykraczających poza denotację w kierunku rozważań filozoficznych nad człowiekiem i jego uwikłaniem w kulturę i historię.

Niko Jež odczytał funkcję stylizacji na gawędę w powieści Gombrowicza²⁵ jako nośnik prowadzonej przez niego polemiki, a także gry — ze światem, z możliwościami poznania, z sobą samym i z granicami komunikacji. Świadczy o tym nie tylko przekład *Trans-Atlantyku*, lecz również ostatniej powieści zatytułowanej *Kosmos*. Jej przekład, podobnie jak wybór utworu Gombrowicza, zaistniał w niepodległej Słowenii w chwili, gdy literatura została zwolniona

²² W nawiasach podaję strony powieści Gombrowicza według wydań: W. Gombrowicz: *Trans-Atlantyck*. Kraków 1986 oraz W. Gombrowicz: *Trans-Atlantik*. Prevod in spremna beseda N. Jež. Ljubljana 1998.

²³ Por. T.A. Van Dijk: *Badania nad dyskursem*. Tłum. G. Grochowski. W: *Dyskurs jako struktura i proces*. Tłum. G. Grochowski. Warszawa 2001, s. 9—26.

²⁴ Por. J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982.

²⁵ Por. S. Chwini: *Sarmata kontestujący*. „Ruch Literacki” 1975, z. 4, s. 218—220 — na temat konstrukcji narratora w *Trans-Atlantyku*.

z pełnienia obowiązku narodowego. Słoweńscy pisarze pokolenia lat dziewięćdziesiątych minionego wieku głosili uwolnienie się od obowiązku narodowego, ponieważ tożsamość zbiorową zapewnia państwo. Jak w innych kulturach na przełomie wieków, pozostało jednak pytanie o tożsamość jednostkową, o odnalezienie własnego miejsca w zglobalizowanym świecie, o elementarne czynniki konstytuujące ludzką emocjonalność i wrażliwość w kontakcie z drugim człowiekiem i ze światem, o mechanizmy mentalne itp. Takie pytania zadaje proza lat dziewięćdziesiątych (między innymi: Andrej Blatnik, Berta Bojetu, Miha Manzzini, Feri Lainšček, Marjan Tomšič, Jani Virk, Vlado Žabot i in.) i przedstawiciele młodszej generacji (np.: Aleš Čar, Nina Kokelj, Brina Svitek) w różny artystycznie sposób. I znów Gombrowicz jest aktualny. Jego proza koresponduje z myślą ponowoczesną, koncepcją podmiotu słabego, niegotowością, transwersalnością. Dobrze przyjęte tłumaczenie *Trans-Atlantyku*²⁶, jak również świadomość literacka i sytuacja w kulturze słoweńskiej zachęciły tłumaczy Karmen i Nika Jeżów do przekładu ostatniej powieści Gombrowicza — *Kosmos* z 1965 r. Jest ona inna, lecz wierna postawie artystycznej, epistemologicznej i ontologicznej autora, prezentowanej w twórczości wcześniejszej.

Tym razem Gombrowicz zadaje sobie pytanie o bycie człowieka w świecie, wychodząc — jak zauważa Jerzy Jarzębski — od osoby, od pisarza, dlatego jego bohater-narrator nosi imię Witold, a cała historia, która opowiada się i jest opowiadana, rozpoczyna się od osobistej ucieczki od rodziny²⁷. Perspektywa antropologiczna nadaje wiarygodności problematyce ontologicznej i epistemologicznej, tak jak w gawędzie o prawdziwości zdarzeń zaświadczał pierwszoosobowy narrator, uczestnik opowiadanych historii. Podkreśla to sylleptyczny²⁸ narrator *Kosmosu*, należąc do rzeczywistości fikcyjnej przez siebie tworzonej i do rzeczywistości pozaliterackiej, odgrywając — w jednej i w drugiej — rolę pisarza. Powieść jest więc opowieścią o ustawicznie burzonej ciągłości, opowieścią o byciu i poznaniu, opowiadaną z punktu widzenia pisarza, uczestnika rzeczywistości. Jego opowieść nie jest, niewątpliwie, ilustracją tez filozoficznych. On zadaje sobie pytania ontologiczno-epistemologiczne, korzystając z własnych doświadczeń, życiowych i pisarskich, oraz wiedzy filozoficznej, które mają wymiar czasowy i przestrzenny. Kategorie czasu i przestrzeni nie porządkują jednak niczego, ponieważ czas przecieka, a przestrzenie się przenikają, jak domy:

Przebijanie się tamtego domu poprzez ten dom było natrętne — ale było też chore, doszczętnie i okropnie chore — nie tylko jednak chore, ale i zaborcze — i zastanawiałem się, że nie ma co, trudno, ta konstelacja, ta figura,

²⁶ Po ukazaniu się przekładu w 2000 r. Niko Jež otrzymał Nagrodę im. Antona Sovre za osiągnięcia w dziedzinie tłumaczenia.

²⁷ Po. J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza...*, s. 455—504.

²⁸ Por. R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 102—114 — na temat sylleptyczności „ja”.

ten układ i system są nie do przełamania, ani nie można się oderwać, ani nie można się z tego wydobyć, **to już zanadto jest. Jest**²⁹.

Tak jak postacie literackie zostaliśmy wrzuceni w istnienie w świecie przez nas doznawanym:

[...] niepatrzenie wzajemne moje, i jej, zaleciało mi owym jakimś przykrym osłabieniem, wywodzącym się z oddalenia, nie byliśmy dość tutaj, ja i ona, ona i ja, **byliśmy jak rzurowani** skądś, stamtąd chorzy, nie dość będący, jak we śnie owe zjawy niepatrzące, związane z czymś innym³⁰.

Próbując nadać sens temu światu, człowiek przeciwdziała mocy (lub tylko wrażeniu) otaczającego go chaosu. Takie pojmowanie istnienia świata swą pojemnością sensów, odwołujących do przeszłych i teraźniejszych koncepcji filozoficznych, przekracza Husserlowską zjawiskowość bytu. Czytelnik ma skojarzenia z filozofią idealistyczną i filozofią spotkania, z Berkeleyem, z Husserlem, z Heideggerem i Sartre'em, a także z późniejszymi myślicielami: Michele Foucaultem, Jeanem Baudrillardem i Jacques'em Derridą, oraz z psychologią i psychoanalizą, co oczywiście wymagałoby szerszego omówienia w innym miejscu. Wielu badaczy podnosiło wagę problematyki ontologiczno-epistemologicznej w *Kosmosie*³¹. Łączono też, czemu sprzeciwia się Jerzy Jarzębski, powieść z nurtem *nouvau roman* w literaturze francuskiej. Nadmiar słów w narracji, nazywanych drobiazgów, sytuacji, zawiązywanych fabuł i zanikających zdarzeń itp. wskazują na szerokie spektrum intertekstualne autora, także na *Obcego* Camusa, np.: „Stała. Gdy ją tak znienacka zobaczyłem, wydała mi się przede wszystkim mała — dziecinną — i rzuciła mi się w oczy jej bluzka zielonkawa, bez rękawów. Ale to był moment”³². Z nurtu egzystencjalistycznego w filozofii pochodzi również pojęcie „sobości” jako jednego ze sposobów istnienia podmiotu, odwołującego się do Sartre'owskiej kategorii „bytu w sobie”, przy czym Gombrowicz przekracza zamknięcie „bytu w sobie” o perspektywę Heideggerowską, idąc w kierunku hermeneutycznym, reprezentowanym później przez Ricœur'a w książce *O sobie samym jako innym*³³. Historia opowiadana składa się i rozpada wraz z poznającym i doznającym narratorem, zaświadczać o postawie hermeneutycznej w sposobie swego ujawniania się w mówieniu, w działaniu, w relacjach z innymi. W powieści proces ten zach-

²⁹ W. Gombrowicz: *Kosmos*. Kraków 1986, s. 122 — wszystkie podkreślenia w tekście — B.T.

³⁰ Ibidem, s. 101.

³¹ Por. m.in.: J. Błoński: *O Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8, s. 42—50 — o grze Gombrowicza z systemami filozoficznymi; K. Bartoszyński: *Antynomie Gombrowicza a problem interpretacji literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 57—67 — o zjawiskowym porządku świata ujawnianym w sposobie narracji.

³² W. Gombrowicz: *Kosmos...*, s. 100.

³³ Por. P. Ricœur: *O sobie samym jako innym*. Tłum. B. Chełstowski. Oprac. naukowe i wstęp M. Kowalska. Warszawa 2003.

dzi bez początku i końca w chaosie czasu i przestrzeni. Jego „sobość” to zwrócenie się wyłącznie na siebie, ale także jest to „sobość” w kontakcie z innymi.

Tłumacze oddają sens tego ujawniającego siebie mówienia i jego nacechowania; znajdują dobre ekwiwalenty leksykalne, np. „sebičnost” („sobość”) czy „vsebot” (wsobność), wykazując się kreatywnością w zakresie tworzenia neologizmów. Zachowują nawet dosłowność nazwy własnej, np. *Dzikie Pola* utrwalone przez Sienkiewicza w kulturze polskiej (s. 62), rejestr wyszczególnianych drobiazgów w porządku: rzecz, działanie, ewentualny kierunek, powtórzenia, metaforyczność i refreniczność obecne we wcześniejszej twórczości pisarza jako elementy nacechowane. Ekwiwalenty deminutiwów, zdzienniałej i stylizowanej na barbarzyzny staropolskich pamiętników mowy Leona świadczą o właściwym odczytaniu ich funkcji w budowaniu postaci. Tak jak w oryginale, mieszają się (wsobność) w przekładzie dwa ciągi stylizacji: na staropolskie barbarzyzny przez dodanie sufiksu *-um* oraz na udawaną dziecięcość, uzyskaną za pomocą odpowiednich sufiksów słoweńskich.

Działania i relacje z innymi narratora-bohatera opatrzone są w oryginale refleksją wypowiadającego, jak te przytoczone wcześniej. To one, a nie nacechowanie obcą kulturą wyjściową, stanowią często największą trudność dla tłumaczy, co również wypływa z kultury, lecz w tym przypadku trzeciej. Narracja zawiera wiele odwołań intertekstualnych, między innymi do koncepcji filozoficznych twórców i myślicieli europejskich. Konceptualizację w dyskursie filozoficznym cechuje zwykle wyższy niż literaturę stopień abstrakcyjności, którą ukonkretnia Gombrowicz w języku polskim.

Kierunek interpretacji filozoficznej sugerowany przez oryginał bardzo trafnie został wyrażony w przekładzie, wskazując wyraźniej niż oryginał na Heideggerowską kategorię „bycia-w-świecie”, czyli na pytanie ontologiczne o bycie, w którym ujawnia się byt:

[...] in to vzajemno negledanje, moje in njeno, sem začutil kot tisto neprijetno oslabelost, ki je izvirala iz oddaljenosti, nisva še bila dovolj tukaj, jaz in ona, ona in jaz, **bila sva kot projicirana** od nekod, od tam, bolna, najina bitnost je bila nezadostna, kot tiste prikazni v sanjah, ki gledajo proč in so povezane z nečim drugim³⁴.

„Projiciranje” lepiej obrazuje Heideggerowską kategorię bycia-w-świecie. Polega na projektowaniu przez podmiot poznający świata, lecz również na projektowaniu podmiotu przez to, co jest na zewnątrz niego³⁵. Powtórzenie w tekście „ja i ona, ona i ja” wskazuje na dialog narratora z określoną koncepcją filozoficzną, co tłumacze trafnie odczytali. Jednak Gombrowicz używając słowa „rzutowani” uaktywnia jeszcze inny ciąg asocjacji: geometryczne rzutowanie na

³⁴ W. Gombrowicz: *Kozmos*. Prev. K. in N. Jež. Ljubljana 2007, s. 91.

³⁵ Por. K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa 1978.

płaszczyznę — co może sugerować grę — oraz rzucanie lub wrzucanie w świat, czyli wyraża przypadkowość istnienia w ogólnym chaosie, któremu sens nadaje postrzeganie poznającego podmiotu. Ta wieloznaczność została w przekładzie nieco osłabiona.

Inaczej jest w przypadku tłumaczenia pierwszego cytowanego fragmentu oryginału. Tłumacze znaleźli tu inny węzeł dostępu do sensu w celu zobrazowania istnienia w przestrzeni mentalnej, która jest rozciągliwa:

Presevanje one hiše skozi to hišo je bilo nadležno — pa tudi popolnoma in neznosno bolno — a ne le bolno, temveč zavojevalsko — zato sem poudarjal, da pa ne gre drugače, te konstelacije, tega lika, razporeda in sistema ni več mogoče prelomiti, niti si ni več mogoče od tega odtrgati niti iz tega izvleči, **vsega je pač že preveč. Tukaj je**³⁶.

Transfer znaczenia został dokonany w przekładzie, lecz nastąpiło pewne przesunięcie w zakresie sensu. „Presevanje” (przenikanie), choć pozbawione agresywności „przebijania”, nie stanowi tak silnego, jak w oryginale, imperatywu istnienia wszystkiego we wszystkim, co było, jest i będzie, lecz nie zmienia sensu oryginału, łagodzi jego ekspresję. Natomiast „to już zanadto jest” jest określeniem bytu, czyli tego, co jest; to, co jest, jest określone i unaocznione aż za bardzo dokładnie i niepodważalnie. Narrator nie godzi się na to. Słoweńskie „vsega [...] je že preveč” z dookreśleniem „Tukaj je” wskazuje bardziej na wielość rzeczy — tu — nie do ogarnięcia, podczas gdy w oryginale chodzi nie tylko o fizyczną przestrzeń (choć pojawia się dom, lecz raczej jako „zadomowienie”), lecz nadmierne sparаметryzowanie istnienia, różnorodność jego ujęć.

Próba opowiedzenia historii w *Kosmosie*, stworzenia rzeczywistości przez podmiot poznający, człowieka i pisarza odbywa się między innymi za pomocą rejestracji drobiazgów, drobin istnienia, zdarzeń, myśli, co stanowi czynność nadawania sensu. Jest to proces łączenia, zlepiania, lepliwości i rozpadania się, ciągłej ich dynamiki. O ile czynność łączenia elementów w jakiś, bo groteskowo przedstawiony, porządek świata, odbywa się podobnie w przekładzie, jak w oryginale, o tyle dokonujące się rozpadanie nie zawsze jest możliwe do użyskania, mimo że tłumacze mają świadomość jego filozoficznego nacechowania. Niezgodność ta wynika z frekwencji użycia strony zwrotnej. Zaimek *się* jest w powieści światopoglądowym nośnikiem Heideggerowskiego *Się*. I tak, „Kończyło się, rozpadało [...]” zostało przetłumaczone jako: „Šlo je h koncu, v razsulo [...]”, a „wszystko rozleciało się, oklapło, powstał śmieszek [...] następuje rozpad, rozprężenie” — jako: „se je vse razletelo, se sedno, dvignil se je bedast smeh [...] slegi razpad, razsulo”, ponieważ nie zawsze (nawet przekraczając normę) można było zachować kategorię bezosobową w języku słoweńskim. Ogól-

³⁶ W. Gombrowicz: *Kozmos...*, s. 110.

nie jednak tłumacze *Kosmosu* konstruuja podobieństwo z oryginałem, korzystając z hipotezy interpretacyjnej³⁷.

Bariery kulturowe w przekładzie nie zawsze dotyczą leksyki czy gramatyki, często zależą od systemu oczekiwań odbiorców, stylu komunikacji, doświadczeń z trzecią kulturą lub wielokulturowością. Proza Gombrowicza od początku jest bogato nasycona intertekstualnie kulturowo i filozoficznie. Jest to intertekstualność konieczna. Wymaga więc od tłumacza międzykulturowej kompetencji komunikacyjnej w wielu typach dyskursów, które wchodzą z sobą w dialog. W zależności od czasu i przestrzeni mentalnej, umysłowej, kulturowej, społecznej i politycznej, które tworzą ramy interpretacyjne dla „życia” przekładu oraz międzykulturowych kompetencji komunikacyjnych tłumacza, obce dzieło ma szansę zaistnieć w innej kulturze, czyli wejść w interakcję z kulturą przyjmującą. Losy prozy Gombrowicza w Słowenii nie są jednoznaczne, a jej życie przypomina rzekę *ponikalnico*, która jest i jej nie ma, bo znika pod ziemią. Wydaje się, że *Kosmos* i *Dzienniki* mają szansę zaistnieć w słoweńskiej świadomości literackiej, tak jak w świadomość odbiorczą wpisał się *Trans-Atlantyk*, co nie byłoby możliwe bez *Ferdydurke* oraz przekładów *Trylogii* Sienkiewicza i *Chłopów* Reymonta.

³⁷ Por. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 134 — zapożyczam termin „hipoteza interpretacyjna”.

Bożena Tokarz

Gombrowicz v Sloveniji: interpretacijski okviri časa in kulturnega prostora

Povzetek

Rekontekstualizacija Gombrowiczeve proze v slovenskih prevodih se je izvršila v treh različnih časovnih in prostorskih interpretacijskih okvirih: v sedemdesetih, devetdesetih letih in 2000 letih. Opredeljujejo jo: strategija prevajalcev, politični položaj, prevodi in recepcija tujih književnosti (predvsem zahodnih), globalni kulturno-civilizacijski položaj in stanje ciljne literature prevoda.

V prevodih Gombrowicza prihaja ocenjevanje kulturnih barier in stopnja njihovega presejanja tako iz izhodiščne kot tudi ciljne kulture: torej od politične aktualizacije poljske zavesti prek retorične zaznamovanosti njenega koda do hibridizacije in obojestranskega prenikanja časov, prostora, spoznavnih in emocionalnih stališč.

Težavo pri opazovanju literarnega medkulturnega dialoga v slovenski prozi pogloblja dejstvo, da so se poleg prevodov Gombrowicza približno v istem času (zlasti od druge polovice osemdesetih let naprej) pojavili prevodi iz ameriških literatur.

Ključne besede: proza, Gombrowicz, prevod, kultura, medkulturno sporazumevanje.

Bożena Tokarz

Gombrowicz in Slovenia: interpretational frames of time and cultural space

Summary

The recontextualization of the prose by Gombrowicz occurred within three different interpretational frames in the translation into Slovene, time frames and space frames: in the 70., 90. and in 2000. They are appointed by the strategy of the translators, by the political situation, by the translations and the reception of foreign literature (above all western literature), by the global situation connected with culture and civilization and by the condition of the target literature of the translation. All of them are determined by the system of expectations of the audience and by the „life” of the translations.

In the translations of Gombrowicz have evolved cultural barriers and the degree of crossing them from the side of the source culture and also from the side of the target culture: beginning with the political actualization of Polish awareness through its rhetorical over-coding up to hybridization and mutual merging of times, space, cognitive and emotional attitudes.

The difficulty of following the intercultural literary dialogue in the Slovene prose is deepened by the fact that the translations of American literatures occurred more or less when the translations of Gombrowicz were done (particularly, beginning in the mid 80.).

Key words: prose, Gombrowicz, translation, culture, intercultural communication.

Katarzyna Majdzik

Oblicza melancholii Szafa Olgi Tokarczuk i jej chorwacki przekład

W latach osiemdziesiątych XIX w. Vincent van Gogh namalował serię martwych natur przedstawiających znoszone buty. Na obrazach z tego cyklu, utrzymanych w ciemnych, ciepłych barwach, malowanych grubą kreską, urywanymi pociągnięciami pędzla, widnieją zniszczone, rozdeptane trzewiki (na niektórych obrazach jeden z butów jest ułożony podeszwą do góry), które podobno były własnością samego artysty¹. Na bodaj najbardziej znanym z cyklu obrazie w tonacji ciemnożółto-brązowej widać w połowie rozsznurowane buty, stanowiące ciemną plamę barwną na nieco jaśniejszym, żółtawym tle. *Nature morte* holenderskiego malarza epatuje widza smutkiem i tęsknotą², w tych zwyczajnych przedmiotach zakłeta jest jakaś melancholia.

Buty van Gogha noszą ślady ich właściciela. Skrywają czyjaś historię: jakieś wydarzenie, czyjeś życie lub, jak chciałby Martin Heidegger, czyjs trud. One

¹ Zdania w tej kwestii są jednak podzielone, a problem własności namalowanych trzewików roztrząsało wielu interpretatorów dzieł van Gogha. Własność butów przypisywano różnym osobom także ze względu na idee, których doszukiwali się poszczególni interpretatorzy. M. Heidegger, na przykład, w jednym z esejów stwierdza, że buty należeć musiały do jakiejś wieśniaczki, a swój wygląd zawdzięczają pracy chłopki ponad siły. Por. M. Heidegger: *O źródle dzieła sztuki*. „Sztuka i Filozofia” 1992, nr 5.

² „Van Gogh malował buty, w których nieszczęśliwy przemierzał Paryż, tęskniąc pewnie za czymś nieokreślonym, jakimś światłem oddającym pełnię uczuć [...]” — brzmią słowa pewnej interpretacji dzieła. E. Pępiak: *Buty, jabłka, paciorki. Szkice o sztuce XX wieku*. Dostępny w Internecie: <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos3/teksty/tekstB4.htm> (Data dostępu: 9.03.2011).

same jednak są martwe i trwają w bezruchu (tematem obrazu, wedle przyjętych konwencji, jest przecież to, co martwe — *nature morte*, lub/i nieruchome — *stil-leven*³). Są zastępnikiem (znakiem!) ich właściciela (być może samego malarza), którego nieobecność wywołuje nieokreślone, dojmujące poczucie melancholii. Melancholia bowiem ma swoje źródło w braku (lub utracie) obiektu⁴. Płótno holenderskiego mistrza przedstawia zatem brak w najczystszej postaci — jedynie za pomocą tak paradoksalnego stwierdzenia (o możliwości zobrazowania „braku/niczego”) można ukazać istotę poruszanego problemu.

Buty namalowane przez van Gogha wyłaniają się z nieokreślonej i nieograniczonej (poza fizycznymi wymiarami rami obrazu) przestrzeni. Wydobyć przedmiotu z pustki znamionuje te same przeczucia, które sformułował Tadeusz Sławek: „[...] przeżycie bytu jest odsłonięciem »nic« sąsiadującego z każdym »coś/ktoś«. Każdy przedmiot, każdy byt rysuje się nam (nieprzypadkowy to czasownik) na horyzoncie »nic«, który jest jakimś »czymś« łączącym się z bytem, lecz niedającym się stematyzować, ograniczyć konturem”⁵. Dialektyka „czegoś” i „niczego” jest zatem związana nie tylko z postrzeganiem, lecz także z ontologią podmiotu (czy każdego innego bytu). Również w tym sensie nieobecność „naznacza” obraz van Gogha: postrzega się (i rysuje!) przedmiot wyłaniający się z nicości, a więc pustce (nicości, brakowi) zaprzeczający, ale także jedynie dzięki nicości istniejący. Odróżniający się od „niczego” przedmiot przeciwstawia się pustce tylko dlatego, że „istnieje” „nic” (a raczej nie istnieje „coś”), któremu może się sprzeciwić: na pustym, nieokreślonym tle pojawia się kreska, potem obraz, słowem „coś”. Nieokreślone tło, z którego wyłania się para butów, uświadamia nam owo „nic”, które nieuchronnie towarzyszy każdej rzeczy (każdemu „coś”).

Zniszczone trzewiki van Gogha równocześnie jednak nieubłaganie przywołują na myśl rozpad, kres, a więc powrót do nicości, z której w heroicznym geście wy dobył je malarz. I choć para butów jest naznaczona melancholią, choć z ich powyginanych cholewek i wytartej przyszwyy wygląda śmierć, są one jednak trwałym świadectwem osobistego przeżycia, ukazują indywidualny stosunek do świata, intymną wizję artysty. Sztuka przez wielu ujmowana jest jako sposób przeciwstawiania się nicości przez możliwość przedłużenia w czasie trwania, lecz nade wszystko przeciwstawienia się melancholii. Tworzenie to

³ Historia terminu „martwa natura” sięga XVII-wiecznych zapisków holenderskich, w których obrazy o określonej tematyce (martwej natury właśnie) inwentaryzowano pod hasłem *stil-leven* („nieruchome/ciche życie”). Ekwiwalentne terminy to: niem. *Stilleben*, ang. *still life* oraz franc. *nature morte* („martwa natura”).

⁴ Więcej o różnicy między brakiem a utratą jako źródłami melancholii zob. S. Žižek: *Melancholia i akt etyczny*. Tłum. M. Szuster. „ResPublica” 2001, 10. Dostępny w Internecie: <http://www.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=869> (Data dostępu: 15.03.2011).

⁵ T. Sławek: *Widok z okna (zamiast wstępu)* [wstęp]. W: S. Szymutko: *Nagrobek ciotki Cili*. Wstęp T. Sławek. Posłowie K. Uniłowski. Katowice 2001.

niemalże terapeutyczny seans pozwalający wyrwać się z uścisku melancholii, dotrzeć do tego, co ukryte głęboko w człowieku (do tego, co Julia Kristeva nazywa „semiotycznym”). Z biegiem czasu jednak wytwór indywidualnego aktu kreacji ulegnie obiektywizacji, uogólnieniu (prawa sztuki zadziałają tak samo, jak prawa historii, która ocala, lecz równocześnie wymazuje indywidualność i konkretność przeżycia, zrównuje wszystkich i wszystko⁶). „Najważniejsza jest historyczność spotkania ze światem, inna w przypadku każdego z nas”⁷, stwierdza w zbiorze esejów *Nagrobek ciotki Cili* Stefan Szymutko, zastanawiając się, w jaki sposób ocalić tę historyczność (a więc konkretność, intymność) przeżywania w literaturze. „[...] zbawienia szukać można tylko za pośrednictwem łaski detalu, szczegółu i niuansu”⁸, brzmi odpowiedź, która natychmiast skieruje naszą uwagę na formę obrazu van Gogha (ziemistą kolorystykę, specyficzną kreskę — nerwowo poszarpaną, gdzieniegdzie zmieniającą się w barwny kleks, zawijasy sznurowadeł, zagięcia na butach, zdeformowaną podeszwę itp.), która wyraża wrażliwość i umysłowość malarza.

Ta subiektywna malarska wizja jest jednak czymś więcej. To przekład na język sztuki najintymniejszej mowy podmiotu, wyrażenie za pomocą dostępnych symboli i form tego, co ledwie dostępne samemu podmiotowi, bo zakłęte w jego nieświadomości.

Melancholia, jak widać z przytoczonych wynurzeń, przybierać może różne postaci i przejawiać się w różnych momentach i sferach życia, bo też odmiennie i wielorako styka się człowiek z nicością. Idąc tropem podjętych rozważań o źródłach i mechanizmach melancholii, jej związku z językiem (symbolizacyjnymi zdolnościami i ograniczeniami podmiotu, o czym zaledwie napomknęliśmy, mówiąc o obiekcie będącym znakiem tego, co utracone), roli sztuki w zmaganiu się z nicością, przekładzie mowy nieświadomości, a także — rozwijając te refleksje — o tłumaczeniu tekstu (i o jego melancholijnej kondycji), sięgnijmy po króciutkie opowiadanie Olgi Tokarczuk pt. *Szafa* i jego przekład na język chorwacki⁹. Okazuje się bowiem, że melancholia nie jest stanem właściwym jedynie człowiekowi. Określać może ona także kondycję tekstu, szczególnie zaś w momencie przekładu niezbywalnie wpisanego w sytuację hermeneutyczną.

Narratorem opowiadania Tokarczuk jest kobieta, która przeprowadziwszy się ze swoim partnerem R. do „nowego starego mieszkania” kupuje Szafę. Od samego początku mebel traktowany jest przez obojga z czułością („czule pogładził jej drewniane ciało, zupełnie jak krowę, którą kupuje się do nowego gospodarstwa”, „wstrzykiwałam [w Szafę] terpentynę, tę niezawodną szczepionkę przeciwko

⁶ Por. także M. Janion: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?* Warszawa 1996.

⁷ S. Szymutko: *Nagrobek ciotki Cili...*

⁸ Ibidem, T. Sławek.

⁹ Cytaty według wydań: O. Tokarczuk: *Szafa*. Kraków 2005; Eadem: *Ormar*. Prev. Đ. Čilić. In: *Orkestru iza leđa: antologija poljske kratke priče*. Izbor I. Vidović Bolt, D. Nowacki. Zagreb 2001.

okruciom czasu”), jak człowiek, co dodatkowo podkreśla pisownia wielką literą słowa „Szafa”. Odkąd mebel przebywa w mieszkaniu pary, między kobietą i Szafą nawiązuje się pewna specyficzna, intymna relacja: „Szafa stała się uczestnikiem naszych snów”, „Kiedyś obudziłam się w nocy z jakiegoś snu, ciężkiego jak duszne powietrze i pragnęłam Szafy jak mężczyzny”. Pewnego dnia kobieta wchodzi do środka mebla: „Dotknęłam palcami wyslizganej gałki i Szafa otworzyła się przede mną”. Magnetyzm Szafy „wciąga” kobietę do jej wnętrza, gdzie z dnia na dzień spędza coraz więcej czasu („Najpierw przesiadywałam w niej późne popołudnia, kiedy nie było R. w domu. Potem robiłam z rana tylko najpotrzebniejsze rzeczy, zakupy, nastawienie prania, jakiś telefon i wchodziłam do Szafy, cicho zamykając za sobą drzwi”). W końcu proceder zapoczątkowany przez kobietę staje się także udziałem R.: „Pociągnęłam go za sobą i stanęliśmy przed Szafą. [...] Usiedliśmy w Szafie naprzeciwko siebie. Twarze zasłoniły nam wiszące ubrania. Szafa zamknęła za nami drzwi. Tak w niej zamieszkaliśmy”.

Nie sposób określić, gdzie i kiedy dokładnie toczy się akcja opowiadania Tokarczuk. Autorka podsuwa czytelnikowi zaledwie drobne ślady — wciśnięty w szparę w podłodze stary widelec ze swastyką, resztki gazety, z której można odczytać jedynie słowo „proletariusze”, muzyka górniczych orkiestr dochodząca zza okna — pozwalające tylko w przybliżeniu określić związek z jakimś miejscem i czasem historycznym. Drobne przedmioty i ledwie słyszalna muzyka są martwymi pozostałościami po świecie, który nie stanowi jednak właściwej przestrzeni życiowej bohaterów opowiadania. Ich obecność w pustym mieszkaniu pary jest równie melancholijna, jak buty namalowane przez van Gogha. Są one świadectwem nieobecnego świata, którego były częścią (tak samo „nieobecny” jest świat zza okna, w którym grają górnicze orkiestry).

Wydarzenia, o których mowa w opowiadaniu, zamykają się w przestrzeni wspólnego mieszkania narratorki, R. i Szafy. Przestrzeń mieszkania przeciwstawiona jest majaczącemu zza okna światu zewnętrznemu. Postaci ograniczają się tylko do wymienionych. Szafa staje się jednym z bohaterów historii, zwroty, którymi posługuje się narratorka mówiąc o meblu, wyraźnie go personifikują: „stałyśmy naprzeciwko siebie”, „Szafa otworzyła się przede mną”. Konstrukcja bohaterów opiera się na opozycji: ona — wrażliwa, emocjonalna, ona pierwsza poddaje się magnetyzmowi mebla, i wreszcie, to ona od samego początku „ma wrażenie własnej niedorzeczności”¹⁰, on (R.) — mniej podatny na działanie Szafy, kieruje się racjonalnymi przesłankami (o Szafie mówi: „Będzie pasowała do naszych mebli”). Upływający czas odmierzają wydarzenia dotyczące życia trójki: przeprowadzka, „kwarantanna” Szafy, codzienne czynności, wchodzenie do Szafy, okresy snu i aktywności. „Pisanie powieści jest dla mnie przeniesio-

¹⁰ Przypomnijmy także inny utwór O. Tokarczuk *E.E.*, którego bohaterka — dojrzewająca dziewczyna — nabywa dziwnych, paranormalnych zdolności (te są znakiem wkroczenia w specyficzny okres życia — dojrzwania bohaterki). Znow kobiecość łączy autorka ze specyficzną wrażliwością i otwartością na inne (za)światy.

nym w dojrzałość opowiadaniem sobie samemu bajek”, zwykła mawiać autorka *Szafy*. Brak obecności realiów historycznych w opowiadaniu, beczasowość i nieokreśloność miejsca, specyficzni bohaterowie powołani do życia na kartach *Szafy*, nawiązują również do konwencji bajki. Uniwersalność opowieści (wszak wiadomo, że umieszczenie akcji „nigdy i nigdzie” implikuje w istocie jej powszechność, dzianie się „zawsze i wszędzie”) i postawienie w jej centrum Szafy wpisuje się w jeszcze jedną cechę bajki, mianowicie, alegoryczność. Nie mamy bowiem wątpliwości, że za pozornie prościutką fabułą pióra Tokarczuk kryją się dodatkowe sensory.

W powieści Sinclaira Lewisa *Lew, czarownica i stara szafa* tytułowa szafa jest magiczna i stanowi przejście do innego świata — Narnii. Za sprawą tajemniczego mebla, podczas dziecięcej zabawy, jako pierwsza do tajemniczej krainy przedostaje się dziewczynka (!) o imieniu Łucja. W Narnii wraz z rodzeństwem przyjdzie jej przeżyć rozmaite przygody aż do chwili, gdy stanie się osobą dorosłą. Nie tylko Lewis w szafie upatruje przejście (zakamuflowane) do innego świata. W opowiadaniu Tokarczuk zamknięta przestrzeń Szafy sama w sobie stanowi inną rzeczywistość: „Zapachniało stamtąd innymi miejscami i czasem, który był mi obcy. Boże, a jednak coś przypominał, coś tak znajomego, tak bliskiego [...]”. Szafa przywołuje zatem jakieś dawne wspomnienie, świat, który kiedyś był bliski narratorce, który jednak utraciła.

Echem tego (utraczonego) świata jest poczucie, o którym już wspominaliśmy. Emil Cioran stwierdza bowiem: „Melancholia to żal po innym świecie, nigdy jednak nie dowiedziałem się, po jakim”. Szukając rozstrzygnięć dla wątpliwości Ciorana, przywołajmy koncepcję melancholii wypracowaną na gruncie psychoanalizy, ze szczególną uwagą przyjrzyjmy się teom J. Kristevej. Już Zygmunta Freud zauważył, że mechanizm melancholii polega na patologicznym trwaniu w identyfikacji z utraconym obiektem. Tak oto przeciwstawił Freud melancholię żalobie, która prowadzić ma do akceptacji utraty: „Zawsze istnieje pozostałość — komentuje Slavoj Žižek — której nie sposób przepracować w procesie żaloby, zaś ostateczna wierność jest właśnie wiernością w stosunku do tej pozostałości. Żaloba jest rodzajem zdrady, powtórnym uśmierceniem utraconego obiektu, natomiast melancholijny podmiot pozostaje wierny utraconemu obiektowi i odmawia wyrzeczenia się łączącej go z nim więzi”¹¹. Podmiot melancholijny (w stanie nieokreślonej, nacechowanej patologicznie tęsknoty i niemożności wyrażenia za pomocą znaków części swojej osobowości) związany z utraconym (czy nieistniejącym, wyobrażonym) obiektem¹² cierpi ze względu na przepaść,

¹¹ S. Žižek: *Melancholia...*

¹² Por. Lacanowskie pojęcie „object petit a”. Por. także rozważania o braku/utracie i melancholii S. Žižka, który stwierdza: „[...] melancholik popełnia paralogizm czystej zdolności pragnienia, którego źródłem jest pomieszanie utraty i braku: o ile przedmiot pragnienia jest pierwotnie i w konstytutywnym sensie czymś, czego brak, melancholia interpretuje ten brak jako utratę — zupełnie jakby brakujący obiekt był czymś, co kiedyś znajdowało się w naszym posiadaniu i co dopiero później

jaka występuje między tym, co semiotyczne, a tym, co symboliczne (Kristeva), między biologią a reprezentacją.

Życie bytu mówiącego toczy się w dialektyce między biegunem semiotycznym i symbolicznym, twierdzi J. Kristeva. Pierwszy (który jest pierwszym także ze względu na przedwerbalny status i najwcześniejszą konstytucję¹³) obejmuje to, co w życiu podmiotu cielesne, emocjonalne, dynamiczne i popędowe, drugi natomiast sprowadza się do tego, co intelektualne, tetyczne, statyczne i obarczone stabilnym znaczeniem. Podmiot jest miejscem zderzenia tych dwóch impulsów, szczególnie obecnych w mowie. Kategorie zaproponowane przez Kristevą nie są dualistyczne. Przeciwnie, wzajemnie się dopełniają. W egzystencję podmiotu oraz w jego mowę wpisane jest rozszczepienie na to, co semiotyczne i symboliczne. Przywołując wypracowane w psychoanalizie pojęcia, uzupełnijmy te konstatacje: (1) afektualny impuls semiotyczny dla podmiotu stanowi pozostałość po Matce, gdyż to ciało matki odpowiada za popędowe potrzeby dziecka, które początkowo jest z nim związane (psychicznie i fizycznie); (2) reprezentantem porządku symbolicznego jest natomiast Ojciec, którego zastępuje się czasem Dziadkiem (w celu uniknięcia problemu „kompleksu Edypa”)¹⁴. W każdym razie, jest ktoś „Trzeci” (lub Ojciec/Dziadek), będący instancją mediacyjną pośredniczącą między dzieckiem a matką: „Podmiotowość może się ustanowić jedynie dzięki mediacji za pomocą »trzeciej strony« [...] unieważniającej ostry dualizm. [...] Dziecko może wkroczyć na drogę symbolicznej indywidualizacji”¹⁵.

Przestrzeń Szafy z opowiadania Tokarczuk kusi bohaterów jakimś innym światem, jednocześnie jednak jest to świat zaskakująco swojski. Szafa unieważnia dotychczasowe różnice, hierarchie, prawa rzeczywistości obowiązujące poza nią: „[...] wszystko miało w ciemności taki sam kolor. W Szafie niczym nie różniła się moja kobiecość od męskości R. Nie miało też znaczenia, czy coś jest gładkie, czy chropowate, owalne czy kanciaste, dalekie czy bliskie, obce czy swojskie”. Przestrzeń Szafy jest zatem rzeczywistością jakby wywróconą

utraciliśmy. Słowem, melancholia zaciera fakt, że obiektu brak od samego początku, że jego pojawienie się jest korelatem jego braku, że obiekt ten jest niczym innym, jak tylko pozytywizacją pustki czy braku [...]”. S. Žižek: *Melancholia...*

¹³ Mógłby odpowiadać Lacanowskiej „fazie lustra” (lub „stadium zwierciadła”). Według J. Lacana, jednym z etapów życia dziecka jest tzw. stadium zwierciadła, które charakteryzuje konflikt w psychice dziecka widzącego swoje odbicie w lustrze jako niepodzielną całość (*Gestalt*, by posłużyć się pojęciem zaczerpniętym z psychologii osobowości). Na tym etapie życia (między szóstym a osiemnastym miesiącem) dziecko postrzega siebie jako „pokawalkowane”. Nie ma ono idei ciała jako całości ani odrębności własnej tożsamości. Dlatego właśnie zaobserwowane lustrzane odbicie rodzi w nim konflikt, a równocześnie zapoczątkuje etap formowania własnego „ego”. Por. J. Lacan: *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcje ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*. Tłum. J.W. Aleksandrowicz. „Psychoterapia” 1987, nr 4.

¹⁴ Por. M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*. [wstęp]. W: J. Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. i wstęp M.P. Markowski. Kraków 2007.

¹⁵ Ibidem.

do góry nogami, znajdującą się poza znanymi z życia codziennego zasadami, znaczeniami, sensami¹⁶.

Gest wejścia do Szafy jest więc powrotem do źródła (do tego, co przed-symboliczne), do przestrzeni znajdującej się poza czasem. W Matce-Szafie odnajdujemy pierwotną przestrzeń semiotyczną, wracamy do swej prymarnej formy, umierając jako istoty symboliczne. Powrót do Matki jest zatem nierozzerwalnie związany ze śmiercią (w Szafie „nie było różnicy między żywym i martwym”) i tak również należy interpretować gest wchodzenia do wnętrza mebla. To zegnanie się z dotychczasowym światem, ukazanie obojętności wobec szumu codzienności, wycofywanie się z gwaru życia do ciszy nie-życia („Na początku R. wychodził gdzieś na zewnątrz, jakieś zakupy, jakaś praca czy coś w tym rodzaju. Ale potem ten wysiłek stał się zbyt bolesny. Dni zrobiły się dłuższe. Z ulic dochodzi czasem przytłumiona ulica górniczych orkiestr. Słońce znika i wraca, a wtedy okna próbują bezskutecznie wciągnąć je do wnętrza”). Dlatego w miarę rozwoju fabuły bohaterowie spędzają w Szafie coraz więcej czasu, powoli (bez buntu) wycofując się w inny świat (niegdyś tak bliski, potem zapomniany).

Nie przypadkiem autorka wybrała Szafę na symboliczne miejsce powrotu do przestrzeni semiotycznej. Ciemność panująca w Szafie nie jest złowroga, lecz raczej matczyna. By przebywać w Szafie, należy usiąść, skulić się i przybrać pozycję embrionalną (trudno o wyraźniejszy znak łączności z osobą Matki). Cisza wewnątrz Szafy pozwala na przysłuchiwanie się własnemu oddechowi, wyznaczającemu rytm nieświadomości podmiotu: „Nasze oddechy, najpierw nierówne i urywane, znalazły jeden rytm i nie było między nami żadnej różnicy”. Ta niezwykła przestrzeń, jak już wspominaliśmy, odpowiadałaby psychoanalitycznej kategorii Matki, co częściowo zatarte zostanie w przekładzie. W tekście w języku chorwackim tytułowa „Szafa” to „Ormar” — rzeczownik rodzaju męskiego. Rozbieżność dotycząca kategorii gramatycznej rodzaju w języku chorwackim i polskim spowoduje częściowe zatarcie tak istotnej w tekście oryginału symboliki Szafy. Đurđica Čilić, tłumaczka na język chorwacki, musiała poddać się wymogom języka docelowego. I tak, Szafa-Matka występuje w przekładzie jako „postać męska”: „bio je taman, star i koštao je manje nego prijevoz, Ormar je za nama zatvorio vrata”, czy wreszcie, brzmiące w przekładzie dość komicznie zestawienie wyrazu „Szafa” — „Ormar” — w rodzaju męskim z „krową” (po chorwacku rzeczownikiem w rodzaju żeńskim): „Odgovarat će uz naš namještaj — rekao je R. i nježno pomilovao njegovo drveno tijelo, baš kao kravu koja se kupuje za novo gospodarstvo”. W przekładzie zatem, na skutek zdawałoby się

¹⁶ Także poza potrzebą definiowania seksualności (kobiecość w szafie niczym nie różni się od męskości). Psychoanaliza stawia tezę o potrzebie włożenia ogromnego wysiłku w ukształtowanie swojej seksualności w momencie zerwania z Matką (kategoria psychoanalityczna). Szafa to miejsce, w którym nie ma potrzeby definiowania i pracowania własnej seksualności. Jest to zatem czasoprzestrzeń przedsymboliczna (czy semiotyczna w ujęciu J. Kristevej).

niewielkiej różnicy gramatycznej, niektóre sensy oryginału stają się mniej wyraziste.

Jeżeli Tokarczuk opisuje, jak rozumiemy, zachowanie podmiotu melancholijnego, a gest wejścia do Szafy jest powrotem do utraconego świata (czy też do Matki), to jesteśmy równocześnie świadkami powrotu podmiotu do przestrzeni semiotycznej. O ile człowiek, jako pełnowartościowy podmiot, może zaistnieć dopiero w chwili ustanowienia kontaktu z Ojcem (uśmiercenia Matki), można powiedzieć, że wówczas wyłania się z chaosu (niebytu), o tyle powrót do Matki będzie zwrotem ku niebytowi, ku pierwotnemu stanowi (nie)istnienia. Przywołajmy w tym miejscu Freudowskie pojęcie „popędu śmierci” (uzupełnione później przez kolejne — „masochizmu pierwotnego”). Byt ożywiony pojawił się po nieożywionym, musi zatem — wnioskuje twórca psychoanalizy — występować specyficzny popęd, który dąży do przywrócenia stanu wcześniejszego¹⁷. Popęd śmierci to „tendencja powrotu do tego, co nieorganiczne, oraz do homeostazy, czyli do tego, co pozostaje w opozycji do erotycznych zasad rozładowania i połączenia”¹⁸. Tymczasem J. Kristeva, zainspirowana pismami M. Klein, dochodzi do wniosku, że taka reakcja thanatyczna może być, oprócz przyczyn natury biologicznej, rezultatem lęku przed tym samym zagrożeniem (śmiercią). Powołuje się na M. Klein: „Ja pierwotne w dużej mierze pozbawione jest zawartości, a skłonność do spójności występuje na przemian ze skłonnością do dezintegracji, do rozpadu na kawałki [...]. Lęk przed byciem zniszczonym od środka zostaje utrzymany w mocy. Wydaje mi się, że wynika on z braku spójności, że »ja«, pod presją lęku, zmierza do tego, by rozpaść się na kawałki”. Za melancholijnymi lękami podmiotu stoi zawsze poczucie jakiegoś braku, np. jakichś symbolicznych niedostatków (które Freud nazwałby „żałobą po matczym obiekcie”). Opisany mechanizm obserwujemy także w opowiadaniu Tokarczuk.

Pierwszemu kontaktowi narratorki z Szafą towarzyszy „wrażenie własnej niedorzeczności”, jakby sama obecność mebla przywoływała absurdalność i absolutność śmierci, jej moc znoszenia (unieważniania) sensów. Późniejszej konfrontacji z meblem towarzyszy cisza i poczucie nietrwałości: „Stałyśmy naprzeciwko siebie i to ja byłam tym, co kruche, ruchliwe i przemijające. Ona stanowiła po prostu samą siebie. W sposób doskonały była tym, czym jest”. Tautologiczne „była tym, czym jest” podkreślające absolutność bycia Szafy — na wzór biblijnego „Jestem, który jestem” — uwydatnia niestałość istnienia bohaterki. W przekładzie na język chorwacki, z uwagi na dostosowywanie form gramatycznych do rodzaju męskiego wyrazu „Ormar”, skojarzenia biblijne będą jeszcze bardziej oczywiste („bio to što jest”). Na tym jednak nie koniec nawią-

¹⁷ Por. J. Kristeva: *Czarne słońce...*

¹⁸ Ibidem. Freud stwierdza także: „[...] w życiu psychicznym występuje jakaś siła, którą zależnie od jej celów nazywamy popędem agresji albo destrukcji i którą wywodzimy z pierwotnego w ożywionej materii popędu śmierci”. S. Freud: *Analyse terminée et interminable*. In: *Résultats, Idée, Problèmes*. T. 2. Cyt. za: J. Kristeva: *Czarne słońce...*

zań biblijnych. Wejście do Szafy jest poprzedzone serią wspólnych dla kobiety i R. snów, tak częstego biblijnego sposobu komunikacji bóstwa z człowiekiem. „A potem mieliśmy sen” — opowiada narratorka, zaczynając króciutki *passus* nacechowany stylem biblijnym¹⁹. Długie, wielokrotnie współrzędnie złożone zdanie opisujące sen zostaje jednak w przekładzie na język chorwacki podzielone na dwa krótsze: „Śniła nam się absolutna cisza, i że wszystko było w niej zawieszona, jak dekoracje na wystawach sklepów, i że byliśmy w tej ciszy szczęśliwi, ponieważ byliśmy wszędzie nieobecni” („Sanjali smo apsolutnu tišinu i da je sve u njoj bilo izloženo kao dekoracija u izložima dućana. I da smo u toj tišini bili sretni jer nas nigdje nije bilo”). Paradoksalne wyrażenie, a w takie obfitują także teksty biblijne, „byliśmy wszędzie nieobecni” zostaje przełożone bardziej konwencjonalnie na „nas nigdzie nije bilo” (tzn. „nas nigdzie nie było”), co również umniejsza siły przekazu tekstu. Styl, jaki wybrała Tokarczuk, ma bowiem za zadanie uogólnić opowieść, uczynić ją alegoryczną. Co więcej, użycie składni współrzędnej wielokrotnie złożonej służy lokalizacji wydarzeń poza czasem. W tak skonstruowanych wypowiedziach panuje jednoczesność i równoległość. Czynności nie występują w porządku przyczynowo-skutkowym, bo taki cechuje zdania podrzędnie złożone (zgodnie z teorią Waltera Onga²⁰).

W język (rozumiany zarówno jako system, jak i, szerzej, jako zespół praktyk dyskursywnych) oryginału i przekładu wpisane są odmienne światy i odmienne sposoby interpretacji rzeczywistości. Oba teksty istnieją w danych kontekstach (kulturowych, literackich, estetycznych, historycznych itp.). Te różnice są źródłem barier kulturowych, które sam akt przekładu próbuje pokonać. Zwykle udaje mu się to częściowo, przekład bowiem jest formą negocjacji, kompromisu między dwoma rzeczywistościami (językowymi i szerzej — kulturowymi)²¹. Proza Tokarczuk posługująca się formami dyskursu podobnymi w obu kulturach (np. styl biblijny), odwołująca się do znanej obu kulturom symboliki (np. symbolika szafy), poruszająca się w ramach tematyki ogólnoludzkiej (skłonna raczej do abstrahowania od konkretności i historyczności pojmowanej w związku ze specyficznymi dla czasu historycznego szczegółami) ułatwia proces przekładu. Tekst w języku docelowym może bowiem operować na wspólnych, ekwiwalentnych formach i znaczeniach. W ten sposób również przekracza się bariery kul-

¹⁹ Składnia współrzędna i towarzysząca jej figura wyliczenia elementów/wydarzeń snu wprowadza do *Szafy* żywioł ustnej opowieści. Zupełnie jakby narratorka chciała jak najszybciej opowiedzieć sen, tak aby go nie zapomnieć. Cechy takiej wypowiedzi są analogiczne do przedstawionej przez W. Onga charakterystyki mowy w kulturach oralnych. Por. W. Ong: *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*. Tłum. i wstęp J. Japoła. Lublin 1992.

²⁰ Por. *ibidem*.

²¹ Dlatego też o oryginale mówi się w związku z kognitywną teorią języka jako o prototypie (B. Tokarz), do którego przekład się zbliża (K. Majdzik — pojęcie „ruchomej ontologii” przekładu). Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998; Por. K. Majdzik: *Błąd i jego konsekwencje w przekładzie „Sahiba” Nenada Veličkovića*. W: *Błąd (i jego konsekwencje) w przekładzie*. Red. P. Fast, A. Świeściak. Katowice 2010.

turowe. Przekład w takich warunkach dowodzi możliwości porozumienia ponad podziałami, wpisania we wspólny kontekst kulturowy. Absolutna odpowiedniość nie jest, naturalnie, możliwa.

W opowiadaniu Tokarczuk znajduje się fragment *Modlitwy do Anioła Stróża*, której słowa wypowiada narratorka, po raz pierwszy wchodząc do Szafy. Wersy modlitwy zestawiane są z obrazami jawiącymi się przed oczyma bohaterki. Są to wizje podsumowujące wydarzenia jej życia, bieg dni, skojarzenia, symbole, których pochodzenie nie jest do końca jasne (zapewne należą do nieświadomości): „»Aniele boży, stróżu mój« — zobaczyłam mojego anioła z twarzą tak piękną, że musiała być martwa, [...] »Rano« — zapach kawy i jasne okna raniące zaspany wzrok, »wieczór« — spowalniający się czas, kiedy zachodzi słońce”. W przekładzie wykorzystano wyjątki z chorwackiej wersji modlitwy pt. *Molitva Anđelu Čuvaru*. Różnią się one nieco od tych znajdujących się w oryginale przede wszystkim rytmem (ze względu na minimalne przesunięcie miejsc sylab akcentowanych), zatem nieco inaczej pulsowała będzie mowa podmiotów wypowiadających się w obu tekstach. We fragmencie tym przywołuje się między innymi wyobrażenie ze znanego, często reprodukowanego obrazka Hansa Zatzki, przedstawiającego właśnie Anioła Stróża: „»bądź mi zawsze do pomocy« — anioł strzegący dzieci, które idą nad przepaścią”. Chorwacka wersja modlitwy nie wspomina wprost o pomocy. Mówi natomiast o boskiej obietnicy, tym samym w przekładzie odwołanie do obrazka z modlitewników i religijnych śpiewników dla dzieci nie jest już tak oczywiste, a intencja zestawiania słów modlitwy z odpowiednimi asocjacjami się gubi: „»Prema Božjem obećanju« — anđeo čuvar djece koja idu iznad propasti”. Różni się także dalszy fragment: „»Strzeż, broń mojej duszy i ciała mego« — tekturowe paczki z napisem OSTROŻNIE KRUCHE” („»Čuvaj mene noću, danju« — kartonske pakete s napisom PAZI LOMLJIVO”). Polska wersja odwołuje się do konkretnych założeń ontologicznych, do określonej wizji człowieka, którego dusza i ciało są zagrożone. Są kruche, bo kruchość jest wpisana w kondycję podmiotu melancholijnego. W wersji chorwackiej przywołuje się znów czas, prośba o nieustanną ochronę do anioła stróża nie zawiera refleksji metafizycznej.

W tekście Tokarczuk nie ma dialogów. Modlitwa do anioła to nieliczne słowa wypowiedane przez narratorkę: „Kiedy umysł zostaje z sobą sam na sam, zaczyna się modlić. Taka bowiem jest natura umysłu”. Język jest zatem lekarstwem na samotność i melancholię, umożliwia mowę nieświadomości ze względu na rozszczepienie, któremu ulega: „Istnieje więc z jednej strony dyskurs normy i czystości, zakładanych przez umowę społeczną, której kapłan celebrytuje symboliczny pokój i — z drugiej strony — pieśń, taniec, malarstwo, gra słów, radość sylabizowania, wprowadzenie fantazmatów do opowiadania”²². Właściwością znaku jest odnoszenie się w świadomości podmiotu do czegoś innego niż

²² M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

on sam, znak coś oznacza, ale nie jest samą tą rzeczą. W tym sensie w genezie języka zakłętą jest nieobecność i brak²³. Język jest narzędziem, dzięki któremu podmiot może zwalczyć melancholię, gdyż utracony obiekt zastępowany jest znakiem (jego ersatzem)²⁴. Czasoprzestrzeń Szafy jest ekwiwalentem nieświadomości narratorki, a nieświadomość jest przecież głęboko ukryta. Istota melancholii polega na niemożności przełożenia zjawisk (doznań, afektów, popędów) należących do tej sfery na kod symboliczny. Narratorka, jakby mimochodem (co sugeruje zapis w nawiasie), wyraża tę samą myśl: „[...] a jednak coś przypominał [miejsce i czas panujący w Szafie — K.M.], coś tak znajomego, tak bliskiego, że nie starczyłoby słów, żeby to nazwać (słowa potrzebują przecież dystansu do nazywania)”.

Sam język jednak łączy w sobie to, co semiotyczne i symboliczne: „Znaczenia języka przechowują w sobie swoją semiotyczną genezę i symboliczne reguły [...]. Bez wymiaru symbolicznego mielibyśmy do czynienia jedynie z bezkształtnym bełkotem ciała, z kolei bez wymiaru semiotycznego — pozbawieni byłibyśmy w mowie tego, co wyłącznie nasze. Semiotyczność to znak naszej nieusuwalnej idiomatyczności, która zabarwia nasze wypowiedzi. Znajduje się ona w tonie głosu, gestach, rytmie, barwie, w ujawnianych przez nas emocjach, niepowtarzalnym stylu. Ta emocjonalna wyjątkowość zapewnia nam związanie tego, co mówimy, z naszym doświadczeniem, które jest doświadczeniem ciała”²⁵. Konkretność detalu jest zatem tym, co świadczy w mowie o wyjątkowości podmiotu. To ta sama recepta na manifestację historycznego spotkania ze światem, jaką dał nam przywoływany na początku S. Szymutko, i której wypatrywaliśmy na płótnie van Gogha. To idiomatyczność, która wyczerała ze skojarzeń i rytmu frazy modlitwy do anioła. Wojciech Rusinek, analizując problem podmiotowości melancholijnej w utworach Andrzeja Stasiuka, wyliczał najistotniejsze cechy strategii narratorskiej wpisującej się w *écriture mélancolique*. Znalazły się wśród nich: enumeracje, nachalne powtórzenia, refreny, statyzowane poszukiwanie „środka”, pragnienie jedności oraz figura błędzenia (*flâneire*), „błędzenie narracyjne”. Rozluźnienie rygorów narracyjnych nie jest jednak cechą charakterystyczną analizowanego opowiadania Tokarczuk, która poza krótkimi fragmentami (np. modlitwy *Aniele Boże*) nie stosuje tak pojmowanego języka melancholijnego. Zdaje się, że strategia obrona w *Szafie* zasadzo-

²³ O problemie tym nieco inaczej pisze K. Uniłowski: „Umieramy zatem czy może raczej znikamy? A jeśli pismo jest związane z nieobecnością (także w wymiarze praktycznym — piszemy do kogoś, kogo nie ma), to w takim razie jedynym, co mogłoby się za jego sprawą pojawić, będą niewiedzące nas widma zmarłych, ich zjawy, ale także zjawy znaczenia, sensu, innych tekstów, także zjawy nas samych [...]”. K. Uniłowski: *Zamiast posłowie* [posłowie]. W: S. Szymutko: *Nagrobek ciotki Cili...*

²⁴ Dlatego też melancholię określa się jako asymbolię. Jest ona rozumiana jako nieumiejętność posługiwania się znakami, to wrażenie niewystarczalności znaku jako reprezentanta nieświadomych treści.

²⁵ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

na na tych samych (co np. u Stasiuka) przeżyciach melancholijnego podmiotu, na doświadczeniu rozpadu i rozproszenia (które podlega tematyżacji w opowiadaniu Tokarczuk), polega na odrzuceniu chaosu narracyjnego. Prosty język, jasny szkielet fabularny, oparcie opowiadania na kontraście, alegoryczny wymiar historii, unikanie dialogów (akcentowanie w narracji momentów ciszy), skupienie się na detalach (człowiek w otoczeniu rzeczy jest także tematem tego opowiadania) każe domyślać się innego wymiaru melancholii. Ontologiczna niepewność, zauważa Rusinek, prowadzić może bądź do całkowitej destrukcji podmiotu nadawczego, bądź do jego przeciwieństwa, a mianowicie prób odbudowania, ustanowienia tożsamości. I właśnie ten drugi plan działania realizowany jest w *Szafie*. A. Bielik-Robson, powołując się na M. Klein, pisze o „pozytywnej roli melancholii”: „[...] pozycja depresyjna — dawniejsza melancholia — wyraża się w zgodzie na wycofanie się z aktywności, w pogodnym smutku. [...] jest oznaką dojrzałości, to w niej bowiem podmiot godzi się z koniecznością uwikłania w struktury, które nie są od niego zależne, a więc z koniecznością życia w świecie, o którym już wie, że nie wszystko w nim będzie szło po jego myśli”²⁶. Bohaterowie opowiadania akceptują świat i swój los. Przyjmując Szafę w swoje progi, poczynili pierwszy krok ku ostatecznej stabilizacji i przypieczętowaniu swojego losu: „I odtąd codziennie Szafa wciągała mnie w siebie, była wielkim lejmem w naszej sypialni. Najpierw przesiadywałam w niej późne popołudnia, kiedy nie było R. w domu. Potem robiłam z rana tylko najpotrzebniejsze rzeczy [...] i wchodziłam do Szafy”. Zastanawia przekład na język chorwacki tego fragmentu: „Otada me je Ormar svakodnevno mamio u sebe, bio je veliki usisni otvor u našoj spavaćoj sobi. Isprva bih u njemu presjedila kasna popodneva kad R. nije bio kod kuće. Kasnije sam ujutro obavljala samo najpotrebnije [...] pa ulazila u Ormar”. Czasownik „presjediti” (tu występujący jako odpowiednik polskiego „przesiadywać”) występuje w języku chorwackim w aspekcie dokonanym. Tłumaczka na język chorwacki posłużyła się wyjątkową konstrukcją gramatyczną. Mianowicie, użyła trybu przypuszczającego („[...] bih u njemu presjedila [...]”), by podkreślić habitualny aspekt czynności wyrażonej wspomnianym czasownikiem. Zmiana kategorii gramatycznej w stosunku do tekstu oryginału niewątpliwie wymuszona przez możliwości („kondicional” w języku chorwackim w funkcji habitualnej odnoszący się do przeszłości) i ograniczenia (brak aspektu niedokonanego czasownika „presjediti”) systemów językowych uczestniczących w procesie translacji każe jednak zwrócić uwagę na fenomen użytej konstrukcji gramatycznej. Nasza językowa intuicja odnajdzie w koncepcie potencjalności wyrażającej przeszłość i nawyk posmak dystansu do przedstawionych czynności, a także ich hipotetyczność, niepewny status. Jednocześnie jednak dostrze-

²⁶ A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000. Cyt. za: W. Rusinek: *O podmiotowości melancholijnej w prozie Andrzeja Stasiuka*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. Czapik-Lityńska, M. Buczek. Katowice 2005.

zemy, jak tryb przypuszczający zniesie nie tylko realność czynności, lecz także w niepojęty sposób unieważni różnice czasowe (pomiesza przeszłość z przyszłością). Tak jak czasowość i realność świata doczesnego znosi przestrzeń wewnątrz Szafy: „W środku nie miało znaczenia, jaka jest pora dnia, jaka pora roku, jaki rok”.

Podmiot melancholijny milczy, utracił wiarę w możliwości reprezentacyjne języka, a dręczące go afekty są niekomunikowalne. Jaki jest zatem ratunek dla podmiotu o takiej kondycji? Odpowiedzią jest posłużenie się skutecznym narzędziem, które zdoła przywrócić, a może lepiej nadać, sens mowie. Takim narzędziem jest naturalnie sztuka, która, tworząc symboliczny dystans wobec nienazywalnego, stanowi odwrotność melancholii²⁷. Szczególnie zaś literatura wykorzystująca język jako instancję pośredniczącą między ciałem a rozumem.

„Oczy umierających, które obok mówią coś innego niż ich usta: nieuchronność w spojrzeniu, bezużyteczna mądrość kogoś, kto pojął determinizm końca”²⁸ — opisuje spojrzenie towarzyszące umieraniu w książce S. Szymutko. Rozumiejące spojrzenie może wypatrzeć nicość, z której wyłaniają się rzeczy i do której nieuchronnie zmiernają. Również z takich czarnych dziur niebytu wyłania się Szafa w opowiadaniu Tokarczuk: „[...] przyglądałam się serwetkom. W ich nicianym wzorze nie było jednak porządku. Ktoś szydełkiem robił dziury w ciążłości materii. Przez te dziury popatrzyłam na Szafę i przypomniał mi się tamten sen. To od niej płynęła ta cisza”. Szafa wyłania się z nicości, lecz dopiero na skutek spojrzenia, które nadaje jej nowy sens. Na skutek wysiłku rozumienia nabrała swego wyjątkowego znaczenia. Szafie towarzyszy jednak cisza. Milczenie bowiem jest najbardziej znamiennej oznaką melancholii, tej „milczącej nienawiści do świata”²⁹. Milczenie jest skutkiem braku separacji z obiektem.

Podmiot w stanie melancholii może się z niej wyzwolić przez podjęcie wysiłku pokonania patologicznej asymbolii. Psychoanaliza stoi jednak na stanowisku, że interpretacja (rozumienie) może uwolnić człowieka od melancholii, o ile towarzyszy mu wysiłek interpretacyjny jakiegoś Innego (konieczny jest zatem proces zwany „przeniesieniem”, któremu towarzyszy psychoanalitik w roli współkonstruktora sensów)³⁰. Oprócz twórczości — lekarstwa na melancholię — konieczna jest jeszcze interpretacja i identyfikacja (nadanie sensu i zawłaszczenie go w drodze obustronnego przeniesienia). Przenosząc problematykę na grunt

²⁷ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

²⁸ S. Szymutko: *Nagrobek ciotki Cili...*

²⁹ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

³⁰ Także R. Schaffer i D.P. Spencer, psychoanalitiky i komentatorzy myśli Z. Freuda, podważają Freudowską psychoanalizę jako koncepcję o charakterze pozytywistycznym. Akcentując rolę doświadczenia i znaczenia w życiu psychicznym podmiotu, dochodzą do wniosku, że psychoanaliza jest dyscypliną interpretacyjną, obracającą się w sferze znaczeń, a nie faktów. Odwołując się do pojęcia narracji, podkreślają rolę interpretatora (psychoanalitika) w konstruowaniu sensów i budowaniu spójnej narracji o życiu podmiotu-pacjenta. Por. K. Rosner: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2006.

nauki o literaturze, nie sposób przemilczeć zagadnienia lektury tekstu literackiego. Markowski stwierdza, że tekst, który nie jest interpretowany, jest tekstem na granicy depresji. Dopiero interpretator użyczy mu siły symbolu, by ten mógł przemówić³¹. Nas refleksja Markowskiego prowadzi nieuchronnie ku przemyśleniom dotyczącym kondycji tekstu poddanego przekładowi. Proces przekładu jest, jak pamiętamy, (re)interpretacją oryginału. Ten ostatni staje się obiektem hermeneutycznego wysiłku tłumacza. W ten sposób oryginał zyskuje nowe znaczenia, stanowi „komunię duchową dwóch podmiotów”³² i już sama jego ontologia wyklucza popadnięcie w depresyjne stany. Dodatkowo rozszerza się krąg odbiorców (interpretatorów) dzieła. Sytuacja nie jest jednak tak jednoznaczna i prosta. W akcie przekładu nieuniknione jest zatracenie i przesunięcie pewnych sensów (obserwowaliśmy to kilkakrotnie nawet w przekładzie tak uniwersalnego tekstu, jakim jest *Szafa* Tokarczuk). Przekład, jako efekt, jest zatem naznaczony niezbywalnie jakimś brakiem, utratą znaczeń, których nie da się wyrazić za pomocą języka docelowego. Obszary niewysłowionego, asymbolicznego naznaczają taki tekst z tekstu, w którym milcząco obecna jest nieobecność (melancholia)³³.

Melancholia może przybierać różne postaci (tak w życiu podmiotu, jak i w literaturze) i obejmować swym zasięgiem rozmaite sfery życia i aktywności podmiotu. Uczucie to związane z doznawaniem braku, niemocy i asymbolii często bywało waloryzowane dodatnio. Tworzyło *ethos* poetów i filozofów. Melancholia jako kategoria psychoanalityczna jest uniwersalna. U jej podstaw leży mechanizm zaburzenia symbolicznej relacji ze światem, która zakotwiczona jest przede wszystkim w języku (ze swej natury łączącym impulsy semiotyczne z wymiarem symbolicznym). Podmiot melancholijny zrekonstruowany przez nas w opowiadaniu O. Tokarczuk pt. *Szafa* w geście wejścia do wnętrza Szafy odnajduje sposób na powrót do utraconego świata semiotycznego. Powrót do symbolicznej Matki jest równocześnie powrotem do niebytu (okresu sprzed ukształtowania się podmiotowości), a więc symbolicznym umieraniem. Opowiadanie Tokarczuk ze względu na swój uniwersalny wymiar stanowi wdzięczny obiekt przekładu. Symbolika, użyte przez pisarkę style literackie, uniwersalna fabuła ułatwiają przekład, gdyż wpisują go we wspólne z oryginałem ramy kulturowe. Niezaprzeczalnie jednak istnieją także bariery kulturowe, które ów przekład utrudniają, a których głównym źródłem jest sam język (np. odmienne kategorie rodzaju gramatycznego lub inne możliwości użycia trybów czasownika).

Melancholia może określać nie tylko podmiot, lecz także kondycję tekstu. Szczególnie zaś dotyczy tekstu w przekładzie. Ten bowiem broni się przed me-

³¹ M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

³² G. Poulet, cyt. za: M.P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków...*

³³ Przekład zatem wyprowadzałby oryginał ze stanu depresji, sam jednak wpadając w pułapkę melancholii. Można by jednak, idąc o krok dalej, wskazać na nieusuwalną więź przekładu z oryginałem (wzajemnie się do siebie odnoszących) jako więź opartą na obecności (istnieniu) drugiego (Innego), która może uchronić przed popadnięciem w melancholię.

lancholią (brakiem interpretacji) samym faktem bycia przekładanym, a więc interpretowanym. Jednakże w interpretację translaticzną zawsze wpisane są odstępstwa od sensu oryginału i redukcje, które naznaczają produkt aktu przekładu brakiem i tym samym kondycją melancholijną.

Katarzyna Majdzik

Lica melankolije
Ormar Olge Tokarczuk i njegov hrvatski prijevod

Sažetak

U članku se raspravlja o problematici melankolije, njezinim izvorima, mehanizmima te njezinoj suštini. Na osnovi priče Olge Tokarczuk pod naslovom *Ormar* te njezinog prijevoda na hrvatski jezik traži se odgovor na pitanja o odnosu melankolije i jezika, razmatra se umjetnost kao način borbe s nebitkom (pa tako i s melankolijom), ispituju se načini prisutnosti i postojanja melankoličnog subjektiviteta u tekstu. Kategorija melankolije (porijeklom iz psihoanalize) može poslužiti također za određivanje bića teksta, a posebno prijevoda.

Rekonstruirana na osnovi *Ormara* melankolija je općekulturni (ili radije izvankulturni) fenomen. Univerzalnost melankolije i alegoričan karakter priče Olge Tokarczuk ukidaju barijere između kulture originala i prijevoda, upisujući ih u isti okvir što olakšava prevođenje. Glavni izvor kulturnih barijera su u tom slučaju jezične (osobito gramatičke) razlike.

Ključne riječi: melankolija, subjektivitet, psihoanaliza, prijevod, interpretacija.

Katarzyna Majdzik

The Faces of Melancholy
The Wardrobe by Olga Tokarczuk and its translation into Croatian

Summary

The aim of this article is to illustrate the phenomenon of melancholy, its sources, mechanisms and modes of existence. Basing on *The Wardrobe* by Olga Tokarczuk and its Croatian translation the author tries to demonstrate a relation between melancholy and language, she considers the art as a kind of fight against nothingness (and melancholy) and explores the textual manifestation of melancholic subjectivity. A psychoanalytic approach to melancholy aids to determine the condition of text (the translated text in particular).

The image of melancholy reconstructed from *The Wardrobe* is a culture-independent phenomenon. The universalism of melancholy and the allegorical nature of Tokarczuk's work remove barriers between original and translated text culture facilitating the act of translation. The main source of cultural barriers, in this case, are the linguistic (mainly grammatical) differences.

Key words: melancholy, subjectivity, psychoanalysis, translation, interpretation.

Indeks autorów

- A**brahamowicz Danuta 193, 271
Adamczyk-Garbowska Monika 150, 156—160, 162, 163
Andrić Ivo 47
Anusiewicz Janusz 139, 142
- B**achtin Michaił 16, 17, 236
Bajazetov Vučen Aleksandra 103
Bajerowa Irena 145
Balbus Stanisław 16, 236
Balcerzan Edward 7, 8, 98, 150, 193, 196, 201, 243
Baluch Alicja 113, 149, 160
Baluch Jacek 113, 149, 160
Bańko Mirosław 136
Baran Katarzyna 200, 214
Barańczak Stanisław 8, 116
Bariakova Zuzana 167
Barth John 235, 239
Barthelme Donald 239
Barthes Roland 235
Bartmiński Jerzy 99, 139, 142, 145, 202—204
Bartoszyński Kazimierz 244, 247
Basaj Mieczysław 191, 203, 205, 206, 211
Baudrillard Jean 247
Beavoir Simone de 75
Benedict Ruth 184
Berberow Michaił 220, 223, 224
- Bergson Henri 107
Berkeley George 247
Berman Antoine 178
Bielik-Robson Agata 263
Biatnik Andrej 246
Błoński Jan 127, 130, 164, 169, 172, 244, 247
Bobek Władysław 187
Bodziany Marek 186
Bojetu Berta 246
Bolecki Włodzimierz 120, 129, 164, 172, 179—181
Borges Jorge Luis 235, 239
Borowiecka Ewa 99
Bořilová Martina 39
Bożyłow Bożydar 220
Bratanić Maja 137
Brešan Ivo 77, 80, 82—84, 91, 93, 94
Broch Hermann 167
Brodzka Alina 120
Bryl Alina 28
Bryll Ernest 190
Bryś Marta 85
Brzozowski Jerzy 13
Buczek Marta 164, 183, 187—188, 263
Buffa Ferdinand 193, 194
Bukovčan Ivan 192
Bukowski Piotr 178
Burian Václav 33
Burzyńska Anna 17, 237

- Calvino Italo** 168
Cała Alina 23
Camus Albert 247
Cataluccio Francesco M. 167
Celińska Stanisława 87
Chaciński Bartek 28
Chojnacka Kinga 47
Chojnowski Zbigniew 219
Chwin Stefan 245
Cieślíkowa Aleksandra 191
Cioran Emil 256
Coover Robert 239
Crawford Mary E. 140
Czapik-Lityńska Barbara 263
- Ćosić Bora** 75
- Čar Aleš** 246
Čolović Ivan 101, 102
Čop Matija 64, 73
Čučnik Primož 15
- Damborský Jirí** 110
Damjanović Marijan 135
Danglár Jozef 188
Dante Alighieri 180
Davis Norman 47
Dąbek-Wirgowa Teresa 220, 225
Dąbrowska Anna 135, 141, 142, 146
Debeljak Tine 65
Deleuze Gilles 235
Derrida Jacques 100, 247
Dębek Jan 81
Dębska Karolina 16
Dijk Teuna A. Van 104, 245
Dimitrowa Błaga 220, 230—232
Dimow Iwan 220
Dinekow Petyr 220
Dłuski Stanisław 219
Dobrzyńska Teresa 204
Dobrzyński Walenty 154
Dunin-Wąsowicz Paweł 32, 41
Duszek Anna 105
Dvořák Libor 34
- Đurišin Dionýz** 196
- Eco Umberto** 124, 240, 249
Evans Vyvyan 49
- Even-Zohar Itamar** 108
Exner Milan 109
- Fast Piotr** 13, 28, 100, 108, 121, 135, 142, 162, 166, 190, 193, 197, 260
Fik Marta 82
Filipowicz-Rudek Maria 13, 15, 17, 191
Findra Ján 195
Foucault Michel 235
Frančič Franjo 15
Freud Sigmund 256, 259
Fromm Erich 22
- Gabe Dora** 219 - 233
Gaertner Katarzyna 189
Gajewska Agnieszka 221
Gajos Janusz 83
Gambier Yves 139
Garcarz Michał 135
Gawlak Monika 13, 30—31
Genette Gerard 77
Georgiewa Desislawa 225, 226
Gierek Edward 75
Ginter Anna 206
Glaser Barney 100
Głogowski Krzysztof 82
Głowacki Paweł 86
Głowiński Michał 120, 121, 123, 125—129
Goethe Johann Wolfgang 64
Goliński Zbigniew 125
Gombala Edvard 195
Gombrowicz Witold 119, 122—129, 132, 164, 165, 167—171, 173, 177, 179, 181, 183, 234, 235, 237, 239—241, 243, 245, 246, 249—251
Goszczyński Seweryn 189
Grabiński Tomasz 187—189
Gradišnik Branko 239
Gralewicz-Wolny Iwona 222
Graupmann Jürgen 135, 136
Grochowski Maciej 139—141, 245, 245
Grosbart Zygmunt 184, 190
Grottger Artur 41
Grybosiowa Antonina 136, 137, 146
- Hall Edward** 185
Handke Kwiryna 140
Hašek Jaroslav 110
Heidegger Martin 236, 248, 252, 253

- Hejwowski Krzysztof 19, 30, 173
Herder Johann Gottfried von 45
Herling-Grudziński Gustaw 80
Heydel Magda 178
Hieng Andrej 241
Hierowski Zdzisław 188, 190
Hladnik Miran 243
Hofstede Geert 185
Horváth Ivan 167
Hubáček Čeněk 33
Husserl Edmund 236
Huszcza Romuald 151, 163
Huzarska Magda 85, 86
Hviezdoslav-Országh Pavol 193
Hvorecký Michal 190, 191
Hykisch Anton 192
- I**llg Jerzy 167
Irigaray Luce 220, 221
- J**akob Jure 15
Janaszek-Ivaničková Halina 110, 193
Jančar Drago 15
Janerka Lech 41
Janiec-Nyitrai Agnieszka 167
Janikowski Przemysław 13, 17, 121, 166, 197
Janion Maria 254
Janisławska-Mazurkiewicz Elżbieta 83
Jankowska Barbara Teresa 113
Jarecka Dorota 33
Jarosiński Zbigniew 125
Jasielski Józef 80
Jasińska-Wojtkowska Maria 244
Jarzębski Jerzy 125, 164, 167, 169—171, 245—247
Jaworow Pejo 227
Jaworski Stanisław 244
Jelavich Barbara 46
Jennings Lee Byron 122, 125
Jež Nikolaj 63—65, 72—73
Joyce James 241
Jung Carl Gustav 238
Jurczak-Trojan Zofia 193
Juvan Marko 239
- K**afka Franz 167
Kalinčiak Ján 187
Kamińska Anna 219—225, 227, 229, 231—233
Kania Kazimierz 80
Kardyni-Pelikánová Krystyna 113
Kasprowicz Jan 189
Káša Peter 192, 193
Kępiński Tadeusz 121—123, 125, 126, 169, 170
Klein Melanie 259, 263
Kleszczowa Krystyna 103
Kloch Zbigniew 139
Kłosiński Krzysztof 125
Kłoskowska Antonina 108
Kochanowski Jan 146, 213
Kociemba-Zulicka Justyna 142
Kokelj Nina 246
Kołakowski Leszek 18
Kołodziej Marian 87
Kołodziejek Ewa 26
Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 15, 17
Kopaliński Władysław 135, 145
Kos Janko 64, 65
Kovacheva Adriana 219, 232—233
Kowalikowa Jadwiga 146
Koziński Józef 49, 60
Krański Zygmunt 180, 225
Kristeva Julia 254, 257, 259
Kroh Antoni 109—111, 189
Krouťvor Josef 113
Królikowska Elżbieta 78, 83
Krysztosiak Maria 126
Krzyżagórski Klemens 80
Kubelakova Martina 167
Kubicki Roman 46, 238
Kuczyk Danuta 88
Kühl Olaf 124, 127, 128
Kundera Milan 167, 235, 237
Kuster Helena 205
Kutz Kazimierz 87, 88
- L**acan Jacques 257
Lainšček Feri 246
Lakičević Ognjen 76
Lakoff George 99
Lefevere André 77
Legeżyńska Anna 8, 97, 98, 203
Lenin Włodzimierz 78
Leszczyński Zenon 135, 145
Lévinas Emmanuel 172
Lewicki Roman 19, 20, 23, 48, 98, 131, 165, 213
Lewis Clive S. 256
Ligeza Wojciech 201
Lipińska Olga 76, 78, 83
Lipiński Krzysztof 146, 151, 155, 157, 161

- Lipski Jan Józef 219
Lipuš Florjan 241
Lyotard Jean-François 237
- Ł**omnicki Tadeusz 92
Łoziński Mikołaj 33
Lubieński Tomasz 67
- M**ajdzik Katarzyna 252, 266
Majkiewicz Anna 13, 136, 242
Malić Zdravko 235
Maliszewski Julian 141, 142
Małczak Leszek 75, 94
Mandelsztam Nadieżda 80
Mann Thomas 167
Markiewicz Henryk 18
Markowski Michał Paweł 17, 164, 171, 181, 257, 262, 264, 265
Marks Karol 78
Márquez Gabriel Garcia 23
Masłoń Krzysztof 116
Masłowska Dorota 17, 32—34, 36, 40, 41
Mazurkiewicz Filip 83, 122, 123, 126
Mazzini Miha 246
Medyńska Wanda 220
Michalski Kazimierz 248
Michałowska Teresa 125
Mickiewicz Adam 63—65, 67, 69, 73, 180
Miklaszewski Krzysztof 85
Mikułowski-Pomorski Jerzy 185
Milne Aleksander Alan 149
Misiorny Michał 82, 87
Mocarska Zofia 221, 222
Molè Vojeslav 65, 158
Możejko Edward 100
Mroczek Izabela 32, 43—44
Murray Henry Alexander 98
Musil Robert 167
- N**awrocki Witold 110, 187
Nikolchina Miglena 221, 224, 226
Nosal Iwona 28
Nowacki Dariusz 254
Nowakowska-Kempna Iwona 191
Nowik Krystyna 192
Nycz Ryszard 241, 246
Nyczek Tadeusz 33
- O**bara Tomasz 85
Olechnicki Krzysztof 18
- Ong Walter 260
Orišek Patrik 165
Osadnik Waclaw M. 13, 28, 108
Osmólska Marzena 119, 131—132
Ostromęcka-Frączak Bożena 25, 123, 126, 129, 208
- P**ajdzińska Anna 200—203, 207, 209
Paleczny Tadeusz 18, 22, 29
Pałłasz Edward 87
Papierz Maria 191—193
Paprocka Aleksandra 88
Pasek Jan Chryzostom 241
Paszek Jerzy 122—123, 126
Pavičić Mladen 236
Peciar Štefan 176
Peirce Charles Sanders 241
Pelc Jan 33
Penew Bojan 224—226
Pepelnik Ana 15
Perek Marzena 191
Pępiak Ewelina 252
Pilch Jerzy 32, 33
Pisarkowa Krystyna 201
Pisarska Alicja 28
Plintovič Ivan 195
Platonow Andriej 80
Podlogar Gregor 15
Popovič Antón 107, 197
Poulet Georges 265
Pretnar Tone 25, 123, 126, 129, 208
Proust Marcel 241
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 189
Pszczółowska Lucylla 66
Puzynina Jadwiga 99
Pycia Paulina 135, 147—148
Pynchon Thomas 239
Pytlós Barbara 149
- R**abelais François 236
Radziwon Marek 33
Rafałowski Tadeusz 83
Rajewska Ewa 150
Rancière Jacques 91
Reiss Katharina 196
Rejakowa Bożena 194, 202, 203, 205, 211
Reymont Władysław 240, 250
Ricoeur Paul 9, 99, 104, 243, 247
Rosner Katarzyna 265
Roux Dominique de 235

- Rudan Vedrana 137, 146—148
Rupel Dimitrij 241
Rusinek Wojciech 262, 263
- S**
Sanavio Piero 170
Sapir Edward 238
Sartre Jean-Paul 236
Sawicka Grażyna 136
Sawicki Stefan 97, 244
Schafer Roy 264
Schulz Bruno 234, 235
Selenić Slobodan 75
Selimović Meša 47, 49, 51—53, 55—59, 61, 62
Shakespeare William 77, 87
Sienkiewicz Henryk 240, 248, 250
Sieradzka-Baziur Bożena 144
Sierny Tadeusz 187
Simeonova-Konach Galia 226
Sinko Grzegorz 75, 77, 80, 87
Skarga Barbara 237
Skarżyński January 64
Skoczylas Władysław 189
Skorupka Stanisław 194
Skoumalová Zdena 191
Skubalanka Teresa 72, 207, 209
Skubic Andrej 27
Sladkovič Andrej 192
Slodnjak Anton 64, 65
Sławek Tadeusz 253, 254
Sławiński Janusz 195, 219, 244
Słowacki Juliusz 64, 65, 225
Słucki Arnold 219
Smiešková Elena 194
Smole Vera 27
Smolińska Teresa 186
Snell-Hornby Mary 229
Snoj Marko 15
Sobol Elżbieta 54
Sojda Sylwia 149, 163
Sołżenicyn Aleksander 80
Sovre Anton 246
Speina Jerzy 119, 121
Spence Donald P. 264
Spyrka Lucyna 184, 198
Stachura Edward 234
Stala Marian 201
Stalmach Paweł 187
Stanios Iwona 45, 61
Stanisławska Justyna 113
Stawnicka Jadwiga 202
- Stern Anatol 220
Straková Vlasta 191
Strauss Anselm 100
Stredánský Juraj 187
Strsoglavac Đurđa 27
Suwara Bogumiła 168
Svetokriški Janez (właśc. Tobi Lionell) 243
Svitek Brina 246
Sycz Jan 78
Szczecińska Ewa 88
Szczygieł Mariusz 113, 116
Szpociński Andrzej 185, 186
Sztiplijewa Sława 226
Sztompka Piotr 27
Szwed Robert 18, 23
Szymborska Wisława 201, 203—215
Szymbutko Stefan 253, 254, 262, 264
Szyszkowa Magdalena 221
- Ś**
Śpiewak Jan 224
Świda Hanna 98
Świeściak Alina 260
Świetlicki Marcin 32
- Š**
Šikula Vincent 188, 192
Škrjanec Tone 15
Šlerka Josef 33, 34
Štefan Rozka 63—66, 69, 73, 203, 204, 208, 210—212, 240
- T**
Tabakowska Elżbieta 7, 8, 20, 30, 108, 128, 131, 171, 172, 210, 213, 214
Talmy Leonard 238
Tannen Deborah 102, 140
Taragel Dušan 188
Tatarka Dominik 192, 194
Taylor Charles 18
Tendriakow Władimir 80
Thompson Ewa 123, 129
Tkaczewski Dariusz 141
Tkaczuk Waclaw 83
Tokarczuk Olga 252, 254—257, 259—261, 263—266
Tokarz Bożena 10, 13, 14, 16, 17, 45, 107, 108, 121—123, 125, 127, 130, 131, 162, 166, 169, 171, 172, 175, 177, 181, 192, 197, 202, 213, 234, 250, 260
Tomaszkiewicz Teresa 28, 138, 139
Tomšič Marjan 246
Topol Jachym 33

Toporišič Jože 130
Torop Peter 243
Toury Gideon 197
Trifonow Jurij 80
Trompenaars Alfons 185
Tuwim Irena 150, 151, 155—163
Tyrpa Anna 135, 136

Uniłowski Krzysztof 253, 262

Vermeer Hans J. 196
Vidović Bolt Ivana 254
Vilikovský Pavel 189
Virk Jani 246
Virk Tomo 239
Vítová Németh Lenka 107, 117—118
Vodopivec Peter 240
Vojnović Goran 13—16, 24, 27, 30—31

Waczków Józef 110
Warchał Mateusz 97, 106
Welsch Wolfgang 45, 46, 238
Węgrzyniakowa Anna 201
Whorf Benjamin Lee 238
Wiatr Aneta 202
Wierzbicka Anna 20, 144

Wierzyński Kazimierz 65
Wilczek Piotr 20
Witkowski Andrzej 81
Witkowski Michał 17, 33, 81
Wodak Ruth 104
Wołek Katarzyna 14, 15
Wyrozemska Maria 83
Wysłouch Seweryn 98

Yaguello Marina 140

Załęcki Paweł 18
Zarębianka Zofia 219, 221
Zawistowski Władysław 83
Ziomek Jerzy 127
Zorko Urban 16
Zupan Vladimir 241

Żekow Stanisław 224
Żemła Katarzyna 100
Żuławski Xawery 33
Żurawski Sławomir 55
Żygadło-Czopnik Dorota 190

Žabot Vlado 15, 246
Žižek Slavoj 253, 256, 257

Opracowała *Marlena Gruda*

Indeks tłumaczy

Adamczyk-Garbowska Monika 150, 156—
160, 162, 163
Aleksandrowicz Jerzy W. 257
Araszkiewicz Agata 220, 221

Babko Marcin 190
Banasiak Bogdan 100
Berberow Michail 220, 223, 224
Bielas Katarzyna 170
Bińczyk Marek 235
Błatnik Andrej 246
Bratož Igor 239
Buchta Magdalena 49
Burić Ahmed 14

Cataluccio Francesco M. 170
Chelstowski Bogdan 247
Chmel Karol 165
Cierpisz Małgorzata 49
Czcibor-Piotrowski Andrzej 192

Čilić Đurđica 254, 258

Dančiak Stanislav 150, 154, 156—160, 163
Debeljak Aleš 239
Debeljak Tine 65
Dimitrowa Błaga 220, 230—232
Duraj-Nowosielska Izabela 144
Dutkiewicz Mieczysław 135

Gabe Dora 219—231, 233
Gawlak Monika 72
Gicala Agnieszka 49
Giurova Swetła 230, 231
Glonar Jože 240
Gontarz Kamil 15
Goreń Andrzej 236
Goreń Anna 236
Grabiński Tomasz 187—189
Gregorová Barbora (Bára) 43, 44
Grochowski Grzegorz 45, 245
Gruda Marlena 15

Horváth Ivan 167
Hrehorowicz Uta 178
Hulka-Laskowski Paweł 111

Japola Józef 260
Jereb Andrzej 239
Jež Karmen 234
Jež Nikolaj 203—204, 210, 234, 236, 243,
246, 248

Kalita Halina 51
Kamińska Anna 6, 219—225, 227, 229,
231—233
Kaszyński Stanisław 89
Kowalska Małgorzata 237, 247
Ković Nina 239

- Križaj Majda 234
Kroh Antoni 109—111, 189
Kunda Bogusław Sławomir 192
- L**alić-Krowicka Olga 15
Lampert Igor 234
- Ł**ukaszewicz Tomasz 14, 30, 31
- M**arkowski Michał Paweł 17, 164, 171, 181, 257, 262, 264, 265
Marušiak Jozef 167, 172, 175, 177, 178, 183
Matuszewski Krzysztof 100
Migasiński Andrzej 237
Miklavž (pseud. Podravski) Peter 240
Močko Krystyna 192
Modzelewska Natalia 17
Molè Vojeslav 65, 158
- N**iewręda Krzysztof 124
Niklas Urszula 140
- O**lszewski Maciej 15
Ostromęcka-Frączak Bożena 25, 123, 126, 129, 208
- P**antaleew Dymityr 220
Pavičić Mladen 236
Peti-Stantić Anita 14
Petrilak Vladimir 114
Petryńska Magdalena 101
Pieniążek Paweł 100
Podhorodecka Joanna 49
Pogačnik Jagna 14
Pokojska Agnieszka 128
Polak Jędrzej 46
Pollak Seweryn 221
- Pomorska Joanna 15
Pretnar Tone 25, 123, 126, 129, 208
Príbusevová Margita 150, 154, 156—160, 163
Prokopiuk Jerzy 22, 184
- R**istović Ana 14
Rosner Katarzyna 265
Rothebühler Daniel 14
- S**alawa Krzysztof 46
Salwa Piotr 124, 180, 240
Sierszulska Anna 123
Swoboda Tomasz 243
Szproch Katarzyna 15
Sztiplijewa Sława 226
Szuster Marcin 253
- Š**alamun-Biedrzycka Katarina 122, 124—130, 132, 234, 236, 240—241
Štefan Rozka 63—66, 69, 73, 203—204, 208, 210—212, 240
- T**arnogórska Maria 124
Tomaszkiewicz Teresa 28, 138, 139
Tuwim Irena 150, 151, 155—163
- U**łaszek Stanisław 243
Unuk Jana 203, 204, 207, 209—211, 234, 236
Urbankowski Bohdan 189
- W**aczków Józef 189
Wiedemann Adam 15
Winiarska Justyna 49
- Z**ebel Igor 239
Zych Jan 220, 224

Opracowała *Marlena Gruda*

Noty o Autorach

Baran Katarzyna, ur. 3.12.1987 w Bytomiu, debiut naukowy.

Buczek Marta, ur. 19.01.1971 r. w Zawierciu, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Literaturoznawca, słowacystka, zajmuje się historią literatury słowackiej, teorią literatury i teorią przekładu. Jest autorką książki pt. *O polskich przekładach prozy Vincenta Šikuli* (2010) oraz współautorką tłumaczenia słowackiej sztuki dramatycznej Juliusa Meinhoma pt. *Neplač Anna — Nie płacz Anno*, wystawionej w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. A. Smolki (2011). Inne najważniejsze publikacje: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku* (2005, współredakcja B. Czapik-Lityńska); *Słowacki realizm magiczny w polskim przekładzie* (2009, artykuł w tomie zbiorowym); *Przekłady literatury słowackiej na język polski po roku 1989* (2009, artykuł w tomie zbiorowym); *Podmiot w prozie pokolenia „Młodej tvorby”* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *Świat przedstawiony prozy Vincenta Šikuli w przekładzie Danuty Abrahamowicz* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *„Dziennik Bridget Jones” Helen Fielding w przekładzie polskim i słowackim* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *Podstawy filozoficznej wizji człowieka i świata w twórczości Vincenta Šikuli* (2002, artykuł w tomie zbiorowym) i inne.

Gawlak Monika, ur. 1976 r., dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Badaczka literatur południowosłowiańskich. Jej zainteresowania naukowe skupiają się w szczególności wokół: współczesnej literatury słoweńskiej, problematyki przekładu literackiego, teorii literatury (m.in.: bada-

nia kulturowe, feminizm, *gender i queer*) oraz glottodydaktyki. Jest autorką m.in. artykułów: *Ruchome granice przestrzenne w poezji Gregora Strnišy* (2005); *Ślady przodków w poezji Gregora Strnišy* (2007); *Poszukiwanie tożsamości jednostki w dialogu międzykulturowym — o prozie Polony Glavan* (2009); *Poezja Gregora Strnišy w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej* (2009).

Jež Nikolaj, ur. 1948 r. w Zabukovicy (Słowenia), doc., wykładowca literatury polskiej w Instytucie Sławistyki Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu w Lublanie, kierownik Katedry Polonistyki, tłumacz literatury polskiej. Zajmuje się badaniem stosunków zachodzących między literaturą słoweńską i polską w XIX i XX w. (*Čopovi galicijski dopisniki*, wspólnie z R. Štefan, 1989; *Razvojna dinamika slovensko-poljskih literarnih stikov*, 1995; *Poljska poezija 1939—1945*, 1992; *Obraz w dyskursie autorskim: ze strategii narracji Vladimira Bartola*, 2002). Tłumaczy prozę i poezję modernistyczną (S.I. Witkiewicz, *Slovo od jeseni*, 1994; A. Zagajewski, *Mistika za začetnike*, 1997; W. Gombrowicz, *Trans-Atlantik*, 1998; *Kosmos*, 2006; R. Kapuściński, *Potovanja s Herodotom*, 2009 itd.). W 2008 r. został uhonorowany Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi RP.

Kovacheva Adriana, ur. 8.10.1982 r. w Cherven bryag, Bułgaria, mgr, doktorantka Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; ważniejsze publikacje: *Obraz literatury bułgarskiej w Polsce po 1989 roku* (2010, artykuł w tomie zbiorowym); *Odnalezione w przekładzie* (artykuł w tomie zbiorowym); *Полски прочити на съвременната българска литература* (2009, artykuł w tomie zbiorowym).

Majdzik Katarzyna, ur. 1984 r. w Sosnowcu, mgr, doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W dotychczas opublikowanych artykułach podejmowała problematykę przekładu literackiego w ramach języka polskiego i chorwackiego. Zajmuje się przekładem głównie w ujęciu teoretycznym, szczególnie zaś interesuje się problematyką intertekstualności i podmiotowości w przekładzie.

Malczak Leszek, ur. w 1971 r. w Lublińcu, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji IFS UŚ; badacz literatur południowośląskich, zajmuje się przede wszystkim literaturą i kulturą chorwacką, jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół: fenomenu regionalizmu, polsko-chorwackich kontaktów kulturalnych, komparatystyki literackiej i kulturowej oraz historii, teorii i praktyki przekładu. Opublikował między innymi monografię pt. *Wiatr w literaturze chorwackiej. O figurze literackiej wiatru w XIX- i XX-wiecznym piśmiennictwie chorwackim strefy śródziemnomorskiej* (2004); jest współredaktorem wyboru współczesnego dramatu serbskiego *Serbska ruletka* (2011) i wyboru współczesnego dramatu chorwackiego *Kroatywni* (2012).

- Mroczek Izabela**, ur. 18.12.1972 r. w Sosnowcu, dr, adiunkt w Zakładzie Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Główne zainteresowania: współczesna czeska literatura, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości pokolenia wojennego oraz zjawisk charakteryzujących literaturę czeską po 1989 r.
- Németh Vítová Lenka**, ur. w 1973 r. w Ostrawie (Czechy), dr, adiunkt w Pracowni Komparatystyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się czeską, polską i słowacką translatologią, teorią przekładu literackiego, recepcją czeskiej literatury w Polsce i polskiej literatury w Czechach, literaturą regionu Europy Środkowej. Publikacje: *Historia literatury a współczesne literaturoznawstwo czeskie* (2010, artykuł); *Středoevropská literární inspirace Hrabalem (Esterházy, Huelle, Czibor-Piotrowski, Bielaszewski, Szamburski)* (Praha 2011, artykuł w pracy zbiorowej); *Stylizacja na potoczność w przekładzie literatury czeskiej na język polski* (2011, artykuł w pracy zbiorowej).
- Osmólska Marzena**, ur. 19.11.1986 r. w Katowicach, debiut naukowy.
- Pycia Paulina**, ur. 21.07.1979 r. w Sosnowcu, dr, pracuje jako adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, językoznawca, kroatystka. Jest autorką artykułów z zakresu językoznawstwa porównawczego, obejmujących zagadnienia socjolingwistyczne, pragmatyczne i analizę dyskursu.
- Sojda Sylwia**, ur. 29.11.1980 r. w Busku-Zdroju, dr, pracuje jako adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, językoznawca, słowacystka. Jest autorką artykułów z zakresu językoznawstwa porównawczego polsko-słowackiego, obejmujących zagadnienia leksykologii oraz dydaktyki języka polskiego i słowackiego jako obcego.
- Spyrka Lucyna**, ur. 20.06.1963 r., dr, starszy wykładowca w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na problematyce komunikacji międzykulturowej, przekładzie i recepcji literatury słowackiej w Polsce oraz literatury polskiej w Słowacji; zajmuje się również tłumaczeniem literatury pięknej i tekstów naukowych. Najważniejsze publikacje: *Radošinské naivné divadlo. Między konwencją a kontestacją* (2004); *III Spotkanie Słowacystów Polskich. X lat Republiki Słowackiej w perspektywie polskich słowacystów* (2005, redaktor), liczne artykuły w tomach zbiorowych i periodykach polskich oraz słowackich. Przekłady: J.Ch. Korec: *Po barbarzyńskiej nocy* (1994), tłumaczenia utworów E. Farkašovej, V. Klimáčka, J. Litváka, P. Pišťanka, I. Otčenáša, V. Zamarovskiego.
- Stanios Iwona**, ur. 1984 r. w Chorzowie (woj. śląskie), mgr, doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz słuchaczka

Nauczycielskiego Kolegium Języka Angielskiego w Sosnowcu; jej zainteresowania skupiają się wokół językoznawstwa kognitywnego, psycholingwistyki, antropologii kulturowej oraz kulturowej teorii literatury. Przez pewien czas mieszkała i uczyła się języka angielskiego w Irlandii. Jeden semestr studiów spędziła na Uniwersytecie w Belgradzie, gdzie intensywnie studiowała język serbski.

Tokarz Bożena, ur. 1946 r. w Łodzi; prof. zw. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Translacji; badaczka dwudziestowiecznej literatury polskiej i słoweńskiej; zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, teorią przekładu, poetyką historyczną. Autorka m.in. następujących książek: *Teoria literatury. Metodologia badań literackich* (1980, współautor S. Zabierowski); *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej* (1983); *Poetyka Nowej Fali* (1990); *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie (Ze studiów nad przekładem artystycznym)* (1998); *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym* (2004); *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego* (2010). Redaktor wydawnictwa ciągłego „Przekłady Literatur Słowiańskich”.

Warchał Mateusz, ur. w 1978 r. w Katowicach, adiunkt związany z Katedrą Pedagogiki i Psychologii Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Jego zainteresowania naukowe skupiają się na zagadnieniach interferencji językowych obecnych zarówno w procesach glottodydaktycznych, jak i translatorskich oraz analizy dyskursów aksjologicznych w ujęciu edukacyjnym.

Na okładce i stronach działowych wykorzystano *Grafikę komputerową* Bożeny Witkiewicz
Wydawnictwo dziękuje Instytutowi Sztuki na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego
za wyrażenie zgody na publikację grafiki

Redaktor **Barbara Todos-Burny**

Projektant okładki i stron działowych **Paulina Dubiel**

Redaktor techniczny **Barbara Arenhövel**

Korektor **Lidia Szumigala**

Skład i łamanie **Grażyna Szewczyk**

Copyright © 2012 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISSN 1899-9417

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 100 + 50 egz. Ark. druk. 17,5. Ark. wyd.
22,5. Papier offset. kl. III 90 g Cena 28 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: TOTEM, M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław