

Monika Gawlak

Poezja Gregora Strnišy w przekładzie Katariny Šalamun-Biedrzyckiej

Przed tłumaczem jako mediatorem międzykulturowym stoi niezmiernie odpowiedzialne i niełatwe zadanie. Nie chodzi tylko o wybór najwłaściwszych przekształceń translatorskich na różnych poziomach znaczeniowych tekstu, tak aby w perspektywie mikro ocalał prymarny element znaczeniowy tekstu — dominanta semantyczna¹, ale również o przeniesienie właściwości poetyki i modelu świata wpisanego w utwory wybranego twórcy w perspektywie makro. Wydając wybór tekstów (w tym przypadku wierszy) w postaci książkowej, tłumacz powinien zatem zaprezentować twórcę odbiorcom kultury sekundarnej w możliwie jak najszerszej perspektywie, tak by specyfika jego twórczości możliwie jak najmniej straciła. Zwłaszcza jeśli jest to autor prezentowany w kulturze przyjmującej po raz pierwszy i gdy należy do wybitnych osobowości pisarskich. Atrakcyjne i kompetentne przedstawienie obcego pisarza z pewnością sprzyja jego „zadomowieniu” się w systemie komunikacji literackiej i pozaliterackiej przyjmującego kręgu kulturowego, a tym samym potwierdza zasadność wyborów tłumacza w aspekcie pragmatycznym².

Gregor Strniša (1930—1987) to jeden z najwybitniejszych poetów słoweńskich XX w., którego dorobek literacki³ mieści się w zakresie szeroko rozumia-

¹ Por. S. Barańczak: *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translologiczny*. W: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań 1992, s. 13—63.

² O pragmatycznym aspekcie przekładu por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998.

³ Strniša tworzył poezję, dramaty, eseje, słuchowiska radiowe, literaturę dla dzieci oraz zajmował się pisaniem tekstów piosenek.

nej doktryny estetycznej modernizmu⁴. Wartość jego twórczości w dużej mierze wynika z faktu, że znajduje w niej odzwierciedlenie konsekwentnie budowana przez artystę filozofia poetycka. W wyniku tego poezja staje się swoistym wewnętrznym światem, łączącym w sobie przeciwności, ujawniającym istnienie w swym obrębie wielu wymiarów, a jednocześnie wykraczającym poza własne granice. Twórczość poetycka Strnišy stanowi próbę dotarcia do fenomenu człowieka, będącego z jednej strony fizycznym ciałem, ograniczonym przestrzennie, choć zbudowanym z licznych korespondujących z sobą elementów, a z drugiej — mentalnym światem charakteryzującym się ciągłą otwartością, wciąż nastawionym na transgresję. Poezja ta dąży zatem do kompleksowego przedstawienia człowieka, a także wskazuje na zależność pomiędzy nim a światem pojmowanym jednostkowo i globalnie, w perspektywie teraźniejszości oraz przeszłości (tradycji).

Cała twórczość Gregora Strnišy powstawała w ścisłym związku z jego koncepcją tzw. świadomości kosmicznej. Strniša jest przekonany, iż każdy wytwór człowieka (także wytwory aktywności duchowej — sztuka) ukazuje lub zawiera w sobie wszelkie istotne dla całego wszechświata cechy. Taki stosunek do sztuki i rzeczywistości nazywa „świadomością kosmiczną”:

[...] vesoljska zavest: to je zavedanje, da je tako Zemlja kot vsaka najmanjša stvar na nji od nekdaj samo del vsega vesolja, [...] in s tega gledišča vsaka reč vesolja — tudi človeški tako imenovani telesnost in duhovnost in njune stvaritve — v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove⁵.

Pragnął stworzyć alternatywny świat: z jednej strony idealny, a z drugiej — zakotwiczony w realnej codzienności; świat niedający się do końca poznać rozumem, będący częścią szerszego i bardziej zróżnicowanego kosmosu, rządzący się odmienną niż ludzka logiką. „Strniša skuša zaobjeti celotno podobo sveta v vidni in nevidni sferi in z vsemi različnimi načini umetniškega ustvarjanja ali celo filozofskega in znanstvenega spoznanja — vendarle še vedno v sami litera-

⁴ Modernizm rozumiany jest tu jako pojęcie szerokok zakresowe, obejmujące twórczość literacko-artystyczną okresu od końca XIX w. po lata siedemdziesiąte XX w., ściśle powiązaną z procesami modernizacji społecznej, kulturalnej i cywilizacyjnej. Szerokok zakresowe pojęcie modernizmu upowszechnił w Polsce Ryszard Nycz. Jego rozważania stanowią kolejny głos w trwającej od lat dziewięćdziesiątych XIX w. historycznoliterackiej dyskusji na temat zakresu tego pojęcia. Zdaniem Nycza, dzięki takiemu rozumieniu można dostrzec jedność, ciągłość, istotny charakter i znaczenie przemian literackich. Por. R. Nycz: *Język modernizmu*. Wrocław 2002.

⁵ G. Strniša: *Vesolje*. Ljubljana 1983, s. 5: „[...] kosmiczna świadomość: to przekonanie, że zarówno Ziemia, jak i każda najmniejsza rzecz na niej są od zawsze jedynie częścią całego wszechświata, [...] i z tego względu każda rzecz we wszechświecie — także tak zwana ludzka cielesność i duchowość oraz ich twory — z zasady ukazuje lub zawiera w sobie jego istotne cechy i elementy”. Wszystkie tłumaczenia z języka słoweńskiego, w przypadku których nie podaję nazwiska tłumacza, są mojego autorstwa — M.G.

turi”⁶. Wszechświat ukazuje się artyście jako miejsce nieograniczonych możliwości kreacji poetyckiej, a wiersz jako „iskra” łącząca choć na chwilę wszelkie skrajności i przeciwieństwa obecne zarówno w człowieku, jak i w świecie. Dlatego też człowiek traktowany jest tu jako pomniejszony wszechświat. Drago Bajt uważa, że Strniša stworzył dokładnie przemyślaną konstrukcję świata poetyckiego i trudno byłoby znaleźć podobną w całej słoweńskiej literaturze⁷.

Twórczość słoweńskiego artysty jest niewątpliwie wyrazem poszukiwania zarówno własnej, jak i uniwersalnej prawdy, co prowadzi do kreacji rzeczywistości łączącej w sobie liczne antynomie. Ponadto płaszczyzna realna i racjonalna przeplata się tu z płaszczyzną fantastyczną czy mityczną, określaną przez samego pisarza jako duchowa. W tym rozdwojonym świecie zło współistnieje z dobrem, pierwiastki duchowe z materią, przeszłość przeplata się z teraźniejszością i przyszłością, wieczne z przemijającym, a ograniczona przestrzeń stanowi zarazem cały wszechświat. W ten sposób twórca pragnął przekazać to, co niewyraźne, przybliżyć to, co niepojęte i ogarnąć to, co nieograniczone. Dodatkowo pisarz doświadczony okrucieństwem wojny i porażony złem, jakiego dopuścić się może człowiek, poszukuje odpowiedzi na pytania natury moralnej.

W celu ukazania jak najszerszej perspektywy egzystencji ludzkiej Strniša tworzy swoistą rzeczywistość poetycką, w obrębie której łączą się różnorodne, często przeciwstawne sobie płaszczyzny. W aspekcie ontologicznym płaszczyzna realna, płaszczyzna życia codziennego współistnieją z fantastyczną, baśniową czy mityczną; w aspekcie epistemologicznym płaszczyzna racjonalnego odbioru świata łączy się z irracjonalnym postrzeganiem; w aspekcie aksjologicznym natomiast „łagodne” wartości etyczne niejednokrotnie zestawione są z szeroko pojmowaną sferą zła i okrucieństwa. Strniša próbuje w ten sposób stworzyć swoistą rzeczywistość absolutną — nadrzeczywistość, podobnie jak w przypadku nadrealistów, przewyciężającą dualizm materializmu i idealizmu. Nie kryje się za nią żadna istota wyższa czy boskość, lecz nierozkładalna jedność bytu oraz pragnienie syntezy wszelkich przeciwieństw⁸. Pragnąc syntetycznie określić specyfikę poezji Strnišy, nadrzędną rolę należy przypisać trzem kategoriom: kategorii człowieka, kategorii wszechświata i kategorii transcendencji. Inicjują one bowiem wszelkie kręgi tematyczne podejmowane w tej twórczości, jak również skrótowo wyrażają fenomen stwarzanej przez niego rzeczywistości literackiej.

⁶ M. Schmidt-Snoj: *Škarje in Jajce kot menipejska satira*. In: *Interpretacije*. Ljubljana 1993, s. 85: „Strniša próbuje nakreślić całościowy obraz świata, w sferze widzialnej i niewidzialnej, uwzględniając różnorodne sposoby wyrazu artystycznego czy nawet refleksję filozoficzną i naukową — jednakże zawsze w obszarze samej literatury”.

⁷ Por. D. Bajt: *Gregor Strniša, Življenje in delo*. In: *Interpretacije...*, s. 123.

⁸ Por. K. Janicka: *Światopogląd surrealizmu*. Warszawa 1985, s. 137. Nadrzeczywistość, której podstawą jest jedność bytu, nie jest pojmowana (ani w nadrealizmie, ani w poezji Strnišy) jako ponadziemska rzeczywistość, ale raczej jako synteza wszystkiego, co ziemskie, realne, bezpośrednio dane, i tego, co duchowe, irracjonalne i potencjalne.

W Polsce jego utwory są mało znane i niedostatecznie zaprezentowane. W pierwszej antologii poezji słoweńskiej, wydanej w 1973 r. i opracowanej przez Mariana Piechała, znajdują się zaledwie dwa wiersze tego poety⁹. Przedmiotem niniejszego artykułu są natomiast przekłady poezji Gregora Strnišy, jakich dokonała Katarina Šalamun-Biedrzycka, która dotychczas najszerzej zaprezentowała twórczość tego słoweńskiego artysty polskiemu czytelnikowi. Osobliwość stanowi fakt, iż Šalamun-Biedrzycka, będąca dziś jednym z czołowych popularyzatorów literatury słoweńskiej w Polsce, jest przedstawicielką kultury wyjściowej — Słowenką. Doskonale zatem orientuje się w specyfice literatury prymarnej oraz poszczególnych jej przedstawicieli, aby jako pośrednik międzykulturowy wprowadzać w krąg kultury obcej najwartościowsze zjawiska kultury rodzimej. Bez wątplenia wyboru samego poety należy tłumaczce pogratulować. W 1993 r. opublikowany został jej wybór poezji Strnišy pt. *Odyseusz*¹⁰, a dwa lata później, w przygotowanej przez nią autorskiej dwujęzycznej antologii *Srebro i mech — Mah in srebro*, zamieszczonych zostało pięć utworów, stanowiących nieznacznie zweryfikowany przedruk wierszy zawartych we wcześniejszym wyborze¹¹. Niestety, poezja wchodząca w skład trzech ostatnich tomików (*Oko, Jajce — Jajo i Škarje — Nożyczki*), bardzo istotnych ze względu na ideowy charakter całości dorobku poety, w Polsce nie została zaprezentowana.

Warto dodać, że krótka charakterystyka twórczości poetyckiej Strnišy autorstwa Ireny Novak-Popov ukazała się na łamach czasopisma „Opcje” w 2004 r.¹² i jest to pierwsza prezentacja (wyłączając wstęp do tomiku *Odyseusz* pióra Šalamun-Biedrzyckiej) przybliżająca poetykę tego artysty dostępna szerszemu kręgowi odbiorców w Polsce¹³. Ponadto we wspomnianym numerze „Opcji” poświęconym współczesnej kulturze Słowenii po raz pierwszy ukazał się w języku polskim krótki fragment jednego z czterech dramatów Strnišy pt. *Žaby albo Przepowiedź o biednym Łazarzu*, w tłumaczeniu Agnieszki Będkowskiej-Kopczyk.

⁹ Utwory te to: *Bašni wieczorna — Večerna pravljica* oraz *Stara zbroja — Star oklep*, w tłumaczeniu Leopolda Lewina. Oba pochodzą z pierwszego tomiku poety — *Mozaiki*. Por. *Antologia poezji słoweńskiej*. Red. M. Piechał. Wrocław 1973, s. 302—303.

¹⁰ Por. G. Strniša: *Odyseusz*. Tłum. K. Šalamun-Biedrzycka. Kraków 1993.

¹¹ Z debiutanckiego tomiku pochodzą wiersze: *Odpoczywający podróżny — Počivajoči popotnik* oraz *Pólnoc — Polnoč*, natomiast z tomiku *Odisej — Odyseusz* (1963) — cykl *Był tutaj tygrys — Tu je bil tiger* oraz druga część podwójnego cyklu *Inferno* pt. *Góra*. Niestety, uwzględnione są jedynie trzy spośród pięciu wierszy wchodzących w skład tego cyklu, tłumaczka decyduje się opuścić wiersz III i V. Utwór *Arka Noego — Noetova barka* z kolei pochodzi z czwartego tomiku *Želod — Žolqđž* (1972). Por. *Srebro i mech*. Wybór i przekład K. Šalamun-Biedrzycka. Sejny 1995.

¹² Por. I. Novak-Popov: *Przechadzki poetyckie*. Tłum. M. Matuszewska. „Opcje” 2004, nr 1/2; fragment dotyczący twórczości Strnišy, s. 22—23.

¹³ Krótkie informacje o poetach prezentowanych w antologii Piechała sprowadzają się do dat, tytułów tomików i ewentualnie okoliczności zgonu, antologia Šalamun-Biedrzyckiej z kolei pozbawiona jest charakterystyk wybranych twórców.

Mimo wymienionych publikacji, recepcja twórczości słoweńskiego autora jest jednak w Polsce znacznie ograniczona. Zasięg antologii jest bowiem okazjonalny; sięga po nią odbiorca pragnący wyrobić sobie ogólne zdanie na temat twórczości wybranego kraju, okresu, autora. Nierzadko utwory pojedynczego artysty giną wśród innych tekstów¹⁴. Antologia *Srebro i mech*, o czym wspomina tłumaczka, nie ma charakteru reprezentatywnego ani historycznego. Wybór autorów i tekstów podyktowany był chęcią zaprezentowania poezji epifanicznej, objawiającej zjednanie poety z żywiołami istnienia, „połączeniem energii twórcy z panenergią świata”¹⁵. Kryterium doboru utworów przedstawionych poetów nie opierało się zatem na najważniejszych cechach ich poezji, na jej specyfice, lecz stanowił je temat przyświecający całej antologii. Epifaniczność jest bez wątpienia bliska wielu utworom Strnišy. Szkoda, że tłumaczka w tym kontekście nie wybrała bardziej reprezentatywnych wierszy¹⁶. Na słabą recepcję poezji słoweńskiego artysty na pewno ma również wpływ fakt, że samodzielny jego tomik ukazał się w wydawnictwie niskonakładowym, dzięki pomocy finansowej Fundacji Promocji Literatury Słoweńskiej przy Stowarzyszeniu Pisarzy Słoweńskich, nie był wznawiany i dostępny jest prawdopodobnie jedynie w bibliotekach filologii słowiańskich¹⁷. Być może zawężona prezentacja specyficznego dla Strnišy modelu świata wpisanego w jego utwory, a tym samym mniejsza atrakcyjność poetyki autora, również w pewnym stopniu odpowiada za niedostateczne zaistnienie przekładów słoweńskiego twórcy w kulturze polskiej.

Wybory tłumaczki w przypadku poezji Strnišy należy rozpatrywać na trzech poziomach — na poziomie wyboru tomików, tekstów oraz samych przekształceń translatorskich. Materiał badawczy stanowią będą utwory zaprezentowane w wyborze pt. *Odyseusz*. Należy podkreślić, że nie jest to przekład słoweńskiego tomiku Strnišy wydane pod identycznie brzmiącym tytułem w 1963 r., a (o czym już była mowa) wybór poezji pochodzącej z czterech pierwszych tomików autora. Tytuł wydaje się zatem nadużyciem, ponieważ sugeruje, że książka stanowi przekład jednego z tomików Strnišy w jego oryginalnym kształcie¹⁸.

¹⁴ Por. B. Tokarz: *Między osobistym a społecznym aspektem przekładu*. W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice 2004, s. 13—31.

¹⁵ Por. K. Šalamun-Biedrzycka: *Słoweńskie epifanie, czyli od Prešerna do Zupana*. „Krasno-gruda” 1997, nr 7.

¹⁶ Moje propozycje: z tomiku *Mozaiki* np. *Večerna pravljica — Baśń wieczorna*; z tomiku *Odišej — Odyseusz* np. *Samorog — Jednorożec, Lutka — Kukielka*; z tomiku *Zvezde — Gwiazdy* np. *Cro — Magnon, Brobdingnag* czy tytułowe *Zvezde* (zawarte *notabene* we wcześniejszym tomiku); z tomiku *Želod — Żołędź* np. wprowadzający tytułowy *Želod, Vrba — Wierzba* czy cykl *Na drugi strani — Po drugiej stronie*, by ograniczyć się do tomików branych pod uwagę przez samą tłumaczkę.

¹⁷ Nawet w tak popularnych dziś antykwariatach internetowych, w których odnaleźć można większość książkowych wydań tłumaczonych w Polsce słoweńskich autorów, tomik Strnišy nie jest dostępny.

¹⁸ Por. B. Tokarz: *Tłumacz a norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości*. W: *Obyczajowość a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 14—15. Autorka o podobnym nadużyciu pisze w kontekście tłumaczenia esejów D. Jančara pt. *Terra incognita*.

Uczciwość tłumaczki wobec nieznanego całokształtu twórczości słoweńskiego poety odbiorcy sekundarnego przejawia się natomiast w rzetelnym wyjaśnieniu, z jakich tomików pochodzą wybrane przez nią utwory i zaznacza ona, że nie są prezentowane chronologicznie. We wstępie wspomina również nadrzędną ideę, której Strniša podporządkował całość twórczości (zwłaszcza w dojrzałej fazie tworzenia) — ideę „kosmicznej świadomości”, zrodzonej przez otwieranie się „na nieantropocentrycznie pojęte istnienie wszystkiego, co nas otacza”¹⁹. Niezrozumiały jest zatem fakt, iż zdając sobie sprawę z ogromnej wagi idei „świadomości kosmicznej” w twórczości Strnišy, tłumaczka pomija tomiki, w których poeta najwyraźniej ją realizuje. Z tego względu pierwszą ważną płaszczyzną analizy wyborów translatorskich Šalamun-Biedrzyckiej stanowi poziom wyboru samych tomików Strnišy²⁰. Krąg odbiorców sekundarnych pozbawiony zostaje bowiem możliwości choćby selektywnego poznania charakteru tomików, w których Strniša najpełniej (w zakresie liryki) realizuje własną koncepcję świata czy raczej wszechświata. A tym samym pozbawiony zostaje możliwości poznania specyfiki poezji prezentowanego artysty; *Oko* poeta uważał za swe najlepsze dzieło i określił je jako „prikaz celovitega sveta, tako s čuti in razumom spoznavnega, kot onega drugega, ki na ta način ni spoznaven, pa prav tako ali še bolj resnično obstaja”²¹. Za tomik ten, jako syntezę całej dotychczasowej tematyki poetyckiej, otrzymał „Župančičevo nagrado”²². Strniša przedstawia w nim wszechświat jako ogromny kosmiczny organizm złożony z wielu innych organizmów (ptaki, ośmiornice), które same w sobie, czy też poszczególne ich części ciała (pazury, dłonie, oczy), są zarazem częściami tego wielkiego stworzenia. Kreuje tym samym abstrakcyjny obraz świata anatomicznego, a jednocześnie w utworach z tego tomiku porusza problemy codzienności; pisze o rozrywce, stwarzaniu pozorów czy ułudy, konsumpcyjnym podejściu do życia, zagubieniu człowieka.

Oko jest również poetyckim zmierzeniem się z niektórymi pytaniami, jakie postawił Kant, krytykując wiarygodność ludzkiego doświadczania rzeczywistości. Krytyk Peter Kolšek stwierdził, że tomik ma charakter konsekwentnie tworzonych poetyckiego studium i jest próbą wykreowania poetyckiego ekwiwalentu dla metafizycznego systemu Kanta. „Zbirka *Oko*, v kateri je pesniško strnil svoj vesoljski nazor, predstavlja Strnišev poskus njegovega logičnega formaliziranja

¹⁹ K. Šalamun-Biedrzycka: *Wstęp*. W: G. Strniša: *Odyseusz...*, s. 6.

²⁰ Przypomnę, że tłumaczka prezentuje czytelnikowi polskiemu jedynie wiersze pochodzące z czterech pierwszych tomików (*Mozaiki, Odisej — Odyseusz, Zvezde — Gwiazdy, Želod — Żołądź*), pomija natomiast trzy ostatnie, najbardziej dopracowane ze względu na całościową wizję, fabułę (*Oko, Jajce — Jajo i Škarje — Nożyczki*).

²¹ „[...] obraz całego świata, tak poznawanego zmysłami i rozumem, jak i tego drugiego, którego nie da się poznać w ten sposób, mimo iż jest tak samo (albo jeszcze bardziej) rzeczywisty”. wypowiedź G. Strnišy w wywiadzie tuż po wydaniu tomiku. „Dnevnik” 13.04.1974 r.

²² Nagroda im. Otona Župančiča przyznawana jest za wyjątkowe osiągnięcia z zakresu kultury, które w istotny sposób wpłynęły na kształt życia kulturalnego Słowenii, jak również za osiągnięcia zauważone poza granicami kraju.

na osnovi Kantove Kritike čistega uma²³. Już podtytuł tego tomiku — *Oris transcendentalne logike — Zarys transcendentalnej logiki*, wskazuje z jednej strony na związek z dziełem filozofa, a z drugiej — na celowe kreowanie przez Strnišę świata zjawisk widzialnych i niewidzialnych, tak baśniowych i fantastycznych, jak i zwyczajnych czy wręcz banalnych, za którymi nieustannie kryje się transcendencja, będąca według Strnišy nieświadomioną podstawą całego istnienia. Tradycja filozofii Kanta widoczna jest we wskazaniu zależności między postrzeganymi przedmiotami a myślą oraz w kreacji świata przedstawionego, w którym przestrzeń i czas są subiektywnymi formami zmysłowości podmiotu. Obrazy poetyckie w *Oku* w swoisty sposób ilustrują dualistyczną teorię świata zmysłowego i umysłowego Kanta, dla niego bowiem „świat zmysłowy jest tylko zjawiskiem, bo ujęty jest w formę czasu i przestrzeni; ale obok niego istnieje świat umysłowy, nieprzestrzenny i nieczasowy, który poznajemy pojęciami naszego umysłu”²⁴. W ten sposób poeta wskazuje również na tajemniczy związek pomiędzy poezją a filozofią, opierający się na próbie odpowiedzi na podobne pytania o człowieka a doświadczany przez niego świat.

Tematyka najbardziej aktualna, dotycząca charakteru życia dwudziestowiecznego człowieka, zawarta jest w dwóch ostatnich tomikach poezji, wydanych w 1975 r. — *Škarje (zgodba o času) — Nožyczki (historia o czasie) i Jajce (slikanica o laži) — Jajo (obrazki o kłamstwie)*. Tomiki te mają najbardziej fabularny charakter, zawierają przede wszystkim lirykę narracyjną czy sytuacyjną, prezentują przemyślaną i realizującą precyzyjny zamysł konstrukcję, zwartą całość połączoną określonymi motywami, postaciami, wątkami itp., a nazwane są przez samego autora satyrami na dzisiejszy świat — *satira manippea*. Tomik *Nožyczki...* opisuje losy zagubionego czasu i ludzi żyjących w świecie bez niego, natomiast w tomiku *Jajo...* zaprezentowane zostały liczne obrazy-opowieści przedstawiane przez obwoźnego sprzedawcę, ujawniające wszechobecną iluzję panującą w świecie. Dopiero uważna lektura całości tomików pozwala nakreślić swego rodzaju mapę zarówno przestrzenną, jak i problemową.

W tomiku *Jajo...* na przykład zdarzenia przedstawiane w poszczególnych obrazach pozbawione są porządku chronologicznego, a czasami nawet ciągu przyczynowo-skutkowego. Można je więc czytać w dowolnej kolejności, pod warunkiem, że przeczyta się je wszystkie. Pod pewnymi względami projekt taki przywołuje dziewiętnastowieczną *Księgę Mallarmégo*, w której osobne kartki mogły być przekładane i czytane w dowolnym porządku, co pozwalało tworzyć ją na nowo podczas każdej lektury. Obrazy w tomiku są ponumerowane i w związku z tym nie ma on struktury jawnie otwartej, niemniej jednak wewnętrzna struktura

²³ Za D. Bajt: *Življenje in delo...*, s. 200: „Tomik *Oku*, w którym Strniša poetycko streszcza swe poglądy na temat wszechświata, prezentuje próbę logicznej formuły na podstawie *Krytyki czystego rozumu* Kanta”.

²⁴ W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T. 2. Warszawa 1970, s. 164.

tekstów nie wymaga przestrzegania narzuconego porządku. Ponadto w rozpoczynającym tomik cyklu *Nastop — Początek* domokrażca, będący bohaterem całego tomiku, a zarazem twórcą przedstawionego świata, prezentuje siebie, podkreślając również charakterystyczne cechy wyglądu zewnętrznego, które pozwalają rozpoznać go później w innych postaciach występujących w jego opowieściach. Znakami rozpoznawczymi są: czarna przepaska na wybitym oku, rozlana żrenica drugiego oka (ślepotą nieprzeszkadzająca mu widzieć), zbyt długi płaszcz, za małe buty, krótkie nogi, kapelusz. Dopiero w trakcie lektury tworzy się pełny wizerunek postaci domokrażcy i jej „wariantów”, ponieważ w kolejnych obrazach podawane są coraz to nowe informacje o nim. Należy dodać, że tomiki *Jajo...* i *Nożyczki...* mają najbardziej moralizatorski charakter w całej poezji Strnišy. W zamieszczonych w nich wierszach (choć najwyraźniej w dramatach) ujawnia się jego moralizatorstwo w krytycznym, satyrycznym stosunku do współczesnych zjawisk społecznych i dewiacji psychicznych²⁵.

Trzy ostatnie tomiki Strnišy zasługują zatem na szczególną uwagę historyków literatury oraz mediatorów międzykulturowych, jakimi bez wątpienia są tłumacze. Trudność z ich przekładaniem wynika jednak z faktu, iż mają one bardziej hermetyczny od pozostałych charakter. Z tych prawdopodobnie powodów Katarina Šalamun-Biedrzycka zdecydowała się na ich pominięcie. Dekonstrukcja tomików mogłaby zbytnio zniszczyć integralność idei poetyckiej. Sama tłumaczka wyjaśnia jednak, że wybór jej podyktowany był przekonaniem, iż pierwsze cztery tomiki Strnišy są najważniejszymi jego tomikami poetyckimi, co wskazywałoby na redukcjonistyczną interpretację dorobku poetyckiego słoweńskiego twórcy.

Ważne w tym kontekście wydaje się, iż prezentując w antologii *Srebro i mech* utwory Strnišy, Šalamun-Biedrzycka decyduje się na rozbięcie cyklu *Gora — Góra* z tomiku *Odisej — Odyseusz* (pominięcie III i V części), a jedną z charakterystycznych cech w strukturze poezji artysty jest właśnie budowa cykliczna jego wierszy. Od drugiego tomiku — *Odyseusz* — to cykl staje się podstawową strukturą kompozycyjną poezji. Sam Strniša w przedmowie do autorskiego wyboru pt. *Vesolje — Wszechświat* stwierdza, że jego poematy — jak określa swe utwory — złożone z pięciu części tak naprawdę stanowią jeden wiersz, którego poszczególne fragmenty są z sobą związane w ten sposób, że czytane bądź publikowane poza kontekstem całości cyklu mogą stać się niezrozumiałe lub mogą być źle odczytywane. Ponadto wyłączenie któregoś z wierszy zaburzałoby znaczenie pierwotnej struktury²⁶. Wszystkie cykle Strnišy zbudowane są z pięciu czterowersowych strof, co podkreśla związek z tradycją wiersza słoweńskiego i stanowi

²⁵ „[...] moralno kritičen, satiričen odnos do sočasnih, predvsem moralno družbenih pojavov oziroma njihovih deviacij”. M. Schmidt-Snoj: *Realistično in fantastično doživljanje sveta*. „Sodobnost” št. 7. Ljubljana 1977, s. 735.

²⁶ Por. G. Strniša: *Vesolje...*, s. 12—13.

wyraz wiary w harmonię, sens i ład świata²⁷. Rozbicie tej podstawowej jednostki kompozycyjnej poezji Strnišy przez tłumaczkę świadczy zatem o pominięciu przez nią całościowej koncepcji formalno-ideowej poety. Hermetyczny charakter ostatnich tomików nie wydaje się zatem powodem decyzji o nienaruszaniu formalnej koncepcji trzech ostatnich tomików przez wybiórcze tłumaczenie niektórych wierszy/cykli w nich zawartych, a tym samym decyzji o wyłączeniu tychże tomików z proponowanego polskim odbiorcom wyboru.

Kolejny istotny poziom wyborów tłumaczki stanowi poziom poetyki tekstów. Na tym poziomie przede wszystkim ujawnia się brak przylegania obrazu rzeczywistości kreowanej przez Strnišę do obrazu tej, którą prezentuje Šalamun-Biedrzycka kręgowi odbiorców sekundarnych. Tłumaczka we wstępie stwierdza, że „wątkiem przewodnim mają być stopnie w uwalnianiu się grozy [...] uniwersalnej, mimo ukonkretnienia, i zagrażającej każdemu człowiekowi, grozy, którą trzeba zaklinać również przy pomocy stałej, w męce wypracowanej formy i coraz bardziej rygorystycznej melodii”²⁸. Groza jest niewątpliwie obecna w stwarzanej przez poetę rzeczywistości, współistnieje jednak z nadzieją, harmonią i wyższym sensem. Prezentując zatem twórczość Strnišy jedynie jako „stopnie uwalniania się grozy”, tłumaczka zawęża perspektywę oglądu kreowanej rzeczywistości jedynie do wymiaru inspirowanego filozofią egzystencjalizmu.

Z pewnością dla poezji Strnišy (a także Zajca i Taufera, należących to tej samej „krytycznej generacji”) charakterystyczne jest to, że wszelkie poetyckie „odpowiedzi” czy prawdy przestają mieścić się w horyzoncie romantycznego humanizmu czy sentymentalizmu, ale coraz bardziej harmonizują z prawdą o nowym *odczarowanym* świecie, przez co bliskie są poecie problemy egzystencjalne. Źródłem ich jest głęboko przeżywany kryzys świata, jego impas i absurdalność. Z tego względu Janko Kos określa twórczość generacji Strnišy mianem „poezji absurdu”²⁹. Jest ona wyrazem egzystencjalnej koncepcji człowieka jako istoty rozdartej między rzeczywistością a ideałem; terażniejszością a przeszłością i przyszłością; między decyzją a działaniem lub pasywnością; wreszcie między bytem a nicością³⁰. Ważnym kontekstem dla poezji Strnišy jest zatem filozofia egzystencjalna w jej różnych odmianach; w niej odnajdywał światopoglądowe motywacje do prezentacji swych bohaterów oraz ich losów. W jego wierszach odnaleźć można sy-

²⁷ Warto dodać, że strofa tego typu, począwszy od romantyzmu, jest jedną z najczęściej występujących w tradycji słoweńskiego poezjopisarstwa. Jest to również często spotykana budowa zwrotek w słoweńskiej poezji ludowej. Fakt wyboru przez Strnišę takiej struktury formalnej ma, według Tonego Pretnara, podwójne znaczenie. Z jednej strony „besedilo želi biti pesem v pravem pomenu besede” (T. Pretnar: *Strniševa štirivrstičnica*. In: *XXIV Seminar slovenskega jezika literature in kulture*. 4—16 VI 1988. Ljubljana, s. 143—155), z drugiej zaś strony taka budowa strof przywołuje dziedzictwo kulturowe Słoweńców począwszy od literatury ludowej.

²⁸ K. Šalamun-Biedrzycka: *Wstęp...*, s. 6—7.

²⁹ J. Kos: *Med tradicijo in avantgardo*. „Sodobnost” št. 10. Ljubljana 1970, s. 971.

³⁰ Por. *Filozofia i sociologia XX wieku*. Red. B. Baczkowski. Warszawa 1962, s. 330.

gnały rozważań Sorena Kierkegaarda, Jeana Paula Sartre'a, Martina Heideggera, Alberta Camusa, a zwłaszcza przedstawiciela egzystencjalizmu chrześcijańskiego Gabriela Marcela³¹. Egzystencjalizm przenika do poezji autora *Mozaik* w postaci fundamentalnych pytań, zarówno w planie jednostkowym, jak i w perspektywie trwania ponadindywidualnego, pytań o sens istnienia, o miejsce człowieka w społeczności, wreszcie o jego jednostkowe przeżycia usytuowane pomiędzy opozycjami — aksjomatyczną (zło — dobro), ontologiczną (byt — nicość), temporalną (przeszłość/przyszłość — terażniejszość). W jego poezji dostrzec można wyraźne odbicie teorii filozoficznej egzystencjalizmu i właśnie ten wymiar poezji Strniśy pragnie zaprezentować *Šalamun-Biedrzycka*.

Wybiera wiersze/cykle, w których podstawowym doświadczeniem podmiotu lirycznego/bohatera jest wyobcowanie, poczucie osamotnienia i zagrożenia w świecie. Zupełnie samotnie, zdając się jedynie na własne możliwości, wędruje bohater dwucyklu *Inferno — Piekło*; wyłączony ze wszystkich realnych związków z innymi jednostkami jest ślepiec z utworu *Zvezde — Gwiazdy*; na wzór Heideggerowskiego podmiotu, istoty wrzuconej w byt, egzystuje samotnie siedzący na brzegu *Odisej — Odyseusz*; w całkowitej alienacji, zamknięty w ciemnej komnacie, zмага się bohater cyklu *Borilnica — Komnata walki*. Osamotnienie jest częstym sposobem konceptualizowania sytuacji życiowej bohatera Strniśy. To, co w obrazie rzeczywistości tworzonej przez poetę, a prezentowanej przez *Šalamun-Biedrzycką* zostało bardziej zaakcentowane, to nieprzychylność świata, a nawet jego wrogość. Nieprzychylność świata najwyraźniej widoczna jest w dwucyklu *Inferno — Piekło*, będącym w mym odczuciu najbardziej mrocznym i pesymistycznym utworem Strniśy. Już sam tytuł wskazuje, jak nieprzyjazną i nieodgadnioną przestrzeń przemierza bohater. Egzystencja człowieka ukazana jest tu jako ciągle, skazane na porażkę, zmaganie się z przeciwnościami. W pierwszej części cyklu bohater samotnie wędruje przez pustynię³², co stanowi poetyckie odbicie tezy egzystencjalizmu głoszącej, że człowiek jest samotny; poszukując prawdy o świecie, zdany jedynie na własne doświadczenia. W cyklu drugim bohater wędruje do wnętrza stojącej na środku pustyni góry, gdzie znajduje się labirynt. W samym sercu labiryntu natomiast przebywa człowiek z głową byka — mityczny Minotaur. Wędrowcy, którzy nie umarli wcześniej z wycieńczenia lub pragnienia, giną nabici na jego rogi:

V te kraje pride samo malokdo.

Do tych miejsc przybywają tylko
nieliczni.

Noben pa se še ni vrnil iz gore.

I nikt nie powrócił jeszcze z góry.

³¹ Sam Gabriel Marcel sprzeciwia się temu, aby jego filozofię nazywać egzystencjalizmem. Woli nazwę „neosokratyzm” lub „sokratyzm chrześcijański”. Historycy filozofii jednak jego rozważania rozpatrują w kontekście egzystencjalizmu.

³² Dodatkowo archetypowy obraz pustyni wskazuje na ogromne wyobcowanie i samotność człowieka. W nawiązaniu do Biblii pustynia jest miejscem zmagania się Boga-Człowieka z Diabłem.

Eni v blodnjaku od lakote in žeje umro, Jedni umierają w labiryncie
druge nasadi Minotaver na rogove³³. z głodu i z pragnienia,
innych Minotaur nabije na rogi³⁴.

Powrót uniemożliwia brak wybawiającej nici Ariadny. Współczesny człowiek zagubiony jest w zagrażającym mu, nieprzychylnym świecie, podobnie jak błąkający się po labiryntowych korytarzach wędrowcy. Labirynt może więc określać ludzką kondycję, stanowić metaforę stosunku człowieka do świata i innych ludzi, ale także do własnego życia wewnętrznego. Bohater przyjmuje postawę „tragicznego heroizmu”³⁵, próbuje przekraczać absurd życia — wciąż podejmuje trud wędrówki, mimo wszelkich przeciwności i wątpliwego celu, co koresponduje z filozofią Camusa, który „rozumie, że człowiek jest skazany, mimo to chce podjąć walkę. I nie jest to walka bez sensu. Bo istnieje absurd życia ludzkiego, ale istnieje też najgłębiej zakorzeniona w człowieku niezgoda na niweczącą podległość”³⁶. Ujawnia się rozdzźwięk pomiędzy dążeniami bohatera (poszukiwanie prawdy) a jego ograniczeniami (głód, pragnienie, wycieńczenie) i wrogim światem zewnętrznym (destrukcyjny Minotaur). Obraz ten, co rzadkie w twórczości Strnišy, staje się również wyrazem Sartre’owskiego przekonania, że człowiek jest całkowicie sam, obcy, a otoczenie, natura, świat są mu przeciwne i wrogie. Wskazuje także na nieuchronną skończoność egzystencji ludzkiej, na jej — posługując się Heideggerowską terminologią — bycie-ku-śmierci.

Tłumaczka prezentuje również utwory, w których bohater staje się wrogi wobec siebie samego, gdy aktywizuje się zwierzęcy biegun jego osobowości (*Odyseusz, Był tutaj tygrys, Komnata walki*). Wybiera też wiersze, w których bohater wiecie życie nieautentyczne, we własnych iluzjach bądź wspomnieniach, rozdarte (*Gwiazdy, Odpoczywający podróżny, Był tutaj tygrys*). Prezentowany sposób obrazowania i konceptualizowania rzeczywistości jest charakterystyczny dla Strnišy, w polskim wyborze — bardziej mroczny, ograniczony do inspiracji filozofią egzystencjalizmu. Wymiar kosmiczny, metafizyczny obrazu świata wyraźnie ujawnia się jedynie w dwóch (spośród trzynastu) utworach wybranych przez Šalamun-Biedrzycką — w *Arce Noego* i *Gwiazdach*, jednak w drugim z nich jest niedostępny —

Ker je slep, ne more videti zvezd³⁷. Jest ślepy, więc nie może widzieć
gwiazd³⁸.

³³ G. Strniša: *Inferno*. In: *Odisej...*, s. 55.

³⁴ Tłumaczenie M.G.

³⁵ Por. A. Camus: *Eseje*. Wybór i przekład J. Guze. Warszawa 1971. Sam Camus swą postawę laickiego tragicznego heroizmu paradoksalnie nazywa „nowym indywidualizmem”. Por. J. Kossak: *Wstęp*. W: A. Camus: *Eseje...*, s. 33—34.

³⁶ W. Zalewski: *Odmiany nadziei*. Warszawa 1968, s. 155—156.

³⁷ G. Strniša: *Zvezde*. In: *Zvezde*. Ljubljana 1965, s. 26.

³⁸ G. Strniša: *Odyseusz...*, s. 53.

Ucieczka w świat własnych iluzji, wspomnień lub mistyczne doświadczanie bytu stają się formą buntu, będącego odpowiedzią na doświadczanie absurdu egzystencji. W wyborze zatem jedynie zasygnalizowana jest Strnišowska wiara w istnienie wyższego porządku i „kosmicznej świadomości”. Dla odbiorcy sekundarnego staje się on przede wszystkim (podobnie jak Dane Zajc; ich poezję tłumaczka określa wspólnym mianem „pełna pesymizmu”³⁹) poetą egzystencjalistą. A przecież Strniša traktował egzystencjalizm jako myśl rejestrującą symptomy rozpadu po to, by świat i człowiek zostały na nowo scalone, pojmowane holistycznie jako współistnienie świata, człowieka i wszechświata. W wyborze brak doświadczania poczucia jedni z całym wszechświatem i najmniejszą jego częścią. Šalamun-Biedrzycka prezentuje raczej utwory konceptualizujące samotność, obcość, pustkę i zagubienie człowieka w świecie. W wyborze nie ma utworów (prócz *Arki Noego*) będących świadectwem istnienia głębi i możliwości przekraczania różnych wymiarów rzeczywistości, ich transgresji; wyrażają raczej niemoc i rozdarcie bohatera.

Dodatkowo na poziomie samych przekształceń translatorskich tłumaczka wybiera takie rozwiązania, które potęgują mroczny, pełen absurdu obraz świata. Z uwagi na konieczną skrótowość omówień ograniczę się jedynie do wskazania najważniejszych przekształceń wpływających na zmianę modelu świata kreowanego przez słoweńskiego poetę.

Cyklem otwierającym wybór Šalamun-Biedrzyckiej pt. *Odyseusz jest Borilnica — Miejsce walki*⁴⁰. Tematem wiersza jest walka (którą można rozumieć również jako walkę wewnętrzną) człowieka z nieprzyjawnymi siłami. Bohater przyjmuje postawę „tragicznego heroizmu”; pomimo trudu i nierozumienia sytuacji, wciąż podejmuje walkę. W przekładzie jednak zmagania stają się konsekwencją przyjęcia postawy rezygnacji, poddania się i braku woli. W wyniku przypisania bohaterowi atrybutów zaspania i „kukłowości”, które w oryginale cechują upersonifikowaną, nieprzyjawną siłę, dochodzi do braku ekwiwalencji zarówno na poziomie obrazowania, jak i konceptualizacji rzeczywistości — bohaterowi przypisana jest ograniczona percepcja śniącego. Dzieje się tak za sprawą zastosowanej przez tłumaczkę amplifikacji, struktury porównania. W przekładzie bohater porównany jest do śniącej kukły, w oryginale to nieprzyjawną siłą ściga bohatera powoli, sennie, jak kukła.

S sanjsko počasnimi gibi te lovi,
kot lutka, ki je nenadoma oživela.
Vse do večera se z njim boriš⁴¹.

Ściga cię powoli, jakbyś śnił,
jak kukła, co ożyła nagle.
Aż do wieczora walczysz z nim⁴².

³⁹ K. Šalamun-Biedrzycka: *Od tłumacza*. W: *Srebro i mech...*, s. 418.

⁴⁰ W tytule tłumaczka dokonuje generalizacji. Faktycznym miejscem walki jest komnata. Dodatkowo końcówka fleksyjna *-ica* sugeruje pomieszczenie zamknięte (*kopalnica, spalnica*). Wydaje się zatem, że przetłumaczenie tytułu jako *Komnata walki* byłoby bardziej adekwatne.

⁴¹ G. Strniša: *Borilnica*, wiersz III. In: *Zvezde...*, s. 19.

⁴² G. Strniša: *Miejsce walki*, wiersz III. W: *Odyseusz...*, s. 13.

K. Šalamun-Biedrzycka dokonuje również substytucji niezgodnych z intencją oryginału, które podyktowane są raczej jej indywidualną perspektywą oglądu i stanowią nadużycie. Ograniczę się tylko do wskazania niektórych z nich. *Mistrz walki — mojster borjenja* określany jest w tłumaczeniu jako szermierz. Konkretyzacja ta znacznie zawęża znaczenie do zawodnika uprawiającego jedną z dyscyplin sportowych. Mistrza walki natomiast, zgodnie z intencją oryginału, należy utożsamiać z wszelkimi mocami zmuszającymi człowieka do podjęcia trudu przekraczania własnych granic, do walki wewnętrznej, jak i zmagania z przeciwnościami. Głosy dochodzące do komnaty z piwnicy są w oryginale porównane do śpiewu zwierzęcia, a więc są waloryzowane dodatnio, w przekładzie natomiast porównane są do głosu zwierzęcia dręczonego przez głód. Przekształcenie to nie jest niczym uwarunkowane, prócz subiektywnego profilowania narzuconego na tekst przez tłumaczkę, a w konsekwencji świadczy o odmiennych ramach percepcyjnych podmiotu lirycznego przekładu i oryginału. Dodatkowo powoduje, że obraz rzeczywistości oddanej w tłumaczeniu jest bardziej przerażający. Odwołania do sfery *sacrum*, do metafizycznego wymiaru zostają w tłumaczeniu zredukowane.

Cykl *Pustkowie* (wchodzący w skład dwucyklu *Piekło*) stanowi opis bezkresnej krainy samotnie przemierzanej przez bohatera. W tłumaczeniu z uwagi na zastosowanie licznych substytucji mamy do czynienia z odmiennym niż w oryginale profilowaniem — drapieżniki pozostające w oddaleniu (*v daljavi*) w polskiej wersji „pozostają w ukryciu” lub są „niewidoczne”; wschodzące w jednej chwili Słońce „wyskakuje”, co dodatkowo wprowadza niezamierzony efekt komizmu. Ponadto liczne (według mnie, nieuzasadnione) inwersje także wpływają na odmienną perspektywę oglądu przedstawianej rzeczywistości. Jednakże najbardziej znaczącym przekształceniem jest substytucja połączona z amplifikacją znaczeniową, zastosowane w ostatnim wierszu cyklu, będącym jednocześnie wprowadzeniem do części drugiej zatytułowanej *Góra*. Tłumaczka neutralne stwierdzenie „Hodi veliko dni” („Idzie wiele dni”) zastępuje wyrażeniem ujawniającym pełną determinację podmiotu, jego chęć osiągnięcia celu — „Byleby osiągnąć grań”⁴³. Wyrażenie to sugeruje również przebieg następujących wydarzeń — wędrowkę podmiotu w celu osiągnięcia szczytu góry, co jest daleko idącym nadużyciem, wprowadza czytelnika w błąd. Bohater kontynuuje bowiem wędrowkę we wnętrzu góry i w ukrytym tam labiryncie. Dochodzi zatem nie tyle do rozszerzenia semantycznego, ile do całkowitego rozminięcia się przekładu z oryginałem, braku ekwiwalencji na poziomie obrazowania, który jest niezmiernie istotny w przypadku twórczości Strnišy, gdyż obrazy rzeczywistości zewnętrznej stają się metaforami wewnętrznych doświadczeń podmiotu.

W tłumaczeniach Šalamun-Biedrzyckiej zdarzają się również przekształcenia, które nie są umotywowane strukturą języka sekundarnego. W cyklu *Odyseusz*

⁴³ G. Strniša: *Pustkowie*, wiersz V. W: *Odyseusz...*, s. 25.

konsekwentnie i bez wyraźnego powodu rzeczownik „čeri” („rafy”) ekwiwalentyzuje jako „skały”; „bičje” („tatarak”) — jako „śląd”; a zestawienie epitetu „vetrovna” („wietrzna”) z rzeczownikiem „noc” zamienia na dwa rzeczowniki — „noc i wiatr”. Gubi w ten sposób także zastosowaną przez autora grę słowną — kilkakrotnie użyte wyrażenie „v vetrovnih nočeh” („w wietrzne noce”) przekształca tłumaczka na „v vetrovnih očeh”. Redukcja pierwszej litery rzeczownika zmienia znaczenie. „Wietrzne oczy” stają się metaforą niepewnej, pozbawionej stałych fundamentów kondycji ludzkiej. W tłumaczeniu w wyniku substytucji na poziomie leksykalnym i gramatycznym zostaje całkowicie zagubiony ten aspekt podmiotu:

V vetrovnih očeh pomlad prihaja in odhaja ⁴⁴ .	Wiosna przychodzi i odchodzi jak noc i wiatr ⁴⁵ .
--	---

Mamy tu do czynienia ze znaczącym odejściem od prototypu, jakim jest tekst oryginału, w wyniku czego zredukowana została podmiotowa perspektywa oglądu rzeczywistości.

Bardzo wybiórcze i skrótowe analizy dowiodły, iż w tłumaczeniach poezji Strnišy dokonanych przez Katarinę Šalamun-Biedrzycką w wyborze poezji *Odyseusz* nie brakuje różnego rodzaju transformacji — zwłaszcza redukcji, ale też nieuzasadnionej inwersji (również w zakresie wersów), amplifikacji czy substytucji. Zdarzają się też zwykle błędy, nieścisłości i nadużycia. W rezultacie teksty oryginalne i tłumaczone odbiegają od siebie, a różnice nie są jedynie wynikiem odmienności systemów języka polskiego i słoweńskiego ani różnic w zakresie osobowości autora i tłumaczki, które bezsprzecznie wpływają na sposób konceptualizacji doświadczeń i obrazowania rzeczywistości przedstawianej, a więc — za Bożeną Tokarż — wpisanej w przekład intersubiektywności⁴⁶. Wydaje się, że są czasem efektem nadmiernego dążenia tłumaczki do jednoznaczności.

Omówione przesunięcia semantyczne bezsprzecznie jednak nie umniejszają zasługi, jaką niewątpliwie jest pionierskość tych przekładów. Katarina Šalamun-Biedrzycka wprowadziła wszakże poezję Gregora Strnišy i wielu innych słoweńskich twórców na polski rynek czytelniczy. Należy docenić trud, zaangażowanie i konsekwencję tłumaczki w promowaniu zarówno literatury słoweńskiej w Polsce, jak i polskiej w Słowenii.

⁴⁴ G. Strniša: *Odisej*, wiersz V. In: *Odisej*. Ljubljana 1963, s. 40.

⁴⁵ G. Strniša: *Odyseusz*, wiersz V. W: *Odyseusz...*, s. 47.

⁴⁶ Por. B. Tokarż: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie...*, s. 10—26.

Monika Gawlak

Poezija Gregorja Strniše v prevodu Katarine Šalamun-Biedrzycke

Povzetek

Poezijo Gregorja Strniše, ki je eden najznamenitejših slovenskih pesnikov XX. stoletja, najobširneje predstavlja Katarina Šalamun-Biedrzycka. Razen pesmi v antologiji *Srebro in meh* je izdala tudi samostojen izbor njegove poezije *Odisej*. Pričujoči članek obravnava prevajalske odločitve na treh nivojih — na nivoju izbora zbirk, pesmi ter posameznih prevajalskih preoblikovanj.

Na nivoju izbora zbirk prevajalka ne upošteva treh zadnjih, ki najbolj izrazito predstavljajo idejo „vesoljske zavesti“, ki pa je celo najprepoznavnejša značilnost njegove ustvarjalnosti. Bralci prejemniške kulture torej nimajo možnosti za vsaj selektivno spoznanje zbirk, v katerih Strniša najbolj realizira (v okviru lirike) lastno koncepcijo sveta in vesolja.

Na nivoju poetike besedil predstavlja prevajalka poezijo Strniše samo kot „stopnje naraščanja groze“ in s tem precej zoži perspektivo pogleda na resničnost Strniševega pesniškega sveta samo na plat razsežnosti, ki jih navdihuje eksistencialna filozofija. Konfrontativna analiza besedil izvirmikov in prevodov pa je dokazala precejšnje odklone.

Vsekakor pa je treba Katarini Šalamun-Biedrzycki priznati, da je z obravnavanimi prevodi opravila pionirsko delo v približevanju Gregorja Strniše poljskojezičnim bralcem.

Monika Gawlak

The Gregor Strniša's poetry translated by Katarina Šalamun-Biedrzycka

Summary

The poetry of Gregor Strniša — one of the greatest Slovenian poet of the XX century — is widely presented in Poland by Katarina Šalamun-Biedrzycka. Apart from poetry anthology *Silver and moss* she also published independent selection of his poetry *Odysseus*. Presented article considers the translator's choices on three levels — chosen poetry volumes, poems and translator's transformations itself.

On the level of chosen poetry volumes the translator omits the last three ones, clearly realizing specific for the artist idea of the „cosmic consciousness“. The circle of receiving audience is being deprived of even selective experience of the volumes' character, in which Strniša realizes (on the lyrical range) his conception of the world and universe.

On the level of poetics translator presents Strniša's poems only as „degrees of releasing terror“ and at the same time limits the perspective of the created reality only to the dimension inspired by existentialist philosophy.

Comparing the original text with the translation has proven that they differ significantly. However, Šalamun-Biedrzycka's translations undoubtedly deserve merit for their pioneering quality.