

Zamiast wstępu

Tom 2., część 1. wydawnictwa ciągłego „Przekłady Literatur Słowiańskich” został poświęcony formom dialogu międzykulturowego w przekładzie (i za jego pośrednictwem), zaobserwowanym na materiale literatur: bułgarskiej, czeskiej, chorwackiej, macedońskiej, polskiej, serbskiej, słowackiej i słoweńskiej. Stopień bliskości względem siebie wymienionych literatur słowiańskich jest różny, mimo pokrewieństwa językowego, co determinuje granice dialogu w większej mierze niż różnice systemowe, semantyka i pragmatyka wypowiedzi. Różnice w zakresie doświadczeń dziejowych, ustrojowych, administracyjnych czy nawet klimatycznych sprawiają, że przy pozornym podobieństwie widoczne są przesunięcia konceptualizacyjne w zależności od stopnia zaistnienia jakiegoś zjawiska jako mentalnie wyodrębnionej kategorii lub jego braku.

Taka sytuacja wywołuje częsty w procesie tłumaczenia zabieg „konstruowania tego, co porównywalne”¹, o czym pisało wielu badaczy przekładu. Takie były też przekłady *Biblii* czy Jana Kochanowskiego pseudotłumaczenia *Pieśni* Horacego. Zabieg konstruowania, mimo pozytywnego wkładu w dialog kultur, opiera się na rekonstrukcji znaczenia i treści, a nie sensu², ponieważ na sens składają się treść i forma (jako część znacząca). Dlatego nieliczne przekłady respektują znaczenie wpisane w struktury językowe i organizację brzmieniową tekstu. Zapewne o taki wzorzec modelowy chodzi Paulowi Ricœurowi, gdy pisze o konstruowaniu porównywalnego, „przenosząc je na poziom litery; na podstawie niepewnych sukcesów Hölderlina mówiącego greką po niemiecku, a może także Meschonnicca,

¹ P. Ricœur: „Przejście”: *przekładać nieprzekładalne*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ułaszek. Wstęp E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 58.

² Por. *ibidem*, s. 58—59.

który mówi hebrajskim po francusku³. O to upominał się również Milan Kundera w słowniku polecanym do tłumaczenia jego prozy⁴.

Słownik Kundery był przeznaczony dla francuskiego odbiorcy-tłumacza i nosił tytuł *Soixante-treize mots*⁵. Dalsze jego losy świadczą o tym, że nie tylko został przetłumaczony na inne języki, między innymi angielski, niemiecki i polski. Są granice wtopienia przekładu w literaturę przyjmującą, a oczekiwana „płynność” oryginału w języku przekładu jest niebezpieczna, ponieważ zaciera jego odrębność, z czego zdają sobie sprawę twórcy, słownik Kundery zaś jest tego przykładem. Pod hasłem *płynność* Kundera pisze:

W jednym z listów Chopin opisuje swój pobyt w Anglii. Grywa tam w salonach i damy wyrażają zachwyt zawsze tym samym zdaniem: „Ach, jakież to piękne! Ta muzyka płynie, jak woda!” Chopina drażniło to — tak jak mnie drażni, gdy słyszę podobnie wyrażoną pochwałę jakiegoś przekładu: „Bardzo płynny”. Albo: „Zupełnie tak, jakby to pisał Francuz”. Lecz przecież bardzo złą rzeczą jest czytać Hemingwaya jako pisarza francuskiego! U francuskiego pisarza jego styl jest nie do wyobrażenia! Roberto Calasso, mój włoski wydawca: „Dobry przekład poznać można nie po jego płynności, lecz po tych wszystkich niecodziennych i oryginalnych wyrażeniach, które tłumacz miał odwagę zachować i obronić”⁶.

Tak zwana płynność w języku przyjmującym zaciera przestrzeń interpretacyjną i likwiduje Spitzerowską „wielość”, pozostawiając „jedność” znaczenia, co gubi sens utworu. Będąc wiernym znaczeniu, można utracić sens wraz z modelem świata wpisanym w tekst. Znaczenie stanowi „treść przedstawieniową zawartą w znaku językowym”⁷, z której sens powstaje ze względu na kontekst i konsytuację. Gramatyczne sygnały kontekstu i konsytuacji są różne w odmiennych językach, podobnie jak inaczej aktualizuje się znaczenia znaków. W wyniku tego, szczególnie w języku literackim, powstaje sfera niewypowiedzianego, choć rozumianego przez odbiorcę dzięki zewnętrznym uwarunkowaniom wypowiedzi, które są uruchamiane przez to, co presuponują sygnały językowe. W wypowiedzi „Wracam do Lwowa”, na przykład, wpisana jest informacja, że kiedyś podmiot wypowiedzi

³ Ibidem, s. 59.

⁴ Por. M. Kundera: *Sześćdziesiąt trzy słowa*. W: M. Kundera: *Sztuka powieści*. Tłum. M. Bieńczyk. Wyd. 2. zmienione. Warszawa 1998.

⁵ Kundera zaproponował także wersję angielską słów kluczy swych powieści, która nie jest tożsama z francuską. Natomiast tłumaczenie polskie obejmuje nie 73 słowa, jak w wersji francuskiej, lecz 63, stąd też zmiana tytułu słownika. Szerzej na ten temat por.: B. Tokarz: *Krytyka przekładu w świetle systemu oczekiwań odbiorczych*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice 1999, s. 51—63; Eadem: *Światło między językami, czyli o potrzebie komparatystyki*. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice 2000, s. 7—18.

⁶ M. Kundera: *Sztuka powieści...*, s. 124.

⁷ Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański: *Słownik terminologii językoznawczej*. Warszawa 1968, s. 650—652.

tam był. A więc formy leksykalne, łączliwość słów, dysproporcja między nazwami ogólnymi w języku a jednostkowością wypowiedzenia itp. kreują obszar „światła”, czyli niewypowiedzianego w granicach jednego języka. „Światło” powstające między dwoma językami, w przypadku dobrych tłumaczeń, wzbogaca obszar niewypowiedzianej, lecz obecnej w różnych kontekstach i sytuacjach informacji. Wskazuje na to, że wyrażając to samo, można powiedzieć więcej. Wykorzystanie tej możliwości przez tłumacza bilingwalnego i bikulturowego uświadamia odbiorcy przekładu „wielość” i odrębność kultur. Obowiązkiem najtrudniejszym tłumacza jest bowiem odtworzenie mentalności zawartej w oryginale.

Mówiąc językiem oryginału, za pomocą języka rodzimego określa on istotę i cel przekładu, szczególnie artystycznego, który w konfrontacji dialogowej wzbogaca dwie kultury dzięki powstałej interakcji. Ich spotkanie nie jest wówczas koniecznością, lecz przyjemnością rozmowy hermeneutycznej jako warunku bycia.

Przekład artystyczny stanowi także formę dyskursu, czyli jak twierdzą Michel Foucault, a także Paul Ricœur, jest mówieniem, rozmową, dialogiem. Determinują go: sens i znaczenie, ponieważ coś mówi; referencja, ponieważ o czymś mówi, odnosząc się do rzeczywistości zewnętrznej i do innych tekstów z zawartym w nich modelem świata; oraz zdarzenie, ponieważ stanowi intersubiektywną wymianę w zakresie wyrażonego doświadczenia. „Moment dyskursu jest — pisze Ricœur — momentem dialogu [...], mówienia i słuchania”⁸. Zdarzenie jako komponent dyskursu odgrywa szczególną rolę w przekładzie artystycznym, choć podobnie jak w innych odmianach sytuuje go w perspektywie czasowej i w przestrzeni mentalnej.

Wymiana, jaka dokonuje się między czytelnikiem a autorem, oparta na „przy-swajaniu” i „odróżnianiu”, przybiera w nim postać zwielokrotnioną o więcej niż jedną kulturę, różne systemy komunikacji językowej, różne mentalności jednostkowe i zbiorowe. Siły projekcji i siły identyfikacji kierujące tłumaczem i odbiorcą tworzą inną czasoprzestrzeń w przekładzie niż to miało miejsce w oryginale. Wymiana, tak charakterystyczna dla dyskursu, jest warunkiem koniecznym dobrego tłumaczenia, czyli tłumaczenie należy rozumieć jako dialog prowadzony przez tłumacza z oryginałem oraz z czytelnikiem rodzimym (przynależnym do odmiennej przestrzeni czasowej, mentalnej i fizycznej) za pośrednictwem tekstu. Czasoprzestrzeń⁹ przekładu określają więc mechanizmy tekstowe (tekstualizacji i retekstualizacji) oraz okoliczności jego recepcji. Tłumacz zatem, dokonując rekontekstualizacji, powinien brać pod uwagę gotowość mentalną czytelnika, a także uwarunkowania płynące z fizycznego czasu i przestrzeni. Różnice mentalne wynikają z innych doświadczeń umysłowych i życiowych czytelnika oryginału

⁸ P. Ricœur: *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Wybór i wstęp K. Rosner. Warszawa 1989, s. 85.

⁹ Termin zapożyczam od Bachtina, lecz nadaję mu nieco szersze znaczenie i nacechowanie hermeneutyczne; por. M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 469—488.

i przekładu, które Leonard Talmy nazywa kulturową pamięcią genetyczną¹⁰, oraz z posiadanej „wiedzy uprzedniej”¹¹.

Autorzy przedstawionych w niniejszym tomie rozpraw widzą dialog międzykulturowy, odbywający się w przekładzie, najczęściej w kategoriach podobieństwa i różnicy. Przekład bowiem nie jest nigdy tożsamy z oryginałem — jak pisze Ricœur¹², lecz powinien być z nim równoznaczny, a to z kilku względów. Transfer sensu dokonuje się za pośrednictwem narzędzi sensotwórczych innego języka w zakresie leksyki, gramatyki, semantyki i pragmatyki komunikacyjnej. Człowiek mówiąc o czymś w określony sposób, informuje bowiem o występowaniu jakiegoś zjawiska jako o mentalnie wyodrębnionej kategorii. Stałą informację o istnieniu zjawisk typowych dla jakiejś społeczności zawierają używane w niej kulturowe matryce semantyczne, utrwalone w języku w postaci pojedynczych leksemów, związków frazeologicznych, metafor, słów kluczy, retorycznych figur argumentacyjnych, konstrukcji gramatyczno-składniowych oraz gatunków tekstowych.

Język docelowy odwzorowuje mentalnie, podobnie jak język wyjściowy, kategorie postrzeżeniowe, różne dla zbiorowości posługujących się tymi językami. Mimo oczywistych różnic mentalnych między językami, istnieje potrzeba przekładu i chęć wzajemnego porozumienia, czyli rozmowy wynikającej z fascynacji obcością, przy jednoczesnym podkreśleniu własnej odrębności. Dlatego w dobrym tłumaczeniu chodzi nie tylko o równoznaczność, lecz o zachowanie dynamiki kulturowej, wypływającej z interakcji odmiennych konceptualizacji językowych dostępnego i obcego doświadczenia. Dzięki interaktywności w procesie konceptualizacji oryginał ulega wzbogaceniu także na podobnej zasadzie, jak dwa znaczy więcej niż jeden. Może być ona uzyskana na drodze substytucji, amplifikacji i redukcji pod warunkiem, że tłumacz świadomie kieruje konkretyzacją czytelnika tak, by ten potrafił wyciągnąć wnioski z konfrontacji obcego i swego. Obcość nie powinna więc być zacieraną nawet wtedy, gdy wymaga zmiany węzła dostępu do sensu oryginału jako zbyt egzotycznego dla odbiorcy. Dialog w przekładzie stanowi konfrontację postaw będących konsekwencją kultury wyjściowej i kultury docelowej osiąganą w drugim języku.

Szczególnie trudno zachować dialog wewnętrzny w tekstach artystycznych z powodu specyfiki języka symbolicznego. Jego wieloznaczność uzyskiwana środkami leksykalnymi, składniowymi, stylistycznymi i prozodyjnymi opiera się na sfunkcjonalizowanych w określonej kulturze matrycach semantycznych i stylistycznych, których nie można odtworzyć albo ich odtworzenie może zagrażać wartości artystycznej utworu. Zważywszy że przekład ma spełniać w swej równoznaczności z oryginałem taką samą, jak on funkcję pragmatyczną, kłopotliwą rekonstrukcję sensu zastępuje zwykle redukcją lub amplifikacją. W takim przypadku barierę stanowi nieobecność

¹⁰ Por. L. Talmy: *Towards a Cognitive Semantics*. Vol. 2. *Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge, Massachusetts 2003.

¹¹ Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000.

¹² Por. P. Ricœur: *Paradygmat tłumaczenia*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 39—52.

w kulturze przyjmującej jakiegoś zjawiska jako mentalnie wyodrębnionej kategorii. Podjęcie się jego wtórnej konceptualizacji jest czynnością w pełni twórczą.

Wyjątkowo trudne do tłumaczenia są utwory wywodzące się z rzeczywistości wielokulturowej oraz z kultur pogranicza. Literatury słowiańskie w mniejszym lub większym stopniu nacechowane są wielokulturowością. Często rozwijały się na terenie pogranicza, a procesy zjednoczeniowe różnie semantycznie nacechowały dialektalny rejestr stylistyczny, np. języka chorwackiego.

Wielokulturowość w przypadku Bułgarii, Chorwacji, Czech, Serbii, Słowacji, Słowenii, a także Polski dotyczy przede wszystkim sfery mentalnej, powstałej na styku bizantyzmu, orientalizmu i okcydentalizmu, ukształtowanej przez dziedzictwo historyczne, kulturowe i społeczno-ustrojowe różnych wyznań chrześcijańskich i islamu. Na terenie południowej Słowiańszczyzny mamy do czynienia, w wyniku wydarzeń historycznych, z wielokulturowością, na którą składają się wzorce kulturowe: słowiańskie (bułgarskie, chorwackie, macedońskie, serbskie) oraz tureckie; a także wzorce słowiańskie (chorwackie, słoweńskie) oraz germańskie, romańskie i węgierskie. W kulturze Słowian zachodnich wzorzec słowiański (czeski, łużycki, polski, słowacki) zawiera w sobie ślady innych słowiańskich (np. rosyjski), a także można w nim odnaleźć ślady germańskie, tatarsko-tureckie i węgierskie. Należy podkreślić, że nie istnieje jeden słowiański wzorzec kulturowy, a niektóre kultury słowiańskie znacznie różnią się od siebie. W różnym stopniu wielokulturowość jest ich cechą konstytuującą. Kultury turecka (muzułmańska), bułgarska, serbska i macedońska (prawosławna) oraz chorwacka (katolicka), funkcjonując we wspólnej przestrzeni, nie stanowiły w pełni osobnych, niepowiązanych całości. Mimo silnych tendencji separatystycznych, przenikały się one nawzajem, tworząc swoisty amalgamat. Podobnie na terenie Słowenii, Czech i Słowacji wzorce słowiańskie, germańskie, włoskie i węgierskie (i częściowo chorwackie) uczestniczyły w tworzeniu modelu kultury słoweńskiej, czeskiej i słowackiej. W pewnym stopniu kultura polska także zawiera w sobie elementy bizantyjskie¹³, choć dominują okcydentalne (polskie, niemieckie, francuskie). Hybrydyzacja kultur nie jest zjawiskiem współczesnym. W przeszłości miała tylko węższy zasięg, ograniczony do sąsiadów i toczonych wojen, oraz była wstydliwie ukrywana. Każda kultura zawiera w sobie elementy innej¹⁴, a hybrydyzacja dotyczy nie tylko sąsiadów, powstaje także w interakcji z dominującymi w danym czasie matrycami mentalnymi, np. wpływ francuszczyzny w Polsce w XVIII w.

Powstałe mniej lub bardziej skomplikowane amalgamaty kulturowe stanowią odrębne całości tożsamościowe, odmienne od tych, z których pochodzą wybrane ich elementy. Są wielokulturowe ze względu na wpisane weń matryce semantyczne, będące wynikiem oryginalnej konceptualizacji typowego dla nich doświad-

¹³ Por. S. Piskor: *O tożsamości polskiej*. Kraków 1988, s. 7—81.

¹⁴ Por. W. Welsch: *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*. W: *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego*. Cz. 2. Red. R. Kubicki. Poznań 1998, s. 195—222.

czenia. Możliwości ich ekwiwalentyzacji w przekładzie są ograniczone i zależą od dystansu, jaki dzieli kulturę oryginału od kultury przekładu, czemu w przedstawionym tomie prac poświęcone zostały rozprawy na temat przekładów bułgarsko-polskich, chorwacko-polskich i macedońsko-chorwacko-polskich. Jak się okazuje, tłumacze najczęściej rezygnują z przybliżenia odbiorcy polskiemu fenomenu wielokulturowości. Stosując redukcję, zbyt niewolniczo podporządkowują się domniemanym oczekiwaniom czytelników przekładu. Często nie doceniają ich ciekawości poznawczej dla obcości, posługując się autostereotypem rodzimym.

Zakładając jednak potrzebę ekwiwalentyzacji fenomenu wielokulturowości oryginału, pojawia się problem kultury trzeciej. Wielokulturowość nie może być utożsamiana z obcością kultury trzeciej nawet wówczas, gdy chociaż częściowo jest składnikiem kulturowych matryc semantycznych i elementem kodu kulturowego, realizowanym tekstowo za pomocą różnych znaków. Funkcjonuje w interakcyjnym modelu komunikacji literackiej po stronie aktu komunikacji na poziomie oryginału. W równym stopniu określa nadawcę, tekst i odbiorcę, ponieważ warunkuje motywy powstania i skutki odbioru tekstu. Motywacja i oddziaływanie zależą od kontekstu kulturowego i struktury społecznej, do których przynależą nadawca i odbiorca, a w którym dokonują oni percepcji świata, jego rozumienia i wyjaśniania, a także samorozumienia. Wszystko to wpływa na język i strukturę przekazu. Wielokulturowość stanowi więc naturalne środowisko aktu komunikacji, w którym uczestniczy oryginał.

W przekładzie oryginał zostaje skonfrontowany z inną czasoprzestrzenią o odmiennym nasyceniu różnorodnością spotykających się kultur. Obecnie nie ma kultury niezawdzięczającej czegoś innej kulturze lub niezawierającej w sobie elementów innych kultur. Niezależnie więc od modelu świata wpisanego w utwór przynależny do obszaru wielokulturowego, w kulturze docelowej mogą być nieobecne konceptualizacje z udziałem podobnych matryc semantycznych i wyobraźniowych nawet przy porównywalnym zróżnicowaniu wewnętrznym kultury przyjmującej. Wprowadzenie samej obcości w postaci kalki czy transpozycji nie spowoduje spotkania dialogowego bez nawiązania interakcji mentalnej z oryginałem.

Natomiast kultura trzecia jest kulturą obcą zarówno w oryginale, jak i w przekładzie. Nie zapewnia to zachowania tożsamości przekładu z oryginałem. W takim przypadku dialog międzykulturowy dotyczy nie tyle kultury trzeciej, ile przyczyn i charakteru jej sfunkcjonalizowania. W oryginale bowiem obcość przedstawiona jest z punktu widzenia jednostki, zbiorowości i języka kultury wyjściowej. Kultura trzecia tylko pozornie bywa przywoływana w celach referencyjnych. Przekład stanowić więc może replikę sposobu widzenia kultury trzeciej w oryginale. Jednocześnie wchodzi w interakcję z innymi tekstami literatury rodzimej, przedstawiającymi tę właśnie kulturę trzecią, niezależnie od swej woli, jak słoweńskie tłumaczenie reportażu z Afryki Ryszarda Kapuścińskiego z esejami i reportażami o Afryce Sonii Porle.

Zdarza się, że utwór literacki pochodzący z przestrzeni wielokulturowej zawiera w sobie motywację kontekstową, lecz jej autor dostrzega obcość któregoś z elementów tej przestrzeni, jak Ivo Andrić w opowiadaniu *U musafirham*. Pomińcie lub wyolbrzymienie zastosowanych w oryginale matryc nie tylko niszczy ambiwalentny stosunek do wielokulturowości, lecz nie daje możliwości podjęcia dialogu, jaką stwarza wielokulturowość w procesach identyfikacyjnych.

Dialog ma miejsce w przestrzeni tekstu przekładu, czyli wewnątrz drugiego tekstu, oraz w przestrzeni kultury przyjmującej, tzn. w procesie recepcji. Intertekstualność przekładu jest więc zjawiskiem złożonym: określają ją relacje wewnątrztekstowe (z oryginałem, z literaturą rodzimą, a także tłumaczoną) oraz relacje zewnętrzne z innymi tekstami kultury¹⁵.

Czytelnikowi po to, by odczytać wewnętrzny dialog międzykulturowy w przekładzie, wystarczy jego doświadczenie lekturowe i kulturowe, a po to, by zaakceptować obcość — zachowanie równowagi między tym, co podobne i pokrewne, a tym, co różne. W ten sposób odmienność może stać się czynnikiem kreatywnym, choć bywa i tak, że jest przejmowana w całości, a na twórcze efekty trzeba czekać. Zawsze jednak pojawia się interakcja między swoim a obcym w formie potwierdzenia (wchłonięcia) albo negacji (warunku koniecznego do samookreślenia).

Najczęściej obecnymi wyznacznikami pokrewieństwa i odrębności oryginału w mentalności przyjmującej są dziedzictwo historyczno-kulturowe oraz odległość systemowa języków. Czynniki te mogą łączyć kultury i dzielić zarówno w przypadku daleko posuniętego podobieństwa, jak i różnicy. Nietożsamy w swej istocie, jak i w skutkach jest fakt przynależności ziem polskich i słoweńskich do monarchii austro-węgierskiej ze względu na: czas, zasięg, bagaż doświadczeń państwowych, ustrojowych i niepodległościowych oraz stopień świadomości politycznej. W różny więc sposób oba narody dotknęła Miłoszowska „niesprawiedliwość historii”, choć poczucie niesprawiedliwości łączy emocjonalnie oba narody, wywołując jednak inne reakcje: buntu i nostalgicznego cierpienia. Więcej spokrewnia w tym względzie Słoweńców z Czechami, przy jednoczesnej różnicy w zakresie doświadczeń państwowych i świadomości politycznej.

Dziedzictwo historyczno-kulturowe obejmuje także doświadczenie religijne (wyznaniowe) i obyczajowo-zwyczajowe. Związek między dziedzinami doświadczenia ma wpływ na typ postrzegania, wyraźny w sztuce i w języku, zaświadczając, mimo hybrydyzacji, o odmienności poszczególnych zbiorowości (nie tylko jednostek). Doświadczenia historyczne i w szerokim rozumieniu kulturowe funkcjonują jako mentalnie wyodrębnione kategorie w konceptualizacji językowej na poziomie systemów i ich użycia w procesie utekstowiania świata¹⁶. Utekstowienie

¹⁵ Intertekstualność rozumiem szerzej niż A. Majkiewicz: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, co sygnalizowałam w książce zatytułowanej *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie*. Katowice 1998, s. 10—26.

¹⁶ Na podstawie podobnych spostrzeżeń Anna Wierzbicka wyróżnia słowa klucze kultury; por. A. Wierzbicka: *Słowa klucze. Różne języki — różne kultury*. Tłum. I. Duraj-Nowosielska. War-

odbywa się dzięki budowaniu relacji retoryczno-mentalnych za pomocą sygnałów leksykalnych, morfologicznych, składniowych i stylistycznych w granicach obowiązującego stylu komunikacji kulturowej, odzwierciedlając strukturę mentalną określonej zbiorowości. Inna jest mentalność wielokulturowa, jawna lub ukryta, a inna jednokulturowa, często z definicji, ponieważ w świecie nowożytnym, a szczególnie współcześnie, trudno byłoby taką odnaleźć.

Retoryczność dyskursu będącego „sensem” i „zdarzeniem” — według Ricoëura — wyraża i komunikuje jakieś doświadczenie za pomocą leksykalnych wykładników takich, jak: leksyka i polisemia oraz informacja leksykalna o charakterze referencyjnym. W zakresie informacji referencyjnych szczególną rolę odgrywają (jako punkty zakotwiczące dialog): informacje nacechowane diachronicznie (np.: Wielce Szanowny, jejmość itp.), dialektalnie, społecznie lub zawodowo, informacje zawarte w rejestrze języka, w wyborze leksemów o możliwościach presupozycyjnych (np.: płacze — ryczy, krzyczy — wrzeszczy, brzydki — wstrętny itp.), a także określenia atrybutywne (np.: poprzedni, następny, wcześniejszy, późniejszy). Osobne miejsce zajmują jednostki leksykalne silnie nacechowane historycznie, kulturowo i obyczajowo, np.: wyrażenia idiomatyczne, przysłowia, *cliché* (z punktu widzenia oryginału), wypowiedzi grzecznościowe, powiedzenia, paradoksy językowe.

Po to, by dyskurs zaistniał w strukturze tekstowej, konieczne jest zastosowanie reguł gramatycznych, pozwalających na zakomunikowanie sensu. Nośnikami sensu są struktury morfologiczno-składniowe. Użycie kategorii liczby, rodzaju, posiadania, określoności, aspektu, trybu, osoby, czasu, spójników, przyimków itp. stanowi strukturalny nośnik informacji, który może stanowić podstawę dialogu międzytekstowego i międzykulturowego lub tworzy często barierę nie do przekroczenia w przekładzie.

Podobnie dzieje się na poziomie sygnałów leksykalnych i stylistycznych. Przeniesienie stylistyki oryginału wymaga od tłumacza odczytania relacji między modelem świata w oryginale a językiem utworu oraz świadomości pułapek tkwiących w obcej i rodzimej leksyce, morfologii i składni, którymi manipulując, autor przekazuje informację, odkrywa sens i sprawia przyjemność estetyczną czytelnikowi. Respektując funkcję spełnianą przez utwór literacki, tłumacz powinien więc uwzględnić mechanizm asocjacji i sposób budowania informacji oraz emocji sygnalizowany w oryginale między innymi za pomocą figur retorycznych, jak i całej stylistyki podkreślającej wagę i wyjątkowość użycia języka (na poziomie makrostruktur, np.: rama, akapity, tytuły itp., oraz mikrostruktur: leksykalnych, morfologicznych, stylistycznych). Autor ustosunkowuje się bowiem do obowiązujących konwencji artystycznych, będąc jednocześnie ich twórcą.

szawa 2007. Próbuję zwrócić uwagę, że kategorie mentalne są konceptualizowane nie tylko na poziomie leksyki, lecz we wszystkich elementach struktury języka i we wzajemnych relacjach między nimi.

Dialog międzykulturowy utrudniają w przekładzie: bariery kulturowe, formy informacji semantycznej, np. w postaci słów kluczy kultury (por. *leśniczówka*, *dworek*, *hrepenenje*, *sevdaminki*, *pabitel'*), formy nacechowanego użycia kategorii gramatycznej (np. słoweńska *dvojina*, serbski aoryst, polskie imiesłowy), brak zjawiska skategoryzowanego w języku wyjściowym. Inną przyczynę braku dialogu w przekładzie lub dialogu, w który przekład wchodzi, stanowi tendencyjność tłumacza lub polityki kulturalnej oraz niewysokie kompetencje tłumacza, utrudniające mu poruszanie się wśród różnych intertekstów.

Translatorski dialog międzykulturowy ma formę utekstowioną tylko wtedy, gdy czytelnik przynajmniej na którymś z wyróżnionych poziomów odczuwa pociągającą, choć nie zawsze nazwaną obcość.

Natomiast dialog zewnętrzny dotyczy całości konceptu artystycznego (makrostruktury), konfrontowanego dzięki rekontekstualizacji oryginału z kulturą i przyzwyczajeniami rodzimymi. Jeżeli do dialogu nie dochodzi, to należy za to winić tłumacza, a także wydawcę albo obu jednocześnie, ponieważ oznacza: słabe wykonanie pracy przez tłumacza lub niewłaściwy wybór obcego autora i jego dzieła.

W prezentowanych w niniejszym tomie rozprawach autorzy opisują i interpretują różne poziomy zdialogowania (najczęściej leksykalny), próbują określić przesłanki pozwalające, jak i uniemożliwiające podjęcie dialogu, a także negatywny czy niechętny stosunek niektórych tłumaczy do takiego dialogu.

Bożena Tokarz