

Maciej Czerwiński

Dialog znaków i kodów:
między oryginałem a polskim przekładem
powieści Miljenko Jergovicia
Ruta Tannenbaum

Założenia teoretyczne

W niniejszym tekście spróbuję porównać powieść Miljenko Jergovicia *Ruta Tannenbaum* i jej przekład na język polski dokonany przez Magdalenę Pertyńską (Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2008). W tytule artykułu znalazło się słowo *dialog*, i jest to decyzja świadoma. Wychodzę bowiem z dość powszechnie już dziś przyjmowanego założenia, że przekład każdego tekstu, zwłaszcza zaś tekstu literackiego, jest dialogiem — dialogiem dwóch tekstów, dwóch języków i dwóch kultur (mówiąc, oczywiście, operacyjnie, wszak w istocie rzeczy mamy do czynienia jednocześnie z wieloma tekstami, z wieloma językami, z wieloma kulturami). Nowe, ukierunkowane kulturoznawczo i kognitywistycznie badania nad przekładem kładą nacisk na współwystępowanie wszystkich tych płaszczyzn zarówno w samym procesie tłumaczenia, jak i w procesie zakorzeniania przekładu w kulturze docelowej (na marginesie należy odnotować, że takie zakorzenianie z punktu widzenia owej kultury to nie tylko osvajanie „obcości”, lecz także przepuszczanie tekstu wyjściowego przez ‘kulturowe sito’, czyli uzdatnianie go do właściwych kulturze docelowej kodów). A zatem triada **język, tekst, kultura** jest tu rozumiana w duchu kognitywistycznym, czyli takim, który apriorycznie przyjmuje stanowisko, że proces komunikowania, w tym także proces przekładu,

ma charakter, mówiąc najogólniej, poznawczy. I to zarówno na poziomie języka i tekstu, jak i na poziomie kultury. Zresztą wszystkie te procesy, przypomnijmy ten truizm, są z sobą nierozzerwalnie zespolone.

W prezentowanym tekście ów trzypoziomowy dialog spróbuję zobrazować, korzystając z proponowanego przez siebie w innym miejscu semiotycznego modelu badań nad dyskursem i kulturą. Zakłada on, mówiąc ogólnie, wykorzystanie teorii semiotycznych (zwłaszcza Peirce'a, Eco i Greimasa, a także semiotyków tartusko-moskiewskich) wzbogaconych o kognitywistycznie ukierunkowane językoznawstwo oraz Bachtinowską koncepcję słowa i różnojęzykowości (heteroglosji). Odsyłając czytelnika do tych tekstów¹, spróbuję pokrótce wskazać najistotniejsze właściwości tego modelu. Dominuje w nim przekonanie, że kontakt człowieka ze światem jest upośredniony, gdyż świat poznajemy, i o świecie mówimy, za pomocą znaków, które są wytworem **naszego** umysłu (obecnie interesują mnie znaki języka słownego, mam więc na myśli leksemy lub jednostki o większym poziomie złożoności). Na marginesie należy dodać, że już sam ten fakt powoduje, że powinniśmy mieć uzasadnione wątpliwości co do możliwości obiektywnego poznania świata.

W takich badaniach powinniśmy wyraźnie przeciwstawić sobie dwa odrębne porządki świata: porządek ontologiczny (realny stan rzeczy) oraz porządek semiotyczny (znakowy)². Przy tej okazji warto przypomnieć koncepcję rosyjskich semiotyków kultury — Borysa Uspienskiego i Jurija Łotmana, którzy zauważyli, że kulturę od natury różni to, że ta pierwsza ma charakter znakowy, podczas gdy ta druga — nie („na tle nie-kultury kultura występuje jako *s y s t e m z n a k o w y*”³). Skoro tak jest, a założmy, że tak właśnie jest (mimo iż wiele neopragmatycznych nurtów filozoficznych próbuje tak pojmowany dualizm odrzucić), to musimy się zgodzić co do następującego: porządek ontologiczny ma charakter **ciągły**, porządek znakowy zaś charakter **nieciągły**, gdyż jest **rozcłonkowaną na jednostki dyskretną reprezentacją porządku realnego**. Jednostki te — a więc znaki (na poziomie powierzchniowym mówimy o nośnikach znaków) — nie tylko umożliwiają porozumiewanie, ale także bytowanie w świecie i nadawanie mu sensu. Dzieje się to za sprawą owego **rozcłonkowania** czy **segmentacji** kontinuum ontologicznego: działając językowo, rozcłonkowujemy świat według właściwych naszej umysłowości kryteriów. Ponieważ takie rozcłonkowanie ma charakter

¹ Por. M. Czerwiński: *Dyskursy i ich porządek w społecznej heteroglosji*. „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2007, T. 42, s. 247—268; Idem: *Kultura jako znakotwórcza przestrzeń spotkania języków*. „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2008, T. 43, s. 217—237.

² O tym, jak bardzo złożony jest to problem, i jak bardzo dociekania Kantowskie tej kwestii ostatecznie nie rozwiązały, lecz tylko ją otworzyły na kolejne omówienia, świadczą na przykład rozważania współczesnego filozofa analitycznego Johna McDowella (J. McDowell: *Mind and World*. Cambridge 1994).

³ J. Łotman, B. Uspienski: *Semiotyka kultury*. Red. E. Janus, M.R. Mayenowa. Tłum. J. Faryno. Warszawa 1997, s. 148.

kulturowy, nie zaś *stricte* językowy (o czym przekonują nas niepokrywające się w różnych kulturach pola semantyczne czy same segmenty tych pól, jak w przypadku kolorów czy słynnego już śniegu Eskimosów), konieczne jest uznanie ich — zgodnie z postulatem Umberta Eco — za **jednostki kulturowe**⁴.

Powstawanie znaków językowych możliwe jest, rzecz oczywista, za sprawą procesu semiozy. Według Borysa Uspienskiego, **semioza** to „przekształcenie nie-znaku w znak”⁵, ale — jak wiadomo — jest to proces niezwykle kompleksowy, o czym już choćby przekonuje definicja Peirce’a⁶. Mówiąc ogólnie, kluczową właściwością znaku jest „zastępowanie czegoś innego”, przy czym natury znakowej w języku nie należy przypisywać wyłącznie słowom, gdyż znakiem może być cały tekst, a nawet gatunek czy styl⁷. Teza o znakowym charakterze wielu zjawisk językowych i tekstowych umożliwi mi w dalszej części tekstu przeprowadzenie semiotycznej analizy przekładu. Na razie jednak poprzestaję na takim dość ogólnym spostrzeżeniu.

Wróćmy do semiotycznej koncepcji kultury. Jeśli zaakceptujemy taki model, to kulturę powinniśmy potraktować jako swego rodzaju przestrzeń semiotyczną — przestrzeń, której układ czy strukturę (ale nie jest to bynajmniej struktura statyczna, lecz niezwykle dynamiczna) wyznaczają wielorakie **kody kulturowe i ideologiczne**. To one, a ściślej ich ciągła interakcja, ustanawiają ograniczenia języka i, w dalszej kolejności, komunikatu językowego, także, oczywiście, literackiego (przy czym ograniczenia owe są mniej sztywne w przypadku tego ostatniego). Jeśli kod językowy wyobrazimy sobie — zgodnie z dość już nieaktualną doktryną strukturalistyczną — jako pewien rezerwuar znaków i mechanizm nakładający na ów rezerwuar możliwości ich kombinacji, to kody kulturowe i ideologiczne powinniśmy potraktować także jako mechanizmy nakładające na ów rezerwuar znaków pewne ograniczenia i nasycające te znaki właściwymi kulturze

⁴ U. Eco: *Teoria semiotyki*. Tłum. M. Czerwiński. Kraków 2009, s. 70—73.

⁵ B. Uspienski: *O genezie tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej*. W: *Sztuka w świecie znaków*. Red. B. Żyłko. Tłum. B. Żyłko. Gdańsk 2002, s. 26.

⁶ Ch.S. Peirce pisze: „Znak, czyli *representamen*, jest to coś, co komuś zastępuje coś innego pod pewnym względem lub w pewnej roli. Zwraca się do kogoś, czyli wytwarza w umyśle tej osoby równoważny, a może i bardziej rozwinięty znak. Znak, który został wytworzony, nazywam *interpretantem* pierwszego znaku. Znak zastępuje coś, mianowicie *swój przedmiot*. Zastępuje ten przedmiot nie pod każdym względem, ale w odniesieniu do pewnego rodzaju idei, którą czasami nazywałem *podstawą* reprezentamenu. »Idee« trzeba tutaj rozumieć mniej więcej w sensie platońskim, bardzo bliskim znaczenia potocznego. Mam na uwadze ten sens, w jakim mówimy, że jeden człowiek chwytą ideę innego człowieka, albo że kiedy człowiek przypomina sobie to, co myślał w przeszłości, to przypomina sobie tę samą ideę; w tym też sensie kiedy ktoś myśli o czymś, powiedzmy przez jedną dziesiątą sekundy, to — o ile jego myśl przez cały ten czas zgadza się sama z sobą, czyli ma *podobną* treść — mamy do czynienia z tą samą ideą, a nie co chwila z nową” (Ch.S. Peirce: *Collected Papers*: (2)228. W: *Wybór pism semiotycznych*. Red. H. Buczyńska-Garewicz. Tłum. R. Mirek. Warszawa 2008, s. 131).

⁷ Por. M. Czerwiński: *Gatunek jest znakiem — uwagi na marginesie dyskusji o tekście historycznym*. „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2.

(czy ideologii) ‘śladami’ takiego ograniczania. Nie od rzeczy będzie także powiedzieć, choć to temat na zupełnie inną okazję, że kody kulturowe i ideologiczne nie tylko współuczestniczą w przechodzeniu ze sfery *langue* do *parole* (choć to proces o wiele bardziej złożony), ale także odpowiadają za sam akt segmentacji ciągłego kontinuum stanów rzeczy i przekształcania go w znakowe nieciągłości. Niemniej jednak obecność kodów kulturowych i ideologicznych już u samych podstaw procesów semiozy powoduje, że to właśnie one są odpowiedzialne za kształt danego języka (a więc za repertuar relewantnych znaków i ich wartości semantyczne, w tym konotacyjne) i każdego komunikatu jako efektu jego wykorzystania. Przestrzeń semiotyczna, a więc przestrzeń umożliwiająca powstanie komunikatu w danym języku, jest czymś w rodzaju **sieci** kodów, swoistej — powiedzmy za Bachtinem — **różnojęzyczności** czy — używając internacjonalizmu — **heteroglosji**⁸. Mówiąc operacyjnie, tak rozumiana mozaika kodów powołuje do życia znaki (a więc także byty przez te znaki zastępowane), a następnie nasycza je dodatkowymi znaczeniami. Znaczenia te nie są stabilne, lecz — uczestnicząc w ciągłych procesach semiozy — zmieniają się zarówno diachronicznie, jak i synchronicznie, a wszystko w relacji do kodów w danym komunikacie zaktualizowanych. W ten sposób znaki w określonych kontekstach nasycają się — mówiąc po Bachtinowsku — **zapachami**⁹.

Skoro więc każdą kulturę traktujemy jako **niepowtarzalną sieć kodów i znaków**, to oczywiście jest, że każdy tekst — tekst literacki zaś najbardziej — jest głęboko osadzony w tej sieci. Każdy znak, już na poziomie samego języka, a więc również na poziomie kultury, ma niepowtarzalne znaczenie zawierające jemu tylko właściwe doświadczenia zbiorowe, stereotypy i przekonania zakodowane, mówiąc ogólnie, w wiedzy kulturowej. W tekście literackim znaczenia te mogą ulec zupełnie nowej — czasem nieoczekiwanej — aktualizacji. Dzięki temu znak może otrzymać nowe formy językowego bytowania. Obie te płaszczyzny — a więc zarówno abstrakcyjna, czyli językowo-kulturowa, jak i konkretna, czyli tekstowa — współtworzą utwór literacki i są w całej swej wielogłosowości nieprzekładalne (możemy raczej mówić o odciskaniu takiego czy innego piętna przez tłumacza przy transferze utworu z jednej kultury do drugiej). A jest to spowodowane — powtórzmy — mniej lub bardziej odmiennym rozczłonkowaniem kontinuum ciągłego. Rzecz oczywista, tego rodzaju odmiennosc dwóch uniwersów językowo-kulturowych utrudnia przekład, ale go nie uniemożliwia. Przekład istnieje wtedy, gdy między tekstem wyjściowym a tekstem docelowym wystąpi relacja podobieństwa i ekwiwalencji elementów językowych. Ani jednak podobieństwo, ani ekwiwalencja — zwłaszcza na poziomie poszczególnych jednostek języka — nie

⁸ Por. M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 115—117. Zastosowanie modelu Bachtinowskiego do badań językowego konkretnu proponuję w innym miejscu: M. Czerwiński: *Dyskursy i ich porządek...*, s. 247—268.

⁹ Ibidem, s. 123.

są absolutne, lecz mają co najwyżej „charakter skalarny”¹⁰. O ekwiwalencji więc nie można mówić, że **jest** lub że jej **nie ma**. Ekwiwalencja jest bowiem zawsze **w jakimś stopniu**.

Rozważania te prowadzą nas do dość śmiałej, ale jakże oczywistej tezy, w myśl której „dosłownie przekładane wyrazy rzadko prowadzą do tych samych presupozycji co oryginał”¹¹. Uściślijmy: znaki w różnych kulturach — nawet jeśli są na poziomie podstawowych denotacji tożsame — **presuponują**, a więc także ewokują różne wartości semantyczne, zwłaszcza konotacyjne. Semioza w przekładzie odnosi się do innych wartości semantycznych niż w oryginale, gdyż zostaje ustanowiona w relacji do innych kodów kulturowych i ideologicznych. W warunkach bytowania w nowej kulturze zostaje ona oderwana od macierzystych kodów i kontekstów, a przez to zaadaptowana do nowej sytuacji otwierającej jej drogę do kolejnych procesów semiozy, często odmiennych niż w kulturze wyjściowej.

Dlatego też wybór kodów występujących w dziele literackim — podobnie jak wybór samego gatunku, na przykład powieści — wywołuje określone akty semiozy generujące ‘dodatkowe’ znaczenia — znaczenia nieprzekładalne na inny język. Wszystko to powoduje, że — a jest to teza tego artykułu — dialog między językiem, tekstem a kulturą w przekładzie odbywać się może tylko na pewnych poziomach i tylko w pewnym stopniu.

Język literacki i jego obrzeża

Przytoczone uwagi teoretyczne były konieczne, aby w proponowanym horyzoncie teoretycznym przeanalizować przekład powieści chorwackiego pisarza. *Ruta Tannenbaum* traktuje o rzeczy uniwersalnej (choć ostatnio na tyle już popularnej, że zagrożonej trywializacją), a mianowicie o mechanizmach ustroju totalitarnego i ich społecznych reperkusjach. Główna bohaterka powieści, młodziutka aktorka zagrzebskiego teatru Ruta Tannenbaum, z pochodzenia Żydówka, staje się jedną z ofiar reżimu chorwackich faszystów — ustaszy. Ostatecznie ona i jej cała rodzina zostaje zamordowana.

Uniwersalność problemu zostaje w powieści wzbogacona o niezwykle istotny z punktu widzenia jej egzegezy wielowymiarowy pierwiastek lokalny, składający się z trzech komponentów: (1) zagrzebskiego, (2) chorwackiego, i wreszcie

¹⁰ E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a translatoologia: ekwiwalencja na poziomie tekstów, modeli języka i kategorii interdyscyplinarnych*. W: *Kognitywistyka. Problemy i perspektywy*. Red. H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski. Lublin 2005.

¹¹ M. Riffaterre: *Presupozycje w semiotyce przekładu literackiego*. W: *Współczesne teorie przekładu*. *Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Tłum. A. Skucińska. Kraków 2009, s. 109.

(3) południowosłowiańskiego. Wszystkie te płaszczyzny współgrają z sobą, dzięki czemu świat przedstawiony jest niezwykle głęboko zanurzony w języku rodzimym i w rodzimej kulturze. Jak głębokie jest to zanurzenie może już choćby świadczyć fakt, że nie możemy jednoznacznie stwierdzić, z jakim językiem mamy tu do czynienia. Ów problem może się wydawać błahy (Czyż bowiem — zapytają słusznie obrońcy czystej estetyki — ma dla literatury znaczenie fakt, z jakiego języka tłumaczymy? Czy taki powierzchowny nominalizm jest w ogóle istotny dla sztuki słowa?), ale w rzeczy samej jest on niezwykle ważki, gdyż na jednym z poziomów jest współodpowiedzialny za wiele przesłanek uwzględnianych przez odbiorców w indywidualnym „akcie hermeneutycznym”¹², akcie — jak pisał George Steiner — „wyjaśniania i zawłaszczającego transferu znaczenia”¹³.

Poetyka Jergovicia, począwszy od słynnego już zbioru opowiadań *Sarajevski Marlboro* (1994), świadomie eksploruje wszelkie **obrzeża języka literackiego** (nie zaś języka literatury), przy czym nie chodzi tu o kod czysto chorwacki. Sarajewski pisarz świadomie próbuje wypracować swoisty **język pogranicza**, sytuując swój indywidualny idiom na granicy bośniacko-chorwackiej, z domieszką innych języków i dialektów opartych na sztokawszczyźnie. W tym sensie **obrzeża** języka odnoszą się nie tylko do płaszczyzny stylu czy socjolektu, ale także do odmian terytorialnych, i nieważne, czy są to odmiany literackie, czy nieliterackie. Taki wielość nie tylko wzbogaca uniwersum tekstu, ale także ma wymiar głęboko ideowy. Jergović bowiem próbuje uelastyczyć język swej literatury, a więc w dalszej perspektywie i język literacki. Chce wyjść poza pożądany i pielęgnowany w chorwackiej kulturze *stilus gravis*, chce zaktywizować inne języki, mniej przez zwolenników monolitu kulturowo-językowego cenione. Jergovićowi obca jest propagowana teza, w myśl której ujednolicone style wysokie gwarantują rozwój i utrzymanie spójności modelu językowego i kulturowego. Chorwacki autor przeto aktywizuje rozmaite *genera dicendi* (zwłaszcza te uznawane za „niskie”), ale — powtórzmy — nie jest to wyłącznie wybór stylistyczny czy estetyczny, lecz wyraźnie ideologiczny, ukierunkowany na dialog z własną kulturą i z jej systemem obustrzeń.

W takim „socjolingwistycznym mikrokosmosie” (termin Michała Głowińskiego¹⁴) rozgrywają się zdarzenia powieści *Ruta Tannenbaum*. W roli głównej, oprócz literackiej sztokawszczyzny, w której prowadzona jest narracja, pojawia się dialekt kajkawski. Pytanie, czy jego obecność można uznać za wyraz swego rodzaju obcości jest tu nieistotne (nawiasem mówiąc, pytanie to ma sens tylko w odniesieniu do języka literackiego, nie zaś do użytkowników tego języka, którzy

¹² G. Steiner: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków 2000, s. 405.

¹³ Nie twierdzę, że **jest** uwzględniany, bo indywidualna interpretacja tekstu może tego w ogóle nie uwzględniać, ale twierdzę, że **może być** uwzględniany, zwłaszcza w przypadku odczytania bardziej wnikliwego.

¹⁴ M. Głowiński: *Prace wybrane*. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 248.

przecież mogą równie dobrze pochodzić z Zagrzebia i używać kajkawszczyzny). Istotny jest fakt, że w niektórych sytuacjach opisywanych w powieści zamiast języka literackiego pojawia się kod lokalny — kod, którego wbrew ogólnym tendencjom zachodniej sztuki słowa XX w. chorwacka kultura nie eksploatowała nad wyraz, obawiając się, jak się rzekło, wielojęzyczności — wielojęzyczności grożącej, jak niesłusznie sądzono, utratą podmiotowości języka i całego uniwersum kultury. Stąd pojawienie się na taką skalę w nowej produkcji literackiej rozmaitych języków lokalnych — czyli języków „zrośniętych z rodzimą glebą” (Antoine Berman) — jest zjawiskiem bez precedensu w historii chorwackiego piśmiennictwa nowoczesnego.

Użycie dialektu kajkawskiego w jakimkolwiek dziele literackim w chorwackiej kulturze skazuje na odniesienie tego dzieła nie tylko do kajkawskiej tradycji języka literatury rozwijanej do XVIII w. (przy czym odnotować należy, że była ona pod wieloma względami mniej zasobna niż jej czakawskie i sztokawskie odpowiedniczki), ale także do słynnego utworu Mirosława Krleży *Balade Petrice Kerempuha*. To w nich zagmatwał chorwacki pisarz już i tak skomplikowany status tego dialektu w chorwackim piśmiennictwie. Maria Dąbrowska-Partyka, dowodząc nieprzekładalności tego utworu na język polski, zauważa, że już sam wybór dialektu kajkawskiego jako kodu w chorwackiej literaturze „staje się znakiem kierującym odbiorcę **bezpośrednio** ku najbardziej skomplikowanym i fundamentalnym znaczeniom kultury jako całości”¹⁵. Wybór tego właśnie kodu organizuje przestrzeń świata przedstawionego, konkretnie zaś w dziele Krleży — zauważa badaczka — narzuca conceptualne utożsamienie następujących kategorii: naród to lud, lud to chłop, chłop to „kajkawiec”, „kajkawskość” to jedyna prawdziwa chorwackość. Dla Krleży, dodaje Dąbrowska-Partyka, „chorwacki plebejusz jest jedynym **autentycznym** podmiotem narodowej historii i tożsamości”¹⁶. Rozważany wybór dialektu kajkawskiego uznać należy zatem za wybór **znakotwórczy**, gdyż dialekt wywołuje dodatkowe procesy semiozy, bez których rozumienie komunikatu jest niepełne. Język przyjmujący — tu polski — nie może oddać znaczeń o chorwackim plebejuszu, zatem dialog kultury dawcy z kulturą biorecy zostaje tu ograniczony.

Do podobnych ograniczeń dochodzi również w zupełnie innych sytuacjach użycia kajkawszczyzny. Dialekt ów prowadzić może bowiem do odmiennych procesów semiozy, choć — za sprawą mistrza chorwackiej sztuki słowa, jakim niewątpliwie był Krleża — tej jego funkcji w ogóle nie zauważano. Wydaje się, że równoległe występują co najmniej dwa inne mechanizmy znakotwórcze, przy czym w sensie lingwistycznym mowa tu nie tyle o idiomie czysto kajkawskim, ile o hybrydycznej formie kajkawsko-sztokawskiej, znanej w dialektologii jako *zagrebački govor*. Jedna semioza umożliwia stygmatyzację zagrzebskiego srodo-

¹⁵ M. Dąbrowska-Partyka: *Świadectwa i mistyfikacje*. Kraków 2003, s. 137.

¹⁶ Ibidem, s. 139.

wiska drobnomieszczańskiego¹⁷, druga zaś odnosi się do zdrady narodowej i formułowana jest przez dziewiętnastowieczną literaturę sztokawską w odniesieniu do prowęgierskich warstw szlacheckich¹⁸ (z tym stygmatem — także za sprawą wyboru języka, choć na nieco innym poziomie — polemizował w swych *Bal-ladach* Krleża). Nie od rzeczy będzie powiedzieć, że w najnowszej literaturze zagrzebską kajkawszczyznę próbuje się zastosować w imitacjach języka młodych mieszkańców blokowisk (tzw. *kvartovski govor*), co z kolei prowadzi do jeszcze innej semiozy.

Tak kompleksowa mozaika kodów kulturowych powoduje, że współczesny autor dysponuje polifonią już na poziomie samego wyboru dialektu kajkawskiego. Jergović skrupulatnie tę potencję wykorzystuje, ale dodajmy — czyni to z zewnątrz, jako sztokawiec z Sarajewa (pytanie otwarte, czy jest to zaleta, czy wada, ale nie na tę okazję). Co więcej, architektura tekstu — narracja — jest zbudowana na fundamencie sztokawskim, choć utkana z wtrętów kajkawskich, zarówno języka postaci (w formie mowy zależnej lub pozornie zależnej), jak i komentarzy od narratora, które — często ironicznie i jadownicie — naśladują zagrzebską *malogradanštinę*. W tym kontekście zagrzebska kajkawszczyzna presuponuje (i ewokuje) wiele asocjacji, które można by zapisać w sposób następujący:

[Zagrzeb to najważniejsze miasto Chorwacji (to *beli Zagreb grad*), mieszkańcy miasta to z dziada pradziada obywatele stolicy, obywatele to *fina zagrebačka gospoda*, *fina zagrebačka gospoda* to kajkawcy].

W tym ujęciu *zagrebački govor* nie jest już kodem plebejskim, lecz staje się idiomem miejskim, w sensie lingwistycznym zaś — hybrydycznym zarówno na poziomie dialektu (mieszanka kajkawsko-sztokawska), jak i socjolektu (kodów wielu grup społecznych Zagrzebia). Zresztą kultura miejska — w przeciwieństwie do wiejskiej — zakłada niemal *a priori* hybrydyczność na wielu poziomach, od języka właśnie, po modele kultury czy nawet zabudowę architektoniczną.

Zapewne w *Rucie Tannenbaum* sama obecność kajkawszczyzny nie jest aż tak znacząca jak u Krleży, ale nie może być niedoceniona. Nie od rzeczy będzie powiedzieć, że osadzenie kajkawszczyzny i miasta Zagrzebia w kontekście drugiej wojny światowej jest dodatkową instrukcją dla odbiorcy. Ewokuje ona u czytelnika rodzimego bardzo wiele skojarzeń semantycznych typu: wojenna Chorwa-

¹⁷ Nawiasem mówiąc, w dramacie *Glembajevi* Krleża wyposażył bohaterów — to jest warstwy wyższe Zagrzebia — **agramerskim tekstem**, który w tym konkretnym wypadku sprowadza się niemal wyłącznie do nadmiernych użyć języka niemieckiego — języka, z którego idiom zagrzebski czerpał najwięcej. Germański substrat staje się tu wskaźnikiem przynależności do środowisk Agramu. Dodajmy także, a nie jest to bynajmniej przypadek, że spektakl *Glembajevi* ogląda na deskach zagrzebskiego teatru bohaterka powieści Jergovicia — Ruta.

¹⁸ Por. M. Czerwiński: *Żyd tułacz a komunikacja publiczna w XIX-wiecznej Chorwacji na podstawie opowiadania Augusta Šenoji*. „Pamiętnik Słowiański” 2005. T. 4, z. 2, s. 3—24.

cja — kolaboracja ustaszy — reżim faszystowski — prawa rasowe itd. Jergović posługuje się tą semiozą, stygmatyzując mieszkańców miasta za ich polityczny koniunkturalizm (ów problem ujawnił się także w krytyce zarzucającej sarajewskiemu pisarzowi nieznajomość i realiów, i języka Zagrzebia). Być może najlepiej widać wykreowaną w powieści rolę gwary zagrzebskiej w momencie, gdy do stolicy Chorwacji wkraczają żołnierze niemieccy. Narrator, niejako w imieniu niektórych mieszkańców miasta, powiada po kajkawsku: *kak su lepi bili ti vojnici*. Na poziomie znaczeń głębokich jest to nieprzekładalne na język polski. Czytelnik tłumaczenia nie może bowiem wygenerować semiozy wywołanej przez wybór dialektu kajkawskiego. Nie może, gdyż język polski, ani żaden subkod polszczyzny (czy to stylistyczny, czy terytorialny, czy społeczny) nie potrafi oddać owej wielości znaczeń, które niesie z sobą ów dialekt użyty w tym kontekście. A wynika to z tego prostego powodu, że język polski bytuje w innej rzeczywistości kulturowej, inaczej rozczłonkował *kontinuum* ciągle i innych kodów kulturowych używał przy tym rozczłonkowaniu. Pozostaje więc jedynie pytanie o możliwość znalezienia ekwiwalentu.

Już z tego widać, że Jergovićowi nie chodzi, jak Krleży, o nobilitację kajkawszczyzny, lecz o **pokazanie degeneracji niektórych grup społecznych**. Grupy te — z uwagi na swe życie codzienne, zwłaszcza zaś pretensjonalne uczestnictwo w dobrach kultury wysokiej (nie przez przypadek Ruta jest aktorką teatralną) — pretendują do miana elit. Tymczasem ich egzaltacja okazuje się pruderią nastawioną na wzajemnie pielęgnowany drobnomieszczański splendor, a także oportunizmem wynikającym z braku jakichkolwiek wartości.

Doprecyzować jednak należy, że w analizowanej powieści zagrzebska gwara kajkawska nie pojawia się we wszystkich dialogach (częściej ustępuje sztukawszczyźnie w różnych rejestrach społecznych); autor precyzyjnie dobiera miejsca inkarnacji zagrzebskiej hybrydy. Jako *exemplum* rozważmy fragment, w którym trupa zagrzebskiego teatru (w tym główna bohaterka — Ruta) wyjeżdża do Wiednia na premierę jednej ze sztuk. Ponieważ jednak w byłej stolicy C.K. Monarchii rządzą już naziści, Żydówce Rucie odmawia się wjazdu. Wówczas autorka sztuki, Hilda Teute, tak zwraca się do austriackiego celnika:

— Rosie u *Crvenoj ruži Damaska* je nesretna zagrebačka puca — objašnjava je Hilda i Kurtu mahala rukama pred nosom. — Rosie je od siromaštva i od oca pijanice bježala na istok, u Damask, i nikako je ne može igrati mala židovka. Jer Rosie nije židovka, Rosie je Hrvatica, a to vam, **gospon** inceptor, nije isto što i židovka. **Bute objasnili gospon** Kurtu, Kurt se zove, **ne?**, da Hrvati nipošto nisu židovi? Ili mu **bum** ja **objasnila?** (245)¹⁹

A tak zostało to przełożone:

¹⁹ W nawiasach podaję stronę, odpowiednio — oryginału i przekładu. Wszystkie podkreślenia moje.

— Rosie w *Czerwonej róży Damaszku* jest nieszczęsnym zagrzebskim dziewczęciem — tłumaczyła Hilda i wymachiwała Kurtowi przed nosem. — Rosie uciekła od nędzy i ojca pijaka na wschód, do Damaszku, i za nic nie może jej grać Żydówka. Bo Rosie nie jest Żydówką, Rosie to Chorwatka, a to, panie inspektorze, nie jest to samo co Żydówka. **Wytłumaczy pan panu** Kurtowi, nazywa się Kurt, prawda? że Chorwaci absolutnie nie są Żydami? Czy mam mu to **wytłumaczyć** sama? (188)

Zagrzebską gwarę oddają tu najbardziej prototypowe jej elementy (lokalne określenie *gospon* zamiast literackiego *gospodin* czy czas przyszły z czasownikiem *biti*: *bum, buš*,...). Widzimy, że tłumaczka nie decyduje się na wykorzystanie stylizacji jakimkolwiek rejestrem polszczyzny (ani na poziomie dialektu, ani na poziomie socjolektu, ani na poziomie stylu). Jak już była mowa, oddanie złożoności zagrzebskiej hybrydy językowej na poziomie kodu kultury nie jest w polszczyźnie możliwe, ale być może trzeba było przynajmniej pomyśleć o stylizacji na bliżej nieokreślony rejestr miejski (a może na **dulszczyznę?**), choć i to rozwiązałoby problem tylko częściowo. W oryginale kajkawizmy wymieszane ze sztokawizmami ewokują wiele omawianych wcześniej asocjacji, z których najważniejsza oskarża środowisko mieszczan za ich uległość wobec aktualnej władzy. Dzięki takiej specyficznej strukturze komunikatu — jak uczą teorie socjolingwistyczne — czytelnik wraz z treścią komunikatu dekoduje przynależność danej osoby do środowiska opatrzonego stygmatem (także za sprawą owego mimetyzmu formalnego ów stygmat powstaje!). Co więcej, czytelnik w dalszej części tekstu dowiaduje się, że Hilda Teute sama wstydzi się swego pochodzenia i nie zdradza prawdziwego nazwiska (ironicznie po chorwacku brzmiącego *Manda Crnogaće*) demaskującego jej rzemieślnicze pochodzenie. Syndromem drobnomieszczanstwa nie jest więc tylko nadmierne eksponowanie pochodzenia, lecz także — w razie potrzeby — jego ukrywanie.

Wróćmy jednak do kajkawszczyzny. W pewnym momencie także narrator naśladuje gwarę Zagrzebia, a konkretniej: zasłyszany przez Branka Mikocięgo — reżysera teatru — głos jednej z dam z towarzystwa, sopranistki Anđeliji Ferenčak-Malinski. Komentuje ona sprzeciw tego pierwszego wobec wyjazdu do zajętego przez nazistów Wiednia:

A Mikoci je uzeo kišobran i kaput s vješalice, i bez riječi je otišao. Nije bio ljut, tiho je zatvorio vrata za sobom, a u dvorani za baletane probe odjekivao je smijeh. Zamisli ti **Brankeca**, ma baš je **dete**, on u Beč ne bi **šel** radi Anschlussa! Pa **kaj** je to Anschluss, za Boga miloga? (241)

Zostaje to przełożone w następujący sposób:

Mikoci wziął parasol i płaszcz z wieszaka i wyszedł. Nie był zły. Cicho zamknął za sobą drzwi, a w sali prób baletu rozbrzmiewał śmiech. Pomyślcie no,

Branko, co za **dzieciak**, nie chce **jechać** do Wiednia z powodu Anschlussu. No bo **co** to jest Anschluss, na Boga? (184—185)

I ponownie czytelnik przekładu nie dekoduje tych samych wartości semantycznych, co czytelnik oryginału. Elementy kajkawskie (zdrobnienie imienia *Brankec*, ekawskie *dete*, imiesłów czasu przeszłego *šel* bez typowego dla sztokawszczyzny przejścia w -o w wygłosie, a także zaimek pytający *kaj*), wplecione w komunikat dominująco sztokawski, ironicznie zabarwiają salonowe dyskusje zagrzebskich elit. Sprzeciw Mikocięgo oraz jego negatywny stosunek do polityki Hitlera zostaje tu wyśmiany za sprawą znaków odsyłających do drobnomieszczkańskiego kodu kulturowego, wzmocnionego zagrzebską hybrydyczną gwarą.

Z najbardziej zaskakującym zastosowaniem gwary zagrzebskiej mamy do czynienia wówczas, gdy ojciec Ruty Salomon Tannenbaum (odbywa się to w mowie zależnej, trudno więc nie doceniać aktywnej roli narratora) sięga po ów rejestr, zwracając się do żony Ivki:

Zamisli samo, Ivčice mila, **kak** će Hitler biti **besan** kad shvati **kaj** mu je Kvaternik **priredil!** [...] Ne boj se ti ništa, Ivčice mila, ne **buju** Nijemi ovdje vlast, židovima se neće dogoditi nikakvo zlo” (348—349)

W przekładzie zaś ów cytat przedstawia się tak:

Pomyśl tylko, Ivuniu kochana, **jaki wściekły** będzie Hitler, kiedy zrozumie, **co** mu Kvaternik **przygotował!** [...] Nic się nie bój, Ivuniu, nie **będą** tu rządzić Niemcy, Żydom nie stanie się nic złego. (266)

W oryginale ponownie mamy do czynienia z hybrydycznym kodem zagrzebskim, w którym elementy kajkawskie występują w mniejszości (*kak*, *besan*, *kaj*, *priredil*, 3 os. *buju* od czasownika *biti*), ale nadają komunikatowi dodatkowych znaczeń. Otóż Salomon korzysta z języka swych sąsiadów nie-Żydów²⁰ (wcześniej używał literackiego kodu sztokawskiego) w momencie najbardziej dramatycznym, a mianowicie wtedy, gdy w Zagrzebiu władzę przejmują faszyci. Taki

²⁰ W przekładzie zastosowano dość nieoczekiwany zabieg, ingerując dość znacząco w semantykę powieści. Otóż Jergović używa w oryginale znaków *židov*, *židovi*, *židovka* pisanych małą literą, podczas gdy w polskim przekładzie etnonimy są pisane wielką literą, odpowiednio: *Židov*, *Židovi*, *Židovka*. Trudno powiedzieć, dlaczego chorwacki pisarz zdecydował się na użycie małych liter, ale pewne jest, że uczynił to świadomie. I nie jest to, jak próbowali mu zarzucać niektórzy krytycy, przejaw antysemityzmu, lecz raczej próba uwypuklenia nienarodowej przynależności zagrzebskich Żydów, lecz przynależności konfesyjnej. **Žydzi** małą literą (a więc **żydzi**) to coś innego niż **Žydzi** zapisani wielką literą. Stąd jeszcze trudniej powiedzieć, dlaczego takiej zmiany dokonano w przekładzie. W języku chorwackim, podobnie jak w polszczyźnie, mała litera oznacza właśnie przynależność konfesyjną (religijną). Stąd piszemy **katolik**, a nie **Katolik**. Dla czytelnika oryginału różnica ta jest jeszcze bardziej czytelna, gdyż w jego kulturze istotne stało się rozróżnienie **Musliman** i **musliman**.

świadomy akt przełączenia kodu ma na celu modyfikację własnej grupowej przynależności i wyeksponowanie tożsamości miejskiej (zagrzebskiej, chorwackiej), nie zaś konfesyjno-etnicznej (żydowskiej). Cały ten zabieg językowy jest o tyle istotny, że Salomon nienawidzi swego żydowskiego pochodzenia i w sposób swoisty próbuje je odrzucić. Przejęcie języka oprawców (w końcu bowiem zostaje przez ustaszy aresztowany i zakatowany na ulicy) jeszcze dobitniej wyraża tę wielowymiarową postać, jej problemy z tożsamością oraz stygmat bycia Żydem w środowisku drobnomieszczańskim. Tej wielości znaczeń nie oddaje polski przekład, który — poza elementami potoczności — jest w zasadzie zbudowany z elementów polszczyzny literackiej.

Kolejny problem związany z semiozą wywołaną przez wybór kodu językowego, który w przekładzie zostaje zatarty, napotykamy w momencie, gdy Ivka poszukuje zaginionego męża. Narrator i czytelnik wiedzą, że Salomon — pod postacią szlachetnie urodzonego Emanuela Keglevicia (oto jeszcze jedna próba ucieczki od swej tożsamości) — jest cały i zdrowy; nieświadoma bohaterka w następujący sposób zgłasza jego zaginięcie na komisariacie policji:

- Muž mi je nestao!
- Viknula je za njim, pa se žandar vratio:
- Je li, bre, odakle je nestao?
- Nije se jutros vratio doma.
- Iz kafane? — nasmiješio se lijepi žandarm. (68)

Polski przekład tak oddaje rozmowę z żandarmem:

- Mój mąż zniknął! — krzyknęła za nim i żandarm wrócił.
- He? A gdzie zniknął, kobito?
- Nie wrócił rano do domu.
- Z gospody? — uśmiechnął się piękny żandarm. (53)

Widzimy, że tłumaczka partykułę *bre* przełożyła na bliżej nieokreślony rejestr, przez czytelnika polskiego odczytywany jako niedbały i potoczny (*he, kobito*). Tymczasem partykuła ta ma zupełnie inne znaczenie, choć oczywiście konotuje także potoczność, jednak nie ona jest tu najważniejsza. *Bre* odsyła do języka serbskiego i do serbskiego uniwersum kultury, a w kontekście tej sceny nie jest to bezasadne, gdyż w przekonaniu Chorwatów — a taki właśnie stereotyp świadomie reprodukuje w tej scenie Jergović — we wspólnym państwie południowosłowiańskim przed drugą wojną światową dominowali Serbowie, także w wojsku i w żandarmerii²¹. Serbską tożsamość żandarma potwierdza także jego druga odpowiedź.

²¹ Ów topos jest szczególnie zakorzeniony w historiografii. W jednej z syntez dziejów narodu, wydanej w 1995 r., autorzy piszą tak: „Često se događalo da su žandari (uglavnom Srbi) prigodom svojih ophodnji batinali hrvatske seljake, okrivljujući ih pritom, i bez ikakva povoda, za republikanstvo, za

Kafana to nie tyle *gospoda* (jak w przekładzie), ile serbskie słowo desygnujące *gospodę*. Ów krótki dialog wywołuje semiozę niemożliwą do przetłumaczenia na język polski. Wydaje się jednak, że tym razem można było dodać informację w rodzaju: *odparł po serbsku* lub *odparł z serbskim akcentem*. Bez tej informacji zatarciu ulega istotny element problematyki społecznej, która jest przecież zagadnieniem centralnym omawianej książki.

Podobny problem językowo-społeczny pojawia się w momencie, gdy władzę w Zagrzebiu ostatecznie przejmują ustasze, o czym czytelnika informuje narrator w następujący sposób:

Nad Zagrebom tih je dana svirala laka glazba. Iz radijske **postaje** u Vlaškoj, ah ti vlaškovuličanski utjecaji na hrvatsku sudbinu!, u eter su odašiljane vedre note Grofice Marice i skurilni bečki liedovi besmrtnoga Franza Lehara, u ritmu kojih umirovljeni austrougarski **časnički** zbor glancao epolete i zlatna puceta na svojim odorama, sluteći da se kajmakčalanskoj kraljevini bliži kraj. Novine su dojavile o bombardiranjima Beograda, koja **viest** je primljena s ushitom, uzvicima hura! i vjerničkom zahvalbom Gospi od Kamenitih vrata, ali je vlaškovuličanski radio, koji će se ubrzo zvati **krugovalom**, najavlja o se Leherovom glazbom, čime je još jednom dokazano da je nama Hrvatima **uljudba** uvijek iznad politike, a naročito kada se ruše svijetovi. (341)

Ów fragment zostaje tak przetłumaczony:

Nad Zagrzebiem w tamtych dniach grała głośna muzyka. Z **radiostacji** na Vłaškiej — ach, ten wpływ radia z ulicy Vłaškiej na los Chorwacji — wysyłano w niebo pogodne nuty *Hrabiny Maricy* i kliwie wiedeńskie **kawalki** nieśmiertelnego Ferencza Lehára. W ich rytmie grono austro-węgierskich **oficerów** w stanie spoczynku pucowało epolety i złote guzy paradnych mundurów, czując, że zbliża się koniec królestwa wywalzonego na Kajmakčalanie. Gazety poinformowały o bombardowaniu Belgradu, która to **wieść** została przyjeta z zachwytem, okrzykami hura! i modlitewnym dziękczynieniem Matce Boskiej z Kamiennej Bramy, ale **radio** z ulicy Vłaškiej, które wkrótce będzie się nazywało swojsko **rozgłośnia**, dalej emitowało muzykę Lehára, udowadniając jeszcze raz, że dla nas Chorwatów **przyjemność** zawsze jest ważniejsza od polityki, zwłaszcza kiedy upadają światy. (260—261)

W obu fragmentach podkreśliłem te znaki, których semantyka w przekładzie na język polski ulega zatarciu. Otóż słowa te na poziomie konotacji odsyłają czytelnika, a jest to zabieg świadomy, nie tylko do zmian politycznych w Chorwacji, ale także do preferowanych w Niezależnym Państwie Chorwackim (NDH) modeli ideologicznych. Narrator bowiem używa propagowanej przez to państwo

protivljenje monarhiji, za nepoštovanje zakona, za razne uvrede i prijetnje” (F. Mirošević i in.: *Prehled povijesti hrvatskog naroda (od VI. st. do naših dana)*. Zagreb 1995, s. 261).

leksyki; mówi językiem ustaszy, chcąc zapewne — podobnie jak we wcześniej analizowanych fragmentach — zawłaszczyć ich język i wprowadzić atmosferę ich obecności (nawiasem mówiąc, narrator jest bodaj najbardziej wyrafinowanym koniunkturalistą tej powieści!). Realizuje się to przede wszystkim na poziomie leksykalnym: *postaja*, *časnički*, *krugoval*, *uljudba*, zamiast preferowanych w państwie jugosłowiańskim: *stanica*, *oficirski*, *radio*, *kultura* (na marginesie dodajmy, że to ostatnie słowo źle zostało przetłumaczone na polski: jako *przyjemność*, tymczasem w słowie tym — zwłaszcza w konotacji wariantu purystycznego *uljudba* — ukrywa się jakże istotny topos chorwackiej kultury, wyrażający wyższość kulturową wobec Słowian prawosławnych). Język ustaszy jest tu także symbolizowany przez użycie graficznej normy prasłowiańskiego *jat* jako *ie* w długiej sylabie, a nie oczekiwanego *ije*. W chorwackiej kulturze problem grafii i ortografii jest niezwykle aktywnym polem znakowym, wyrażającym przynależność do grup światopoglądowych. Odsyłając czytelnika do odpowiedniej literatury²², odnotowuję tylko, że graficzny zapis prasłowiańskiego fonemu *jat* spolaryzował chorwackie kody ideologiczne, a stało się to za sprawą wydanej w 1892 r. ortografii Ivana Broza, w której autor zastosował rozwiązania graficzne propagowane przez serbskiego kodyfikatora języka Vuka Stefanovicia Karadžicia. Taki wybór, ostatecznie zaakceptowany przez chorwacką normę piśmienniczą, był odstępstwem od dziewiętnastowiecznej grafii, która albo, we wcześniejszej fazie iliryzmu, preferowała tzw. *rogato e*, czyli *ě*, albo — w zależności od długości sylaby — *ie* i *je* (zarówno w leksykografii, jak i w literaturze). Rozwiązanie Broza skodyfikowało odpowiednio *ije* i *je*, przyjmując propozycję Vuka. Tymczasem zarówno chorwaccy działacze odrodzeniowi z Dalmacji (w miejsce *ě* używali oni form ikawskich), jak i „zagrzebianie” byli przez cały XIX w. w sporze z Vukiem. Przejęcie rozwiązań serbskiego etnografa jest więc kompromisem po stronie chorwackiej i jako takie bywa uznawane za błąd, a czasem nawet za zdradę interesów narodowych. Ów błąd próbowano w XX w. naprawiać dwukrotnie. Pierwszy raz właśnie w okresie istnienia NDH (to wówczas opublikowano dwie książki: *Koriensko pisanje* (1942) i *Hrvatski pravopis* (1944)), a drugi raz w latach czterdziestych XX w. Trzeba jednak pamiętać, że w tym pierwszym okresie ortografia była obowiązująca, w drugim zaś ograniczała się do niewielu publikacji (np. w duchu tych zasad napisany jest *Rječnik suvišnih tuđica u hrvatskomu jeziku* Mate Šimunovicia z 1994 r.). Oba te momenty były — w sensie symbolicznym — wymierzone w chorwacko-serbską wspólnotę państwową i dążyły do przywrócenia starej, zwanej autentyczną, pisowni Chorwatów.

Jergović wprowadza więc te znaki i oczekuje od czytelnika, aby je odczytał na poziomie metajęzykowym, czyli by uruchomił swą wiedzę kulturową i zrozumiał opisane wcześniej asocjacje semantyczne. Oczywiście, cały ów zasób wiedzy —

²² Por. np. monografię autorstwa chorwackiej lingwistki Lady Baduriny (L. Badurina: *Kratka osnova hrvatskoga pravopisanja*. Rijeka 1996).

zapisany w rozwiązaniach graficznych (jakże egzotyczny z punktu widzenia polszczyzny!) — nie może zostać zwyczajnie przełożony na język polski. Wydaje się jednak, że tłumaczka powinna przynajmniej zasygnalizować problem, odnotowując pojawienie się owego nowego-starego języka. Powiedzmy także przy okazji, że fragment „ach ten wpływ radia z ulicy Włańskiej na los Chorwacji” nie oddaje znaczenia oryginału, tym razem jednak, niestety, nie z powodu nieprzekładalności (w oryginale to nie radio wpłynęło na los Chorwatów, lecz kultura, określana jako *vlaškovuličanska*).

Znaki czasu

Kolejnym problemem, który wypada tu omówić, jest kwestia rozczłonkowania semantycznego pola czasu, w jakim umiejscowiony zostaje świat przedstawiony powieści, choć należy od razu nadmienić, że interesuje mnie wyłącznie poziom konotacyjny. Na poziomie denotacyjnym bowiem — i w oryginale, i w przekładzie — segmentacja jest identyczna, gdyż zarówno Polacy, jak i Chorwaci czas rozczłonkują na lata w ten sam sposób. Z punktu widzenia książki najbardziej istotne są lata 1936—1943. Jako znaki odgrywają one, jak się rzekło, rolę jednostek kulturowych. Co jednak istotne, każda z nich w zależności od kultury, w jakiej bytuje, nabywa dodatkowych znaczeń konotacyjnych.

Mając wymienione tezy na uwadze, rozważmy teraz specyficzną strategię narracyjną, potęgującą dramatyzm zbliżającej się Zagłady (choć słowo *Zagłada* świadomie tu nie pada²³). Czytelnik jest przez zastosowane mechanizmy narracyjne zmuszony, by wraz z narratorem — jedynym podmiotem tej powieści (wyjawszy profetyzm Abrahama Singera, dziadka Ruty), który wie o zbliżającej się katastrofie, czyli o początku drugiej wojny światowej — uczestniczyć w tym traumatycznym wyczekiwaniu. **Finałem**²⁴ owego wyczekiwania jest, jak się rzekło, początek wojny i koniec świata Żydów zagrzebskich. To wtedy rozpoczyna się ostatni epizod życia młodej aktorki. W książce Jergovicia czytamy:

Pred novu 1939. princ Pavle posjetio je Zagreb. U njegovu čast je na Silvestrovo priređena izvanredna izvedba Crvene ruže Damaska. Prince je te večeri bio neraspoložen, bio je mamuran od predhodne veleri provedene s Đokom Si-meunovićem i gospodom iz Lyoda, ili ga je mučila njegova kraljevska migrena,

²³ Na ten temat por. M. Czerwiński: *Zniknięcie. Miljenko Jergović, Ruta Tannenbaum*. W: *Książki w Tygodniku*. „Tygodnik Powszechny” 2008, 22 października, s. 9.

²⁴ Słowo *final* pełni tu funkcję terminu naukowego, którego używam za Borysem Uspienskim. Rosyjski uczonej za jego pomocą analizował mechanizmy dyskursu historycznego, por. B. Uspienski: *Historia i semiotyka*. Tłum. B. Żyłko. Gdańsk 1998.

pa je otišao već nakon prvog čina. Za Pavlom je pošla i sva prinčevska i vladina pratnja, predvođena gospodom Cvetkovićem i Cincar-Marokvićem, tako da su posljednja tri čina odigrana pred publikom koja ili je predstavu više puta vidjela ili ih, kao zapovjednike 35. puka zagrebačkog Zrinski i 36. puka karlovačkog Jelačić, komad uopće nije zanimao pa su poluglasno komentirali ženske atribute glumice Maje Pozvinski. (234)

W polskim przekładzie fragment ów brzmi następująco:

Przed Nowym Rokiem 1939 książę Pavle odwiedził Zagrzeb. Na jego cześć przygotowano na sylwestra specjalne wystawienie *Czerwonej róży Damaszku*. Książę był tego dnia niedysponowany, miał kaca po poprzednim wieczorze spędzonym z Đoką Simeunovićem i panami z Lloyd'a albo męczyła go królewska migrena, wyszedł więc po pierwszym akcie. Za księciem wyszła cała świta pod wodzą panów Cvetkovića i Cincar-Markovića, więc pozostałe trzy akty odegrano przed publicznością, która albo widziała przedstawienie kilkakrotnie, albo wcale nie była zainteresowana sztuką, jak dowódca 35. zagrzebskiego pułku imienia Zrinskiego i 36. karlovackiego imienia Jelačića, półgłosem komentującoy kobiece atrybuty aktorki Mai Pozvinski. (179)

Widzimy, że moment *finalu* — a więc początku Zagłady — wyznacza w tekście data 1941 r., a więc zgodnie z historycznym stanem rzeczy — druga wojna światowa wybuchła w Jugosławii w tym właśnie roku. Data ta w językach, a więc także w kulturach narodów bylej Jugosławii odgrywa niezwykle istotną rolę znakotwórczą, zwłaszcza na poziomie konotacji. W przytoczonym fragmencie narrator opowiada o wydarzeniach z końca 1939 r. Tymczasem dla polskiego czytelnika 1939 r., zwłaszcza zaś trzeci jego kwartał, są ustrukturyzowane przez wiele znaków o konotacjach zupełnie odmiennych. Przeciętny polski czytelnik przypisuje im następujące właściwości (choć — zaznaczmy — nie muszą, są one w pełni zgodne z prawdą): w Polsce trwa okupacja, powstają getta, organizuje się państwo podziemne itd. Odbiór tego fragmentu, w którym opisane jest kwitnące życie kulturalne Zagrzebia, może sprawić, że polski czytelnik odczuje dysonans, zarówno poznawczy, jak i aksjologiczny. Z kolei dla odbiorcy chorwackiego, a jest to przecież odbiorca docelowy, **1939 r.** to znak mający pozytywne konotacje, gdyż wtedy zostało podpisane porozumienie chorwacko-serbskie, które dało początek autonomii Chorwatów w Jugosławii (tzw. Banowina Chorwacka). Narrator, wprowadzając daty o charakterze symbolicznym, antycypuje zbliżającą się Zagładę. Czytelnik bowiem — wbrew wiedzy bohaterów — ma świadomość, że to właśnie 1941 r. jest tu najważniejszy. Opowieść świadomie wykorzystuje tę wiedzę i potęguje traumę upływającego czasu, nieuchronnie prowadzącego do dramatycznego zakończenia.

Tak więc w kulturze chorwackiej znak **1941 r.** jest jedną z najbardziej wyeksponowanych jednostek kulturowych odnoszących się do wydarzeń historycznych

XX w. (w polskiej — nie). Wiązać to należy z mitologizacją drugiej wojny światowej i próbami jej zawłaszczenia przez wszystkie późniejsze systemy polityczne. Fakt, że okres wojenny (od 1941 r. do 1945 r.), także pełniący funkcję jednostki kulturowej, inaczej był przez te systemy definiowany, tylko potęguje jej heterogeniczną strukturę semantyczną. Zarówno więc znak **1941**, jak i **okres 1941—1945** na drodze asocjacji semantycznych odsyłają do innych znaków, te z kolei do następnych, i tak dalej *ad infinitum* (jak w semiotycznej teorii Peirce'a).

Jest jeszcze jedna kwestia wpływająca na to, że druga wojna światowa jest w obu omawianych językach inaczej skonceptualizowana. Otóż kultura polska jest ufundowana na kodach dość jednoznacznie przypisujących jej rolę ofiary wojny i totalitarnej ideologii nazistowskiej realizowanej przez Trzecią Rzeszę (nawet jeśli niektórzy historycy uznają II Rzeczpospolitą za państwo faszystujące). Z kolei kultura chorwacka nosi stygmat państwa faszystowskiego — państwa stworzonego przez część chorwackich elit, w którym, przypomnijmy gwoli ścisłości, obowiązywały faszystowskie prawa rasowe. Nie jest w tej chwili istotny fakt, że pewne wymiary takiego przekonania bywają w chorwackiej debacie publicznej kontestowane (częstokroć słusznie, wszakże Chorwaci w czasie drugiej wojny światowej nie tylko byli ustaszami, lecz także partyzantami-antyfaszystami), ważne jest to, że taki stygmat — a także próby jego odrzucenia — powoduje, że tekst wyjściowy jest napisany w zupełnie innym kontekście. To z kolei oznacza, że ma zupełnie inne znaczenie niż w kulturze polskiej, zarówno na poziomie semantyki globalnej, jak i zjawisk lokalnych. W chorwackiej przestrzeni publicznej zabranie głosu na ten temat musi zawsze odsyłać — w taki czy inny sposób — do tego stygmatu. Nawet jeśli autor świadomie zamierza uniknąć jakiegokolwiek odniesienia, to i tak w akcie dekodowania zostanie mu ono przez odbiorcę przypisane (nawet opowiadania Ivana Slamniga, jakże niewinne, odsyłają do politycznych realiów drugiej wojny światowej). Czytelnik chorwacki bowiem jest przez kody kulturowe i ideologiczne zdeterminowany, aby takie odczytanie zaktualizował. Czytelnik polski — wprost przeciwnie. Generowana tu semioza ma więc inną wartość.

Wszystko, co zostało powiedziane, dowodzi, że kluczowymi znakami znajdującymi się w chorwackim polu semantycznym tego okresu są następujące jednostki kulturowe: *partizani*, *ustaše*, *domobrani*, *četnici*, *Ante Pavelić*, *Josip Broz Tito*, *narodnooslobodilačka borba*, *komunizam* itd. Wymieniam je w formach oryginalnych, gdyż ich ekwiwalenty w języku polskim są tylko pozorne. Pozostawiając imiona własne do omówienia w następnej części niniejszego artykułu, gdyż oczywiste jest, że i one muszą mieć inne konotacje i inne miejsce w semiotycznym układzie kultury (centrum — peryferie), wystarczy powiedzieć, że polskim znakom *partyzanci*, *walka wyzwolenicza*, *komunizm* przypisano inne miejsce w systemie języka i kultury (z kolei *ustaše*, *domobrani* i *četnici* są, oczywiście, egzotyzmami niemającymi nawet pozornych ekwiwalentów w języku polskim).

Imiona własne

Znakami, które będą szczególnie narażone na nieidentyczność wartości semantycznych, są, rzecz oczywista, nazwy własne. Odrzucam tezę tradycyjnej lingwistyki inspirowanej refleksją logiczną, jakoby takie znaki nie miały znaczenia, a jedynie na coś wskazywały. Są one zawsze uwikłane w układ semiotyczny bardziej niż znaki zastępujące pewne klasy przedmiotów odniesienia. Weźmy na przykład takie nazwy języka polskiego, jak: *Gniezno, Kraków, Grunwald, ul. Marszałkowska, Władysław Jagiełło, Józef Piłsudski* itd. Istotnie, trudno wyobrazić sobie istnienie polskiej kultury bez tych znaków, zapewne trudniej niż bez ogórka kiszzonego (choć i *ogórek kiszony* jest znakiem, a nie tylko dobrem konsumpcyjnym). Każda kultura ma w swym repertuarze języka znaki ją konstytuujące, które, co istotne, wpływają na lokalną i globalną amalgamację znaczeń. Używając toponimu *Grunwald* (wszystko, oczywiście, zależy od kontekstu), nie tylko wskazuję na pewną miejscowość, lecz także aktywizuję kompetencję użytkownika języka polskiego, który — w procesie dekodowania — przypisuje tej jednostce (ale także całemu komunikatowi) wiele dodatkowych wartości semicznych. Tak więc semioza opiera się na aktualizacji semantycznej. Powtórzmy jednak: aktualizacji takiej może dokonać wyłącznie kompetentny odbiorca komunikatu. Dla przeciętnego chorwackiego użytkownika języka toponim *Grunwald* będzie oznaczał tyle, ile dla przeciętnego Polaka *Krbavsko polje*. Nawet jeśli ów czytelnik zajrzy do encyklopedii i ustali, dlaczego ten czy inny toponim jest ważny dla polskiej kultury, to i tak prawdopodobnie nie będzie mógł **współuczestniczyć** w pełnym jego zrozumieniu, gdyż jest ono uwikłane w wiele relacji semiozy typowych tylko dla kultury polskiej, skodyfikowanych także za sprawą aktualizacji literackich (*Krzyżacy* Henryka Sienkiewicza są tego najlepszym dowodem). Tu widać najwyraźniej, w jaki sposób kody kulturowe i ideologiczne konkretnej jednostce przypisują inne miejsce w tożsamym polu semantycznym języka i w układzie kultury.

Tekst Jergovicia jest więc, jak się rzekło, głęboko zanurzony w realiach chorwackich, co więcej — dryfuje także na obrzeżach tej kultury: zarówno ‘własnych’, lokalnych (dialekt kajkawski), jak i ‘obcych’ narodowych (serbskość, niemieckość, węgierskość), a każda z nich aktywizuje kolejne aktualizacje semantyczne. Aby nie wchodzić nazbyt głęboko w analizy znaczeń imion własnych, wymieniam tylko niektóre, moim zdaniem, najważniejsze.

Przytoczona tabela zawiera tylko wybrane znaki w języku oryginału i w języku przekładu. Zwróćmy uwagę, po pierwsze, na regiony geograficzne wywołujące u użytkownika języka chorwackiego wiele skojarzeń semantycznych (np.: *Lika* konotuje patriarchalną kulturę wiejską z mozaiką chorwacko-serbską, *Banja Luka* z kolei — miasto w północnej Bośni, w której jeszcze wówczas żyli Muzułmanie, Chorwaci i Serbowie, *Crikvenica* — adriatycki kurort nadmorski itd.). Każdy

Oryginał	Przekład
Ahmo Husedžinović	Ahmo Husedžinović
Banja Luka	Banja Luka
Bosna	Bośnia
Crikvenica	Crikvenica
Emanuel Keglević	Emanuel Keglević
Jasenovac	Jasenovac
Jelačić plac	plac Jelačića
Josip Jelačić	Josip Jelačić
Jovanovići, Đorđevići	Jovanoviciowie, Đorđeviciowie
Kaptol	Kapitol
Karadorđevići	Karadorđevići
kralj Aleksandar	król Aleksandar
kralj Petar	król Petar
Lika	Lika
Mesnička ulica	ulica Mesnička
Mirogoj	Mirogoj
Moszo	Moszo
Stjepan Radić	Stjepan Radić (z przypisem)
Zrinjevac	Zrinjevac

z tych znaków jest w języku chorwackim zdomowiony, w języku polskim zaś musi wywoływać poczucie obcości (świadczy o tym choćby frazeologizm *gadać banialuki*). Wszystko to wpływa na semiozę globalną i, powtórzmy, zakłóca dialog między kulturami.

Podobne poczucie obcości musi zresztą także działać w odwrotnym kierunku. W powieści bowiem pojawiają się następujące toponimy: *Ukraina*, *Łódź* czy *Warszawa*, które na drodze asocjacji odnoszą się do dalekiej i nieznannej Polski. Tymczasem w języku polskim są to jednostki bardzo bliskie. Przeciętny chorwacki czytelnik, zapewne również sam pisarz, nie uwzględnia na przykład konotacji znaku *Ukraina* w polu semantycznym wyznaczanym przez znak *Kresy*.

Dla polskiego czytelnika *król Petar* czy *Aleksandar* nie konotują niemalże nic, tymczasem dla chorwackiej kultury są to znaki nie tylko denotujące serbskich (i jugosłowiańskich) władców, ale także przypisujące im wiele konotacji negatywnych, które można wpisać w sieć znaków tworzących oś następujących pól semantycznych: *dyktatura*, *polityka antychorwacka*, *upadek Jugosławii*, *początek drugiej wojny światowej* itd. Odnotować także należy, że tłumaczka, zachowując oryginalną pisownię, stosuje zabiegi ich egzotyzyzacji, choć przecież w polskiej historiografii imiona obu królów były tradycyjnie spolszczone, odpowiednio *król*

Piotr i król Aleksander (trudno powiedzieć, czy jest to zabieg właściwy; można jedynie odnotować, że u polskiego czytelnika jeszcze bardziej potęgują poczucie obcości, dla Chorwatów zaś — czyli dla prototypowych czytelników tej książki — są to znaki dobrze rozpoznawalne).

W tabeli pojawia się także *Stjepan Radić*, dynastia *Karađorđevićów*, nazwiska serbskie użyte metonimicznie (*Jovanovići*, *Đorđevići*), *ban Josip Jelačić* oraz *Emanuel Keglević*. Wszystkie one, podobnie jak wiele innych w powieści, nie mogą wygenerować analogicznego aktu semiozy w języku przekładu, jak ma to miejsce w przypadku języka chorwackiego. Warto może jedynie zwrócić uwagę na znak ostatni z wymienionych, a mianowicie na *Emanuela Keglevicia*, który w tekście oryginalnym najczęściej pojawia się jako *Emanuel pl. Keglević* (*pl.* od *plemeniti*, czyli szlachetnie urodzony). Tłumaczka wielokrotnie wskazuje, że chodzi o postać o szlacheckim pochodzeniu, ale warto dodać, że nazwisko rodu Keglević jest na tyle zadomowione w języku chorwackim, że rozpoznaje się je bez trudu jako istotny element pejzażu historycznego. Występuje także w literaturze, na przykład w powieściach Šenoi czy w *Balladzie Keglovichiana* w *Balladach Krleży*, gdzie chorwacki pisarz demaskuje portret chorwackiego szlachcica — sługi Wiednia i Budapesztu. Cały szereg uwikłań semantycznych jest nieprzekładalny na język polski, ale warto podczas lektury książki pamiętać, że znak *Keglević* jest równie rozpoznawalny w chorwackiej kulturze, jak w polskiej (z zachowaniem proporcji), np. *Lubomirski*, przy czym to chyba *Radziwiłłom* — ponownie za sprawą powieści Sienkiewicza — można by przypisać konotację zdrady interesów narodowych.

Pozostaje na koniec odnieść się jeszcze do mikrotoponimów Zagrzebia, a są one równie ciekawym obiektem obserwacji. Porównajmy następujący cytat:

Posła je prema **Jelačić placu**, **popela se na Dolac**, obilazila oko katedrale, išla uz Kaptol, i dalje, sve do dijela grada gdje opet počinju kuće s vrtovima [...]. (27)

który na język polski został przetłumaczony w następujący sposób:

Poszła w stronę **placu Jelačića**, **potem na Dolac**, pokręciła się koło katedry, weszła na Kaptol i powędrowała dalej, gdzie zaczynają się domy z ogrodami [...]. (23)

Zwróćmy uwagę, że w polskim przekładzie znika predykat *popela se*, a zamiast niego wprowadzony zostaje — na zasadzie elipsy — domyślny predykat ze zdania pierwszego *poszła*. Każdy, kto zna Zagrzeb (a do nich przede wszystkim adresowana jest ta książka), wie, że aby dostać się z placu Jelačića na Dolac, należy **wyjsć** po schodach (a więc po chorwacku *popeti se*). Tłumaczka założyła, zapewne słusznie, że jest to nieistotny dla polskiego czytelnika fakt. Należy także przy tej okazji zwró-

cić uwagę na fakt, że podkreślone wyrażenie *Jelačić plac* w chorwackim oryginale konotuje dodatkowe wartości semantyczne, które w przekładzie ulegają zatarciu. Otóż *Jelačić plac* jest wyrażeniem konotującym zagrzebską lokalność (to omawiany wyżej *zagrebački govor*), oficjalnie bowiem ów plac nazywa się *Trg bana Jelačića*, leksem *plac* zaś jest pochodzenia niemieckiego i demaskuje wielowiekowe wpływy (a nawet dominację) kultury niemieckiej w Zagrzebiu (*Agramie*), co tak wyśmiewał Krleża w dramacie *Glembajevi* czy *U agoniji*. Wprawdzie w języku polskim także występują dwa analogiczne leksemy, *targ* i *plac*, ale ich znaczenia konotacyjne nie pokrywają się z chorwackimi. Fakt, że narrator używa tego wyrażenia nie jest bez znaczenia, gdyż — ponownie — próbuje w ten sposób naśladować mowę swych bohaterów i opisywanego miejsca.

Trzeba w tym kontekście pamiętać także o tym, że Zagrzeb był już wielokrotnie opiewany w literaturze, co nie pozostaje bez echa w powieści Jergovicia. Najbardziej znanym kronikarzem miasta, autorem powieści historycznych, był dziewiętnastowieczny pisarz August Šenoa. Nawiasem mówiąc, w *Rucie Tannenbaum* pojawia się niejaki *gospon Branimir Šenoa*, mający wszelkie atrybuty obywatela stołecznego miasta. Trudno powiedzieć, czy jest to nawiązanie świadome, ale w chorwackim odbiorcy wywołuje skojarzenia podobne do tych, które w Polsce wywoływałby, choć tylko na pewnym poziomie, Pan Sienkiewicz. Niemniej jednak nawiązań do powieści chorwackiego pisarza jest w analizowanej powieści znacznie więcej. Otóż na przykład dom i sklep Abrahama Tannenbauma (ojca Ivki i dziadka Ruty) znajduje się na ulicy Mesznićkiej, a przecież to właśnie stamtąd pochodziła córka rzemieślnika Magicia — Marica z powieści Šenoi pt. *Diogenes*. Co jednak istotne, historia Maricy i jej ukochanego kończy się dobrze (pobierają się oni, zwiastując przy okazji ostateczny schyłek feudalizmu), historia Ivki zaś i całej jej rodziny jest tragiczna. W *Diogenesie*, i w innych powieściach Šenoi, zazwyczaj zwycięża sprawiedliwość i zdrowy rozsądek, tu mamy zupełny upadek wartości. W utworach Šenoi są bohaterowie dobrzy i źli, tu wszyscy są zepsuci, nawet mała Ruta (niewinna ofiara reżimu faszystowskiego) — przejmując przy okazji *zagrebački govor!* — staje się zła do szpiku kości, gdy upokarza swą przyjaciółkę. Tam, gdzie Šenoa widział szansę, tu Jergović widzi katastrofę i ogólny upadek wartości.

W tym sensie czytanie *Ruty Tannenbaum* jest próbą nowego czytania miasta Zagrzebia i jego dziejów, a także znaków je konstytuujących. Staje się to jeszcze bardziej doniosłe, jeśli przyjmijemy Bachtinowską teorię słowa (znaku). Zgodnie z nią, „w każdym słowie wyczuwalny jest zapach kontekstu czy kontekstów, w których przeżywało ono swoje pełne napięcia społeczne istnienie; we wszystkich słowach i formach mieszkają intencje”²⁵. Polski czytelnik, co oczywiste, nie może w pełni uczestniczyć w tej mozaice **zapachów**, bo w języku polskim, to jest w polskiej kulturze ukształtowanej przez ów język, ekwiwalenty słów chorwa-

²⁵ M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki...*, s. 123.

ckich funkcjonują w innej niż chorwacka sieci kodów, zarówno kulturowych, jak i ideologicznych.

Podsumujmy więc. Semioza wywoływana przez wybór zagrzebskiej kajkaw-szczyzny nie może być w pełni oddana na język polski, a jest ona — jak pokaza-łem — niezwykle istotnym elementem znaczącym w omawianej powieści. Do-konany za sprawą przekładu **dialog** (wszakże każdy przekład jest dialogiem lub raczej próbą nawiązania dialogu) kultury chorwackiej z polską jest (bo musi być) dość specyficzny. Obaj bowiem „interlokutorzy” — zanurzeni w innych przestrze-niach znakowych i innych kodach je strukturujących — „mówią” nieco innymi językami, zatem ich wzajemne zrozumienie muszą ograniczać horyzonty przez te języki wyznaczone.

Zaprezentowana analiza — uwzględniająca, rzecz jasna, niektóre tylko kom-ponenty **pejzażu języka, tekstu i kultury** — dowiodła, w jaki sposób inna struk-tura wyjściowej i docelowej przestrzeni semiotycznej — przestrzeni tworzonej przez kody kulturowe i ideologiczne, wpływa na konceptualizację literackiego komunikatu językowego. Pozostaje wyrazić nadzieję, że proponowane tu instru-mentarium semiotyczne, po dokonaniu odpowiednich korekt i uzupełnień, mogło-by służyć jako zespół solidnych metod podejmujących problematykę przekładu w znakowym uniwersum kultury.

Maciej Czerwiński

Dijalog znakova i kodova: između originala i poljskog prijevoda
Rute Tannenbaum Miljenka Jergovića

Sažetak

U članku se analizira roman hrvatskog (i bosansko-hercegovačkog) pisca Miljenka Jergovića *Ruta Tannenbaum* i njegov prijevod na poljski jezik (prevoditeljica: Magdalena Petryńska). Istražuje se na koji se način dijalogiziraju znakovi i kulturni kodovi u originalu i u prijevodu, te se pokazuje koje se aspekte semantike književnog djela i semantike kulture ne mogu adekvatno prisvojiti u poljskom jeziku i u poljskoj kulturi. Tako se i razmatra mogućnost primjene jednog semiotičkog i kulturno-semiotičkog pristupa u translatologiju.

Maciej Czerwiński

A Dialogue of Signs and Codes: between Jergović's Novel *Ruta Tannenbaum*
and the Polish Translation

Summary

In the article the novel *Ruta Tannenbaum*, written by Croatian and Bosnian-Herzegovinian author Miljenko Jergović, and the translation of the novel into Polish by Magdalena Petryńska is analyzed. By comparing the original and the translation the question of dialogization of signs and cultural codes is taken into consideration. It is presented which aspects of the semantics of the literary work and the culture itself cannot be adequately adapted into the Polish language and Polish culture. Simultaneously, the idea of applying a semiotic and cultural semiotic approach in translatology is analyzed.