Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 2, część 1

Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym

PRACE NAUKOWE

UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO W KATOWICACH

NR 2843

Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 2, część 1

Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym

pod redakcją
Bożeny Tokarz

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2011

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Bożena Tokarz

Recenzent
Tadeusz Szczerbowski

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

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

Spis treści

Wspomnienie o Rozce Štefan (1913—2011) (*Bożena Tokarz*) 7
Zamiast wstępu (*Bożena Tokarz*) 13

Wielojęzyczność a dialog kulturowy

Lech Miodyński: Kulturowe matryce semantyczne — wiersz macedoński w refleksie polskim i chorwackim 25
Iwona Haneczok: Odczytując sens oryginału (na podstawie przekładu na język serbski i angielski *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka) 37

Przekłady bułgarsko-polskie i polsko-bułgarskie

Joanna Mleczko: Granice egzotyzacji (na przykładzie polskiego przekładu *Indże* Jordana Jowkowa 53
Adriana Kovacheva: Obraz Turka osmańskiego — między mitem, historią a przekładem (na marginesie dwóch powieści historycznych Wery Mutafczijewej) 61

Przekłady chorwacko-polskie i polsko-chorwackie

Maciej Czerwiński: Dialog znaków i kodów: między oryginałem a polskim przekładem w powieści Miljenko Jergovicia *Ruta Tannenbaum* 83
Leszek Małczak: Obraz katolików i muzułmanów w polskich przekładach opowiadania Ivo Andricia *U musafirhani* 106

Katarzyna Majdzik: Harmonia kakofonii, czyli co śpiewa Europa Środkowo-Wschodnia (o dialogu kultur w polskim przekładzie *Ministerstwa Bólu* Dubravki Ugrešić) . . . 122
Mateusz Warchał: O leksyce bezekwiwalentnej w tłumaczeniu. Szkic psycholingwistyczny . . . 138
Paulina Pycia: „Odpowiednie dać rzeczy słowo", czyli świat Ryszarda Kapuścińskiego w przekładzie . . . 144

Przekłady czesko-polskie i polsko-czeskie

Józef Zarek: O tłumaczeniu czeskiej prozy autobiograficznej. Przypadek Ludvíka Vaculíka . . . 163
Lenka Vítová: Stylizacja na potoczność w przekładzie literatury czeskiej na język polski 175
Libor Pavera: Tłumaczenia niektórych tekstów współczesnej prozy polskiej na język czeski — przyczynek do dialogu kultur . . . 188
Izabela Mroczek: *Gottland* Mariusza Szczygła w czeskim przekładzie i jego czeska recepcja . . . 203

Przekłady serbsko-polskie

Małgorzata Filipek: Koloryt pogranicza serbsko-tureckiego w polskich przekładach prozy Borisava Stankovicia . . . 215

Przekłady polsko-słowackie

Marta Buczek: Wielokulturowość w przekładzie *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka . . . 235
Lucyna Spyrka: Przekład udomowiony — przekład wyobcowany . . . 251

Przekłady słoweńsko-polskie i polsko-słoweńskie

Bożena Tokarz: W perspektywie poznania i projekcji. O polskim przekładzie zbioru esejów Draga Jančara *Terra incognita* . . . 269
Jasmina Šuler Galos: Przesunięcia międzytekstowe i międzykulturowe w tłumaczeniu. Współczesna proza polska w języku słoweńskim . . . 283
Anna Muszyńska: Intertekstualność jako forma dialogu międzykulturowego . . . 295

Indeks autorów (*Monika Gawlak*) . . . 307

Indeks tłumaczy (*Monika Gawlak*) . . . 313

Noty o Autorach . . . 315

Wspomnienie o Rozce Štefan (1913—2011)

Dnia 18 stycznia 2011 r. zmarła w Lublanie profesor Rozka Štefan, polonistka i tłumaczka, twórczyni słoweńskiej „szkoły przekładu z języka polskiego", która systematycznie od 1945 r. zapoznawała czytelnika słoweńskiego z wybitnymi dziełami literatury polskiej. Jej życie, pracę dydaktyczną i badawczą oraz przekłady literackie charakteryzuje odpowiedzialność etyczna za wykonywaną pracę i przyjęte postawy, rzetelność i skromność. Za upowszechnianie kultury polskiej w Słowenii została odznaczona w Polsce w 1977 r. Złotym Krzyżem Zasługi, trzy lata po ukazaniu się Jej przekładu *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. W 1980 r. w Słowenii otrzymała Order Pracy, a w 2001 r. — Nagrodę im. Antona Sovre za wybitne osiągnięcia w zakresie przekładu. Z Jej śmiercią kultura polska straciła swego wybitnego ambasadora.

Rozka Štefan stworzyła podstawy do rozwoju lublańskiej polonistyki, początkowo, w 1947 r., jako pierwsza lektorka języka polskiego na Uniwersytecie w Lublanie, a później starsza wykładowczyni, autorka podręczników do nauki języka polskiego (*Učbenik poljskega jezika*, 1969), historycznoliterackich przeglądów literatury polskiej (*Poljska književnost*, 1960 wraz z bibliografią przekładów słoweńskich), licznych studiów o pisarzach, literaturze i kulturze polskiej, o przekładach starszej literatury polskiej oraz o polsko-słoweńskich kontaktach kulturowych. Potrafiła zainteresować studentów polską kulturą i literaturą, ucząc ich języka polskiego, dzięki czemu wychowała grono znakomitych tłumaczy

i licznych miłośników kultury polskiej. Uczyła języka z dużym zaangażowaniem, pokazując polską kulturę w trakcie przygotowywanych razem ze studentami wieczorów literackich i podróży do Polski. Wraz z wiedzą o kulturze i literaturze polskiej przekazywała swym słuchaczom także emocje, wyczucie niuansów semantycznych słowa literackiego, przede wszystkim poetyckiego, oraz rzetelność, ciekawość i cierpliwość, inspirując ich do poszerzania kompetencji kulturowych tłumacza. Do końca życia gromadziła wokół siebie dawnych uczniów, wśród nich również tłumaczy, na spotkaniach zawodowych i prywatnych rozmowach. Wymagająca wobec siebie i innych wzbudzała zawsze szacunek otoczenia.

Szczególny stosunek Rozki Štefan do kultury i literatury polskiej kształtował się począwszy od Jej studiów slawistycznych na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Lublanie przed drugą wojną światową, rocznego stypendium na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku akademickim 1938/1939, przez ciężkie doświadczenia wojenne i osadzenie na początku 1944 r. w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück-Barth oraz pracę dydaktyczną i badawczą. Można powiedzieć, że miał on charakter intymny za sprawą komplementarności Jej doświadczeń osobistych, znajomości konkretnych ludzi, polskich losów historycznych, kultury, języka i literatury. Dzięki tej wiedzy i doświadczeniu mogła pisać studia porównawcze na temat słoweńskiej i polskiej literatury (*Mickiewicz in Čop*, „Naša sodobnost" 1955; *Prešeren in Mickiewicz*, „Slavistična revija" 1963). Współpracowała także przy wydaniu listów Čopa z Galicji (*Čopovi galicyjski dopisniki*, 1989), przyjaciela France Prešerna, wybitnego słoweńskiego poety romantycznego, którego twórczość była swoistym pomostem między polskim a słoweńskim romantyzmem. Napisała wiele artykułów o polskich modernistach. Przedstawiła recepcję Ivana Cankara w Polsce, wybitnego prozaika i dramaturga słoweńskiego.

Jej dorobek translatorski obejmuje między innymi wybitne dzieła polskiego romantyzmu: Adama Mickiewicza (*Gospod Tadej*, 1974; *Pesmi in pesmitve*, 1967; *Konrad Wallenrod*, 2000), lirykę Juliusza Słowackiego (1973), a także poezję współczesną: Leopolda Staffa (1996), Wisławy Szymborskiej (*Semenj čudežev*, 1997), Juliana Tuwima (2001), Julii Hartwig oraz antologię polskiej liryki miłosnej od renesansu do końca XX w. (*Prošnja za srečne otoke*, 1999).

Zasługi Rozki Štefan dla powstania w 2004 r. podwalin pod Katedrę Polonistyki na Wydziale Filozoficznym, kierowaną przez Jej ucznia i tłumacza literatury polskiej Nika Ježa, jak również wybitny dorobek translatorski sprawiły, że Jej imię pozostanie w naszej pamięci i sercu.

Wybrana bibliografia Rozki Štefan: książkowe przekłady z literatury polskiej, artykuły i rozprawy o polskich pisarzach oraz o polsko-słoweńskich kontaktach literackich i kulturowych[1]

1. *O novi poljski poezji.* „Ljudska pravica" 1945, št. 6, s. 161 (recenzja).
2. *Adam Mickiewicz.* (W dziewięćdziesiątą rocznicę śmierci). „Ljudska pravica" 1945, št. 4, s. 189 (przedruk „Pomorski dnevnik" 1948, s. 277).
3. W. Wasilewska: *Iz ljubezni*. „Naša žena" 1946, št. 1—6, s. 21—23, 47—48, 71—72, 95—96, 126—128, 150—152 (przekład).
4. S. Piętak: *Fronta na Visli* (fragment). „Mladina" 1946, št. 5, s. 51 (przekład).
5. A. Ważyk: *V deželi šestih republik.* „Novi svet" 1948, s. 319—320 (recenzja).
6. *O poljskem literarnem časopisju.* „Novi svet" 1948, s. 886—888 (recenzja).
7. *Ob razstavi „Oprema poljske knjige".* „Slovenski poročevalec" 1948, št. 3, s. 97 (recenzja).
8. *Juliusz Słowacki.* (W stulecie śmierci). „Slovenski poročevalec" 1949, št. 3, s. 82.
9. *O poezji Mlade Poljske.* „Nova obzorja" 1954, št. 12, s. 721—731 (rozprawa).
10. *Żeromski — Reymont*. (W trzydziestą rocznicę śmierci). „Naša sodobnost" 1955, št. 5/6, s. 567—576 (rozprawa).
11. *Mickiewicz in Čop.* „Naša sodobnost" 1955, št. 11/12, s. 983—992 (rozprawa).
12. *Tri poljski jubileji.* „Jezik in slovstvo" 1955/1956, št. 1, s. 32 (recenzja).
13. H. Wolpe: *Mickiewicz in dekabristi.* „Jezik in slovstvo" 1955/1956, št. 4/5, s. 97—104 (przekład).
14. S. Żeromski: *Gozdni odmevi*. „Naši razgledi" 1955, št. 3, s. 62—63 (przekład).
15. *Bolesław Prus. Wstęp.* In: B. Prus: *Lutka*. Tłum. M. Bregant. Ljubljana 1956, s. 819—828 (rozprawa).
16. *Adam Mickiewicz.* „Nova obzorja" 1956, št. 1, s. 33—45 (rozprawa).
17. *Stanisław Wyspiański.* „Jezik in slovstvo" 1957, št. 3, s. 97—102 (rozprawa).
18. *Dva portreta iz sodobne poljske književnosti.* „Slovenski poročevalec" 1957, št. 5, s. 214 (recenzja).
19. *Kongres poljskih pisateljev.* „Naša sodobnost" 1957, št. 2, s. 189—192; št. 3, s. 281—284 (sprawozdanie).

[1] Pełną bibliografię prac Rozki Štefan opublikowanych do 1994 r. opracował Niko Jež w czasopiśmie „Jezik in slovstvo" 1993/1994, št. 7—8, s. 332—336.

20. *Poljske literalne nagrade.* „Naši razgledi” 1958, št. 7, s. 175 (przegląd i ocena).
21. A. Schaff: *Filozofski aspekt procesa sporazumevanja.* „Naša sodobnost” 1958, št. 8/9, s. 802—812; št. 10, s. 945—950; št. 11, s. 1024—1032 (przekład).
22. *Julij Słowacki.* „Jezik in slovstvo” 1959/1960, št. 4, s. 97—101 (rozprawa).
23. *O novejši poljski poezji.* „Naša sodobnost” 1959, št. 5, s. 452—461 (rozprawa).
24. *Poljska književnost.* In: *Poljska književnost.* Ur. in prev. R. Štefan. Ljubljana 1960, s. 473—536 (rozprawa); Bibliografię przekładów literatury polskiej na język słoweński opracowali: Gregor Kocijan, Jože Koruza i Jože Pogačnik.
25. *Slovenske pesmi in nowele v polščini.* „Naša sodobnost” 1961, št. 5, s. 472—475 (recenzja).
26. *Zanimiva knjiga o poljski stilistiki.* „Jezik in slovstvo” 1961/1962, št. 6, s. 188—191; št. 7, s. 220—221 (recenzja książki H. Kurkowska, S. Skorupka: *Stylistyka polska.* Warszawa 1959).
27. *Zofia Nałkowska in njeno delo*. In: Z. Nałkowska: *Medaljoni*. Prev. R. Štefan. Ljubljana 1963, s. 91—98 (rozprawa).
28. *Prešeren in Mickiewicz.* „Slavistična revija” 1963, št. 1—4, s. 181—198 (rozprawa).
29. *Od Reja do Mrožka.* „Gledališki list Drame SNG” št. 4, s. 154—171 (rozprawa).
30. Z. Nałkowska: *Medaljoni/Medaliony*. Ljubljana 1963 (przekład).
31. J. Kelera: *Dramska oblika Leona Kruczkowskega.* „Gledališki list Drame SNG” 1963/1964, št. 4, s. 117—134 (przekład).
32. *Poljska lirika dvajstega stoletja.* „Sodobnost” 1964, št. 1, s. 82—83 (recenzja książki L. Krakar: *Poljska lirika dvajstega stoletja*. Prev. L. Krakar. Ljubljana 1963).
33. Dr. Maria Bobrownicka: *Poljska slavistika po drugi svetovni vojni.* „Jezik in slovstvo” 1964, št. 6, s. 186—190 (przekład).
34. *Še enkrat o „Poljski liriki”.* „Sodobnost” 1965, št. 4, s. 358—360 (recenzja).
35. *Adam Mickiewicz — življenje in delo.* In: A. Mickiewicz: *Pesmi in pesnitve.* Ljubljana 1967, s. 143—166 (rozprawa).
36. *Poljski lirik Leopold Staff.* „Jezik in slovstvo” 1967, št. 8, s. 236—239 (recenzja).
37. L. Staff: *Wiersze.* (W dziesiątą rocznicę śmierci). „Sodobnost” 1967, št. 4, s. 431—433 (przekład).
38. A. Mickiewicz: *Pesmi in pesnitve.* Izbor, uredništvo, spremna beseda in opombe. R. Štefan. Prev. R. Štefan, D. Ludwik, J. Udovič. Ljubljana 1967.
39. *Ob zadni uprizoritvi Mickiewiczevih Dziadov.* „Sodobnost” 1968, št. 7/8, s. 798—805 (recenzja).

40. *Cankar pri Poljakih.* „Slavistična revija” 1969, št. 1, s. 307—313 (rozprawa).
41. *Poljska poezja med obema vojnama. Literarni večer.* RTV Ljubljana, 14.10. i 21.10.1970 (przekład).
42. *Praktična poljska stilistika.* „Jezik in slovstvo” 1970/1971, št. 7, s. 212—216 (recenzja książki A. Wierzbicka, P. Wierzbicki: *Praktyczna stylistyka.* Warszawa 1968).
43. *Juliusz Słowacki.* In: *Słowacki.* Ljubljana 1973, s. 81—94 (rozprawa).
44. Hasła o polskich pisarzach (ok. 50) In: *Leksikon Cankarjeve založbe.* Ljubljana 1973.
45. *Słowacki.* Prepesnila R. Štefan, D. Ludvik. Izbrala, uredila in spremno besedo napisala Rozka Štefan. Ljubljana 1973 (przekład).
46. *Pesnik in njegovo delo.* In: A. Mickiewicz: *Gospod Tadej.* Ljubljana 1974, s. 309—319 (rozprawa).
47. *Poljski slavisti in kritiki o naši književnosti.* „Jezik in slovstvo”1973/1974, št. 8, s. 314—318 (krytyka).
48. A. Mickiewicz: *Gospod Tadej.* Prevod, spremna beseda in pojasnila R. Štefan. Ljubljana 1974 (przekład).
49. *Slovanske pravljice.* Prevod poljskih (83—97) in kašubskih (98—102), jezikovna redakcja slovenskih (182—188). Ljubljana 1974 (przekład).
50. *Jerzy Andrzejewski.* In: J. Andrzejewski: *Pepel in diamant / Popiół i diament.* Prev. F. Vodnik. Ljubljana 1975, s. 5—30 (rozprawa).
51. *Nekaj problemom ob prevajanju starejše poljske poezje.* „Sodobnost” 1978, št. 10, s. 1012—1021 (rozprawa).
52. *Julian Przyboś (1901—1970).* „Planinski vestnik” 1978, št. 12, s. 771—772 (krytyka).
53. A. Gieysztor, S. Kieniewicz, E. Rostworowski, J. Tazbir, H. Wereszycki: *Zgodovina Poljske.* Skupaj z N. Jež. Ljubljana 1982 (przekład).
54. *Matija Čop v lvovskih „Rozmaitościh”.* „Slavistična revija” 1985, št. 4, s. 107—118 (rozprawa).
55. C. Miłosz: *Somrak in svit.* (prevedli R. Štefan, T. Pretnar, L. Krakar, W. Stępniakówna). Ljubljana 1987 (przekład).
56. *Čopovi galicijski dopisniki.* Uredila, prevedla nemška pisma (oboje v sodelovanju z Nikom Ježem) in napisala uvodno študijo R. Štefan. Ljubljana 1989.
60. *Slovenski razsvetljenec Martin Kuralt v lvovski dobi.* „Slavistična revija” 1990, št. 2, s. 81—99 (rozprawa).
61. *Matija Čop a romantyzm galicyjski.* In: *Studia o literaturach i folklorze Słowian.* Red. R. Štefan. Warszawa 1991, s. 75—81 (rozprawa).
62. *Alarm. Poljska poezja 1939—1945.* Prev. R. Štefan in T. Pretnar. Zbrala, uredila in podatke o pesnikih pripravila R. Štefan in N. Jež. Ljubljana 1992 (przekład).

63. *Tone Pretnar kot prevajalec poljske poezje.* „Jezik in slovstvo” 1993/1994, št. 4, s. 125—136 (rozprawa).
64. *Za zimo je prišla zima.* „Razgledi” 1993, št. 2, s. 24; 1997, št. 2, s. 37 (recenzja książek T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic.* Ljubljana 1993; T. Pretnar: *Tiho ti govorim.* Celovec—Ljubljana—Dunaj 1993).
65. L. Staff: *Lirika.* Izbrala, prevedla in spremno besedo napisala R. Štefan. Ljubljana 1996.
66. *O sonetizmu Leopolda Staffa.* „Slavistična revija” 1997 (rozprawa).
67. W. Szymborska: *Semenj čudežev.* Izbrala in prevedla R. Štefan in J. Unuk. Spremno besedo napisala J. Unuk. Radovljica 1999.
68. *Prošnja za srečne otoke:antologija poljske ljubezenske lirike.* Izbrala, prevedla in spremno besedo napisala R. Štefan. Radovljica 1999.
69. A. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod: zgodovinska povest iz litvanske in pruske preteklosti.* Ljubljana 2000.
70. J. Tuwim: *Lirika.* Izbrala, prevedla in spremno besedo napisala R. Štefan. Ljubljana 2001.

Bożena Tokarz

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 sensu[2], 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 Meschonnica,

---

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

[2] Por. ibidem, s. 58—59.

który mówi hebrajskim po francusku”[3]. O to upominał się również Milan Kundera w słowniku polecanym do tłumaczenia jego prozy[4].

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 „przyswajaniu" 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. Czasoprzestrzeń[9] 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 genetyczną[10], 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 Ricœur[12], 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 zacierana 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 redukcja lub amplifikacja. W takim przypadku barierę stanowi nieobecność

---

[10] Por. L. Talmy: *Towards a Cognitive Semantics*. Vol. 2. *Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge, Massachusets 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 bizantynizmu, 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 konstytuująca. 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 bizantyjskie[13], 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 innej[14], 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 rozumu 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 zostaly 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 samozrozumienia. 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 wyobrażeniowych 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 reportaży 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*. Pominięcie 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 kultury[15].

Czytelnikowi po to, by odczytać wewnętrzny dialog międzykulturowy w przekładzie, wystarcza 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 świata[16]. Utekstowienie

[15] Intertekstualność rozumiem szerzej niż A. Majkiewicz: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, co sygnalizowałam w książce zatytułowanej *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. 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 Ricœura — 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 zakotwiczające 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

Wielojęzyczność

a dialog kulturowy

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Lech Miodyński

Kulturowe matryce semantyczne — wiersz macedoński w refleksie polskim i chorwackim

W przekładach poezji w dużym nasileniu występują zjawiska relatywizacji czy wręcz substytucji znaczeń kulturowo nacechowanych, co po części jest pochodną specyficznego ustrukturowania mowy poetyckiej w jej powiązaniu z kolektywnym systemem etnosymbolicznym i artystycznym, ale też wynika z odmienności funkcji (i społecznej mocy) słowa w kulturach w rozmaitym stopniu powiązanych z tradycją oralną czy zsakralizowaną w nich funkcją poety. Na wyrażany w konwencjach językowych — także literackich — kulturowy obraz świata składają się, co wykazały funkcjonalistyczne i konstruktywistyczne badania kultury, przede wszystkim dyskursy, interdyskursy, symbole kolektywne i dyskursywne, mechanizmy semantyzacji, stereotypy oraz normatywy[1]. Ich utrwalonych w pojęciowych i obrazowych matrycach składników nie sposób w większości wypreparować w postaci absolutnie uniwersalnej, gdyż w każdym przypadku ich dysponentem jest tzw. filtr kulturowy, rozumiany zwykle osobowo jako indywidualny odbiorca-tłumacz — uwikłany w naturalne i nieuniknione bariery dystansu bądź spokrewnienia, albo świadomie sceptyczny interpretator bikulturowo kompetentny, „bardziej wyczulony na [...] podobny zbiór wartości, symboli i stereotypów"[2].

---

[1] Por. J. Anusiewicz, A. Dąbrowska, M. Fleischer: *Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej*. W: *Język a kultura*. T. 13: *Językowy obraz świata i kultura*. Red. A. Dąbrowska, J. Anusiewicz. Wrocław 2000, s. 30—31.

[2] *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. Dąmbska-Prokop. Częstochowa 2000, s. 84. W ostatnich latach opublikowano wiele szczegółowych opracowań poświęconych międzykulturowej perspektywie przekładoznawstwa — por. np. R. Lewicki: *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*.

Nieprzygotowany na przyjęcie zewnętrznych jakości może być naturalnie sam nie w pełni ukształtowany kod (język poetycki) oraz stojąca za nim tradycja piśmiennictwa[3]. Uniknąć anomalii pozwala w takim przypadku dążenie do semantycznej, nie stylistycznej adekwatności przekładu. Znacznie jednak trudniej przezwyciężyć głębsze przyczyny nieprzekładalności językowych struktur semantycznych, wynikające z dziedziczenia postaw epistemologicznych w obrębie wspólnot cywilizacyjnych. Dla kultur słowiańskich pozostających w przeważającej większości w relacjach zgodności języka i wizji świata z modelem chrześcijańskim charakterystyczne jest na przykład wyrosłe z antycznej myśli filozoficznej i rzadkie poza nim podwójne pojęcie istnienia przedmiotów — jako rzeczy/idei, formy/materii, istoty/istnienia — projektowane na dualizm myślenia pojęciowego (tu dominującego) oraz konkretnego[4]. Segmentacja językowa rzeczywistości wyposażona jest wszak nawet w takich rozbieżnych ujęciach w duże możliwości adaptacyjne, ponieważ istnieje pozajęzykowa *ekwiwalencja doświadczenia*, sprawiająca, że pokrywać się będzie większość *interpretacji* danego tekstu kultury obcej[5]. Wychodząc od optymistycznego założenia, że nieprzekładalność nie ma podstaw „metafizycznych", a jedynie historyczne i społeczne, od dawna pozwala się tłumaczowi ratować się często właśnie narzędziami czysto interpretacyjnymi, dla których obiektem byłby jedynie stosunek dwóch różnych poetyk w ich związku intertekstualnym[6]. Głębiej umiejscowione lokalne matryce semantyczne w takim trybie działalności translatorskiej podlegałyby zwykle adaptacjom, gdyż ich kształt pierwotny uformować mogły tylko nietransmitowalne „słowa nazywające zdeterminowane kulturowo kategorie pojęciowe — [...] narzędzie, w których zakodowane jest przeszłe doświadczenie społeczeństwa"[7].

Etnolekty, w których manifestują się one w podobny sposób, jednocześnie należą z reguły do sfery interkultury — obejmującej kilka zbliżonych genetycznie bądź sąsiadujących kultur narodowych. W ich obrębie panuje względnie wyrównana korelacja między procesami zapamiętywania, tworzenia oraz manipulacji,

---

W: *Przekład — język — kultura*. Red. R. Lewicki. Lublin 2002 [z bibliografią] czy A. Bednarczyk: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002.

[3] Por. S. Barańczak: *Poetycki model świata a problemy przekładu artystycznego*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wysłouch. Warszawa 1985, s. 207—226 oraz A. Olędzka-Frybesowa: *Wpływ odmienności kultur na postać przekładu literackiego — „dominanta odchyleń"*. W: *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*. Red. A. Nowicka-Jeżowa. Izabelin 1998, s. 83.

[4] Por. A. Żuk: *„Mówił dziad do obrazu...", czyli o dialogu w warunkach nieprzekładalności*. W: *Dialog kultur. O granicach pluralizmu*. Red. P. Bytniewski, J. Mizińska. Lublin 1998, s. 73—75.

[5] Por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2007, s. 12. Obszerniej na ten temat: E. Tabakowska: *Cognitive linguistics and poetics of translation*. Tübingen 1993. Por. także A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa 1998.

[6] Por. L. Marinelli: *Semiologia stosunków interkulturalnych a zagadnienia analizy przekładu literackiego*. W: *Badania porównawcze...*, s. 139.

[7] A. Wierzbicka: *Słowa klucze. Różne języki — różne kultury*. Warszawa 2007, s. 23.

ale same dyskursy interkulturowe zwykły się zmieniać szybciej od stabilnych narodowych[8]. Oznaczałoby to także, że wszelkie paralelizmy językowe są w takich wspólnotach niezależne od kulturowych, a te ostatnie wynikają w dużej mierze z praktyk komunikacyjnych i tradycji kontaktów: „Од перспективата на комуникација меѓу културите [...] секој превод во извесна смисла се надоврзува на претходните претстави за културата и литературата на делото што се преведува"[9]. W przypadku trójkąta macedońsko-chorwacko-polskiego rywalizują z sobą potencjalne kompetencje bikulturowe i bilingwistyczne tłumacza, choć układ ów zdaje się preferować odbiorcze dyspozycje Chorwatów (wspólnota historyczno-geograficzna [obieg kulturalny monarchii SHS i SFRJ] i lingwistyczne [grupa południowosłowiańska], choć prawosławna konfesja, typologia etnograficzna i analityzm językowy raczej zamykają Macedończyków w sferze obcości; tzw. izodoksa[10] przebiega zresztą pograniczem chorwacko-serbskim). Z kolei w interakcji polsko-macedońskiej praktycznie brak punktów stycznych — poza luźnym związkiem językowym i trwającymi od lat pięćdziesiątych XX w. konsekwencjami przesiedleń słowiańskiej ludności egejskiej po wojnie domowej w Grecji, powiązanymi już później pośrednio z kontaktami naukowymi i kulturalnymi (choć szczyt działalności przekładowej z literatury macedońskiej w naszym kraju przypadł na lata 1970—1989). W sytuacji często bardzo bliskich więzów językowych w realiach państw wieloetnicznych (Imperium Otomańskie, dwa organizmy jugosłowiańskie), gdzie translacja była codzienną i powszechną praktyką, ciągłe rutynowe przekodowania określa się nawet chętniej mianem adaptacji kulturowych, a nie tłumaczeń: „Прекодирането в рамките на един и същ език или между много близки езици, но в различно културно обкръжение може да се определи по-скоро като културна адаптация отколкото като превод"[11]. Bariery przekładalności dotyczyłyby zatem w takich skrajnych warunkach nie tyle odrębności matryc kulturowych, ile możliwości niwelowania językowych kompetencji, czego dowodzi powszechna na Bałkanach od XVIII w. praktyka edytorska w zakresie słowników wielojęzycznych[12].

---

[8] Por. J. Anusiewicz, A. Dąbrowska, M. Fleischer: *Językowy obraz...*, s. 16. O problemach wynikających z etnicznej natury kodu por. np. J. Anusiewicz: *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*. Wrocław 1994 czy Z. Grosbart: *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*. Łódź 1984.

[9] В. Мартиновски: *Книжевниот превод и интеркултурната комуникација*. „Книжевен контекст" 2008, бр. 6, s. 60.

[10] W definicji podanej za pracami N.I. Tołstoja w: *Tezaurus terminologii translatorycznej*. Red. J. Lukszyn. Warszawa 1988, s. 129.

[11] Ю. Рот, К. Рот: *Студии по интеркултурна комуникация. Теория — практика.* София 2007, s. 209.

[12] Kontekst ten autor artykułu rozwija w: L. Miodyński: *Identyfikacja kulturalno-językowa Macedończyków a kod społeczny środowiska wielonarodowego*. W: *Język a tożsamość narodowa. Slavica*. Red. M. Bobrownicka. Kraków 2000, s. 195—208.

Prześledźmy w tym kontekście repertuar zabiegów przezwyciężających obcość językową na próbce materiału pochodzącego z poezji macedońskiej lat 1955—1977 i zastanówmy się, czy między strukturami filtru kulturowego chorwackiego i polskiego zachodzą istotniejsze różnice jakościowe na płaszczyźnie elementów niejednoznacznie deszyfrowalnych. Nieprzypadkowo pod uwagę wzięto nieco starsze (jak na realia macedońskie) utwory reprezentujące paradygmat *modernistyczny*, gdzie — w przeciwieństwie do kontrapunktowej literatury ponowoczesnej — „istotność cywilizacyjna i kulturowa tekstu literackiego zawiera się w jego potencjale komunikacyjnym, tj. w kształtowaniu, kumulowaniu, przetwarzaniu i przekazywaniu wartości”[13]. Z dwujęzycznej zagrzebskiej antologii poezji macedońskiej z 1979 r. (pierwszej tego typu pozycji wydawniczej w Chorwacji od czasu skodyfikowania macedońskiej normy językowej w 1944 r.) wypreparowano te teksty, które znalazły się w późniejszych wyborach polskojęzycznych[14], sporadycznie również w podwójnych wariantach przekładowych. W celu jaskrawego zobrazowania zastosowanych strategii (a właściwie taktyk) i odróżnienia semantycznych od komunikacyjnych walorów translatu wybrano przedsięwzięcie tłumacza o doskonałych kwalifikacjach bikulturowych (Macedończyka asymilowanego w chorwackim środowisku akademickim)[15], podczas gdy odpowiadającej mu osoby — translatora, literaturoznawcy bądź poety — nigdy nie było w naszym środowisku (w Skopju taką rolę odgrywał polonofil Petre Nakovski). W sytuacji bardzo indywidualnych kryteriów wartościujących ze 173 wierszy wyselekcjonowanych przez Petara Kepeskiego i Branislava Glumaca zaledwie 30 miałoby więc polskie wersje, a z nich 21 zawierałoby dowody istotnych przekształceń podczas transferu znaczeń oryginału. Ta sondażowa dawka materiału daje wszak reprezentatywny obraz obowiązujących tendencji w traktowaniu elementów nieprzyswajalnych kulturowo bądź językowo. Pomijając kontekst całości wiersza (przedstawiany w koniecznych przypadkach w komentarzu poniżej tabeli), trójjęzyczny układ odpowiedników można przedstawić następująco:

Utwór i pozycja	Język macedoński	Język chorwacki	Język polski
1	2	3	4
a 1	булките [...] ќе појдат [...] кон својот залез	makovi [...] pođu [...] u svoju smrt	maki [...] pójdą, pójdą ku swym zachodom II — A. Stern

[13] E. Kasperski: *Poetyka i heterogeniczność*. W: *Literatura a heterogeniczność kultury. Poetyka i obraz świata*. Red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski. Warszawa 1996, s. 212.

[14] Por. wykaz ekscerpowanych tekstów. Pominięto edycje wcześniejsze od chorwackiej oraz pewne publikacje, w których tłumaczone utwory pokrywają się z zawartymi w niej w minimalnym stopniu (np. „Borussia” 1999, nr 18—19).

[15] Petar Kepeski (ur. 1924 w Prilepie) pracował w chorwackich uniwersytetach od czasu studiów i przetłumaczył większość wierszy w antologii.

1	2	3	4
b 2	[tytuł] *Тешкото*	*Teškoto*	*Brzemię*
3	сурли	zurla	surmy
4	со здржана тага	pun sputane tuge	ciążą mu żal i tęsknota
5	сив сокол во клетка	sivi soko kleti	więzione jak sokół
6	оро	kolo	oro
7	вечерен мирис се разлева тих	večernji miris raznosi se plah	pachnie upojnie wpatrzony w noc zmierzch
8	век по век што трупал се попуст и мрачен од крвава болка, / од робија клета	jer naša je povijest krvava i hučna / od vječitih boli i od ropskih zala	wiekami, co czerpiąc z cierpienia i cienia / bywały wciąż pustsze i bardziej nikczemne
9	кој збор ќе ми најде за вашата стрв	tko riječ će mi naći za užasan jad	nie umiem cię nazwać, boś ścierwo jest ścierw
10	од калеши моми и невести ред	tamnopute djece i nevjesta splet	łańcuchem z rąk dziewic i niewiast
11	танец низ крвје и огон	kolo na grimiznoj vatri	oro skrwawione wśród krzyków
12	вековно ропство	vjekovno ropstvo	niewoli ciemnica V — B. i S. Gogolewscy
c 13	[tytuł] *Buj*	*Vij*	*Wij* [* z objaśnieniem tłumacza]
14	во свеста	u svijesti	w cerkwi mojej jaźni
15	сите светци	svi sveci	stateczni święci z ram ikonostasu
16	настапува часот	otkucava pravi onaj čas	zaraz mnie zapowie północ
17	си повлекла ти црта	si već povukla crtu	dłoń twoja przewód rozkłada
18	ќе стапам до пределот	stignem do te crte	staję na urwistej skale
19	се веќе гасам [...] во свеста те домамив мошно	gasim se već [...] domamih te u svijesti moćno	gaszę na dnie jaru wszystko, czym byłaś: przywabioną marą / jaźni okrutnej IV — B. Drozdowski
d 20	усмев што искрено тлее	smijeh što u vinu zrije	wina uśmiechy spienione
21	желба потајница	želja skrivena	najskrytsze pragnienie
22	проклето срцево ако ваше не е!	prokleto da je srce, ako vaše nije!	jeśli serce moje was zawiedzie, / niechaj pęknie, na wieki zhańbione! II — A. Włodek

1	2	3	4
e 23	малечко	maleno	robaczku
24	заливче со бели камчиња	zaljev posut bijelim kamiččima	zatokę pełną białych muszli
25	најситното набирање	najmanje pomicanje	lada wyższa fala
26	до гласни таласи	do valova glasnih	ku burzom przyszłości
27	езерото ја создава твојата душа	jezero stvara tvoju dušu	jezioro rzeźbi twą duszę VII — B. Drozdowski
f 28	есента е [...] просветлена сега	jesen je [...] k'o prozračna sjeta	jesień to [...] światło dookolne
29	убавино	o ljepoto	urodo świata
30	вечерта [...] ја чекам така	dok večer tihu ne oglase šturci	aż mi się wieczór czekany pokłoni IV — B. Drozdowski
g 31	јагленосан скелет	sprženi kostur	spróchniały szkielet
32	жолто-златни спомени	žuto-zlatnih uspomena	złotożółtych wspomnień IV — B. Drozdowski
h 33	достоен за слава	dostojnim za slavu	czeka i sława, i chwała
34	црешово дрво од пре-многу род	trešnjevo stablo što sruši ga rod	gałąź czereśni soczyście brzemiennej
35	потсмешлива сенка [...] смеата ми ја урочи	podrugljiva sjena [...] ukrala mi smijeh	upiór drwiącej kpiny [...] uśmiech mi odebrał
36	искинав до девет постели	poderah do devet postelja	dziewiąty raz słoma przegniła pode mną
37	се сетив долен	se oćutjeh poniženim	poczułem się mały
38	мака до вбигорување	muku do okamenenja	zastygła w kamiennym cierpieniu
39	не грози се	ne grozi se	nie brzydź się
40	со триста лакти платно	sa trista lakata platna	w trzysta łokci płótna
41	да убијам Црна Арапина	da ubijem Crna Arapina	abym mógł zabić Czarnego Luda V — B. i S. Gogolewscy
i 42	да земе краешник од ноќвите	da okrajak kruha dohvati	wraca […] po kęs ciasta z dzieży
43	бележен меѓу сите	obilježena među svima	pomazańcem pomiędzy wszystkimi
44	низ думани	kroz požare	przez mękę IV — B. Drozdowski

1	2	3	4
j 45	пие [...] од право виме	siše [...] iz nabreklog vimena	spija [...] prosto z wymienia X — K. Solecka
k 46	својот гроб со прокуда го копам	kletvom sudbinskom kopam svoj grob	grób sobie kopię złym przyzwyczajeniem III — J. Hulim
l 47	телото [...] црна маслина	tijelo [...] crna maslina	ciało [...] — ciemna oliwa
48	звук од [...] старински кори	zvuk [...] drevne kore	dźwięk [...] starego drewna
49	од твоите црни магии вцашен	tvojom crnom magijom užasnut	oszołomiony twymi czarami
50	афричко сонце	afričko sunce	czerwone słońce III — J. Hulim
m 51	лична сретполка	poljska lepotica	wiotka polanianka
52	сретполе сон прегладнета	usred polja željna sna	wśród pól wygłodzona
53	тагува по катунците	tuguje za čergarima	do szatrów tęskniąc
54	крстеник да ми беше	kumče da mi je bila	gdybym ją ochrzcił VIII — G. Łatuszyński
n 55	опчинет на звуците сум виснал	općinjen o zvučne niti visim	oszołomiony dźwiękami wrzasnąłem III — J. Hulim
o 56	крадеме од тишината / кога молчат / сите прозорци жолти	krademo tišinu / kad šute / svi prozori žuti	wykradamy milczeniu / mowie naszych zwierzeń / całą urodę żółtych okien
57	да се препуштиме затворени	da se prepustimo zatvoreni	czy w intymności ścian potrafimy VI — Z. Bieńkowski
p 58	сувите гранки на немирот	suhe grane nemira	szare gałęzie nienawiści VI — Z. Stoberski
r 59	изнајдов љубовна одаја	otkrih ljubavni kutak	odnajdywałem altanę czułości II — M. Wawrzkiewicz
s 60	класатка да никне	žito da rodi	wyrośnie z nich pszenica II — T. Śliwiak
t 61	скривено во координатниот систем	skriven u koordinatnom sustavu	ukryty jest w systemie koordynacyjnym III — M. Bogusławska

1	2	3	4
u 62	заминати за кои не се слуша	nestalih o kojim se ne piše	odeszli, a o których nic nie słychać III — M. Bogusławska
w 63	преполни врвици мириси течни	staza prepunih mirisa tečnih	zapachu tak lekkiego II — Z. Stoberski

Wykaz ekscerpowanych tekstów:
Edycje zwarte: **I** — *Antologija suvremene makedonske poezije.* Izbor P. Kepeski, B. Glumac. Zagreb, Izdavačko poduzeće August Cesarec, 1979; **II** — *Czerwone winorośla. Panorama poezji macedońskiej*. Red. M. Wawrzkiewicz, Warszawa, Książka i Wiedza, 1996; **III** — *Żeglarze pamięci. Antologia współczesnej literatury macedońskiej*. Red. V. Mojsova-Čepiševska, L. Miodyński, B. Zieliński. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009; **IV** — B. Koneski: *Hafciarka i inne wiersze*. Tłum. B. Drozdowski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982; **V** — B. Koneski: *Winnica. Wybór poezji i prozy*. Tłum. B. i S. Gogolewscy. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1983; **VI** — M. Matevski: *Zrównanie dnia z nocą*. Wybór M. Wawrzkiewicz, M. Sprusiński [tłumacze różni]. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1989; **VII** — „Poezja" 1975, nr 2 [numer tematyczny: *Jugosłowianie*]; **VIII** — „Poezja" 1988, nr 6 [numer tematyczny: *Macedończycy* i *Łobodowski*]; **IX** — „Literatura na Świecie" 1982, nr 2; **X** — „Fraza" [Rzeszów] 2000, nr 4 [*Antologia współczesnej poezji macedońskiej w przekładach K.M. Soleckiej*, s. 49—75]; **XI** — *An Island on Land. Anthology of Contemporary Macedonian Poetry*. Eds. I. Čašule, Th. Shapcott. Sydney, Macquarie University, 1999.
Teksty poetyckie: **a** — Славко Јаневски, *Тишина*; **b** — Блаже Конески, *Тешкото*; **c** — Idem, *Виј*; **d** — Idem, *Здравица*; **e** — Idem, *Дете заспано крај езеро*; **f** — Idem, *Починка*; **g** — Idem, *Стабло*; **h** — Idem, *Болен Дојчин*; **i** — Idem, *Одземање на силата*; **j** — Ацо Шопов, *Добра ноќ*; **k** — Idem, *Раѓање на зборот*; **l** — Idem, *Во сонот на црната жена*; **m** — Гане Тодоровски, *Седум навраќања кон мотивот трепетлика*; **n** — Матеја Матевски, *Звона*; **o** — Idem, *Сред тревите*; **p** — Idem, *Епитаф*; **r** — Анте Поповски, *Тајнопис*; **s** — Idem, *Македонија*; **t** — Idem, *Елементот на бројките*; **u** — Влада Урошевиќ, *Хаос*; **w** — Петар Бошковски, *Перуника*.

Komentarz

1. W chorw. animizacja, w pol. utrzymana (podwójna) dosłowność semantyczna, lecz zastosowane powtórzenie liryczne. 2. W chorw. bliskość elementu kulturowego (wspólna tradycja tańca korowodowego), mimo pozostawienia egzotycznej nazwy, w pol. — zachowana ekwiwalencja konotacyjna, ale niefortunna forma gramatyczna nazwy tańca. 3. Maced. *сурла* (z tur. *zurna*) — desygnat trafnie dobrany, choć w tradycji polskiej kojarzony zwykle ze sferą militarną jako instrument popularny w muzyce janczarskiej. 4. W pol. *quasi*-ludowy stereotyp językowy. 5. Niejednoznaczne maced. *во клетка* w chorw. oddane przez imiesłów 'przeklęty', w pol. zastąpione dowolnie w asocjacji z „klatką" oraz opuszczony ważny epitet (por. także „sivi soko" w serb. epice ludowej; również w tytule znanej pracy serbistycznej Rebeki West *Black Lamb and Grey Falcon*). 6. W chorw. lokalny odpowiednik, w pol. brzmienie oryginalne (brak dokładnej paraleli). 7. W pol. wzmocnienie stylistyczne przysłówkiem i kunsztowna konstrukcja animizacyjna. 8. W chorw. element perswazyjno-dydaktyczny *naša je povijest* — mniej skondensowany od maced. folklorystycznych *болка крвава* i *робија клета*; w pol. nieuzasadniony rym wewnętrzny oraz wąskodosłowne znaczenie maced.

пуст. 9. W chorw. rezygnacja z maced. obrazowego określenia; w pol. pogardliwe „ścierwo ścierw" zbyt naturalistyczne. 10. Maced. typowo ludowe „мома калеша" w chorw. jako bezpłciowe *djete*, w pol. — „dziewica", lecz bez epitetu kolorystycznego; pol. 'niewiasta' ma szersze znaczenie od oryginalnego *невеста*. 11. W chorw. wprowadzony składnik „purpury"; w pol. nieumotywowane „krzyki". 12. W pol. metafora upowszechniona w poezji czasu rozbiorów. 13. W znaczeniu 'upiór' — w pol. komentarzu odległe nawiązanie do tytułu noweli Gogola (nie wprowadzał go autor), w samym tekście także *Wij-Lament* [?]. 14. W pol. pretensjonalna przenośnia. 15. W pol. nadprodukcja skojarzeń z prawosławiem, sztuczne budowanie konsytuacji. 16. W chorw. wzmocnienie przymiotnikowe, w pol. wyszukana poetycka retoryka (Koneski uchodzi za klasyka macedońskiej liryki, nie bacząc więc na chronologię tekstów, często nadaje mu się w przekładach (neo)romantyczną pozłotę — na stronie tytułowej IV widnieje natomiast informacja o autoryzacji przekładu!). 17. W pol. nadinterpretacja — *przewód*. 18. Mglistość oryginału, zatem w pol. romantyczna klisza. 19. W pol. młodopolskie figury retoryczne i nieuzasadniony „jar". 20. W chorw. i pol. przesunięte pola semantyczne. 21. W obu przekładach adaptacja dominanty semantycznej wiersza. 22. W pol. rozbudowana formuła anatemy. 23. W pol. emocjonalny hipokoristikon; w IX — wariant *maleństwo*. 24. W pol. ekwiwalent przesunięty. 25. W pol. ukonkretnienie. 26. W pol. typowy poetyzm. 27. W pol. znaczenie przenośne; również w IX — *przędzie*. 28. W obu przekładach wartość dodana. 29. W chorw. wzmocnione apostrofy, w pol. poetycka kolokacja. 30. W chorw. naddatek „świerszcze", w pol. uszlachetniający koncept. 31. W pol. częściowa synonimia stylistyczna. 32. W pol. inwersja składników epitetu (tradycyjnie w analogii typu „złotopióry"). 33. W pol. rozbudowany frazeologizm. 34. W pol. retoryka leśmianowska (w IV wariant *trześnia*). 35. W chorw. podobnie; w pol. *upiór* bardziej ekspresywny i „bałkański" od „cienia"; w wariancie IV etymologiczne *śmiech zauroczył*; w oszczędniejszej wersji ang. [XI] po prostu *to curse* ['przekląć'] *my laughter*. 36. W pol. (pseudo)ludowa rachuba czasu według typu „miesiączek obrócił się złoty". 37. Bardziej odpowiednie „niski", „nikczemny" (tak też w ang. XI — *base*). 38. Chorw. i pol. współmierne, w wariancie IV synonimia stylistyczna *męka do zgorzknienia*. 39. W pol. wariancie IV archaiczne *w przekór mdłości*. 40. W pol. wariancie IV tylko *w płótna giezło długie*. 41. Pol. wręcz humorystyczne (asocjacje z kulturą popularną), w wariancie IV *żebym czarnego zabił Arapina* [Czarny Arab jest w folklorze maced. postacią symboliczną i taka nazwa byłaby właściwa]. 42. Tym razem użycie przenośne („kęs chleba") mamy w chorw.; pol. — (rozrabiane) w dzieży ciasto zwykle nie ma jeszcze „kęsów" [!]. 43. W pol. nacechowanie biblijne. 44. Rzeczownik maced. rzadki ('tumany'), stąd różne realizacje; *мака* jest w kulturze maced. *słowem kluczowym*[16]. 45. Oba przekłady trafnie omijają pułapkę

[16] Por. A. Wierzbicka: *Słowa klucze...*, s. 42. Obszerniej o tej kwestii w pracy: Eadem: *Semantics, culture and cognition: Universal human concepts in culture — specific configurations*. New York 1992.

znaczeniową. 46. W pol. przesadne przesunięcie semantyczne (ang. XI — *in cursed habit*). 47. W pol. błąd (wariant VIII *czarna oliwka* — chodzi o cerę Murzynki). 48. W chorw. i pol. zasadnicze różnice (dwuznaczność oryginału); wariant VIII — *chórów starodawnych* [!]. 49. Oba ekwiwalentne; wariant VIII *czarnymi czarami usidlony*. 50. W pol. nieuzasadniona zmiana. 51. Chodzi o osikę, pol. interpretacja więc udana, choć to niemal neologizm. 52. W pol. pominięto ważny element „snu". 53. W chorw. adekwatnie; pol. rzeczownik wystylizowany i rzadki — w ang. XI wręcz *longing for the gypsies* na oznaczenie nomadycznego trybu życia; *notabene* pol. tłumacz opuścił cały wers 10 oryginału [!]. 54. W pol. eliminuje się „niepewną" terminologię („chrześniaczka"). 55. W pol. omyłka fonetyczna (sugestia „вриснал"?). 56. Chorw. — wiernie, w pol. — nieokiełznany werbalizm i romantyczna klisza „mowa zwierzeń". 57. W pol. niezrozumiała epenteza. 58. *Немир* jest wyrazem autosemantycznym, lecz — jak widać — polski tłumacz zdecydował inaczej. 59. Materiał leksykalny ze sfery uczuć jest podatny na modulacje, ale w pol. arkadyjska konwencja jest zbyt rażąca w kontekście surowej poetyki Popovskiego; najlepiej w III — *znalazłem miłosną komnatę*. 60. Oba odpowiedniki botanicznie fałszywe — *класатка / острика* (Carex) to turzyca, skądinąd rozpowszechniona w Polsce. 61. Wiersz ma kontekst matematyczny, w pol. powinno więc być „w układzie współrzędnych". 62. Ciekawy i niejasny przykład chorw. odrębności. 63. Chorw. — wiernie, w pol. nieuzasadniona redukcja.

Przytoczone obserwacje należałoby uogólnić w kilku zakresach problemów.

Przekłady chorwackie wykazują znacznie wiekszą ścisłość, komunikatywność, a także oszczędność środków wyrazu, opierając się na wspólnym korpusie leksyki — a często też frazeologii — południowosłowiańskiej, który wyznacza kolektywne schematy poznawcze — w myśl zasady, że podobne „obrazy świata [...] dostarczają kryteriów semantyzacyjnych dla konstrukcji drugiej rzeczywistości w obrębie danego systemu kultury"[17]. Nie bez znaczenia jest tu również dziedzictwo ludowej wyobraźni pieśni epickiej i lirycznej.

Przekłady polskie operują kompensacją na wielu poziomach, choć niekoniecznie w odniesieniu do matryc kulturowych, które zwykle potrafią zidentyfikować ze względu na ich oczywistą obcość i potrzebę weryfikacji danych etnosymbolicznych (tańce, realia geośrodowiskowe, wyrażenia skostniałe itp.). Daleko posunięta jest natomiast stylizacja (zwłaszcza archaizująca), ozdobność, manieryzm rodem z bogatszej tradycji literackiej, koloryzacja językowa bliska pretensjonalności. Surowość macedońskiego zmetaforyzowanego języka poetyckiego jest „nie do uwierzenia", toteż starsi zwłaszcza tłumacze nadają jej szlify (neo)ro-

---

Studia macedońskie nad tym zagadnieniem mają raczej charakter materiałowy, z chorwackich, por. np. *Prevođenje kultura. Zagrebački prevodilački susret 2003*. Red. I. Grgić. Zagreb 2005.

[17] M. Fleischer: *Obraz świata. Ujęcie z punktu widzenia teorii systemów i konstruktywizmu.* W: *Język a kultura*..., s. 65.

mantycznego „pięknego wiersza". Mniej doświadczeni z kolei obawiają się wyjść poza dosłowność.

Wierni metaforze tłumaczenia jako „stawiania luster", Polacy wybierają najczęściej ekwiwalenty funkcjonalne (czyli „kulturowe" w typologii technik translatorskich P. Newmarka)[18], Chorwaci zaś pozostają wierni przekładowi syntagmatycznemu bądź reprodukcji, ponieważ o strategię konsekwentnego udomowienia w podobnym zakresie starać się nie muszą. W obu przypadkach wystąpić mogą *faux amis*.

Mając do dyspozycji zestaw stereotypów „egzotycznych Bałkanów", autorzy polskich translacji reprodukują je w kilku przypadkach intensyfikacją znaków oryginalności kulturowej. W tekstach chorwackich dominują elementy uniwersalizmu i (ograniczonej) wspólnoty kodu cywilizacyjnego, choć nie ustrzegają się one pułapek złudnych podobieństw, głównie w folklorystycznych zbitkach semantycznych.

Przebieg międzykulturowego dialogu ma więc w badanym trójkącie mniej lub bardziej zakłócony charakter[19]. Uniwersalia semantyczne funkcjonują z zastrzeżeniami, wizje świata ulegają nierównomiernym ewolucjom[20], materiał tradycji literackich charakteryzuje się dysproporcją i różnicami genetycznymi. Dlatego najodpowiedniejszą w jego analitycznym opisie — szczególnie z perspektywy polskiej — wydaje się postawa wypływająca z teorii translokacji, transkrypcji czy „ocalenia w przekładzie", a nie myślenie w kategoriach substytucji znaczeń[21]. Stwierdzono bowiem, że w naturalnym metajęzyku semantycznym człowieka funkcjonuje jedynie około 60 wyrazów „prostych i uniwersalnych" wynikających z przedjęzykowego systemu konceptualnego[22], a ten może równie dobrze przekładać się na struktury słowne, co na przykład na system zachowań w ramach szeroko pojętych tekstów kultury[23]. Tym bardziej zatem specyfika pracy z językiem poetyckim wymaga utrzymania równowagi między możliwościami budowania łatwych paralel międzysłowiańskich w świecie pozornej obfitości słów a kulturowo uwarunkowanymi aktami ekspresji (ukrytych) znaczeń, które niekoniecznie znajdą zawsze odzwierciedlenie w zasobie werbalnym.

---

[18] Por. modyfikację tej terminologii w: K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna...*, s. 75—84.

[19] „Переводчик может достигнуть полного понимания оригинала и естественности выражения в переводе, но вновь созданное произведение всегда будет являться проявлением двух культур" — Г. Ванечкова: *Поэзия, символ, перевод*. Praha 1990, s. 97.

[20] Por. W. Soliński: *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*. Wrocław 1987, s. 38.

[21] Por. A. Legeżyńska: *Przekład: pewniki, spory i pytania w translatologii*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2002, s. 299—300. Tylko tego rodzaju elastyczność może przezwyciężyć ograniczenia teorii lakun.

[22] Por. A. Wierzbicka: *Słowa klucze...*, s. 57—62.

[23] Por. S. Żółkiewski: *Teksty kultury*. Warszawa 1988, s. 35.

Лех Мјодињски

Семантичките матрици на културата — македонската стихотворба во полскиот и хрватскиот одраз

Резиме

Во статијата се претставени начините на преобразувањето на културните семантички елементи во паралелните преводи на македонската поезија. Нивното споредување врз основа на материјалот на лириката од 1955 до 1977 година (заедно со широкиот коментар во перспективата на комуникациската теорија на преводот) ги покажува разликите во сферата на еквиваленција коишто произлегуваат од своеобразноста на двете традиции на меѓукултурните врски. Хрватските преводи прејавуваат значително поголема егзактност, комуникативност и штедливост на средства на израз, потпирајќи се на заедничкиот широк корпус на јужнословенската лексика, понекогаш фразеологијата. Полските преводи се ползуваат со компензацијата на многу нивоа — особено високата фреквентност ја има стилската архаизација, јазичната обоеност доведена до претенциозност. Во првиот случај методот е почесто синтагматскиот превод или репродуцирањето на фолклорните клишеа, во вториот — применувањето на функционалните фолклорни еквиваленти и црпењето од романтичкото наследство.

Lech Miodyński

Semantic matrices of the cultures — Macedonian poem in Polish and Croatian reflection

Summary

This article describes the ways of transformations of the cultural-semantic elements in parallel translations of the Macedonian poetry. Their comparison through the material of lyric from 1955—1977 period (along with wide annotation in the perspective of communicational theory of translation) depicts differences in the extent of equivalency — ensuing from divergence of both traditions of intercultural relations. Croatian translations show much higher accuracy, articulateness and economy of forms of expression, relying on common extensive corps of south Slavonic lexis, often phraseology. Polish translations on many levels use a compensation — especially archaic stylisation, language embellishing advanced to affectation has high frequency. In the first case dominant method is usually syntagmatic translation or reproduction of the plates (cliches), in the second — applying of the functional cultural equivalents and deriving from the romantic heritage.

Iwona Haneczok

Odczytując sens oryginału (na podstawie przekładu na język serbski i angielski *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka)

Mówi się, że przekład jest jak kobieta — albo wierny, albo piękny. Już Stanisław Barańczak w swym *Małym, lecz maksymalistycznym manifeście translatologicznym* podważa wartość tego „męsko-szowinistycznego" przesłania[1]. Przyjęcie, że przytoczony aforyzm jest prawdą oznaczałoby, że każdy piękny przekład nie ma wiele wspólnego z oryginałem, a ten, który przekazuje sens pierwowzoru, pozbawia go wartości artystycznych. Taki punkt widzenia prowadzi do tezy o nieprzekładalności dzieł literackich[2]. Pogląd ten potwierdzają niektórzy badacze języka, interpretując „hipotezę względności językowej" Edwarda Sapira i Benjamina Whorfa w duchu skrajnego determinizmu. Oznaczałoby to, że język jest uprzedni do świadomości, i że to on określa sposób, w jaki myślimy[3]. Co za tym idzie, jeśli „postrzeganie rzeczywistości oraz ukształtowany na tej podstawie obraz świata zależą całkowicie od struktury języka, którym posługuje się postrzegający podmiot"[4], to niemożliwe jest przełożenie tekstu z jednego języka na drugi, ponieważ

---

[1] S. Barańczak: *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*. W: Idem: *Ocalone w tłumaczeniu.* Kraków, 2004, s. 16.

[2] Autorka artykułu chciałaby zaznaczyć, że wywody w nim zawarte ograniczają się do przekładu dzieł literackich, ze szczególnym uwzględnieniem poezji.

[3] A. Wierzbicka: *Sapir a współczesne językoznawstwo*. W: E. Sapir: *Kultura, język, osobowość*. Przeł. B. Stanosz, R. Zimand. Warszawa, 1978, s. 5—32.

[4] P. Fast: *O granicach przekładalności*. W: *Przekład artystyczny*. T. 1: *Problemy teorii i krytyki*. Red. P. Fast. Katowice 1991, s. 19.

w każdym języku używa się całkowicie innych (nieprzekładalnych) form gramatycznych i semantycznych do wyrażania tych samych zjawisk.

Gdyby jednak przekonania te były rozpowszechnione i uznawane przez wszystkich badaczy, nie zaczytywalibyśmy się w dziełach Tołstoja, Dickensa czy Eco. Zarówno dla tłumaczy, jak i wielbicieli obcej literatury pięknej pocieszający jest fakt, że oprócz tej pesymistycznej teorii o (nie)przekładalności istnieje wizja przeciwna, można by powiedzieć skrajnie optymistyczna, która głosi, że wszystko można przełożyć. Ostatecznie żyjemy we wspólnym świecie i odczuwamy to samo, muszą więc funkcjonować uniwersalia językowe — jednostki wspólne wszystkim językom, które ułatwiają pracę tłumacza[5]. Stąd stwierdzenie Wierzbickiej, że deterministyczna interpretacja hipotezy Sapira — Whorfa jest nieporozumieniem:

> Ani Sapir, ani nawet Whorf […] nie twierdzili nigdy, że język określa świadomość […]. Potencjalnie, w każdym języku można wyrazić wszelkie treści; nie ma takiej interpretacji doświadczenia, która byłaby nie do pogodzenia z jakimkolwiek językiem. Ale jest istotna różnica między tym, czego dany język „nie uniemożliwia", a tym, co dany język podsuwa, ułatwia i sugeruje[6].

Edward Sapir i Benjamin Lee Whorf wysnuli wspomnianą wcześniej hipotezę, badając języki rdzennych mieszkańców Ameryki. Sami badacze posługiwali się na co dzień językiem angielskim, który dotarł do Ameryki z końcem XV w., dzięki kolonizatorom pochodzącym przede wszystkim z Wielkiej Brytanii. Język badaczy i język badanych pochodzą zatem z bardzo odległych od siebie rodzin językowych (język angielski to rodzina języków germańskich, a języki autochtoniczne Ameryki, które badali Sapir i Whorf, to przede wszystkim rodzina utoaztecka[7]). Podstawą badań Sapira i Whorfa były właśnie różnice między tymi językami, ale zdawali sobie oni sprawę z tego, że aby porównać języki, najpierw trzeba znaleźć „jakąś uniwersalną miarę", czyli jednostki fundamentalne, uniwersalia czy indefinibilia, które występują w każdym języku[8].

Wierzbicka wprowadza pojęcie uniwersaliów leksykalnych, czyli „izomorficznych zestawów elementarnych jednostek semantycznych", na których oparte są wszystkie języki, bez względu na to, jak bardzo się od siebie różnią. W uproszczeniu można powiedzieć, że są to jednostki leksykalne najprostsze, najbardziej zrozumiałe, które mogą służyć do definiowania elementów bardziej skomplikowanych. Za Arystotelesem Wierzbicka mówi, że „chodzi nie o to, co jest bardziej zrozumiałe dla poszczególnych osób, lecz o to, co jest bardziej podstawowe

---

[5] Ibidem, s. 20.

[6] A. Wierzbicka: *Sapir a współczesne*..., s. 22.

[7] J.B. Carroll: *Wprowadzenie*. W: B.L.Whorf: *Język, myśl i rzeczywistość*. Przeł. T. Jołówka. Warszawa 2002.

[8] A. Wierzbicka: *Sapir a współczesne*…, s. 22.

z semantycznego punktu widzenia, a więc bardziej zrozumiałe ze swej natury”[9]. Dzięki tym jednostkom możliwe jest porozumienie międzykulturowe; nie jest ono łatwe i bywa ograniczone, ale z pewnością nie jest wykluczone. Badaczka potwierdziła swe hipotezy w pracy zatytułowanej *Meaning and Universal Grammar*, napisanej wraz z Cliffem Goddardem[10].

Nie jest jednak możliwe, aby tekst przekładu był tożsamy z tekstem oryginału. Mimo odnalezienia dowodów na istnienie uniwersaliów leksykalnych, Wierzbicka zastrzega, że każdy system językowy jest uwarunkowany kulturowo, a każdy element języka „należy do całej konfiguracji elementów, zajmując konkretne miejsce w niepowtarzalnej siatce relacji między nimi”[11].

Opierając się na przytoczonych twierdzeniach, można wysnuć tezę, że każdy język jest przekładalny na inny, jednak przekładalność ta może być stopniowalna ze względu na poziom trudności w znalezieniu ekwiwalentu, zarówno gramatycznego, jak i leksykalnego. Siatka relacji między elementami uniwersalnymi (która znacząco wpływa na stopniowalność języka w przekładzie) kształtowana jest przez wiele czynników. W tym artykule chciałabym się skoncentrować na trzech z nich, według mnie najważniejszych: systemie językowym, kulturze oraz organizacji społecznej (ustroju).

Od tłumacza i jego dobrze (lub czasami, niestety, źle czy niedokładnie) wykonanej pracy zależy prawidłowe (zgodne z celem oryginału), nieprawidłowe lub po prostu inne odczytanie tekstu przekładu. Zadaniem tłumacza jest wyrażenie w przekładzie sensu oryginału. Tekst oryginalny jest dla tekstu sekundarnego prototypem, co oznacza, że przekład może być jedynie zbliżony lub oddalony od oryginału, ale nigdy nie będzie z nim tożsamy. Każdy tłumacz napotyka w swej pracy na bariery językowe. Istnieją takie jednostki leksykalne czy gramatyczne, których nie da się przełożyć na inny język i trzeba dla nich szukać ekwiwalentu w języku przekładu. Badając przekład *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka na język serbski i angielski, chciałabym udowodnić, że im bardziej zbliżone są do siebie trzy wcześniej wymienione elementy (tj.: system językowy, kultura, organizacja społeczna) w dwóch językach uczestniczących w przekładzie, tym łatwiej jest tłumaczowi znaleźć ekwiwalent i przekazać sens oryginału, a co za tym idzie — odbiór dzieła przez czytelnika sekundarnego nie będzie zakłócony, będzie zgodny z jego celem; wraz z oddalaniem się co najmniej jednego z tych czynników proces tłumaczenia staje się trudniejszy, bardziej wymagający. Ze względu na różne realia kulturowe, a przede wszystkim uwarunkowania historyczne, w których egzystują oryginał i przekłady, ich odbiór będzie się różnił.

---

[9] A. Wierzbicka: *Semantyka. Jednostki elementarne i uniwersalne.* Tłum. A. Głaz, K. Korżyk, R. Tokarski. Lublin 2006, s. 26.

[10] Ibidem, s. 30—31.

[11] Ibidem, s. 32.

Opierając się na kognitywistycznej teorii prototypu, która zakłada istnienie „gorszych" i „lepszych" przedstawicieli kategorii, można zbudować prototypy „gorszego", czyli trudniejszego, oraz „lepszego", czyli łatwiejszego przekładu[12]. „Gorszy" (zarówno pod względem samego procesu tłumaczenia, jak również odczytania) to taki, w którym trudniej jest znaleźć ekwiwalenty. W takim przekładzie będą uczestniczyć języki bardzo oddalone od siebie w klasyfikacji genetycznej czy geograficznej, stąd systemy językowe i kultura będą znacząco się od siebie różniły. „Lepszy" przekład ułatwia pracę tłumacza oraz odbiór dzieła przez odbiorcę sekundarnego. Łatwiej się tłumaczy, jeśli język oryginału jest zbliżony genetycznie lub geograficznie do języka przekładu.

Kategoryzacja z zastosowaniem prototypów zapoczątkowana została w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku przez Eleanor Rosch, amerykańską psycholog, w badaniach empirycznych z zakresu psychologii rozwojowej. Prototyp to najbardziej typowy „przedstawiciel" danej kategorii, jej symbol, poznawczy „punkt odniesienia"[13]. W kategoryzowaniu za pomocą prototypu granice kategorii są nieostre, coś może do danej kategorii należeć „mniej", coś „bardziej". Jest to bardziej naturalne niż klasyfikacja klasyczna Arystotelesa[14]. Teoria kognitywna zaadaptowana została dla potrzeb językoznawstwa jako językoznawstwo kognitywne w latach osiemdziesiątych XX w. przez Georga Lakoffa i Ronalda Langackera.

W klasyfikacji sytuacji przekładu pomoże wskazanie ograniczeń, jakie tłumacz może napotkać w czasie swej pracy. Można je podzielić na dwie grupy: ograniczenia systemowe oraz kulturowe (kultura i ustrój społeczny).

Wybrane ograniczenia systemowe

Języki można klasyfikować ze względu na ich pokrewieństwo (klasyfikacja genetyczna), z uwagi na podobieństwa spowodowane długotrwałym wspólnym kontaktem (klasyfikacja geograficzna) oraz ze względu na podobieństwo pewnych struktur językowych (klasyfikacja typologiczna). Biorąc pod uwagę klasyfikację genetyczną, język serbski i polski są z sobą blisko spokrewnione, ponieważ pochodzą z tej samej rodziny języków słowiańskich. Rodzina ta dzieli się na trzy grupy: języki wschodniosłowiańskie, zachodniosłowiańskie i południowosłowiańskie.

[12] Por. E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu.* Przeł. A. Pokojska. Kraków 2001, s. 37—38.

[13] Por. E. Tabakowska: *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków 1985.

[14] Por. E. Rosch: *Zasady kategoryzacji*. Tłum. R. Balas. W: *Psychologia poznawcza w trzech ostatnich dekadach XX wieku*. Red. Z. Chlewiński. Gdańsk 2007, s. 409—430.

Język polski zalicza się do grupy zachodniosłowiańskiej, język serbski zaś do południowosłowiańskiej. Język angielski należy do rodziny języków germańskich i nie jest bardzo oddalony od języków słowiańskich w klasyfikacji genetycznej, ponieważ obie rodziny należą do grupy języków indoeuropejskich. Mimo tych pokrewieństw, przekład z polskiego na oba te języki nie jest sprawą tak prostą, jak mogłoby się to wydawać, szczególnie jeśli mowa o przekładzie na język angielski.

Języki dzielą się na fleksyjne i pozycyjne. W językach fleksyjnych wyrazy odmieniają się, szyk zdania zaś nie jest narzucony i niezmienny, ponieważ „o funkcji składniowej wyrazu rozstrzyga nie jego miejsce w zdaniu, ale przede wszystkim jego forma”[15]. Języki polski i serbski należą do języków fleksyjnych. W tym pierwszym występuje dość duża swoboda przestawiania wyrazów w zdaniu, choć nie jest ona nieograniczona i prawie zawsze powinna zostać uzasadniona. Język serbski tak dużej swobody w zmianie szyku nie ma; dozwolona jest ona rzadziej niż w języku polskim. Na potwierdzenie przytoczę fragment *Poematu dla dorosłych* Adama Ważyka. W oryginale czytamy, że „po niebie pędzi obłok”[16] (zakładamy, że bez zmiany szyku zdanie brzmiałoby ‘obłok pędzi po niebie’), w serbskim przekładzie mamy: „[…] po nebu oblak juri”[17] (czyli ‘po niebie obłok pędzi’). Język angielski to przedstawiciel języka pozycyjnego i zmiana szyku zdania dozwolona jest jedynie w gramatycznie uzasadnionych przypadkach (np. inwersja stylistyczna, inwersja w pytaniach). Stąd to samo zdanie w przekładzie angielskim przyjmuje postać: „[…] a cloud rushes through the sky”[18] (‘obłok pędzi przez niebo’).

Takie niewinne (wydawałoby się) zmiany szyku zdania mogą mieć duży wpływ na odczytanie utworu. Gramatyka kognitywna zakłada, że na znaczenie każdego wyrażenia składa się treść pojęciowa i „określony sposób przedstawiana tych treści przez mówiącego”[19]. Ronald Langacker porównuje akt komunikacji do procesu wizualnego — mówiący obrazuje sytuację. Jednym z aspektów tego obrazowania jest wybór pierwszego planu, czyli tzw. figury. Opozycją do figury jest tło, czyli drugi plan. Stąd zdania równoważne pod względem logicznym: „Po niebie pędzi obłok”, „Po niebie obłok pędzi” i „Obłok pędzi przez niebo”, semantycznie różnią się od siebie. W polskim prototypie na plan pierwszy wysuwa się niebo, a następnie czasownik „pędzi”. Nie miałoby to większego znaczenia, gdyby nie to, że zdanie pochodzi z części 10. poematu, a w części 3. pojawia się

[15] H. Kurkowska, S. Skorupka: *Stylistyka polska. Zarys*. Warszawa 1959, s. 212.

[16] A. Ważyk: *Poemat dla dorosłych i inne wiersze*. Warszawa 1956, s. 7—18. Wszystkie kolejne fragmenty utworu pochodzą z tego samego źródła.

[17] A. Važik: *Poema za odrasle*. Tłum. P. Vujičić. In: *Savremena poljska poezija*. Beograd 1985, s. 91—99. Wszystkie kolejne fragmenty utworu pochodzą z tego samego źródła.

[18] A. Ważyk: *A Poem for Adults*. In: *Bitter Harvest — The Intellectual Revolt behind the Iron Curtain*. Ed. E. Stillman. New York 1959, s. 129—136. Wszystkie kolejne fragmenty utworu pochodzą z tego samego źródła.

[19] E. Tabakowska: *Gramatyka…,* s. 56.

krótki opis wyścigu zbrojeń („Był świt, słyszałem świst odrzutowców, / kosztowny bardzo, a jednak musimy…") oraz hasło częściowo zaczerpnięte z przemówienia politycznego: „Kiedy nie chcemy mówić wprost o ziemi, / wtedy mówimy: niebo nie jest puste". Dlatego możemy się spodziewać, że po niebie będzie pędzić odrzutowiec, ale doczytując zdanie do końca, widzimy, że ostatecznie jest to tylko obłok. W przekładzie angielskim zdanie zaczyna się od obłoku, zatem całe napięcie pytania („co pędzi po niebie?") znika[20]. Przekład serbski (zamiana miejsc obłoku z czasownikiem „pędzi") w tym wypadku jest lepszy od angielskiego, choć tu również pojawia się niuans językowy i zamiana figury z tłem.

Mimo wszystko jednak w przypadku obłoku różnica nie jest aż tak bardzo znacząca dla ogólnego odczytania utworu przez odbiorcę sekundarnego. Przyjrzyjmy się zatem innemu fragmentowi *Poematu…*, który w oryginale brzmi: „Za oceanem w obłokach się kłębi / apokalipsa […]", a w przekładach serbskim i angielskim odpowiednio: „Za okeanom u magli se valja / apokalipsa […]"; „Beyond the ocean an apocalypse curls in clouds […]" ('Za oceanem apokalipsa kłębi się w chmurach/ obłokach'). Tłumacz serbski zachował tu odpowiadający polskiemu szyk zdania (mimo iż nie jest on naturalny w języku serbskim), ponieważ buduje on napięcie wyłaniającej się zza oceanu, w obłokach wzburzonej wody lub chmurach, apokalipsy. Jest to obrazowanie zaczynające się od zakresu i prowadzące czytelnika do szczegółu. Takie zdanie działa na wyobraźnię odbiorcy, jak zbliżenie w filmie, najpierw widzimy większy plan — ocean, później w kadrze pojawiają się obłoki na wodzie, które zaczynają się kłębić, ostatecznie z tych obłoków wyłania się apokalipsa. Angielski przekład całkowicie zakłóca obrazowy odbiór tego fragmentu.

Poza szykiem zdania, problematyczne może być występowanie w niektórych językach rodzajników. Elżbieta Tabakowska pisze, że „brak gramatycznej kategorii rodzajnika (nie)określonego w takich językach, jak np. polski wpływa na alternatywność wyborów interpretacyjnych, których musi dokonać tłumacz, przekładając teksty polskie na języki takie, jak angielski"[21]. Przyjrzyjmy się temu fragmentowi *Poematu…*: „Ze wsi, z miasteczek wagonami jadą / zbudować hutę, wyczarować miasto, wykopać z ziemi nowe Eldorado […]". Utwór Ważyka największe oburzenie wywołał wśród mieszkańców Nowej Huty, którzy poczuli się poniżeni, między innymi przez fragment poematu zaczynający się właśnie od tych słów. Choć w utworze nazwa miasta Nowa Huta pada dopiero w jego ostatnim fragmencie, to dość oczywiste jest, że również w części 4. mowa właśnie o tym miejscu. Do takiego wniosku można dojść dzięki: po pierwsze, sformułowaniu „zbudować hutę"; po drugie, wiedzy encyklopedycznej odbiorcy (o tym jednak w dalszej części artykułu). Odbiorca prymarny wie zatem, że ta „huta" jest konkretnym miejscem. W tłumaczeniu angielskim czytamy: „From villages and little towns, they come in carts / to build a foundry and dream out a city" ('Ze wsi

[20] Por. ibidem, s. 65—70.

[21] E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne…*, s. 106.

i małych miasteczek, [oni] przyjeżdżają w wagonach / zbudować odlewnię, wyśnić miasto'). Cały ten fragment tak naprawdę traci sens, ponieważ *a foundry* to raczej jakaś odlewnia niż konkretna huta. Czytając ten przekład, żaden mieszkaniec Nowej Huty nie mógłby się oburzyć ani obrazić. W tłumaczeniu serbskim ten fragment brzmi następująco: „Iz sela, gradova idu vagonima / da grade livnicu, da grad opčaraju" ('Ze wsi, miast jadą wagonami / żeby zbudować odlewnię, żeby miasto zaczarować'). System języka serbskiego, podobnie jak polski, nie wyróżnia kategorii rodzajnika, zatem pod względem (nie)określoności odbiór tego fragmentu się nie zmienia. Odrębną kwestią jest zmiana słowa z 'huty' na 'odlewnię' w obu przekładach. Choć w obu językach funkcjonują odpowiedniki polskiej huty (angielski — *steelworks*; serbski — *železara*), to jednak mają one węższy zakres semantyczny niż „a foundry" czy „livnica", tłumacze więc nie chcieli ograniczać odczytania odbiorcy sekundarnego. Ze względu na charakter przemysłu w Nowej Hucie bardziej uzasadnione wydaje się jednak zawężenie pola semantycznego i pozostawienie w przekładzie słowa bliższego prototypowi.

Dodatkowych trudności dostarczają czasy gramatyczne — w języku angielskim jest ich cztery razy więcej niż w języku polskim. W języku polskim rozróżniamy to, co było, jest i będzie. Możemy jeszcze ewentualnie zaznaczyć, czy coś się działo, stało czy coś się stanie lub będzie się działo. W języku angielskim mamy cztery czasy przeszłe, cztery teraźniejsze i cztery przyszłe, które używane są w różnych kontekstach i rzadko kiedy możemy je stosować wymiennie. Przyjrzyjmy się zatem wyrażaniu przeszłości w języku angielskim. W podręczniku *A University Grammar of English* przeczytamy, że:

> An action in the past may be seen
> (1) As having taken place at a particular point of time'; or
> (2) Over a period; if the latter, the period may by seen as
> (a) Extending up to the present, or
> (b) Relating only to the past; if the latter it may be viewed as
> (i) having been completed, or as
> (ii) not having been completed[22].
>
> Czynność w przeszłości może
> (1) mieć miejsce w określonym czasie; lub
> (2) trwać przez jakiś czas; jeżeli trwa jakiś czas, to może
> (a) rozciągać się do teraźniejszości lub
> (b) odnosić się tylko do przeszłości; jeśli odnosi się tylko do przeszłości, to może
> (i) być dokonana lub
> (ii) niedokonana[23].

[22] R. Quirk, S. Greenbaum: *A University Grammar of English*. Harloew 1973, s. 42.
[23] Ibidem.Tłumaczenie J.H.

Zdanie (za) to czas Present Perfect, który łączy przeszłość z teraźniejszością. Tłumacząc zdania, w których zastosowany jest ten czas, w języku polskim użyjemy zależnie od kontekstu czasu przeszłego lub teraźniejszego.

Język serbski wyróżnia siedem czasów, ale na co dzień używa się właściwie tylko trzech — przeszłego, teraźniejszego i przyszłego, czyli podobnie jak w języku polskim. Dodatkowo używany bywa *aorist*, szczególnie w sytuacjach, w których czynność miała miejsce przed chwilą i jej skutek jeszcze jest w jakiś sposób odczuwalny.

Jeśli tłumaczymy z języka angielskiego na polski, to dochodzi do uproszczenia; prawie zawsze trzeba zastosować amplifikację, żeby wyjaśnić zaistniałą sytuację czasową. Nie nastręcza to jednak tylu kłopotów (poza zwiększoną objętością tekstu), co przekład z polskiego na angielski. Przyjrzyjmy się polskiemu fragmentowi *Poematu…*: „Skaleczyli sobie palec. / Poczuli. / Zwątpili", który tak został przełożony na język angielski: „They hurt their fingers. / They felt the pain. / They began to doubt". ('Skaleczyli swoje palce. / Poczuli ból. / Zaczęli wątpić'). Jest to interpretacja uproszczona, wskazuje na czynność, która miała miejsce w przeszłości i nie pozostawiła żadnych skutków w teraźniejszości, co jest nieprawdą. Zdania te można odnieść bezpośrednio do doświadczenia poety, który wierzył w socrealizm, ale po pewnym czasie zawiódł się na nim, najbardziej przeszkadzało mu „zjawisko komenderowania życiem literackim"[24]. Palec to symbol jego pisarstwa, skaleczył się, czyli zawiódł i zaczął w ten system wątpić, czego efektem jest właśnie *Poemat…* W takim kontekście lepszy byłby czas Present Perfect, czyli: „They have hurt their fingers. / They have felt the pain. / They have begun to doubt" [tłum. I.H.][25]. Autorzy podręcznika *A University Grammar of English* podkreślają, że jest różnica w odbiorze zdań „John *lived* in Paris for ten years" oraz „John *has lived* in Paris for ten years". W pierwszym przypadku rozumiemy, że John już nie mieszka w Paryżu i możliwe jest, że już nie żyje. W drugim przypadku John ciągle żyje i najprawdopodobniej nadal mieszka w Paryżu[26].

Za zastosowaniem Present Perfect w angielskim przekładzie przemawia tłumaczenie serbskie, w którym do wyrażenia tego użyty został *aorist*: „Uganuše sebi prst. / Osetiše. / Posumnjaše". ('Zwichnęli sobie palec. / Poczuli. / Zwątpili'.).

---

[24] S. Barańczak: *Dziecięca naiwność*. W: Idem: *Tablica z Macondo*. Londyn 1990, s. 51.

[25] Mimo wszystko zaznaczyć trzeba, że angielski przekład *Poematu dla dorosłych* jest tłumaczeniem na amerykańską odmianę języka angielskiego, która w wielu przypadkach dopuszcza zastosowanie Past Simple wtedy, gdy w odmianie brytyjskiej języka angielskiego zawsze wystąpiłby Present Perfect.

[26] R. Quirk, S. Greenbaum: *A University Grammar…*, s. 43.

Wybrane ograniczenia kulturowe

Michał Paweł Markowski napisał, że „Teksty literackie nie mówią nam nic o kulturze, one są tekstami kultury”[27]. Twierdzi on (za Stephenem Greenblattem), że teksty literackie nie odsyłają do zewnętrznej wobec nich kultury, lecz same w sobie są tekstami kulturowymi, ponieważ skutecznie w siebie wchłonęły wartości i konteksty społeczne[28]. Nie można zaprzeczyć, że pewne teksty są bardziej nacechowane kulturowo, a inne mniej. W każdym języku występują słowa lub wyrażenia przywołujące obrazy w umyśle odbiorcy, który żyje w kulturze danego języka. Język angielski jest językiem niezwykle popularnym, uczą się go ludzie na całym świecie i na potrzeby tej popularyzacji jest on upraszczany; można nawet powiedzieć, że jest „zubażany”. Jego wykorzystanie przez obcych wprowadza nienacechowanie kulturowe, staje się on *lingua franca*. Dowodem na to może być popularne i prawdopodobnie najczęściej wymawiane sformułowanie na całym świecie, czyli „OK”. Niewielu wypowiadających je zna etymologię tego wyrażenia. Otóż jest to fonetyczny skrót angielskiego „All Correct” i tak naprawdę istnieje kilka historycznych teorii wyjaśniających jego pochodzenie[29]. Obecnie nikt się już nad tym nie zastanawia, a „OK” może być użyte w prawie każdym kontekście.

Dla odbiorcy *Poematu*... ważne jest, kim był Adam Ważyk i w jakim czasie historycznym ukazał się jego utwór. Do 1955 r., czyli do opublikowania wspomnianego wiersza, Ważyk uznawany był za jednego z „czołowych przedstawicieli oficjalnej literatury pierwszego powojennego dziesięciolecia”[30]. Publikacja jego dzieła była ogromnym wydarzeniem i wywołała wiele dyskusji w komunistycznej Polsce, gdyż „poeta wyobcował się z klasy, którą miał reprezentować; jego stanowisko jest antyludowe, nacechowane pogardą dla prostego człowieka”[31]. Odbiorca oryginału *Poematu*... potrafi bez problemu odnaleźć się w sytuacji politycznej (komunizm) oraz kulturowej, z jaką spotyka się w utworze i odczytać dramatyczną zmianę w nastawieniu Ważyka. Odbiorca sekundarny, mam na myśli szczególnie odbiorcę angielskiego przekładu, nie potrafi takich niuansów wychwycić, ponieważ komunizm zna i znał z opowiadań, z gazet, z radia, z telewizji. Między uczestnictwem a obserwacją jest ogromna przepaść i nie można być znawcą np. sztuki filmowania, jeśli nie miało się nigdy w rękach kamery. Odbiorca serbskiego przekładu ma zadanie nieco ułatwione, jeśli chodzi o odczytywanie rzeczywistości komunistycznej zapisanej w utworze. Jugosławia była krajem komunistycz-

[27] M.P. Markowski: *Badania kulturowe*. W: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2006, s. 522.

[28] Ibidem.

[29] Dość obszerny artykuł na ten temat można znaleźć na stronie internetowej: http://en.wikipedia.org/wiki/Okay

[30] S. Barańczak: *Dziecięca…*, s. 46.

[31] Ibidem, s. 50.

nym właściwie aż do jej rozpadu w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku. Trzeba jednak dodać, że ze względu na osobę Tita, który był bardzo silnym i niezależnym przywódcą, rządy totalitarne w Socjalistycznej Federacyjnej Republice Jugosławii znacząco się różniły od tych w Polsce Ludowej.

Dla kogoś, kto zna czasy komunizmu, sformułowanie „na kartki" kojarzy się z długimi kolejkami, koczowaniem pod sklepami, pustymi półkami itd. Poezja często bazuje na takich wyrażeniach — jest oszczędna w słowach, ale nie w obrazach. W oryginale czytamy: „Wielka migracja przemysł budująca, / […] karmiona pustką wielkich słów". W przekładach angielskim i serbskim fragment ten brzmi następująco: „The great migration building industry, / […] fed with big empty words" ('Ta wielka migracja budująca przemysł, / […] karmiona wielkimi pustymi słowami') oraz „Velika seoba što fabrike gradi / [...] hranjena taštinom praznih reči" ('Wielka migracja, co fabryki buduje / […] karmiona pustką pustych słów'). „Pustka wielkich słów" odnosi się do nowomowy, szablonowości języka, dostojnie brzmiących słów, z których jednak nic nie wynikało. W przekładzie angielskim zastosowany został zwrot 'wielkie puste słowa', który semantycznie odpowiada swemu polskiemu prototypowi. Jednak dla odbiorcy sekundarnego są to tylko słowa i nie każdy odczyta ich prototypowy sens. W czasach PRL-u krążyła uniwersalna ściąga w postaci tabeli do tworzenia przemówień. Wystarczyło dowolne zdanie z pierwszej kolumny połączyć z dowolnymi zdaniami z drugiej i trzeciej. Powstawały wtedy takie zdania, jak: „Wagi i znaczenia tych problemów nie trzeba szerzej udowadniać, ponieważ wzmacnianie i rozwijanie struktur umożliwia w większym stopniu tworzenie odpowiednich warunków aktywizacji"[32]. Obecnie niektórym politykom zdarza się wygłosić mowę, której miło się słucha, i która niewiele wnosi, nie ma wpływu na życie obywateli, jednak z pewnością nie jest to ani tak powszechne, ani tak szablonowe, jak w Polsce Ludowej. Odbiorca serbski, mimo że komunizm zna lepiej niż czytelnik angielski, będzie miał o wiele większy problem z odczytaniem tego, ponieważ tłumacz pominął dość ważne słowo „wielkich", zastępując je 'pustymi'. „Pustka wielkich słów" to nie to samo co 'pustka pustych słów', szczególnie w kontekście komunizmu.

Sama rzeczywistość komunistyczna to nie wszystko, duży problem w przekładzie mogą stanowić konkretne miejsca, takie jak: Nowa Huta, Częstochowa czy ulica Świętokrzyska. Roman Lewicki wprowadza na to termin „nazwy realiów", czyli nazwy obiektów niewystępujących w języku przekładu[33]. To nie tylko punkty geograficzne, które odbiorca przekładu może znaleźć na mapie. To są pewne symbole — Nowa Huta to miasto (obecnie dzielnica Krakowa) powstałe w ramach tzw. planu sześcioletniego, który zakładał gwałtowne uprzemysłowienie kraju. To do tego miejsca migrowali ludzie zewsząd, to miał być ich kraj miodem i mlekiem płynący. Historia pokazuje, że raj zamienił się w piekło, o czym między

[32] Por. D. Zdunkiewicz-Jedynak: *Wykłady ze stylistyki*. Warszawa 2008, s. 143—161.
[33] Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000.

innymi pisze Ważyk. Przeciętny serbski i angielski odbiorca odczyta to jako miejsce w Polsce, do którego ludzie zmierzali za pracą, właściwie nic specjalnego. Może nawet pomyśleć, że miejsce to zostało przez Ważyka wybrane całkowicie przypadkowo, a może się też zdarzyć, że nie zwróci na tę nazwę własną uwagi.

Nazwa Częstochowa pojawia się w kontekście religijnym: „[…] na szyi sznurek — krzyżyk z Częstochowy". Czytającemu ten fragment poematu do głowy przychodzą różne myśli, np. to, że władza Polski Ludowej chciała właściwie zniszczyć Kościół i ciągle go atakowała; że Polacy są jednak przekornym narodem, dlatego im bardziej się im czegoś zabrania, tym mocniej się o coś starają; że wiara ludzi w instytucję Kościoła nasiliła się jeszcze bardziej po wyborze Karola Wojtyły na papieża w 1978 r.; że Częstochowa (konkretnie Jasna Góra) to dla Polaków symbol wiary katolickiej; że „krzyżyk z Częstochowy" to prawdopodobnie pamiątka z pielgrzymki na Jasną Górę. Dla odbiorcy sekundarnego „krzyżyk z Częstochowy" to angielski „the Czestochowa cross" i serbski „krstić čenstohovski", czyli tak naprawdę po prostu krzyżyk. Kompetencja encyklopedyczna odbiorcy sekundarnego nie obejmuje tego hasła w taki sposób, jak odbiorcy prymarnego, dlatego nie wywoła u niego tylu skojarzeń.

Kwestia „ulicy Świętokrzyskiej" jest bardziej skomplikowana, ponieważ angielski tłumacz nie zachował oryginalnej nazwy. Wiedział, że nazwa pochodzi od „świętego krzyża" i z wersu „ulico Świętokrzyska, nie jesteś już Świętokrzyską" w angielskim przekładzie zrobił: „O Holy Cross Street, no longer Holy Cross". W oryginale można to interpretować jako fizycznie istniejącą ulicę, która już nie jest taka sama, jak kiedyś, która została odarta ze swej świętości. W przekładzie angielskim to nie jest już to samo miejsce, ale taki zabieg substytucji oddaje w pewnej mierze sens oryginału. Serbski przekład zachowuje nazwę oryginalną, choć stosuje serbską pisownię: „Ulico Svnjentokšiska, nisi više Svjentokšiska". Dla serbskiego odbiorcy będzie to jedynie miejsce, bez żadnego podtekstu o pozbawieniu go jego pamięci.

W tej części artykułu chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na poniższy fragment *Poematu…*: Oryginał: „[…] tu będziesz uczył się **liter**, / przyszły warszawski poeto". Przekład angielski: „[…] here, future poets of Warsaw, / you'll learn your **A's, B's, and C's**". (Słowo „letters" można przetłumaczyć albo jako litery, albo jako listy, a ponieważ poeta mógłby uczyć się zarówno liter, jak i listów, tłumacz rezygnuje z dwuznaczności i stosuje amplifikację). Przekład serbski: „[…] ovde ćeš učiti **slova**, / budući varšavski poeto" [podkr. — I.H.].

„Tłumacz ma obowiązek stworzenia nie tylko semantycznego, ale również funkcjonalnego ekwiwalentu oryginału"[34], dlatego tłumacz angielski „dopasowuje" utwór do kultury i języka odbiorcy sekundarnego. Jest to zabieg dość ryzykowny, ponieważ w takim wypadku tłumacz oddala się od prototypu, jakim

[34] B. Tokarz: *Między psychologicznym a socjologicznym aspektem przekładu.* W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice —Warszawa 2004.

jest oryginał; z tego też względu powinien być stosowany tylko w uzasadnionych przypadkach, na przykład takich, jak powyższy, gdzie dosłowne tłumaczenie mogłoby zakłócić odczytanie sensu.

Prototyp idealnej sytuacji przekładu jest oczywiście czymś abstrakcyjnym. Byłby to proces przekładu, w czasie którego tłumacz nie napotyka na żadne trudności na poszczególnych etapach, zwłaszcza w fazie reekspresji. Nie musi zmieniać szyku wyrazów, nie szuka odpowiedników wyrazów onomatopeicznych, na poziomie leksykalnym nie musi wybierać między adaptacją, amplifikacją a egzotyzacją. Mimo że taka sytuacja jest niemożliwa, zgodnie z zasadą kategoryzacji, z zastosowaniem prototypu można znaleźć „gorszych" i „lepszych" przedstawicieli tej kategorii.

W artykule koncentrowałam uwagę głównie wokół trzech języków: angielskiego, polskiego i serbskiego. Z przytoczonych fragmentów *Poematu*... Adama Ważyka można wywnioskować, że przekład serbski jest bardziej zbliżony do prototypu polskiego niż tłumaczenie angielskie, a co za tym idzie — odbiorca serbski łatwiej odnajduje się w przekładzie i *vice versa* — przekład nie jest bardzo obcy kulturze przyjmującej. Osiągnięcie tego jest z pewnością w dużej mierze zasługą tłumacza, ale jednak trzeba powiedzieć, że język serbski sam podsuwa pewne rozwiązania. Dzieje się tak, ponieważ, po pierwsze, należy on do tej samej rodziny języków i pewne konstrukcje gramatyczne są tożsame w obu językach, i po drugie, dlatego, że historia Serbii i historia Polski mają kilka punktów wspólnych; do najważniejszych z nich należy ustrój komunistyczny, który wywarł bardzo duży wpływ na język i postrzeganie świata przez obywateli tych państw.

Siatka relacji między jednostkami leksykalnymi w każdym języku jest unikalna, ale z pewnością w języku polskim siatka taka ma więcej punktów wspólnych z siatką języka serbskiego niż z siatką języka angielskiego. Im bardziej spokrewnione są z sobą języki, tym więcej mają wspólnych uniwersaliów językowych, a co za tym idzie — porozumienie międzykulturowe jest łatwiejsze, ponieważ system języka podsuwa je i umożliwia. Jeśli w języku przekładu nie można odnaleźć odpowiednich ekwiwalentów, zarówno gramatycznych, jak i leksykalnych, tłumacz musi zdecydować się na adaptację, amplifikację lub egzotyzację, innymi słowy, musi zmienić węzeł dostępu do sensu. Stosując te zabiegi, powinien jednak zachować równowagę między obcością a swojskością w przekładzie. W *Poemacie*... większość wyborów translatorskich jest trafiona i odbiór ze względu na funkcjonalność tekstu nie powinien być zakłócony. Zachodzą pewne niuanse językowe, ale sens utworu został oddany. W odczytaniu problem stanowić może przede wszystkim wiedza encyklopedyczna odbiorcy sekundarnego. Tłumacz powinien sobie zdawać sprawę z tego, że przekłada tekst dla odbiorcy, który niekoniecznie zna kulturę czy historię kraju, z którego pochodzi oryginał. Tłumacz jest pośrednikiem między kulturą oryginału a kulturą przyjmującą. Jednak czasem ani jego kompetencje, ani wola jak najdokładniejszego oddania sensu utworu nie

wystarczą, aby odbiorca sekundarny mógł odczytać przekład zgodnie z celem oryginału. Na potwierdzenie tej tezy i zakończenie rozważań pozwolę sobie przytoczyć słowa Bożeny Tokarz: „Nawet przy zgodności semantycznej i funkcjonalnej oryginału i przekładu ten drugi funkcjonuje w innej sytuacji komunikacyjnej niż oryginał, co wpływa także na to, że będąc repliką oryginału, może on mówić coś innego niż tekst pierwotny, nie tracąc jego sensu”[35].

[35] Ibidem, s. 15.

Ивона Ханечок

Прочитајући смисао оригинала (на основу превода на српски и енглески *Поеме за одрасле* Адама Важика)

Сажетак

Когнитивна наука је основа овог чланка који покушава да ствара прототип савршене ситуације у преводу и затим категоризује две такве ситуације: превод са пољског на српски и са пољског на енглески. Овај прототип је процес у коме преводилац нема проблема да нађе еквивалент речи, а читалац може да прочита у преводу смисао оргинала. Иако је ова савршена ситуација нестварна, различите ситуације превода могу бити класификоване као “бољи“ или „гори“ представници ове категорије. Чланак се фокусира на пољском, српском и енглеском језику и закључак је да превод са пољског на српски је бољи представник категорије него превод са пољскод на енглески. Деси се тако због тога да пољски и српски потиче из заједничке групе словенских језика.

Iwona Haneczok

Making out the sense (based on translations of Adam Wazyk’s *A Poem for Adults* into English and Polish)

Summary

The article is based on cognitive science and tries to create a prototype of a perfect situation in translation and then categorize two of these situations: a translation from Polish into English and from Polish into Serbian. The prototype is a process in which the translator doesn’t find it difficult to find equivalents and the reader is able to understand the sense of the original. Although this perfect situation is unreal, different situations can be classified as “better” or “worse” representatives of it. As the article focuses on Polish, Serbian and English languages, the conclusion is that the translation from Polish into Serbian is a better representative of the category than the translation from Polish into English as the language relationship of the two former languages is stronger than the relationship between the two latter ones.

Przekłady

bułgarsko-polskie i polsko-bułgarskie

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Joanna Mleczko

Granice egzotyzacji (na przykładzie polskiego przekładu *Indże* Jordana Jowkowa*)

Indże Jordana Jowkowa to opowiadanie silnie osadzone w realiach niewoli tureckiej. Mamy tu zatem do czynienia z tzw. trzecią kulturą, zewnętrzną w stosunku do kultury wyjściowej i docelowej[1]. Nie sposób jednak nie zauważyć, że nie jest ona zupełnie obca polskiemu odbiorcy (XVII w. to przecież okres, w którym Polska nieustannie toczyła wojny z Tatarami i Turkami[2]), a z pewnością bliższa niż kultura, do której przynależy tekst źródłowy, co Wojciech Gałązka, autor przekładu, zdaje się wykorzystywać, niejednokrotnie odwołując się do wiedzy uprzedniej potencjalnego czytelnika[3].

Warstwę leksykalną tekstu źródłowego charakteryzuje wyjątkowo duża liczba orientalizmów, z których przynajmniej część tłumacz próbuje zachować w tekście przekładu. Przy zapożyczeniach z języków wschodnich wspólnych dla bułgarszczyzny i polszczyzny posługuje się transferem bezpośrednim, co daje mu możliwość pozostawienia w tekście docelowym elementów obcych, odsyłających

---

* J. Jowkow: *Indże*. Przekł. W. Gałązka. W: *Biała jaskółka: antologia opowiadań bułgarskich XIX i XX wieku*. Katowice 1982, s. 212—235.

[1] A. Bednarczyk: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002.

[2] „Część orientalizmów przeszła do języka polskiego zapewne z języka Ormian, Karaimów i Tatarów, mieszkających na terenach Rzeczypospolitej, mówiących często po turecku i trudniących się handlem ze Wschodem". *Encyklopedia języka polskiego*. Red. S. Urbańczyk. Wrocław 1992, s. 237.

[3] Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s.111; B. Tokarz: *Bariery kulturowe w przekładzie*. W: *Odmienność kulturowa w przekładzie*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Częstochowa 2008, s. 8.

odbiorcę przekładu do innego systemu kulturowego. Fakt, że są one zintegrowane w systemie języka polskiego i odbiorca przekładu może do nich dotrzeć — jeśli nie są mu znane — daje gwarancję, że ich obecność nie zakłóci odbioru sensu globalnego tekstu. Objęta tą techniką tłumaczeniową grupa leksemów[4] to przede wszystkim (niektóre):

1) formy tytularne (— *Защо ще се плаша,* ***ефенди****, не се уплаших. / — Czego mam się lękać,* ***efendi****, nie zląkłem się.*);
2) nazwy godności wojskowych (*Какви ти капъсъзи, думам им аз, не видите ли, че са избрани хора, я конете им — все черни коне, хубави и само един бял — на* ***пашата****. / Jacy tam rozbójnicy, powiadam im, nie widzicie, że to wojsko doborowe, popatrzcie na konie — konie pod nimi kare, piękne, i tylko jeden biały —* ***pasza*** *na nim jedzie.*) i urzędniczych (***Кадиите*** *по диваните, щом си спомняха за Инджe, потапяха веднъж и дваж пачите си пера в дивитите, позамисляха се и съдеха право. /* ***Kadiowie*** *w sądach, na samo wspomnienie Indżego maczali raz po raz gęsie pióra w kałamarzach, przemyśliwali i sądzili sprawiedliwie.*);
3) nazwy broni (— *Хайдутин дете не храни! — извика той като побеснял, подхвърли детето нагоре във въздуха с едната си ръка, а с другата го перна с* ***ятагана*** *си. / — Rozbójnik nie ma dzieci! — zawołał jak oszalały, podrzucił dziecko w powietrze i ciął je ostrzem* ***jatagana****.*);
4) terminy związane z tureckim systemem lennym (*Де такъв господар да имаме като тебе! Ще ти слугуваме, ще ти плащаме* ***харач****. / Dobrze mieć takiego, jak ty pana! Służylibyśmy ci, płacili* ***haracz****.*);
5) elementy stroju (*Оня, който ги водеше*) *носеше голям* ***калпак*** *с увиснала лисича опашка на него* […]. */ Ten, kto nimi dowodził, miał na głowie* ***kołpak*** *z wiszącym z tyłu lisim ogonem* […].);
6) przedmioty codziennego użytku (*Не се виждат лицата им, светят само като светулки запалените им* ***чибуци****. / Nie było widać ich twarzy, a tylko, jak robaczki świętojańskie, świeciły zapalone* ***cybuchy****.*).

Byłaby to więc grupa leksemów odsyłających do pewnego wycinka rzeczywistości społeczno-kulturowej obcej odbiorcy polskiemu, ale nie nieznanej.

Odmienny charakter relacji, jakie Polska i Bułgaria miały w przeszłości z Imperium Osmańskim (ta ostatnia pozostawała przez blisko pięć wieków jego terytorium lennym) sprawił, że wpływ języka tureckiego na język bułgarski był nieporównywalnie większy niż na język polski i objął niemal wszystkie sfery życia[5]. Ten stan rzeczy znalazł odzwierciedlenie w opowiadaniu J. Jowkowa, w którym

---

[4] O. Wojtasiewicz zalicza je do tzw. terminów technicznych, które nie podlegają przekładowi. Zob. O. Wojtasiewicz: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa 1996, s. 52—59.

[5] Szacuje się, że na początku XX w. w języku bułgarskim funkcjonowało około 2 tys. tureckich wyrazów, które obejmowały takie obszary, jak: administracja, wojskowość, rolnictwo, rzemiosło, architektura, budownictwo, świat zwierzęcy, świat roślinny, geografia, kulinaria, ubiór, przedmioty użytku codziennego. Т. Бояджиев: *Българска лексикология*. София 2002, s. 189—190. Tymczasem w pol-

turcyzmy pojawiają się niemal na każdym kroku. W przypadku orientalizmów, które nie występują w języku polskim (a takie przeważają w tekście wyjściowym), tłumacz na ogół poszukuje dla nich ekwiwalentów, co ma miejsce zwłaszcza wtedy, gdy nie nazywają one elementu rzeczywistości kulturowej obcej odbiorcy przekładu[6] (*Не бойте се бе, хора! — викаха. — Няма нищо. Не са кърджалии,* ***авджии*** *са! / Nie bójcie się, ludzie! — wołali. — To nic strasznego. To nie kyrdżalijowie, to* ***myśliwi****!*; *Защото Инджe не бастисваше села и* ***касаби****, не колеше, не убиваше. / I jeszcze większa niż dawniej była teraz jego sława, bo nie napadał już wsi i* ***miasteczek****, nie mordował, nie zabijał.*). Tam, gdzie jest to niemożliwe, jednostka tekstu wyjściowego odsyła do faktów kulturowych nieznanych odbiorcy przekładu[7] — stosuje on oszczędną, niezakłócającą toku narracji amplifikację (*И ония, които са отпред, ниско привеждат обвитите си с големи гъжви глави и правят ниски* ***теменета*** […]. */ I ci, co na przedzie stoją, nisko pochylają głowy okręcone wielkimi turbanami, i czynią* ***głębokie pokłony*** […].; *При тях отиваха и се връщаха въоръжени* ***пандури****, мина и една малка чета* ***дервенджии*** *и харбалии* […]. */ Uzbrojeni* ***stróże wiejscy*** *przybywali do nich z zapewnieniami, że niebezpieczeństwo minęło, i wracali. Przybył też niewielki oddział złożony ze* ***straży górskiej*** *i kopijników.*). Z kolei mając do wyboru wzmacniającą sens słowa peryfrazę i pojedynczy wyraz[8], ale niegwarantujący pełnej ekwiwalencji, W. Gałązka decyduje się na to drugie rozwiązanie (***джубе*** ‘rodzaj długiego kaftana noszonego zimą’ *Хубавец е Инджe. Със синньо еничерско* ***джубе****, светнало от сърма, с червени шалвари. / Urodziwy jest Indże. W turkusowym janczarskim* ***kaftanie****, błyszczącym złoceniami, w czerwonych szarawarach.*). Takie pominięcie dodatkowych znaczeń, które niosłoby z sobą rozwinięcie, dotyczy tu informacji drugorzędnych, na tyle nieistotnych, że ich brak nie jest źródłem skrajnie odmiennych skojarzeń odbiorcy tekstu wyjściowego i tekstu docelowego. Wyjątek w tym względzie może stanowić jedynie ekwiwalent dla turcyzmu ***чешма***, choć nie sposób nie zgodzić się z dokonanym przez tłumacza wyborem. *Czeszma* to nazwa źródła obmurowanego kamienną rynienką lub korytkiem, którymi spływa woda, stanowiącego bardzo charakterystyczny element krajobrazu nie tylko buł-

szczyźnie pożyczki z języków wschodnich dotyczą głównie: wojny, wojskowości, orientalnych ubiorów i materiałów. Z. Klemensiewicz: *Historia języka polskiego*. T. 2. Warszawa 1985, s. 348—349.

[6] Turcyzmy pojawiały się w języku bułgarskim nie tylko z potrzeby nazwania pojęć związanych z obcą dla Bułgara kulturą, religią czy organizacją państwowo-administracyjną. Wiele z nich funkcjonowało jako synonimy nazw rodzimych, niejednokrotnie wypierając z użycia te ostatnie. Por. И. Хараламбиев: *Историческа граматика на българския език*. В. Търново 2001, s. 231—232.

[7] Byłaby to przede wszystkim grupa leksemów zaliczanych do tzw. wyrazów-realiów, których denotaty są nieznane w języku przekładu, a desygnaty nie istnieją w rzeczywistości kulturowej jego odbiorców. Por. P. Fast: *O granicach przekładalności*. W: *Przekład artystyczny*. T. 1: *Problemy teorii i krytyki*. Red. P. Fast. Katowice 1991, s. 23.

[8] Tłumacz unika wyrażeń wielowyrazowych, zdając sobie sprawę, z tego, że paradoksalnie, mimo że uzupełniają one sens denotacyjny nieznanego słowa lub pojęcia z tekstu wyjściowego, brzmią rozwlekle i dają efekt czegoś obcego. Por. O. Wojtasiewicz: *Wstęp…*, s. 52.

garskiego, ale i bałkańskiego. Nie mogąc zastosować tak rozbudowanej peryfrazy, autor przekładu wprowadza ekwiwalent znaczeniowo najbliższy jednostce tekstu źródłowego (— *Ей там има* ***чешма****, ей там до тополите, на баирчето. / O, tam jest* ***studnia****, o tam, przy topolach, na wzgórzu.*), mając przy tym świadomość, że pociągnie to za sobą zmianę warstwy konotacyjnej, a sens denotacyjny będzie daleki od pożądanego. Czasami dla oddania obcych treści kulturowych stosuje on także konwersję interligwalną (***махмудия*** 'rodzaj złotej monety z czasów panowania sułtana Mahmuda' / ***dukat*** 'złota moneta używana w Europie do XIX w.' *Момичето беше младо, хубаво като капка. На шията си имеше седем реда рубета и* ***махмудии*** […]. */ Dziewczyna była młoda, piękna jak poranek. Na szyi miała siedem naszyjników z rubenów i* ***dukatów*** […].).

Zdarza się jednak i tak, że orientalizm właściwy tylko językowi bułgarskiemu zostaje zachowany w tekście przekładu w brzmieniu oryginalnym, jak chociażby kluczowy dla utworu J. Jowkowa turcyzm ***kyrdżaliji,*** oznaczający 'bandy dezerterów z armii tureckiej, grabiące ziemie bułgarskie w okresie rozkładu imperium otomańskiego od końca XVIII do połowy XIX w.'. W poprzedzającym właściwy tekst opowiadania fragmencie kroniki popa Jowczy wyraz ten został objaśniony, co zdecydowało o zastosowaniu przez tłumacza transferu bezpośredniego (*В тия времена восташа* ***разбойници*** *многи,* ***които се назоваха*** *дахалии и* ***кърджалии****, изгориха села много* […]. */ „Grasowało w owych czasach moc* ***rozbójników****,* ***zwanych*** *dahalijami i* ***kyrdżalijami****, co wiele wsi z dymem puścili* […].). Na marginesie warto zauważyć, że postawiony tu znak równości między ***кърджалия*** i ***разбойник / kyrdżalija*** i ***rozbójnik*** nie pozostał bez wpływu na kolejne wybory podejmowane przez W. Gałązkę, co najlepiej widać na przykładzie nienacechowanego leksemu ***главатар***, kilkakrotnie użytego w tekście wyjściowym dla określenia głównego bohatera i jego kompanów. Zamiast neutralnych ekwiwalentów bułgarskiego słowa (***wódz***, ***dowódca***, ***przywódca***), tłumacz świadomie wybiera ich nacechowane ujemnie synonimy, takie jak ***watażka***, ***herszt*** czy ***prowodyr***, które wyraźnie wpisują się w pole semantyczne rzeczownika ***rozbójnik*** (*Напред беше Инджe с дружината си, а след него* […] *кърджалиите на Сиври билюкбаши, на Едерханоглу, на Дели Кадир и други* ***главатари****. / Przodem szedł Indże z drużyną, a za nim* […] *kyrdżalijowie paszy Siwriego biliuka, ogłu Ederchana, Deli Kadira i innych* ***watażków****.*; *Навред по пътищата увиснаха по дърветата избесени хайдути, всяка сутрин пред чадъра на Инджe се търкаляха глави на хайдушки* ***главатари****. / Na przydrożnych drzewach widziano wszędzie ciała powieszonych zbójów, dzień w dzień toczyły się przed namiotem Indżego głowy zbójeckich* ***hersztów****.*; *Една нощ Сиври билюкбаши избяга с цялата си дружина. След него избяга Едерханоглу, после Дели Кадир и всички други* ***главатари****. / Pewnej nocy pasza Siwri biliuk zbiegł ze swoimi ludźmi. Po nim zbiegł ogłu Ederchan, potem Deli Kadir i inni* ***prowodyrzy****.*).

Podobną strategię obiera tłumacz także wtedy, gdy to sam kontekst podpowiada odbiorcy znaczenie zachowanego w tekście docelowym orientalizmu, jak

w przypadku przymiotnika ***чобраджийски*** oraz będącego jego podstawą słowotwórczą rzeczownika ***чорбаджия***, który w czasach niewoli tureckiej oznaczał właściciela ziemskiego, człowieka zamożnego (*Оттук Кара Феиз, ядосан и потъмнял, гледаше* ***богатите чорбаджийски къщи, пълни с тежко имане****, и се чудеше какво да прави. / Wściekły i chmurny, spoglądał stąd Kara Feiz na* ***bogate czorbadżijskie domy, pełne wielkich bogactw****, i zachodził w głowę, co począć.*; *— Дай ми хляб! — извика Гърбавото над главата й, както се вика на глух. — Хляб ли? — спокойно и ниско каза старата. — Нямам хляб аз. У, да имам хляб, ще ям и аз! Искай от* ***чорбаджиите****,* ***че им пасеш стоката****... / — Daj mi chleba! — krzyknął jej garbus nad głową, jak krzyczy się do głuchego. — Chleba? — spokojnie i cicho powiedziała staruszka. — Nie mam chleba. Oho, jakbym miała, sama bym pojadła! Niech dadzą ci* ***czorbadżije, przecie to im pasiesz świnie*** *...*).

Obecność orientalizmów w tekście wyjściowym wiąże się nie tylko z koniecznością nazwania elementów odmiennej, z punktu widzenia adresata, rzeczywistości kulturowej. Niemałe znaczenie ma tu także fakt, że niektóre z nich, zwłaszcza te, będące synonimami wyrazów bułgarskich, należą do niższego rejestru językowego — w słownikach pojawiają się one z kwalifikatorem *ludowe*, *dialektalne*[9] (akcja *Indże* rozgrywa się w środowisku wiejskim). Ich polskie ekwiwalenty są stylistycznie neutralne, co wydaje się wyborem trafnym — zastosowanie leksyki gwarowej mogłoby niepotrzebnie wywołać skojarzenia z konkretnym regionem Polski[10] (*Изведнъж едно малко човече прескочи* ***сокака*** *и мина път на Инджe. / Nagle jakiś mały człowieczek przeciął* ***gościniec*** *i zastąpił Indżemu drogę.*). Nie oznacza to jednak, że autor przekładu nie próbuje oddać ludowości tekstu wyjściowego. Korzystając z opozycji literackie — potoczne w partiach dialogowych[11], zbliża wypowiedzi bohaterów do języka potocznego, jakim posługują się prości ludzie (*Заловиха ме и мене* ***жените****, ела, думат, да ни пазиш. Какво ще ги пазя аз! Ама пък сами сме, без* ***мъжка челяд*** *сме. / Uczepiły się mnie* ***baby****, chodź, powiadają, będziesz nas pilnował. Dużo ich tam upilnuję! Cóż, kiedy samiśmy zostali,* ***chłopa*** *nie uświadczysz.*).

Odmienność kulturowa w opowiadaniu J. Jowkowa nie wiąże się jednak wyłącznie z orientalizmami. Nie tylko one odsyłają do świata pojęć obcych odbiorcy przekładu. Poszukując dla nich ekwiwalentów przekładowych, W. Gałązka wybiera najbliższy im znaczeniowo odpowiednik, jak na przykład dla rzeczownika ***одър*** oznaczającego ‘długą, szeroką ławę służącą do spania i siedzenia’, a zastąpionego polskim rzeczownikiem ***posłanie*** ([…] *легна на* ***одъра****, постлан с овчи кожи, и се замисли. /* […] *położył się na* ***posłaniu****, wymoszczonym owczymi*

[9] W dialektach pożyczki tureckie utrzymywały się dłużej i trudniej było je zastąpić wyrazami rodzimymi, co też tłumaczy rolę orientalizmów w tekście źródłowym.

[10] Por. O. Wojtasiewicz: *Wstęp*..., s. 71—72.

[11] Tłumacz stosuje tu swoistą kompensację — wyrazy z ludowego rejestru języka w tekście źródłowym pojawiają się w partiach odautorskich.

skórami, i zamyślił się.), lub wykorzystuje obecne w zasobie leksykalnym języka polskiego zapożyczenia — tym razem rutenizmy: ***cerkiew*** (*Не беше като тия села, през които бяха минали — белееха се хубави къщи, имаше градини, една* ***черква****... / Niepodobna była do wsi, przez które dotąd przejeżdżali — piękne, pobielone domy, sady i* ***cerkiew****...*), ***pop*** (*И ето стар* ***поп*** *се повдига измежду гъсто напластените трупове на жени, мъже и деца. / I naraz, spośród gęsto zwalonych trupów kobiet, mężczyzn i dzieci, stary* ***pop*** *się podnosi.*) czy ***car***[12] (*И чува Инджe как Никола Узуна се провиква: „Ех, имала е* ***царе*** *и господари нашата земя и пак ще има. Инджe да е жив!" / I słyszy Indże, jak Nikoła Uzna powiada: „Ech, miała kiedyś nasza ziemia* ***carów*** *i panów, i znów będzie mieć! Niech Bóg da Indżemu zdrowie!"*).

W tej grupie na szczególną uwagę zasługuje ekwiwalent rzeczownika ***войвода/ воевода*** jako określenia Indżego, gdy z rozbójnika gnębiącego chłopów stał się ich obrońcą (*Пеят за Инджe млада* ***войвода***; *как води дружина от тристамина*; *как гората и планината плаче за Инджe, за да я отърве от хайдути*; *как милост има Инджe за сиромаси... / Śpiewają o Inżem, młodym* ***wojewodzie*** *— o tym, jak trzystu jezdnych z sobą prowadzi*; *jak płaczą przed nim lasy i góry, by je od zbójów wybawił*; *jak litościwe jest serce jego...*). W języku bułgarskim leksem ten występuje w dwóch znaczeniach: 1) 'wódz, dowódca hajduckiej drużyny lub czety [występującej przeciw władzy tureckiej]'; 2) 'w czasach niewoli tureckiej — bułgarska nazwa zarządcy okręgu lub mniejszego miasta'. Jego polski odpowiednik ***wojewoda*** oznacza dziś 'kierownika administracji rządowej i samorządowej na terenie województwa'. W znaczeniu podobnym do tego, w jakim bułgarski wyraz wystąpił w tekście źródłowym, był on używany w XV w. — oznaczał wówczas 'dowódcę, hetmana'. Wybierając taki właśnie ekwiwalent przekładowy jednostki tekstu wyjściowego, W. Gałązka nawiązuje zatem do znaczenia etymologicznego wyrazu ***wojewoda*** 'ten, kto wiedzie, prowadzi wojowników', choć zapewne dla niewprawnego odbiorcy przekładu ten związek znaczeniowy może być już nieczytelny, a sam wyraz może wywoływać niezamierzone konotacje.

Istotny element obcości, będący jednocześnie nośnikiem odmienności kulturowej, to także występujące w tekście źródłowym *nomina propria* — antroponimy i etnonimy[13], zarówno tureckie, jak i bułgarskie. Zgodnie z powszechnie obowiązującą zasadą o nieprzekładalności większości nazw własnych na języki obce[14], są one przez W. Gałązkę transkrybowane (np.: [antroponimy] *Инджe / Indże*,

---

[12] Ale już bułgarskie ***царица*** użyte w znaczeniu przenośnym zostało oddane w tekście przekładu przez neutralne, nieodsyłające do obcej kultury, polskie — ***królowa*** (*Тя не беше в първата си младост, но беше хубава, чертите на лицето ѝ бяха едро и твърдо очертани, в цялата ѝ външност имаше достоинство на* ***царица****. / Choć już nie pierwszej młodości, ale piękna była, rysy miała wyraziste i kształtne, a w całej jej postawie znać było dostojeństwo równe* ***królowej****.*).

[13] Por. R. Lewicki: *Konotacja obcości w przekładzie*. Lublin 1993, s. 30; P. Fast: *O granicach przekładalności*…, s. 22.

[14] Por. E. Grodziński: *Zarys ogólnej teorii imion własnych*. Warszawa 1973, s. 273.

Кара Феиз / Kara Feiz, *Дели Кадир / Deli Kadir*, *Пауна / Pauna*, *Гуди / Gudi*, *Калмучка / Kałmuczka*; [toponimy] *Бакъджиците / Bakydżice*, *Жеруна / Żeruna*, *Чрум Еникьой / Urum-Enikyoj*) albo podawane w postaci, jaka przyjęła się w języku polskim — gdy chodzi o nazwy bardziej znane (*Загоре / Zagórze*). W przypadku nazw o charakterze deskrypcji jednostkowych, składających się również z wyrazów pospolitych, zastosowany został przekład: *Постоловите воденици / Młyny Postoła*, *Седемте кладенци / Siedem Źródeł*.

W tekście wyjściowym wystąpiło też jedno intencjonalne *nomen proprium*, a więc należące do kategorii nazw, których tłumaczenie jest dopuszczalne, a nawet wskazane, jeśli w kontekście utworu literackiego współgrają one znaczeniowo przez związek z odpowiednim wyrazem pospolitym[15]. Tym razem jednak tłumacz nie skorzystał z tej możliwości. Wyrażone eksplicytnie w tekście źródłowym wyjaśnienie, skąd wzięło się imię jednego z bohaterów, pozwoliło W. Gałązce na pozostawienie go w tekście docelowym w brzmieniu oryginalnym (*— Да ще я разбереш таз лъжкиня. Веднъж каже син, веднъж унука. А на други разправява, че го намерила в бозгуна, е! — преди петнайсет години, когато пак тъй бягали от тез кърджалии, дано по кърищата да измрат, кръвниците!* ***Намерила го и затуй го кръстила Найден — намерено****. / — Kto by się tam dowiedział czego od tej krętaczki. Raz powiada, że syn, raz, że wnuczek. A komuś opowiadała, że znalazła go w taki jak teraz sądny dzień, — no będzie już z piętnaście lat — kiedy też musieli uciekać przed kyrdżalijami, oby zdechli jak psy, krwiopijcy!* ***Znalazła i dlatego ochrzciła Najden — znajda.***).

Polski przekład opowiadania J. Jowkowa jest zatem tłumaczeniem nacechowanym obcością, co wynika z zastosowanych przez tłumacza zabiegów egzotacyjnych (zapożyczenia, transfer bezpośredni, amplifikacja). Obrana przez W. Gałązkę strategia służy zachowaniu w tekście docelowym jak największej liczby elementów lingwistycznych i kulturowych właściwych tekstowi wyjściowemu, „oswojeniu obcości, poprzez wejście z nią w dialog”[16]. Starając się, by tłumaczenie było jak najbliższe oryginałowi, nie zapomina on przy tym, że powinno być maksymalnie czytelne.

[15] I. Bartmińska, J. Bartmiński: *Nazwiska obce w języku polskim*. Warszawa 1979, s. 27.
[16] B. Tokarz: *Bariery kulturowe…*, s. 9.

Иоанна Млечко

Границите на егзотизацията
(въз основа на полския превод на *Инджe* на Йордан Йовков)

Резюме

Статията е посветена на превода, маркиран с черти на чуждото. В нея се анализират преводните техники, избрани от полския преводач на българския разказ *Инджe* на Йордан Йовков, изпълнен с реалии от турското робство. Разгледаните техники са приложени с цел да се съхранят в превода максимално лингвистичните и културни елементи, характерни за оригинала. Особено внимание се обръща върху въведените в превода заемки от източни езици (общи за двата езика или характерни само за българския език), върху начина на предаване на турските и българските собствени имена (пряко пренасяне, превод), а също така и ролята на перифразата при предаването на съдържание, което е чуждо в културно отношение.

Joanna Mleczko

The boundaries of source-oriented translation
(based on the Polish translation of *Indzhe* by Yordan Yovkov)

Summary

The article focuses on a translation characterized by the occurrence of elements derived from a foreign culture. It displays translation procedures employed by a Polish translator of the Bulgarian short story *Indzhe* by Y. Yovkov, with its plot deeply rooted in the context of Turkish slavery. The translation procedures introduced in the target text aim to preserve the maximum linguistic and cultural elements occurring in the source text. Particular attention has been paid to the introduction of loan words derived from Eastern languages (orientalisms common for both languages and typical of Bulgarian language), the way of depicting Turkish and Bulgarian specific names (direct transfer, translation), as well as the use of paraphrase in the translation process of foreign cultural contents.

Adriana Kovacheva

Obraz Turka osmańskiego — między mitem, historią a przekładem (na marginesie dwóch powieści historycznych Wery Mutafczijewej)

Debiut prozatorski Wery Mutafczijewej przypada na rok 1965 i od razu stawia ważne pytanie o związki między fikcją literacką a historiografią w jej pisarstwie — wszak powieść *Летопис на смутното време* (*Kronika niespokojnych czasów*) została poprzedzona rozprawą doktorską Mutafczijewej zatytułowaną *Феодалната рента в Османската империя, XV—XVI век* (*Renta feudalna w Imperium Osmańskim, XV—XVI wiek*), natomiast trzynaście lat później pisarka obroniła habilitację poświęconą tej samej epoce historycznej, o której pisała w swej pierwszej powieści. Wera Mutafczijewa jest autorką licznych prac badawczych z zakresu historii gospodarczej Imperium Osmańskiego[1]. Interesowały ją ponadto stosunki między Bułgarami a Turkami w trakcie ich długiego współistnienia na terytorium Wysokiej Porty. Opracowała i opublikowała wraz z zespołem teksty źródłowe dotyczące historii Bułgarów w Imperium[2]. Jej twórczość literacka wyrasta jakby ze szczelin historii, z niewyjaśnionych epizodów, o których wspomina jeden ze świadków w sprawie sułtana Dżema: „Tutaj mam radę dla was [...]: gdy wyjaśniacie zdarzenia historyczne, zostawcie małą część ich, ale koniecznie,

---

[1] Zob. S. Dimitrov: *Ottoman Studies in Bulgaria after the Second World War.* „Balkan Studies" 2000, br. 1, s. 29—58.

[2] *Извори за българската история. Серия XV—XVI век*. Рег. Б. Цветкова, В. Мутафчиева. София 1964.

niewyjaśnioną. Ta jest też niewytłumaczalna. Trzeba się z tym pogodzić"[3]. W miejsce brakujących źródeł historycznych i potwierdzonych informacji pisarka stwarza fikcyjne narracje o kontrowersyjnych zdarzeniach i postaciach. Grę wyobraźni Mutafczijewej inspirują najczęściej postacie historyczne, o których decyzjach i działaniach nie sposób wydać jednoznacznego sądu. Dlatego pisze o ostatnich władcach drugiego carstwa bułgarskiego, skłóconych braciach Iwanie Szyszmanowiczu i Sracymirze, tłumacząc, że to nie tylko ich waśnie przyczyniły się do upadku Bułgarii w XIV w.[4] Z tego powodu bohaterami jej powieści stają się enigmatyczny sułtan Zizimus, buntownik i zdrajca, świętokradca i odstępca Alkibiades[5], Osman Pazwantogłu, osmański administrator w Widinie i przeciwnik Selima III[6]. Dlatego w dramacie *Proces* przeciwstawia sobie dwie postaci: Vasila Lewskiego i Dimitra Obsztiego. Wspólne dla literackiej i naukowej twórczości Mutafczijewej są dążenie do ukazywania wielorakich prawd dziejowych oraz idea, że historia rodzi się z nieustannego zmagania się sprzecznych ludzkich racji. Jako historykowi osmaniście przyszło jej rewidować dotychczasową wiedzę o strukturach władzy za czasów panowania dynastii Osmanów na Bałkanach, wskazując na palimpsestowy ustrój Imperium, które wchłaniało organizacje społeczne i polityczne pokonanych narodów, wykazywało się względną tolerancją religijną i stwarzało warunki do przenikania się różnych kultur. Jako pisarka Mutafczijewa problematyzowała narodowe i tożsamościowe mity historyczne. Poetyką i konstrukcją swych powieści przekonywała czytelników, że opis dziejów to wielogłos, w którym nikt nie ma całkowitej racji, a osąd historii to tylko kwestia dominacji jednej interpretacji.

Należy zwrócić uwagę na polityczny wymiar literackiej twórczości Mutafczijewej. Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte ubiegłego wieku w historii literatury bułgarskiej zapisały się jako okres, w którym — po kwietniowym plenum partii komunistycznej w 1956 r. oraz przeprowadzonej krytyce kultu jednostki i dogmatyzmu w sztuce, a także po zmianach w poglądach teoretycznoliterackich, na jakie wskazuje powstanie czasopisma literackiego „Литературна мисъл" („Myśl Literacka") — nastąpiła krótka kulturalna odwilż, głośne stało się pokolenie poetów kwietniowych, rozkwitała groteska i dokonał się zwrot w stronę historyzmu[7]. W latach sześćdziesiątych wraz z publikacjami Emiliana Stanewa, Antona Donczewa, Gencza Stojewa i Wery Mutafczijewej nastąpił renesans powieści historycznej[8]. Marie Vrinat-Nikolov, która analizuje to zjawisko, porównując rozwój

---

[3] W. Mutafczijewa: *Sprawa sułtana Dżema*. Przeł. H. Kalita. Warszawa 1979, s. 501.

[4] В. Мутафчиева: *Последните Шишмановци*. София 1982.

[5] W. Mutafczijewa: *Alkibiades Wielki*. Przeł. H. Karpińska. Warszawa 1979.

[6] В. Мутафчиева: *Летопис на смутното време*. София 1965.

[7] Zob. T. Dąbek-Wirgowa: *Historia literatury bułgarskiej. Zarys*. Wrocław 1980.

[8] W tym samym czasie nastąpił wzmożony rozwój serbskiej powieści historycznej, zainspirowany międzywojenną twórczością Ivo Andricia oraz debiutami m.in. Danila Kiša i Mirka Kovača. Zob. B. Zieliński: *Serbska powieść historyczna. Studia nad źródłami, ideami i kierunkami rozwoju*. Poznań 1998.

bułgarskiej powieści historycznej do tendencji w literaturze światowej, stwierdza, że konwencja tego gatunku pozwalała prozaikom uniknąć cenzury oraz przymusowej poetyki realizmu socjalistycznego. Francuska badaczka zgadza się z opinią Swetłozara Igowa, że „złoty wiek" powieści historycznej w bułgarskiej literaturze lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. to paradoks epoki totalitarnej[9]. W tym kontekście psychologizm prozy historycznej Mutafczijewej, interpretacja dziejów z perspektywy subiektywnej i indywidualnej, ukazywanie problematycznego charakteru każdej tezy historycznej zdobywają przejmująco aktualne znaczenie. Wczesna recepcja krytyczno-literacka „najczęściej tłumaczonej powieści ze współczesnej literatury bułgarskiej"[10], jak nazywa *Sprawę sułtana Dżema* Georgi Grozdew, najlepiej tego dowodzi. Z jednej strony krytycy podkreślają, że podejmując temat młodszego syna Mehmeda II, który spędził kilkanaście lat w Europie i którego bunt przeciwko Bajazytowi dla chrześcijańskich władców zachodnich stanowił niepowtarzalną, lecz straconą szansę na wypędzenie Osmanów z terytorium europejskiego, Mutafczijewa zabiera głos w fundamentalnej dla bałkańskiej tożsamości dyskusji o stosunkach między europejskim Wschodem a Zachodem. Zdaniem Michaiła Nedelczewa, „w całej powieści Bałkany są niewidzialne, lecz obecne. I oskarżeni, i świadkowie składają zeznania przed nimi"[11]. Ta uniwersalna dla Bałkanów tematyka staje się podstawą porównań utworu Mutafczijewej do powieści Ivo Andricia *Przeklęte podwórze*, której fabuła również została osnuta na kanwie wydarzeń historycznych wokół sułtana Dżema[12]. Z drugiej strony badacze twierdzą, że powieść *Sprawa sułtana Dżema*, po pierwsze, modernizuje narracyjne konwencje w bułgarskim powieściopisarstwie, a po drugie — bułgarską prozę historyczną. Tonczo Żeczew widział ten utwór jako „napawające nadzieją zjawisko [...], które świadczy o głębokich i wyczekiwanych zmianach, o poszukiwaniach perspektyw po okresie ilustracjonizmu"[13]. Kamila Danilczenko z kolei, porównując dokonania Mutafczijewej, Antona Donczewa, Gencza Stoewa i Emiliana Stanewa, wyodrębnia trzy etapy modernizacji prozy historycznej — wprowadzenie nowych dla bułgarskiej literatury technik pisarskich (Anton

---

[9] Zob. М. Врина-Николов: *Българският роман в преломните 50 и 60 години на XX век — среща на историята, догматизма и художествената измислица*. „Електронно списание LiterNet" 2003, бр. 1 oraz С. Игов: *Кратка история на българската литература*. София 1996, s. 498.

[10] Г. Гроздев: *Паметта срещу доноса. За „Случаят Джем" и Вера Мутафчиева отново.* „Електронно списание LiterNet" 2009, бр. 8. Ten artykuł zawiera polemiczną odpowiedź na rozważania Dimitra Kamburowa, który z zarzutów, że Wera Mutafczijewa była agentką służb bezpieczeństwa uczynił klucz interpretacyjny powieści. Zob. Д. Камбуров: *Не-некролог за Вера Мутафчиева*. „Капитал" 2009, бр. 23.

[11] Cyt. za: К. Данилченко: *Случаят Джем*. „Литературен форум" 2002, бр. 21. W rozważaniach o recepcji powieści korzystam z doświadczeń tej badaczki.

[12] Nie bez znaczenia dla mego wywodu jest fakt, że polska tłumaczka *Sprawy sułtana Dżema* Halina Kalita przełożyła również następujące powieści Andricia — *Most na Drinie* (1956), *Konsulowie ich cesarskich mości* (1960), *Panna* (1962), *Dom na odludziu* (1979).

[13] Т. Жечев: *Българският великден или страстите български*. София 1975, s. 97.

Donczew, Genczo Stoew), problematyzację narodowego ideologicznego modelu prozy historycznej (Emilian Stanew) oraz wyjście z nacjonalistycznej tematyki historycznej i uwolnienie się spod kontroli tradycyjnego, nacjonalistycznego, ideologicznego dyskursu, które wiąże się także z radykalizacją poetyki narracyjnej (Wera Mutafczijewa)[14]. Warto zauważyć, że takiego poglądu nie sposób odnieść do całej twórczości pisarki. W powieściach *Rycerz* i *Последните Шишмановци* (*Ostatni Szyszmanowicze*) na przykład (by pozostać w kręgu tematyki dotyczącej Imperium Osmańskiego i stosunków Wschód — Zachód) Mutafczijewa aktualizuje niektóre przesądy i mity narodowe związane z romantyczną ideą narodowych powstań wyzwoleńczych i bardzo żywotnym w bułgarskiej historiografii obrazem jednostki, która ma znaczący wpływ na bieg dziejów. Również jej interpretacja zależności między Wschodem a Zachodem konsekwentnie realizuje niektóre tradycyjne, kompensacyjne tendencje rodem z romantycznej historiozofii[15]. Należy również zadać pytanie, czy ramy literatury popularnej — szczególnie w państwie socjalistycznym, w którym funkcjonujące organy cenzury nieustannie powiększały swój zasięg, zwłaszcza pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych — pozwalały na głoszenie poglądów weryfikujących opinie oficjalne i promowane przez państwo[16]. Sposób przedstawiania Turka osmańskiego w prozie historycznej Mutafczijewej jest uwikłany w podobną sieć różnorakich zależności między świadectwem historycznym (różnie, a często i sprzecznie interpretowanym za pomocą odmiennych metodologii naukowych, uzależnionych z kolei od jednej lub drugiej ideologii), jego obowiązującą interpretacją, właściwą państwowym dążeniom nacjonalistycznym i budowaniu narodowościowej tożsamości, a twórczą wyobraźnią, dla której literackie prezentacje z innych epok stanowią kontekst. Na przykładzie dwóch powieści Mutafczijewej — *Sprawa sułtana Dżema* i *Последните Шишмановци* (*Ostatni Szyszmanowicze*), których tematyka jest bardzo podobna (obie opisują walkę o władzę między spadkobiercami tronu), chciałabym przyjrzeć się tym zależnościom i opisać procesy zachodzące między mitem, historią a wyobraźnią w konstrukcji obrazu Turka osmańskiego stworzonego przez pisarkę. Będzie mnie również interesowało przekładowe odtwarzanie tego obrazu w języku polskim, wprowadzające interpretacje zewnętrzne, które mogą być użyteczne w zrozumieniu jego kulturowych motywacji.

---

[14] К. Данилченко: *Случаят Джем…*

[15] Zob. B. Zieliński: *Wschód i Zachód w „Rycerzu" Wery Mutafczijewej*. W: *II Kolokwium slawistyczne polsko-bułgarskie*. Red. J. Świdziński, T. Zdancewicz. Poznań 1991, s. 209—221.

[16] W tym kontekście na osobną uwagę zasługuje sprawa powieści Antona Donczewa *Czas wyboru*. O jej znaczeniu dla propagandy politycznej podczas trwania tzw. procesu odrodzeniowego zob. М. Врина-Николов: *Образът на „турчина" в българската проза от XIX и XX век: Тема и вариации по един мит на балканската национална идентичност*. В: *Балканските идентичности в българската култура*. Рег. Н. Аретов. София 2003; A. Nowosad: *Prawo do domu. Kilka aspektów z bułgarskiej literatury mniejszościowej*. W: *Literatury słowiańskie. Trydo po roku 1989*. T. 4: *Mniejszości*. Red. M. Dąbrowski. Warszawa 2005; M. Todorova: *Conversion to Islam as a trope in Bulgarian historiography, fiction and film*. „Eurozine", 4 November 2003.

Akceptując definicję Codola i Tapa, zgodnie z którą tożsamość to zbiór reprezentacji, uczuć i strategii, konstruowanych w celu ochrony podmiotu[17], można powiedzieć, że obraz „innego" staje się konstytutywny dla bułgarskiej tożsamości, która została ukształtowana pod wpływem zagrażającej jej religijnej i kulturowej inności Imperium Osmańskiego. Taką perspektywę przyjęła Rosica Gradewa[18], opisując negatywne wyobrażenia o Turkach w bułgarskim piśmiennictwie od XV w. do XVIII w. Gradewa zbadała nie tylko teksty religijne, pisane na użytek chrześcijańskiej kongregacji — jak na przykład hagiografie i zbiory tekstów o charakterze pouczająco-dogmatycznym, lecz również teksty świeckie — kroniki, homiliarze, zwane damaskinami, notki na marginesie innych dokumentów, historie Bułgarii spisane pod koniec XVIII w. oraz dokumenty szariatu i fatwy, które, zdaniem autorki, o wiele lepiej pokazują strefy kontaktów religijnych między poddanymi Imperium. Badaczka stwierdziła, że w początkowym okresie panowania Osmanów podbita ludność rzadko klasyfikowana była ze względu na narodowość. O wiele istotniejsze były różnice religijne, przy czym panowało przekonanie, że inni chrześcijanie — poddani Imperium katolicy, protestanci są nie-swoi i uważani za obcych. W tekstach najczęściej spotyka się podział na chrześcijaństwo, religię bułgarską (oznacza to prawosławie) oraz islam — religię turecką; zmiana wyznania prowadziła zatem do zmiany przynależności etnicznej. Język natomiast nie odgrywał roli identyfikacyjnej. Ta sytuacja uległa zmianie w XVIII w., kiedy nasiliło się dążenie do narodowego samookreślenia się i wzrosła rola języka. Określenie 'osmański' spotykane było rzadko, podkreślało przynależność do klasy rządzących i bogatych obywateli Imperium. Autorami dokumentów piśmienniczych z tamtej epoki byli najczęściej duchowni, których zadaniem była ochrona wiary chrześcijańskiej przed islamem. Gradewa uważa, że większość analizowanych tekstów ma na celu ograniczenie kontaktów ludności chrześcijańskiej z muzułmanami oraz zmniejszenie dobrowolnych konwersji na islam. Dlatego muzułmanie nazywani są poganami, barbarzyńcami, niewiernymi, synami Agara, potomkami Chana. W XVIII w., jak twierdzi badaczka, zaczęło się pojawiać określenie Turek, a zarzuty wobec Turka się krystalizowały. Winiło się go nie tylko za nieczyste wyznanie, ale również za podbój drugiego carstwa bułgarskiego, za okrucieństwa na ziemiach bułgarskich, za brak praworządności w Imperium. W historiach Bułgarii z XVIII w. Turcy to groźni, okrutni, niesprawiedliwi ciemiężyciele. Ponieważ teksty te miały funkcję publicystyczną i podbudowywały narodową tożsamość, nakłaniały do buntu przeciw Imperium. Na podstawie tej analizy Gradewa dochodzi do wniosku, że obraz Turka i współżycia

[17] J.-P. Codol, P. Tap: *Avant-propos un dynamique personnel et identités sociales*. „Revue Internationale de Psychologie Sociale" 1988, no. 2. Cyt. za: Н. Аретов: *Балкански идентичности в българската култура от модерната епоха (XIX—XX век)*. В: *Балкански идентичности в българската култура…*

[18] Zob. Р. Градева: *Турците в българската книжнина, XV—XVIII в.* В: *Балкански идентичности в българската култура…*

między chrześcijanami a muzułmanami w Imperium skonstruowany w zachowanych tekstach zasadniczo różni się od odnotowanych w dokumentach sądowych ówczesnych zdarzeń codziennych, które przedstawiają również wypadki zgodnego sąsiedztwa i współpracy między ludnością muzułmańską i chrześcijańską, a także potwierdzają występowanie małżeństw mieszanych i innych układów rodzinnych między ludźmi różnych wyznań. Negatywny obraz Turka i muzułmanina, który ostatecznie wykształcił się w XVIII w. i wpłynął, zdaniem badaczki, na współczesne obiegowe poglądy na temat czasów Imperium Osmańskiego, a także na literackie prezentacje tej epoki historycznej, powstał w kontekście nasilenia się samoświadomości narodowej oraz dążeń nacjonalistycznych i wyzwoleńczych. Jako zaborca i przedstawiciel odmiennej religii i kultury Turek osmański uosabiał wrogą obcość, w opozycji do której w piśmiennictwie bułgarskim zaczęto określać swojskość i narodową tożsamość. Ten obraz uzupełnia Nadeżda Aleksandrowa, która pokazuje, że w bułgarskich periodykach wydawanych w epoce odrodzenia narodowego w Konstantynopolu, Ruse oraz w Serbii i Rumunii został wyodrębniony „naród turecki" z władzy tureckiej, związanej z przemocą i siłą[19]. Ten podział jest właściwie klasowy — turecka i bułgarska ludność cierpią jednakowo z uwagi na „śmiertelną chorobę" Imperium, z powodu bestialstw rozbójników i nadużyć władzy osmańskiej. Instytucje imperialne natomiast, próby przeprowadzenia reform, a nawet decyzje sprzyjające samorządności na terytoriach poddanych przez różne gazety zostały inaczej ocenione i skomentowane w zależności od zapatrywań ideologicznych i kierunku politycznego, jaki obrali ich redaktorzy. W tekstach publicystycznych od drugiej połowy XVIII w. obraz Turka osmańskiego był zatem mniej jednoznaczny, ideologicznie i klasowo zróżnicowany.

Na podstawie strategii traktowania w prozie literackiej XIX i XX w. tej odziedziczonej z przeszłości narracji o Turkach francuska slawistka Marie Vrinat-Nikolov wyodrębnia trzy podstawowe tendencje w kreowaniu literackiego wizerunku Turka w bułgarskiej prozie współczesnej: epicką, „pojednawczą" i kronikarską[20]. Linię epicką, zdaniem tej badaczki, rozpoczął Iwan Wazow powieścią *Pod jarzmem*, w której obraz Turka i obraz Bułgara w pełni wpisują się w romantyczno-wyzwoleńcze odrodzeniowe stereotypy — Turcy są despotyczni, krwiożerczy, bezlitośni i niesprawiedliwi, Bułgarzy natomiast gotowi oddać życie za wolność swego narodu. Tę linię kontynuują *Żelazny kaganek* i *Преспанските камбани* (*Prespanskie dzwony*) Dymitra Talewa, *Цената на златото* (*Cena złota*) Gencza Stoewa oraz *Родосто, Родосто* (*Rodosto, Rodosto*) i *Някъде на Балканите* (*Gdzieś na Bałkanach*) armeńskiej pisarki, tworzącej w języku bułgarskim, Sewdy Sewan. Obraz Turka w tych powieściach jest jednak bardziej skomplikowany, wzbogacony o cechy pozytywne. W prozie, którą Vrinat-Nikolov nazywa pojed-

[19] Zob. Н. Александрова: *Съседът като „друг" или „другият съсед" на българите. Поглед върху периодиката на Възраждането*. В: *Балкански идентичности в българската култура…*

[20] М. Врина-Николов: *Образът на „турчина" в българската проза от XIX и XX век…*

nawczą, stosunek do postaci tureckiego pochodzenia jest mniej jednoznaczny. Zauważalne są odrodzeniowe rozgraniczenia między osmańskim władcą a zwykłym muzułmaninem, obywatelem Imperium z niższych klas. W opowiadaniach Jordana Jowkowa, Jordana Radiczkowa i Iwajła Petrowa obcość Turków zostaje przełamana i bohaterowie tureccy, najczęściej chłopi i niezbyt zamożni rzemieślnicy, już nie wzbudzają zgrozy i strachu, lecz ze swą filozofią życiową i pracowitością stają się bliscy i zrozumiali. Ostatnią tendencję w opisie osmańskich Turków — kronikarską — zapoczątkowaną przez Zachriego Stojanowa w jego *Zapiskach z powstań bułgarskich 1870—1876*, francuska bułgarystka ocenia jako najbardziej neutralną oraz politycznie i historycznie dojrzałą. Do utworów, w których obraz Turków znacznie odbiega od stereotypowych wyobrażeń, Vrinat-Nikolov wlicza *Летопис на смутното време* (*Kronika niespokojnych czasów*) Mutafczijewej. Osobne miejsce w tym studium badaczka poświęca powieści *Czas wyboru* Antona Donczewa, która została skonstruowana jako kronika przymusowej islamizacji ludności gór rodopskich. Fakt, że negatywna ocena tego utworu wzbudziła żarliwą dyskusję nie tylko w gronie specjalistów[21] wskazuje na wagę tematyki związanej z osmańskim dziedzictwem i polityką rządów komunistycznych wobec mniejszości narodowych i religijnych. W ramach niniejszego artykułu nie sposób wnikliwie opisać tej polemiki i racji licznych dyskutantów, ale skoro powieść *Sprawa sułtana Dżema* ukazała się tylko trzy lata po utworze Donczewa, należy wymienić zarzuty, które *Czasowi wyboru* stawia francuska badaczka. Po pierwsze, niewiarygodne źródła historyczne, na podstawie których powstała fabuła powieści, szczególnie kronika Metodego Draginowa, która uważana jest za falsyfikat. Po drugie, serwilizm wobec władzy komunistycznej — Anton Donczew, zdaniem badaczki, napisał powieść historyczną z tezą, która miała usprawiedliwić wypędzenie i represje wobec ludności muzułmańskiej w południowej Bułgarii. Po trzecie, manipulacja czytelnikiem za pomocą przejaskrawionych stereotypów o czasach tureckiej niewoli:

> Dążąc do osiągnięcia emocjonalnie zabarwionego wpływu, powieść posługuje się stereotypami przeszłości, które wzmacnia do granic możliwości (Turcy zostali przedstawieni jako „poganie", potwory, „które zjadają ludzkie mięso", jak okrutne i fanatyczne dzikusy, w pełnej opozycji do odważnych Bułgarów-męczenników, którzy wolą „stracić głowę, ale nie zmienić wiary"); obraz nasiąknął tak zdecydowanie wyrażonym manicheizmem, że doprowadzony do mistyfikacji

[21] Zob. И. Йовева: *Една французойка срещу „Време разделно"*. „Труд", 19 февруари 2002; С. Леви: *Историческата основа на романа е спорна*. „Труд", 23 март 2002; Н. Аретов: *Страшна ли е критичната оценка*. „Демокрация", 28 февруари 2002; М. Врина: *Не се вторачвайте в "свещени крави"*. „Труд", 2 март 2002; А. Хачикян: *Времето на Антон Дончев*. „Култура", 1 март 2002; Г. Господинов: *Айфеловата кула на литературата*. „Дневник", 1 март 2002; Ч. Маринов: *„Изсмукване» на памет*. „Култура" 2002, бр. 15.

> mit ostatecznie traci swą ilustracyjną i symboliczną moc, zdeformowany do karykatury z użyciem hiperboli i technik narracyjnych, mających zwodzić czytelnika[22].

Porównanie z powieścią Mutafczijewej narzuca się samo — Marie Vrinat-Nikolov przeciwstawia utwór Donczewa i *Sprawę sułtana Dżema*, które sytuuje na przeciwległych krańcach nurtu kronikarskiego.

Nawet jeżeli ta czarno-biała interpretacja nie może być bezdyskusyjnie przekonująca, to wypada się zgodzić z opinią, że w powieści *Sprawa sułtana Dżema* postać księcia Zizimusa — potomka dynastii Osmanów, muzułmanina — nie mieści się w ramach żadnych stereotypowych, nacjonalistycznych poglądów o tureckich władcach.

Najpierw Wera Mutafczijewa odwraca stereotypowe wzorce estetyczne. W tradycji folklorystycznej każdy niechrześcijanin ma charakterystyczny, niezmienny wygląd, jak na przykład w ludowej pieśni *Сидер войвода и черен арапин* — ciemną karnację, szpetną twarz, nieharmonijną posturę, olbrzymie, lubieżne wargi, oczy duże jak talerze[23]. Książę Zizimus został wyposażony w cechy wręcz odwrotne, w opisie których szczególną uwagę poświęcono elementom opiewanym w pieśniach ludowych:

> Tylko trochę przypominał ojca, wielkiego Zwycięzcę. Może był podobny do rodzica z długiego, orlego nosa i bardzo wydatnej, wysuniętej do przodu dolnej wargi. Pozostałe rysy miał jednak zupełnie inne. […] Dżem był wysoki? — a wysokim wzrostem odznaczało się u nas niewielu ludzi. […] Obca była nam też jego twarz — zbyt jasna, o barwie dojrzałej pszenicy, jak mawialiśmy. […] Oczu jego nie będę wam opisywał — wydawało się, że słońce poranne migotało w bystrej wodzie, takie były oczy Dżema. (SSD, 38)[24].

Wygląd księcia robi piorunujące wrażenie na Pierze d'Aubusson, wielkim mistrzu zakonu joannitów, już nie z powodu charakterystyk estetycznych, lecz dlatego, że nie mieści się w jego wyobrażeniu o muzułmanach:

> Nie przeczę, że pierwsze wrażenie na widok Zizimusa było wręcz zaskakujące. […] Tak, właśnie najbardziej zadziwiły mnie jego rysy: fizjonomia myślącego, wrażliwego człowieka, która nie pokrywała się z moim wyobrażeniem o poziomie ludzi Orientu. (SSD, 151)

---

[22] М. Врина-Николов: *Образът на „турчина" в българската проза от XIX и XX век*... Wszędzie, gdzie nie podaję nazwiska tłumacza, cytowane fragmenty są w moim tłumaczeniu.

[23] Por. D. Angelov: *Character of „the Other" in Bulgarian Folk Songs*. „Bulgarian Ethnology" 1997, br. 1—2.

[24] Dalej źródło pochodzące z powieści *Sprawa sułtana Dżema* będę przytaczała jako SSD. Cyfra po skrócie oznacza numer strony w wydaniu powieści z 1979 r., por. przyp. 1.

W opisie ojcu sułtana Dżema, Mehmedowi chanowi, mimo że powtórzono stereotypy, przypisano mądrość, która czyni jego twarz szlachetną:

> Mehmed chan cierpiał z powodu niskiego wzrostu. [...] Był szpetny — pokój jego duszy! Jakby z bryły potrzebnej na rosłego mężczyznę Allach przygniótłszy ją do ziemi stworzył karła. Mehmed chan nie mógł spleść palców na brzuchu, jego nogi nigdy nie sięgały podłogi, lecz podrygiwały przy lada wybuchu gniewu lub wesołości. [...] Prawdziwie mądry człowiek nie może być brzydalem, to niemożliwe. Zresztą chociaż Allach obdarzył sułtana twarzą o większej szerokości niż długości, chociaż zwisały pod nią fałdy podbródka łączącego się bezpośrednio z torsem, chociaż zbyt cienki orli nos i usta o wydatnej dolnej wardze wyglądały groteskowo, a oczy przypominały otwory w tarczy, twarz Mehmed chana nie była brzydka. (SSD, 15—16)

Zaburzając płynne przejście z obszaru obserwacji do sądów wartościujących opartych na kryteriach estetycznych, Mutafczijewa zwraca uwagę na rasistowskie wymiary stereotypowego przedstawienia „inności" — rasowej, klasowej bądź religijnej. Jednocześnie uprzedzenia Bułgara, udokumentowane w piśmiennictwie doby odrodzenia narodowego oraz w folklorze, zostały utożsamione z poglądami człowieka Zachodu — mistrza zakonu katolickiego. Za pomocą takiego zabiegu pisarka zarazem uruchamia strategie kompensacyjne, udowadniając, że jej rodzima kultura należy do świata chrześcijańskiego, a zatem do kultury Zachodu, i krytykuje tę kulturę za to, że stwarza możliwości mnożenia orientalizmów wewnętrznych[25].

Następna nietypowa cecha tureckiego księcia to jego tolerancja i szacunek dla chrześcijaństwa. Wielokrotnie w powieści podkreśla się chrześcijańskie pochodzenie sułtana Dżema:

> […] Dżem był pół-Serbem, w dodatku po kądzieli. (SSD, 38)
>
> Uderzyło mnie wtedy, że szechzade nigdy nie mówił „niewierni", lecz „chrześcijanie". Czyżby miał podświadome poczucie swego chrześcijańskiego pochodzenia? (SSD, 48)
>
> Prawda, powiadasz…— podjął. — Zawsze byłem zdania, że mamy czego uczyć się od chrześcijan. Dlaczego, Saadi, oni mają większe poczucie sprawiedliwości; dlaczego nie uznają gwałtu za jedynego sędziego na tym świecie? (SSD, 49)

[25] Tak Maria Todorova nazwała proces wyparcia niepożądanych cech wschodnich, które uznawane są za skazę i piętno, zachodzący wśród narodów bałkańskich. Rozszerzam tu znaczenie tego pojęcia, uważając je za trafne określenie gry, która ma miejsce w powieści Mutafczijewej. Każdy z bohaterów będzie się starał udowodnić swą rację, przypisując własne słabości, przywary i kulturowe piętno wrogowi. Zob. M. Todorova: *Bałkany wyobrażone*. Przeł. P. Szymor, M. Budzińska. Wołowiec 2008, s. 131.

Niejednorodność etniczna i niejednoznaczna tożsamość religijna były często spotykanymi charakterystykami obywateli Imperium Osmańskiego oraz jego klasy rządzącej. Często ważne państwowe stanowiska zajmowali bogaci chrześcijanie, a dążenie do materialnych dóbr wiązało się z dobrowolnym przyjęciem islamu i służbą dla sułtana. Stereotypowa wykładnia wymaga negatywnej oceny podobnych zjawisk, którą lapidarnie ujmuje ludowe przysłowie: „Chroń nas Boże od poturczonego Bułgara"[26]. Wpisuje się w nią postać Karaibrachima z powieści *Czas wyboru*, który, chociaż ma bułgarskie pochodzenie etniczne, traktuje swych rodaków bardziej okrutnie i bezlitośnie od pozostałych Turków. To wyobrażenie zislamizowanych chrześcijan krytykuje Mutafczijewa w powieści *Летопис за смутното време* (*Kronika niespokojnych czasów*), ukazując racje i rozterki Kara Fejzy, który dobrowolnie odrzucił religię ojców i przyjął islam, w rezultacie czego został napiętnowany przez obie wspólnoty jako odszczepieniec. Pisarka odrzuca jakąkolwiek formę fundamentalizmu religijnego. To część jej filozofii *implicite* zakodowana w różnych utworach. W powieści *Последните Шишмановци* (*Ostatni Szyszmanowicze*) to przekonanie kryje się za pozytywną oceną panowania ostatniego cara bułgarskiego Aleksandra, która na tle klęski, jaką jest upadek drugiego carstwa bułgarskiego, zaskakuje:

> Na stole cara można było zauważyć i słowa Joanna Złotoustego — czyste, dzielne prawosławie, i opowiadania Warlaama i Joasafa — na wpół buddyjskie, i żywotopisy isychastów [...]. Wiara to dla Aleksandra rzecz najbardziej nietypowa. W całym swoim rzekomym zagubieniu był konsekwentny w jednym — w braku zrozumienia dla wiary nie jako dogmatu, lecz jako ludzkiej potrzeby. Był w pełni świecki. Tacy byli władcy w epokach, które nadeszły po jego panowaniu, ale nie na tych terenach, gdzie indziej. Aleksander wstąpił w epokę Oświecenia za wcześnie[27].

W powieści *Rycerz* główny bohater, hrabia Roger Des Freux, pod wpływem swego porywacza, a potem przyjaciela Petyra Diabła, a także w wyniku spotkania z bogumiłami, dojrzewa do metafizycznej wątpliwości: „Właściwie jaki Bóg?"[28]. Mutafczijewa formułuje całkiem stereotypowe przekonanie o jednym z fundamentów państwowości bułgarskiej — tolerancji religijnej, która odróżniała Wschód od Zachodu i w Bułgarii przetrwała od okresu przedchrześcijańskiego aż do doby odrodzenia narodowego. Co ciekawe, w powieści *Sprawa sułtana Dżema* cecha ta została przypisana również Turkowi, odwiecznemu wrogowi — a zatem tolerancja religijna nie jest charakterystyką narodową, lecz naturalnym rysem Bałkanów i Europy Południowej, związana z etniczną niejednolitością mieszkającej na tych tere-

---

[26] Cyt. za: P. Dinekow: *Literatura a folklor*. W: P. Dinekow: *O bułgarskiej literaturze, folklorze i związkach z Polską*. Przeł. D. Tomczyk-Baszkiewicz. Warszawa 1977, s. 424.

[27] В. Мутафчиева: *Последните*..., s. 11.

[28] W. Mutafczijewa: *Rycerz*. Przeł. H. Kalita. Warszawa 1980, s. 181.

nach ludności. Konstrukcja powieści, w której pierwszoosobowe narracje przypominają autobiograficzną opowieść chrześcijan i muzułmanów, w sposób doskonały umożliwia zrelatywizowanie pojęć ‘prawowierny’ — ‘niewierny’. Polska tłumaczka, niestety, często niweluje tę znaczącą dychotomię i tym samym znacznie zmienia koncept zawarty w tekście źródłowym. Ograniczę się tu do dwóch przykładów.

Pierwszy pochodzi z listu sułtana Dżema do Bajazyta, w którym ten przyznaje, że popełnił błąd i prosi go o pomoc. Jest to punkt kulminacyjny fabuły powieści — od tego momentu zaczyna się więzienne życie Zizimusa. W liście zatem Dżem stara się obłaskawić starszego brata również za pomocą retoryki religijnej i w tym kontekście przeciwstawienie światopoglądów wyznawcy prawdziwej wiary i niewiernego jest podwójnie nacechowane. Z jednej strony nosi tradycyjne wyobrażenia o świecie chrześcijańskim, z drugiej to deklaracja tożsamościowa Zizimusa, który, będąc buntownikiem, odrzuca prawo ‘niewiernych’ i wyraża swą gotowość, by umrzeć zgodnie z nakazem prawdziwej wiary. W polskim tłumaczeniu jednak dramatyzm dychotomii ‘prawowierny’ — ‘niewierny’ został osłabiony:

> Wasza Wysokość nie zniósłby, żebym był jeńcem **giaurów**, ja, **wierny syn islamu**, który wyznaje święte słowa modlitwy: La ilahä illa- llah- Muhammadan resulullah. […] Piętno hańby plami moje czoło, głowę składam pod miecz, gotów przyjąć ostateczny cios. Jeżeli taka jest wola Waszej Wysokości, chwała niech będzie Allachowi — będę jej posłuszny[29]. (SSD, 172)

Bezpodstawna jest również egzotyzacja tekstu listu Zizimusa dzięki przytoczeniu w oryginalnym brzmieniu pierwszych słów *szehadah* — islamskiego wyznania wiary, choć być może jest to strategia *à la* Barańczak — w pewnym miejscu coś zostało zatracone, w innym — zachowane, ale dominanta semantyczna, performatywna i sugestywna siła listu zostały ocalone. Jeżeli ramy wiersza usprawiedliwiają takie instrumentalne majsterkowanie, a czasami i mistrzowskie instrumentowanie, to proza daje tłumaczowi wystarczająco dużo przestrzeni, by akcenty w tekście docelowym rozłożyć zgodnie z brzmieniem oryginału.

Drugi przykład to rozstrzygająca dalsze losy Zizimusa odmowa uczestniczenia w organizowanej przez papieża Innocentego VIII wyprawie krzyżowej:

> […] nie chcę walczyć z wiernymi po stronie niewiernych. — (Krótko i węzłowato)[30]. (SSD, 440)

---

[29] В. Мутафчиева: *Случаят Джем. Избрани произведения*. Т 4. Пловдив 2008, s. 138. Por. „Ваше величество не би търпял аз да съм пленник у **неверниците**, аз, **правоверният**, който произнася свещените думи: ››Има само един бог и Мохамед е негов пророк‹‹. Саванът на безчестието покрива лицето ми, главата ми е подложена под меча и готова да получи съдбоносния удар. Ако такава е вашата воля — хваля бога — ще й се подчиня”.

[30] Ibidem, s. 350. Por. „[…] не ща да се бия на страната на неверници против правоверни! — (Кратко и ясно)”.

Tu pominięcie określenia ‘prawowierny’ to tylko niuans znaczeniowy, ale istotny dla charakterystyki Dżema. Po złożonej w liście do Bajazyta przysiędze, że będzie jego poddanym książę Zizimus zawsze określa siebie mianem „prawowierny”, co oznacza, że rozstrzygnął wewnętrzny dylemat, któremu porządkowi ma zostać wierny — chrześcijańskiemu czy muzułmańskiemu. Używając przymiotnika ‘prawowierny’, wywalczył przynajmniej duchowe prawo, by otaczających go chrześcijan uznać za heretyków i wrogów.

Drugi istotny w powieści podział, już nie religijny, lecz kulturowy, to rozdzielenie bohaterów na ludzi Wschodu i Zachodu. Konflikt między światem Orientu a chrześcijańską Europą stoi u podstaw tzw. Kwestii Wschodniej, o której mowa we wstępie powieści. Nieco romantyczne przekonanie, że czyny jednego człowieka mogą zmienić bieg dziejów jest Mutafczijewej bliskie. Świadkowie w sprawie sułtana Dżema, niezależnie od zajmowanej przez siebie pozycji (bohaterami powieści są postacie historyczne, jak papież Innocenty VIII albo Pierre d’Aubusson, ale również osoby zupełnie pozbawione władzy politycznej — dowódca straży Etem bądź Nikola z Nikozji, płatny morderca), świadomie albo przypadkowo wpływają swymi działaniami na los osmańskiego księcia i wyrażają jednocześnie określone przekonania, związane z ich przynależnością do wschodniej bądź zachodniej kultury. O symbiozie między ludzkim losem, ludzkimi przekonaniami a ziemią ojczystą autorka pisze:

> […] niektóre prawdy nie są nowe, obowiązują nie tylko dziś, lecz są to wielkie prawdy odwieczne, które historia lubi wciąż na nowo potwierdzać. Choćby ta prawda, że między człowiekiem a jego krajem ojczystym istnieje złożona, wciąż jeszcze ściśle nieokreślona współzależność. […] Prawda ta nie przeminie, póki ludzi i świata, a los wygnańca dla wielu będzie źródłem natchnienia. (SSD, 6)

Przedstawiciele kultury zachodniej i wschodniej są do siebie uprzedzeni. Obcemu modelowi rozumienia świata zarzucają niedojrzałość, zacofanie, nieprzyzwoitość obyczajów — repertuar stereotypów i obelg wydaje się zaskakująco jednolity. Niezmiennie w świadectwach wielkiego mistrza zakonu joannitów Dżem, jego orszak oraz wszystko, co związane jest z Orientem wzbudza pogardę i zasługuje na określenie ‘dzikie’:

> Pokoje świty były urządzone skromnie, bez przepychu. Jakkolwiek wiedzieliśmy, że sojusz nasz z Zizimusem byłby *pro publico bono* Zakonu, wzdrygaliśmy się na myśl o tych barbarzyńcach — Turkach, Saracenach i wszelkiej lewantyńskiej hołocie. (SSD, 150)

Tak Pierre d’Aubusson ocenia stosunki między Wschodem a Zachodem:

> […] Zachód, który dopiero niedawno uroczyście obchodził upadek Bizancjum, zgłaszał pretensje do uczestniczenia w podziale dóbr tego świata. I te dziesiątki kwitnących miast zachodnich […] widziały w Turcji nie tylko groźbę. Turcy

> byli dla nich bogatymi dzikusami, którym można wmówić lśniące błyskotki za ciężkie pieniądze; dla nich Turcy byli dumnymi próżniakami, którzy nie lubią wysilać się w pracy czy handlu […]. (SSD, 156)

Poeta Saadi ze swej strony głosi miażdżącą przewagę Wschodu nad Zachodem oraz dziwaczność lokalnych, zachodnich zwyczajów:

> […] wasze obecne wyobrażenie w nieprawdziwym świetle przedstawia ludzi Orientu — wy sądzicie ich według bardzo uproszczonego wzorca. Wzorzec ten obraża mnie, orientalnego myśliciela XV wieku. Albowiem w średniowieczu, które już przeminęło, Wschód był czymś wielkim. Nie znał on państw-monolitów pod względem narodowościowym: w jego bezkresnych imperiach rozbrzmiewały najprzeróżniejsze mowy i wyznawano kilka religii, […] nigdy nie zatarło się w nich dziedzictwo antyczne; […] na Wschodzie — co najważniejsze — nikt nigdy nie zdołał złamać człowieka mającego prawo do szczęścia, człowieka myślącego, człowieka czynu. Ze Wschodu płynęło światło przez całe średniowiecze i nie bez racji my, ludzie Orientu, uważaliśmy człowieka Zachodu za barbarzyńcę. Pojawił się on niedawno […] i od razu zrezygnował ze swej wolności na rzecz garstki drobnych panków i jednego jedynego Kościoła […]. W ciągu dziesięciu wieków człowiek Zachodu nie nauczył się nawet kąpać […]. (SSD, 274—275)

Pozwoliłam sobie zacytować ten nieco dłuższy fragment, ponieważ zawiera on argumentację wyjaśniającą, dlaczego Saadi, Dżem i Kaitbaj mają prawo nazywać zachodnich chrześcijan barbarzyńcami. Okazuje się, że to oni są spadkobiercami antycznego dziedzictwa i blasku Bizancjum. Mutafczijewa dokonuje kolejnego przesunięcia w perspektywie oglądania Turków — stają się oni partnerami w walce przeciwko Zachodowi, a wspólne dla Bałkanów i Imperium Osmańskiego dziedzictwo antyku i Bizancjum zaciera różnice religijne. Przekonania autorki zostały wyrażone w konsekwencji używanych określeń. Chrześcijanie, świadkowie w sprawie sułtana Dżema ani razu nie określają ludzi Wschodu mianem barbarzyńców. W ich opowieściach są oni dzikusami. Do rzeczownika „barbarzyńca" mają prawo wyłącznie Turcy, Egipcjanie i Persowie. W tłumaczeniu Halina Kalita w całości ten obraz zmieniła. W polskim tekście miano ‘barbarzyńca’ to obiegowa obraza, rzucana raz ze strony chrześcijan, raz ze strony muzułmanów. Ten nieład nazewniczy przesłania główny konflikt powieści — konfrontację między Wschodem a Zachodem.

Być może z tej perspektywy należy przyjrzeć się kolejnej, nietypowej w kontekście stereotypowych literackich przedstawień Turka osmańskiego w bułgarskiej prozie, cesze sułtana Zizimusa, mianowicie jego homoseksualizmowi. Z jednej strony miłosne uczucia, które łączą Dżema i jego defterdara — poetę Saadiego, mogą być zrozumiałe jako element orientalnej egzotyki. Wszak wiadomo, że w dyskursie orientalnym Wschód był metaforą zakazanego, a opisy i obrazy Orien-

tu obfitowały w przesłanki seksualne[31]. Z drugiej strony jednak dominuje motyw homoseksualnej miłości między artystami, między poetami. Poetycki talent Zizimusa znacznie różni go od wizerunku okrutnego, bezlitosnego wschodniego władcy. Saadi podkreśla, że poetyckie wzruszenia na dworze przyszłego sułtana nie przystoją:

> A tymczasem my — właściwy dwór — pędziliśmy żywot, jaki rzadko komu przypadł w udziale. Karmiliśmy się myślą i słowem, pięknem czerpanym z najbardziej wyszukanych dzieł Wschodu. (SSD, 41)[32]

Wyjątkowy dwór Zizimusa wzbudza niechęć jego cioci Seldżuk hatun, a z opowieści Filipiny Heleny de Sassenage można wywnioskować, jak bardzo Saadi odbiega od zachodnich wzorców męskości. W polskim tłumaczeniu wątek homoerotyczny został zamaskowany. Słowa, które w języku bułgarskim konotują określone doświadczenia erotyczne — „развалено момче" ('upadły chłopak'), „полумъж" ('półmężczyzna'), „изнемога след битка" ('niemoc po bitwie'), „пир на изтънченост и сласт" ('uczta wykwintności i chuci'), „срамен въпрос" ('wstydliwa kwestia'), „плътско съдържание" ('cielesna treść'), zupełnie tracą swe znaczenie w polskim tekście. W tłumaczeniu nawet nie występują ich najbliższe leksykalne ekwiwalenty, a ten brak znacznie zmienia konceptualizację oryginału. Zamiast 'развалено момче' — 'złoty młodzieniec', zamiast 'полумъж' — półludzie', a dalej — 'błogie utrudzenie po bitwie', 'niegodna kwestia', 'mizerna treść'. Tłumaczenie nie jest pruderyjne, ponieważ w ustępach, w których *explicite* nazwane zostają uczucia Saadiego do Dżema, polski tekst dokładnie odtwarza figury oryginału. Tabuizacja dotyczy wyłącznie niuansów seksualnych. Jest to typowy przykład nieprzekładalności spowodowanej odmiennością kulturowych kompetencji odbiorców tekstu źródłowego i tekstu docelowego[33]. W 1979 r. Halina Kalita stworzyła lokalną interpretację powieści Mutafczijewej, która świadczy o wrażliwości polskich czytelników i czytelniczek na kwestie związane z płcią i homoerotyką. W tekście oryginału jednak homoseksualizm Dżema jest ważny w ramach konfliktu Wschodu z Zachodem. Wskazuje na odmienność obyczajów, ale również na określone ponadnarodowe wzorce artystycznych związków, które w pewnym stopniu są społecznie akceptowane i których utrwalenie w sztuce zaczyna się — jak się zwykle uważa — w starożytnej Grecji, a zatem nawet homo-

---

[31] Zob. M. Todorova: *Bałkany wyobrażone*..., s. 40—41.

[32] Należy odnotować, że w przekładzie pominięto okolicznik 'по нас': „През това време ние — тъкмо дворът — живеехме така, както рядко ще се намери по нас". Oznacza to, że nie chodzi tu o uniwersalny ludzki los, lecz o wyjątkowy dla wschodnich władców tryb życia. Gdyby tłumaczka zachowała ten „szczegół", zdanie to miałoby odmienne znaczenie. Por. „A tymczasem my — właściwy dwór — pędziliśmy żywot, jaki rzadko komu przypadł w udziale u nas/na naszych ziemiach".

[33] W. Kalaga: *Efekt teorii: przekład — interpretacja — etyka*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*. Red. P. Fast. Katowice 1998.

seksualizm osmańskiego poety księcia Zizimusa może być traktowany jako ślad dziedzictwa helleńskiej cywilizacji.

Niezwykły obraz osmańskiego księcia — egzotycznego poety o słowiańskiej urodzie, uznającego chrześcijańskie wartości moralne, przedstawiciela bogatej wschodniej kultury, kontynuującej greckie i bizantyjskie tradycje — został wzbogacony o jeszcze jedną cechę, która wzbudza empatię w czytelnikach oryginału. Los Zizimusa symbolizuje dolę Bałkanów, które stały się ofiarą w politycznych rozgrywkach między Wschodem a Zachodem. Okazuje się, że między wschodnimi i zachodnimi władcami, mimo różnicy w ubiorze, tradycjach i zwyczajach, występują niezliczone analogie. Władza idzie w parze ze śmiercią — muzułmańskie prawo nakazuje śmierć młodszego brata następcy tronu, chrześcijanie posługują się trucizną; u podstaw każdego przedsięwzięcia stoją pieniądze — religia i wzniosłe ideały to tylko zasłona dla całkiem przyziemnych względów i interesów — ani religijność Bajazyta nie przeszkadza mu sprzedać własnego brata, ani chrześcijańska moralność wielkiego mistrza nie utrudnia traktowania Zizimusa jako towaru zamiennego i bezpodmiotowej własności. Wschód i Zachód mają to samo oblicze lubieżnej i chciwej bestii: „Prawdą jest, że w owych czasach mąż stanu nie osiągnąłby wielkości, gdyby nie przyjął nie tylko oblicza, ale także forteli bestii". (SSD, 111). Od sprawy sułtana Dżema rozpoczyna się Kwestia Wschodnia — jak przekonuje narrator we wstępie do powieści — „[...] od wysiłków Zachodu pragnącego zahamować rozwój europejskiego Wschodu i wydać go, wręcz skazać na wielowiekowe katusze [...]" (SSD, 6). Bunt Zizimusa doprowadza do czegoś ważniejszego niż osłabienie władzy sułtana Bajazyta — jego skutkiem jest kilkunastoletnia współpraca między Wschodem a Zachodem w imię wzajemnego bogacenia się i zdobywania stabilności, dla których złożono w ofierze byłe terytoria bizantyjskie i bałkańskie: „[...] muzułmanie spędzali czas nader rozsądnie na spożywaniu dóbr odziedziczonych po Bizancjum i Bałkanach [...]" (SSD, 156).

Wera Mutafczijewa naprawdę burzy stereotyp Turka w bułgarskiej prozie historycznej, stwarzając niejednoznaczną postać sułtana Dżema, ale jej narracja wpisuje się jednocześnie w inny nośny nacjonalistyczny mit, konstytutywny dla bułgarskiej narodowości, który konstruuje Zachód jako odwiecznego wrogiego Innego. Tym samym zbliża się również do oficjalnie lansowanej tezy, że ostatnie carstwo bułgarskie upadło z powodu zdrady zachodniego, chrześcijańskiego świata. Być może dlatego powieść *Sprawa sułtana Dżema* nie została przez cenzurę zatrzymana — na swój sposób wzmacniała ideologiczną nienawiść wobec moralnie upadłego Zachodu.

Obraz Turka osmańskiego, który wyłania się z powieści *Последните Шишмановци* (*Ostatni Szyszmanowicze*) udowadnia, że gdy zmienia się perspektywa, gdy pisarka pozostawia globalny konflikt między Wschodem a Zachodem, osmański najeźdźca przestaje być barwnym, orientalnym indywiduum i przeobraża się w okrutnego zaborcę, do którego rysów przyzwyczajają się folklor, bajki,

literatura doby odrodzenia narodowego oraz historiografia. Fabuła powieści została osnuta wokół bratobójczej walki o tron państwa, która osłabia Bułgarię podczas pierwszych najazdów Turków osmańskich. Mutafczijewa znów wykorzystuje kompozycję biografii, tym razem w trzecioosobowej narracji, by opowiedzieć o ostatniej carskiej dynastii Szyszmanowiczów, panującej w XIV w. W powieści przeplatają się graficznie wyodrębnione cytaty z dokumentów źródłowych epoki i pieśni ludowych z fragmentami fikcyjnymi, które dopowiadają, wyjaśniają, korygują skąpe piśmienne ślady o zdarzeniach z odległego czternastego stulecia. Obecność gatunkowo różnorodnych tekstów — kroniki bułgarskie, tureckie, łacińskie, hagiografie, stylizowane listy i wspomnienia, legendy oraz ludowa liryka epicka — obok narratorskiego komentarza powtarza sposób konstruowania współczesnej wiedzy o historii, która jest z konieczności fragmentaryczna i niespójna, a często opiera się na domyśle. Autorka, tak samo jak w powieści o sułtanie Dżemie, dzięki obfitości intertekstualnych nawiązań w narrację o dynastii Szyszmanowiczów wpisuje wielość punktów widzenia.

W tym kontekście jednolite przedstawienie Turka osmańskiego, najeźdźcy, nie może zostać pominięte. Komentarze narratorskie podejmują wątki i poglądy, które pojawiają się w tekstach źródłowych, a zatem z Turkami związane jest wszelkie zło i okrucieństwo. Nazywani są barbarzyńcami, krwiożerczymi bestiami, katami. Narrator w trzeciej osobie w ocenach tureckiej armii, motywacji najazdów, polityki ze swej strony podejmuje zwierzęcą metaforykę w opisie „nowego wroga”:

> U Osmanów było inaczej: ich niedojrzałe państwo przemieniało się w plemię, jednakowy głodowy instynkt pchał w stronę zielonej ziemi i pieszego żołnierza, i jego niby władcę[34].
>
> [...] chmara azjatyckiej szarańczy nadjeżdżała, by nasycić się owocami długowiecznej, rozwiniętej i oświeconej pracy[35].

Często wykorzystywana jest również biblijna metaforyka plagi, wysłanej za karę przez chrześcijańskiego Boga:

> Ci barbarzyńcy pojawili się w epoce, która nie pamiętała barbarzyństwa jako plagi, jako społecznego i bojowego porządku[36].

---

[34] В. Мутафчиева: *Последните Шишмановци*. София 1982, s. 71. Por. „При османците беше друго: незрялата им държава се преливаше в племето, еднакъв гладнишки нагон тласкаше към зелената земя и пешаци, и уж повелител”.

[35] Ibidem, s. 70. Por. „[…] облак азиатски скакалци идеше да опоска плодовете на един вековен, развит и просветен труд”.

[36] Ibidem, s. 69. Por. „Тия варвари се появиха през епоха, която бе забравила варварството като напаст, като обществен и боен строй — като явление”.

> Wysyłanie płatnego wojska naprzeciw tej zgłodniałej pladze było bezużyteczne, nawet niedorzeczne[37].

Równie pogardliwe są określenia osmańskiego państwa, które na początku XIV w. nie było jeszcze imperium:

> Historia notuje pobieżnie pierwsze dwie bitwy między carskim wojskiem a nowym wrogiem. W tamtych latach nikt nie uważał go za groźnego: jakieś półdzikie plemiona grabiły Trakię [...][38].
>
> Osmanowie w tamtej epoce wciąż byli prostakami[39].

Takie zarzuty, oczywiście, stawiane są z pozycji dobrze już rozwiniętego, cieszącego się bogatą tradycją literacką i kulturową bułgarskiego carstwa. Negatywny, pozbawiony niuansów obraz Turka osmańskiego w powieści *Последните Шишмановци* (*Ostatni Szyszmanowicze*) służy jako argument w uprawomocnieniu twierdzenia, że carstwo bułgarskie spośród wszystkich innych podbitych formacji państwowych na Bałkanach najbardziej ucierpiało z powodu zwycięstwa tureckich wojsk i sułtana Bajazyta, zwanego Błyskawicą. Innymi słowy, Mutafczijewa tworzy martyrologiczny, romantyczny w swej proweniencji mit Bułgarii, która męczeństwem odpokutuje grzechy epoki i całego regionu Europy Południowo-Wschodniej. Opowieść o ostatnich carach z komnenskiej dynastii przekształca się w mitologiczną narrację o długoletnim i niezłomnym oporze Bułgarów. Istotny wątek w tej krzepiącej serca historii to klasowa jedność bułгarskiego narodu — walka z muzułmanami zaciera wszelkie wewnętrzne napięcia społeczne. Na odrębną uwagę zasługuje również użycie geograficznej i politycznej kategorii ‘Югоизток’, tj. region południowo-wschodni. Z dzisiejszej perspektywy takie sformułowanie oraz przywołanie zdarzeń historycznych, które świadczą o europejskich źródłach kultury bułgarskiej, kryją subwersywne przesłanki — opór wobec oficjalnie akceptowanej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku klasyfikacji zaliczającej Bułgarię do Wschodu i traktowania jej jako państwa satelitarnego Związku Radzieckiego[40]. Jednocześnie to pojęcie pomaga uniknąć podziału na linii Wschód — Zachód i jego aksjologicznych znaczeń, które są szczególnie ważne w twórczości Mutafczijewej (ich konotacje kulturowe w utworach tej autorki wymagają obszernych studiów).

---

[37] Ibidem, s. 70. Por. „Срещу тая гладна напаст наемна войска бе безполезна, чак нелепа”.

[38] Ibidem, s. 16. Por. „Историята бегло отбелязва двете първи сражения между царската войска и новия враг. През ония години той никому не се чинеше опасен: някакви полудиви племена плячкосваха Тракия [...]”.

[39] Ibidem, s. 30. Por. „Османците през ония времена все още са били хора прости”.

[40] Zob. J. Szűcs: *Trzy Europy*. Przeł. J.M. Kłoczowski. Lublin 1995 i uwagi Marii Todorovej do tego studium — M. Todorova: *Bałkany wyobrażone…*, s. 302—318.

Niemniej jednak pisarka uzależniła obraz Turka osmańskiego w powieściach *Sprawa sułtana Dżema* i *Последните Шишмановци* (*Ostatni Szyszmanowicze*) od kategorii Wschodu i Zachodu, oglądanych ze specyficznej, lokalnej, bułgarskiej perspektywy. Osmański władca może być wspaniałomyślny, utalentowany, ucywilizowany, może wzbudzać sympatię, empatię i współczucie, gdy staje się ofiarą jednocześnie Wschodu i Zachodu w ich walce o światową przewagę, oraz gdy jego los koresponduje z losem zwyciężonych Bałkanów. Rozumienie bułgarskiej historii z lat 1396—1878 jako epoki męczeństwa narodowego uprawnia natomiast do aktualizacji obrazu Turka znanego z jego stereotypowych wizerunków z drugiej połowy XVIII w. W powieściach *Sprawa sułtana Dżema* i *Последните Шишмановци* (*Ostatni Szyszmanowicze*) te dwie strategie przedstawienia Turka osmańskiego, mimo walorów poznawczych prozy Wery Mutafczijewej, podporządkowane zostały ideologii narodowej, która nawet jeżeli zawiera przesłanki wywrotowe, to łatwo może zostać użyta jako narzędzie polityczne.

Адряна Ковачева

Образът на Османеца — между мита, историята и превода (за два исторически романа на Вера Мутафчиева)

Резюме

В настоящата статия са поставени два основни проблема. Първият е свързан със ситуирането на повествователната стратегия на представяне на османеца в романите *Случаят Джем* и *Последните Шишмановци* в рамките на българския исторически и литературен контекст от 60-те и 70-те години на XX век. Образите на мюсюлманите и турците в историческите романи на Вера Мутафчиева не могат да бъдат разглеждани без контекста на възрожденската и фолклорна традиция на представяне на османските турци. В така начертаните аналитични контекстови полета се очертават три важни конфликтогенни теми, чието пресъздаване може да послужи като критерий за оценка на полския превод на романа *Случаят Джем* — темата за Изтока и Запада, темата за многоетничността в Османската империя и темата за българските стереотипи за турците, исляма, за епохата на османско управление и за собствената национална идентичност. Вторият засяга полския прочит на горепосочените романи на Мутафчиева, изразен в превода. Анализът на някои значими детайли показва, че в полската езикова версия образът на османските турци не следва акцентите на оригинала и елиминира неговите локални значения, а следователно — нивелира заложените в него ключови за интерпретацията му конфликти и противоречия.

Adriana Kovacheva

Representations of Ottoman Turks — between myth, history and translation (about two historical novels of Vera Mutafchieva)

Summary

This paper raises two main questions. The first one is how to situate the strategy of representation of Ottoman Turks in historical novels of Vera Mutafchieva *The Djem Affair* and *The Last Shishmans* in the frames of bulgarian historical and literary context of the ‘60s and ‘70s of the 20th century. It is not possibile to describe this strategy without reference to the impact of folklore and nineteenth century tradition of representing the Muslims and Turks. In this context fields three themes that causes conflicts are distinguished and their interpretation in the translation of the novel could be used as a criterium for the translation’s evaluation. These themes are the notion of East and West, the topic of multiethnicity in Ottoman Empire and bulgarian stereotypes of Turks, Islam and national identity. The second question is how the Polish translator interpreted above mentioned historical novels of Mutafchieva. The analysis of some important details shows that the polish translation of *The Djem Affair* do not follow original emphases and thus eliminate some local meanings of the novel, which means that it obliterates some of its key conflicts and contradictions.

Przekłady

chorwacko-polskie i polsko-chorwackie

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

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 oswajanie „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 nierozerwalnie 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 tekstów[1], 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 system znakowy"[3]). Skoro tak jest, a załóżmy, 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 **rozczłonkowaną na jednostki dyskretne 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 **rozczłonkowania** czy **segmentacji** kontinuum ontologicznego: działając językowo, rozczłonkowujemy świat według właściwych naszej umysłowości kryteriów. Ponieważ takie rozczłonkowanie 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'a[6]. 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 styl[7]. 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 *reprezentamen*, 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. ››Ideę‹‹ trzeba tutaj rozumieć mniej więcej w sensie platońskim, bardzo bliskim znaczenia potocznego. Mam na uwadze ten sens, w jakim mówimy, że jeden człowiek chwyta 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 nasyca 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 oczywiste 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 odmienność 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 konkretu 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 translatologia: 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 wielogłos nie tylko wzbogaca uniwersum tekstu, ale także ma wymiar głęboko ideowy. Jergović bowiem próbuje uelastycznić 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. Jergoviciowi 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 obostrzeń.

W takim „socjolingwistycznym mikrokosmosie" (termin Michała Głowińskiego[14]) 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, wielojęzykowości — wielojęzykowości 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 Miroslava 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 konceptualne 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 biorcy 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 równolegle 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 środo-

[15] M. Dąbrowska-Partyka: *Świadectwa i mistyfikacje*. Kraków 2003, s. 137.
[16] Ibidem, s. 139.

wiska drobnomieszczańskiego[17], druga zaś odnosi się do zdrady narodowej i formułowana jest przez dziewiętnastowieczną literaturę sztokawską w odniesieniu do prowęgierskich warstw szlacheckich[18] (z tym stygmatem — także za sprawą wyboru języka, choć na nieco innym poziomie — polemizował w swych *Balladach* Krleža). 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 jadowicie — naśladują zagrzebską *malograđanštinę*. W tym konkteście 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* Krleža 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 Šenoi*. „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* ciągłe i innych kodów kulturowych używał przy tym rozczłonkowaniu. Pozostaje więc jedynie pytanie o możliwość znalezienia ekwiwalentu.

Już z tego widać, że Jergoviciowi 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 sztokawszczyźnie 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 — objašnjavala 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** insteptor, 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 drobnomieszczaństwa 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 Mikociego — 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 Mikociego oraz jego negatywny stosunek do polityki Hitlera zostaje tu wyśmiany za sprawą znaków odsyłających do drobnomieszczańskiego 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-Żydów[20] (wcześniej używał literackiego kodu sztokawskiego) w momencie najbardziej dramatycznym, a mianowicie wtedy, gdy w Zagrzebiu władzę przejmują faszyści. 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. **Żydzi** małą literą (a więc **żydzi**) to coś innego niż **Żydzi** 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.
> — Hę? 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 (*hę*, *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 bezzasadne, 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 żandarmerii[21]. 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**, najavljao je s 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 Vlaškiej — ach, ten wpływ radia z ulicy Vlaškiej na los Chorwacji — wysyłano w niebo pogodne nuty *Hrabiny Maricy* i ckliwe wiedeńskie **kawałki** nieśmiertelnego Ferenca Lehára. W ich rytmie grono austro-węgierskich **oficerów** w stanie spoczynku pucowało epolety i złote guzy paradnych mundurów, czując, że zbliża się koniec królestwa wywalczonego na Kajmakčalanie. Gazety poinformowały o bombardowaniu Belgradu, która to **wieść** została przyjęta z zachwytem, okrzykami hura! i modlitewnym dziękczynieniem Matce Boskiej z Kamiennej Bramy, ale **radio** z ulicy Vlaškiej, które wkrótce będzie się nazywało swojsko **rozgłośnią**, 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.: *Pregled 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 literatury[22], 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 dziewięćdziesiątych 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 Vlaškiej 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 rozczłonkowują 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 pada[23]). Czytelnik jest przez zastosowane mechanizmy narracyjne zmuszony, by wraz z narratorem — jedynym podmiotem tej powieści (wyjąwszy 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 Simeunovićem 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 *finał* pełni tu funkcję terminu naukowego, którego używam za Borysem Uspienskim. Rosyjski uczony 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 Simeunoviciem i panami z Lloyda albo męczyła go królewska migrena, wyszedł więc po pierwszym akcie. Za księciem wyszła cała świta pod wodzą panów Cvetkovicia i Cincar-Markovicia, 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 Jelačicia, półgłosem komentujący kobiece atrybuty aktorki Mai Pozvinski. (179)

Widzimy, że moment *finału* — 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 byłej 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 faszyzujące). 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 wyzwoleńcza*, *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 kiszonego (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 znaczył 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, *Banjaluka* 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 Jelačicia
Josip Jelačić	Josip Jelačić
Jovanovići, Đorđevići	Jovanoviciowie, Đorđeviciowie
Kaptol	Kapitol
Karađorđevići	Karađorđevići
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 zadomowiony, 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 nieznanej 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 egzotyzacji, 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 *Karađorđeviciów*, 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:

> Pošla 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 Jelačicia**, **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 Jelačicia na Dolac, należy **wyjść** po schodach (a więc po chorwacku *popeti se*). Tłumaczka założyła, zapewnie 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 Krleža 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 Mesničkiej, 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 przyjmiemy 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 kajkawszczyzny nie może być w pełni oddana na język polski, a jest ona — jak pokazałem — niezwykle istotnym elementem znaczącym w omawianej powieści. Dokonany 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 przestrzeniach 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 komponenty **pejzażu języka, tekstu i kultury** — dowiodła, w jaki sposób inna struktura wyjściowej i docelowej przestrzeni semiotycznej — przestrzeni tworzonej przez kody kulturowe i ideologiczne, wpływa na konceptualizację literackiego komunikatu językowego. Pozostaje wyrazić nadzieję, że proponowane tu instrumentarium semiotyczne, po dokonaniu odpowiednich korekt i uzupełnień, mogłoby 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 in analyzed.

Leszek Małczak

Obraz katolików i muzułmanów w polskich przekładach opowiadania Ivo Andricia *U musafirhani*

O dialogu międzykulturowym można pisać w kontekście każdego rodzaju przekładu. Sam przekład jest bowiem *sui generis* formą dialogu międzykulturowego, czyli rozmowy, spotkania co najmniej dwóch kultur. Wachlarz możliwości jest jednak ogromny. Po pierwsze, czynnik kulturowy odgrywa ważniejszą rolę w przypadku przekładu literackiego, po drugie, żadna kultura nie jest jednorodna, w każdej zawarte są ślady obecności Innego. Widoczność tych śladów bywa jednak różna. Niewątpliwie w kulturze bośniackiej, chorwackiej i serbskiej — pod względem kulturowym należących do tych najbardziej zróżnicowanych — jest ona bardzo duża. Marko Zlomislić i Zdenko Zeman w rozważaniach snutych na marginiesie lektury i chorwackiego wydania eseju Derridy *L'autre cap* zauważają:

> kultura lub naród nigdy nie mogą posiąść tożsamości, którą można by nazwać *całkowicie* lub *wyłącznie* własną. [...] kultury teraźniejszości są rezultatem rozwoju własnego i rozwoju wzajemnego oddziaływania z kulturami przeszłości. W tym sensie Derrida stawia tezę, że każda tożsamość narodowa jest zawsze *otwarta* na tę *inną* — przynajmniej tak jak na przeszłość, dziedzictwo itd. — otwarta zatem na to wszystko, z czego wyrasta dzisiejsza kultura i tożsamość[1].

---

[1] Z. Zeman, M. Zlomislić: *Smjeranje prema drugom: Drugi smjer Jacquesa Derride*. In: J. Derrida: *Drugi smjer*. Ur. Z. Zeman, M. Zlomislić. Prev. S. Rahelić. Zagreb 1999, s. 11 i 12: „kultura ili nacija nikad ne mogu posjedovati identitet koji bi se mogao nazvati *posve* ili *isključivo* vlastitim [...] kulture danšnjice rezultat su vlastita razvoja i razvoja međudjelovanja s prošlim kulturama. U tom će smislu Derrida ustvrditi da je svaki nacionalni identitet svagda *otvoren* onom *drugom* — bar kao proš-

Głos chorwackich badaczy, który mógłby posłużyć do podważenia ekskluzywistycznych definicji tożsamościowych, wydaje się szczególnie ciekawy w kontekście rozpadu Jugosławii i dominujących po 1990 r. w dyskursie świadomościowym takich projektów ideologicznych, które preferują tzw. czystość kulturową i które programowo odgradzają się od wpływu kultur sąsiednich. W przypadku tak „gęstego" i skomplikowanego obszaru wspomniana czystość wydaje się nierealna i wyłącznie życzeniowa.

W samym oryginale może być zawartych więcej kultur, a pokrewieństwo kultury oryginału i kultury przekładu może być bliższe lub dalsze. Badacz literatur południowosłowiańskich ma w tym kontekście szerokie pole do popisu, ponieważ kultury narodów południowosłowiańskich stanowią niepowtarzalną mozaikę składającą się z elementów przynależących do różnych cywilizacji i religii, decydujących o specyfice tego regionu i jego kulturowej heterogiczności. W literaturze różnorodność ta ujawnia się w różnym stopniu. Pisarzem, który przestrzeń wielokulturową uczynił jednym z tematów swej twórczości, jest Ivo Andrić, jedyny południowosłowiański laureat literackiej Nagrody Nobla. W latach sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych ubiegłego wieku to właśnie jego utwory były najczęściej tłumaczone na język polski.

Andricia zaczęto przekładać na język polski wcześnie. Pierwsze opublikowane tłumaczenie pochodzi z 1922 r.[2] Jego autorem jest Chorwat Vilim Frančić. Przekłady na język polski były równocześnie pierwszymi przekładami utworów tego pisarza na język obcy. W okresie międzywojennym najistotniejszą publikację stanowiło wydanie zbioru opowiadań pt. *Nowele*[3], będącego 10. tomem redagowanej przez Julija Benešicia serii „Biblioteka Jugosłowiańska". Po drugiej wojnie światowej, już w 1947 r., ukazał się w tłumaczeniu Vilima Frančicia fragment *Trawnickiej kroniki* (późniejszy przekład książkowy Aliji Dukanovicia z 1960 r. wydano pod tytułem *Konsulowie ich cesarskich mości*). W okresie konfliktu Jugosławii z ZSRR w latach 1948–1955 nie ukazywały się żadne przekłady, zamarła wszelka współpraca kulturalna. Po normalizacji stosunków politycznych kontakty na polu kultury ponownie zostały nawiązane i już w 1956 r. w tłumaczeniu Haliny Kality został opublikowany *Most na Drinie*, w 1957 r. zbiór opowiadań zatytułowany *Pragnienie*, w przekładzie Ireny Olszewskiej, Zygmunta Stoberskiego oraz Marii Znatowicz-Szczepańskiej, w 1959 r. *Przeklęte podwórze* w tłumaczeniu Jana Wierzbickiego, w 1960 r. wspomniana *Trawnicka kronika.* W 1961 r. Andri-

---

losti, naslijeđu itd. — otvoren, dakle, svemu onom iz čega izrastaju današnja kultura i identitet" [tłum. L.M.].

[2] Szczegółowa bibliografia przekładów Andricia w Polsce dostępna w Internecie: http://www.rastko.rs/rastko-pl/bibliografija/bstojanovic-serbica.php

[3] I. Andrić: *Nowele*. Wstęp N. Mirković. Tłum. M. Znatowicz-Szczepańska. Warszawa 1937 [*Wędrówki Alii Dzierdzieleza* (*Put Alije Đerzeleza*), *W klasztornej gospodzie* (*U musafirhani*), *W więzieniu* (*U zindanu*), *Spowiedź* (*Ispovijed*), *Przy kotle* (*Kod kazana*), *Cud w Olowie* (*Čudo u Olovu*), *Most na Żepie* (*Most na Žepi*), *Pragnienie* (*Žeđ*)].

ciowi przyznano literacką Nagrodę Nobla, co wywołało nową falę przekładów, choć z przytoczonego wyliczenia jasno wynika, że Andrić był już wcześniej dobrze znany polskiemu czytelnikowi i należał do grupy najczęściej tłumaczonych twórców z języka nazywanego wtedy serbsko-chorwackim.

Na temat tłumaczeń i recepcji twórczości Andricia napisano kilka artykułów[4]. W jednym z nich w 1985 r. Milorad Živančević stwierdził, że „Andrić jest zdecydowanie najbardziej lubianym i najbardziej znanym w Polsce pisarzem jugosłowiańskim"[5]. Od tego czasu bardzo dużo się zmieniło. Określenie „jugosłowiański" stosuje się dziś rzadko. Jednym z twórców, którego nadal tak się nazywa, pozostaje autor *Przeklętego podwórza*, chociaż o wiele częściej pisze się o nim jako o bośniacko-hercegowińskim lub bośniacko-serbsko-chorwackim pisarzu. Dzieje się tak dlatego, że twórczość Andricia nie sposób przypisać wyłącznie do jednego języka lub narodu. Andricia po 1990 r. przekłada się i wydaje w Polsce sporadycznie, ale wciąż, biorąc pod uwagę to, co przetłumaczono wcześniej, pozostaje najczęściej tłumaczonym na język polski południowosłowiańskim pisarzem. Teza o tym, że jest najbardziej lubiany i znany uległa zapewne dezaktualizacji, ale Andrić był i pozostanie pisarzem kanonicznym, klasykiem.

Wśród przekładów utworów Andricia znajduje się jeden bardzo ciekawy, a mianowice polska wersja opowiadania *U musafirhani*. To rzadki, jeśli chodzi o przekłady z literatur południowosłowiańskich, przykład zjawiska nazywanego w przekładoznawstwie serią translatorską. Seria translatorska może teoretycznie składać się z dowolnej liczby tłumaczeń. W naszym przypadku zostało spełnione minimum, tzn. dysponujemy dwoma alternatywnymi przekładami tekstu, które dzieli jednak kilka fundamentalnych różnic, jak się okazuje, w istotny sposób wpływających na tłumaczenie. Dotyczą one: płci i narodowości autorów tłumaczeń oraz kontekstu społecznego, kulturalnego i politycznego, w jakim oba prze-

---

[4] S. Subotin: *Kilka uwag na marginesie polskich przekładów utworów Iwo Andricia*. „Pamiętnik Słowiański" 1963, nr 13, s. 247—256; K. Wierzbicka: *Recepcja twórczości Ivo Andricia w Polsce*. W: *Polsko-jugosłowiańskie stosunki literackie*. Red. J. Ślizinski. Wrocław 1972, s. 243—255; J. Wierzbicki: *Jeden z tłumaczy Andricia w sprawie uwag Stojana Subotina*. „Pamiętnik Słowiański" 1963, nr 13, s. 289—292; M. Živančević: *Andrić u Poljskoj*. In: *Zbornik Matice srpske za slavistiku.* Br. 28, Novi Sad 1985, s. 7—43. Dostępny w Internecie: http://www.rastko.rs/rastko-pl/umetnost/knjizevnost/studije/mzivancevic-andric.php; J. Wierzbicki: *Ivo Andrić — perspektywy recepcji*. W: J. Wierzbicki: *Literacka Jugosławia, czyli o sposobach istnienia literatur narodowych. Literackie i folklorystyczne sondaże.* Warszawa 1989, s. 107—117. Bardzo ciekawa wydaje się polemika wokół przekładów, jaka wywiązała się między Stojanem Subotinem i Janem Wierzbickim. Sprowokował ją Subotin swą ostrą krytyką polskich tłumaczeń Andricia.

[5] M. Živančević: *Andrić u Poljskoj…*, s. 7: „Andrić je bez premca najomiljeniji i najpoznatiji jugoslovenski pisac u Poljskoj" [tłum. L.M.]. O tym, że Andrić cieszył się tak dużą popularnością zadecydowało przede wszystkim przyznanie w 1961 r. autorowi *Mostu na Drinie* literackiej Nagrody Nobla za całokształt twórczości. Trzeba jednak przyznać, że zanim to nastąpiło należał do grupy najczęściej tłumaczonych, nie tylko na język polski, jugosłowiańskich pisarzy. Twórczość Andricia pasowała bowiem do ideologicznego profilu SFRJ.

kłady powstały. Jedna z przedstawicielek *Tranlation Studies*, Susan Bassnett, pisząc o kulturowym zwrocie w przekładoznawstwie i wskazując na wspólny obszar badań kulturowych i przekładowych (*cultural studies and translation studies*), stwierdza:

> Zarówno przedstawiciele badań kulturowych, jak i *Translation Studies* dostrzegają znaczenie, jakie ma zrozumienie mechanizmów manipulacyjnych stosowanych w procesie produkcji tekstów. Pisarz nie tworzy w próżni: on lub ona stanowią produkt określonej kultury, określonego momentu historycznego, a pisanie odzwierciedla takie czynniki, jak: rasa, płeć kulturowa, wiek, klasa, miejsce urodzenia, jak również stylistyczne i idiosynkratyczne cechy jednostki[6].

Pierwszy przekład został opublikowany w 1937 r. i ukazał się w zbiorze opowiadań zatytułowanym *Nowele*, który stanowił debiut książkowy Andricia w Polsce. Pod wszystkimi tłumaczeniami podpisała się Maria Znatowicz-Szczepańska. Ten sam przekład, bez żadnych modyfikacji, ponownie został opublikowany w 1960 r. w „Tygodniku Powszechnym", w związku z przyznaniem Andriciowi literackiej Nagrody Nobla. Początek został zamieszczony na pierwszej stronie, wraz z krótką notatką o Andriciu i jego zdjęciem. Znaczące jest to, że ów katolicki tygodnik, prezentując Andricia, podkreślał związki pisarza z katolickością. Informował, że urodził się on w katolickim mieście, w katolickiej rodzinie, i że pracę doktorską poświęcił działalności kulturalnej franciszkanów w Bośni[7]. Nazywanie Trawnika miastem katolickim jest dosyć dyskusyjne, zamieszkiwali w nim bowiem muzułmanie i katolicy. Co więcej, w latach 1686—1850 Trawnik był stolicą osmańskich wezyrów i dopiero aneksja Bośni i Hercegowiny przez Austro-Węgry w oczywisty sposób stworzyła w nim ludności katolickiej dogodne warunki do życia i rozwoju. W 1890 r. przez krótki okres działał nawet w Trawniku Wydział Teologiczny, pierwsza wyższa szkoła w Bośni, która po trzech latach została przeniesiona do Sarajewa. Prawdopodobnie to właśnie skłoniło „Tygodnik Powszechny" do nazwania Trawnika miastem katolickim. Natomiast napisana w języku niemieckim praca doktorska Andricia, zatytułowana *Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Ein wirkung der türkishen Herrschaft* (Graz 1924; *Rozwój życia duchowego w Bośni w czasach panowania tureckiego*), której tytułu „Tygodnik Powszechny" nie podał, miała bardziej ogólny charakter i uwzględniała także życie społeczności prawosławnej i muzułmańskiej, choć najwięcej miejsca rzeczywiście zajmuje opis społeczno-

[6] S. Bassnett: *The Translation Turn in Cultural Studies*. In: *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevendon—Philadelphia—Toronto—Sydney—Johannesburg 1988, s. 136: „Both cultural studies and translation studies practitioners recognise the importance of understanding the manipulatory processes that are invovlved in textual production. A writer does not just write in a vacuum: he or she is the product of a particular culture, of a particular moment in time, and the writing reflects those factors such as race, gender, age, class, and birthplace as well as the stylistic, idiosyncratic features of the individual" [Tłum. L.M.].

[7] Por. „Tygodnik Powszechny" 1961, nr 46, s. 1.

ści katolickiej. Wybór przez „Tygodnik Powszechny" opowiadania *U musafirhani* podkreśla inność tego pisma na tle czasopism ukazujących się w ówczesnej Polsce. Utworów Andricia przetłumaczonych na polski było już wówczas dosyć dużo, ale wybrano właśnie historię o franciszkaninie i jej przedwojenny przekład. Gest ten miał wymiar polityczny i charakter subwersywny; prawdopodobnie w żadnej innej oficjalnej gazecie polskiej nie byłoby to wówczas możliwe.

Drugi przekład tego opowiadania, polemiczny w stosunku do wersji Marii Znatowicz-Szczepańskiej, ukazał się w 1966 r. Jego autorem jest Alija Dukanović, Bośniak z miejscowości Bihać, który przyjechał do Polski w 1947 r., aby studiować polonistykę. Dukanovicia zastał w Krakowie w 1948 r. kryzys w stosunkach Jugosławii z ZSRR oraz krajami komunistycznymi. Obywatele Jugosławii przebywający wówczas w krajach komunistycznych musieli podjąć decyzję: albo wracać, albo zostać na zawsze[8]. Dukanović wybrał to drugie i został między innymi tłumaczem literatury narodów Jugosławii, tłumaczem literatury włoskiej, współpracownikiem polskich czasopism literackich, np. „Twórczości", dla której przez wiele lat przygotowywał przegląd najważniejszych wydarzeń literackich i kulturalnych w Jugosławii. Dukanović dosyć często brał na swój warsztat utwory Andricia. Starał się je przedstawić polskiemu odbiorcy w nowym świetle. Taka próba miała miejsce w 1966 r., kiedy to ukazał się zbiór opowiadań *Wakacje na południu*[9], zawierający jego przekład opowiadania *U musafirhani*. Książka ta doczekała się drugiego wydania w 1988 r.[10] Zabrakło w nim jednak analizowanego tu tekstu. *Wakacje na południu*, o czym świadczy również wybór tytułowego opowiadania, były próbą zaprezentowania Andricia jako pisarza uniwersalnego, niespecjalizującego się wyłącznie w tematyce bośniackiej. Dukanović zajął zatem podwójnie polemiczne stanowisko, zarówno wobec polskiego obrazu twórczości Andricia, jak i międzywojennego przekładu opowiadania *U musafirhani.*

---

[8] Trochę światła na tę sprawę rzuca Danuta Ćirlić-Straszyńska we wspomnieniu napisanym na okoliczność śmierci Aliji Dukanovicia: „Jako ówczesna żona Jugosłowianina wiem, że były to czasy, gdy polityka brutalnie i niszczycielsko wkroczyła w życie tych ludzi. Ci, którzy tu zostali, władzom wydawali się podejrzani, kontrolowano ich korespondencję, przeprowadzano rozmowy na milicji". D. Ćirlić-Straszyńska: *Wolny ptak. Wspomnienie o Aliji Dukanoviciu*. „Twórczość" 2009, nr 8, s. 122.

[9] I. Andrić: *Wakacje na południu*. *Wybór opowiadań*. Tłum. A. Dukanović. Warszawa 1966 [*Wakacje na południu* (*Letovanje na jugu*); *Śmierć w tekkie Sinana* (*Smrt u Sinanovoj tekiji*); *W przyklasztornej gospodzie* (*U musafirhani*); *Przy kotle* (*Kod kazana*); *Ślepoń i Szwabka* (*Ćorkan i Švabica*); *Kobieta na kamieniu* (*Žena na kamenu*); *Mustafa Madziar* (*Mustafa Madžar*); *Bar „Titanic"* (*Bife Titanik*); *Opowieść o słoniu wezyra* (*Priča o vezirovom slonu*); *Na państwowym gospodarstwie* (*Na državnom imanju*); *Most* (*Most na Žepi*); *Maleńka istota* (*Bajron u Sintri*); *Helena, kobieta, której nie ma* (*Jelena, žena koje nema*)].

[10] I. Andrić: *Wakacje na południu*. Tłum. A. Dukanović. 2. wydanie. Warszawa 1988 [*Wakacje na południu*, *Śmierć w Tekkie Sinana*, *Most*, *Przy kotle*, *Mustafa Madziar*, *Bar „Titanic"*, *Opowieść o słoniu wezyra*, *W gospodarstwie państwowym*, *Osaczanie*, *Taniec*, *Kobieta na kamieniu*, *Helena, kobieta, której nie ma*].

Na potrzeby analizy istotna okazuje się rekonstrukcja kontekstu społeczno-politycznego, w jakim powstały oba przekłady, oraz stosunku elit intelektualnych do Jugosławii w obu, różnych przecież pod względem ideologicznym, okresach. W odniesieniu do międzywojnia cenne na ten temat uwagi zawarła w artykule *Ideał antyczny, czyli (jugo)słowiański: Polacy jako północna diaspora* Monika Bednarczuk. Jej zdaniem, z analizy tekstów beletrystycznych i publicystycznych wynika, że o Jugosławii pisano często, z dużą sympatią odnosząc się do jej mieszkańców. Nie traktowano jednak wszystkich tak samo. Andriciowską Bośnię postrzegano zupełnie inaczej:

> Rzecz jasna, nie wszystkie bałkańskie krainy są podziwiane i doskonałe. Na pierwszym miejscu znajdują się Serbia i Chorwacja. Bośnia wraz z Sarajewem funkcjonują w pewnym sensie poza południowym paradygmatem, poza dyskursem słowiańskim. Wittlin pisał przecież bez litości: „nigdzie [...], z wyjątkiem może Sarajewa, nie widziałem wystających kości policzkowych, ani skośnych, w głębi orbit schowanych oczu, ani obrzękłych warg, ani groteskowych nosów, ani krzywych nóg [...]". Sarajewo jest w oczach podróżników albo oazą Wschodu, traktowanego jako egzotyczny, barwny Orient (Lubański), choć mniej atrakcyjny niż lud i teren „czysto" słowiański, albo dowodem niemożności pogodzenia religii oraz systemów społecznych i zapowiedzią nieuniknionej wojny europejskiej, gdyż utożsamia się „wschodniość" azjatycko-islamską z bolszewizmem (Starowieyska-Morstinowa)[11].

Być może dlatego twórczość Andricia nie przyciągnęła zbyt wielkiej uwagi w okresie międzywojennym. W jednej z dwóch recenzji, jakie się ukazały po wydaniu zbioru nowel, Antoni Bogusławski, znany z sympatii do Chorwatów, stwierdził, że utwory Andricia to historia katolickiej Bośni, a swą recenzję zatytułował *Katolicyzm w Bośni*[12]. Bogusławski nie skupiał się tylko na katolicyzmie, ale wyraźnie go preferował. W 1972 r. Katarzyna Wierzbicka nawiązała do okresu międzywojenngo w artykule *Recepcja twórczości Ivo Andrica w Polsce*. Zarzuciła ówczesnym odczytaniom pominięcie kontekstu filozoficznego, przywiązywanie zbyt dużej wagi do kontrastów cywilizacyjnych, co doprowadziło — według niej — do tego, że w międzywojennych komentarzach: „Istnienie pierwiastka ogólnoludzkiego nie zostało dość wyraźnie wyeksponowane"[13]. Po drugiej wojnie światowej akcenty w intepretacji dzieł Andricia rozłożone zostały inaczej. Bośnia w państwie Josipa Broza-Tity uważana była za esencję całej Jugosławii. Vilim Frančić w 1947 r. w „Dzienniku Polskim" pokazał Andricia w pełniejszym świetle, zachowując równowagę między poszczególnymi wspólnotami, bez wyraźnego sympatyzowania z którąś z nich:

---

[11] M. Bednarczuk: *Ideał antyczny, czyli (jugo)słowiański: Polacy jako północna diaspora*. „Przegląd Humanistyczny" 2008, nr 5, s. 71.

[12] Por. K. Wierzbicka: *Recepcja twórczości Ivo Andricia*..., s. 243—255.

[13] Ibidem.

„Ivo Andrić, współczesny czołowy pisarz Bośni, doskonały malarz muzułmańskiego środowiska miejskiego i pradawnej katolickiej Bośni”[14].

Nowy socjalistyczny porządek i związana z nim ideologia zacierania różnic cywilizacyjnych, klasowych oraz religijnych tworzyły bazę dla bardziej ogólnych i uniwersalnych intepretacji. Jan Wierzbicki w monografii poświęconej nobliście tak pisał o Andriciu:

> [...] z pewnością nie można go traktować jako autora patriotycznych epopei ku pokrzepieniu serc. Jest patriotą i jest pisarzem historycznym, ale zagłębia się w historię ojczystej Bośni, żeby rozstrzygać współczesne sprawy człowieka. I te sprawy są dla niego najważniejsze. Nie jest prowincjuszem zagrzebanym w lokalne problemy, ciekawym tylko dla egzotycznego tła swoich utworów. Jego pisarskie propozycje dotyczą zarówno dziejów Bośni, jak i losu człowieka w ogóle[15].

Alija Dukanović podąża tą samą drogą, ale robi jeszcze jeden krok dalej. Usiłuje pokazać Andricia jako pisarza, którego twórczość nie tylko ma charakter uniwersalny, lecz również nie ogranicza się wyłącznie do Bośni.

Samo opowiadanie *U musafirhani* należy do grupy wczesnych opowiadań, napisanych przez Andricia w 1923 r., w czasie studiów na Uniwersytecie w Grazu. W tekście zostały ukazane dwa środowiska, bośniaccy katolicy i muzułmanie. Przedstawicielem pierwszego z nich i zarazem głównym bohaterem utworu jest franciszkanin Marko Krneta, a bohaterami drugiego są Turcy, którzy przychodzą do prowadzonej przez fra Marka gospody. Trzecioosobowy narrator opowiadania zdradza typowe dla Andricia cechy. Ma nieograniczoną wiedzę o świecie przedstawionym i choć unika wszelkich ocen, jego głos jest dyskretny — sympatia narratora i najczęściej czytelnika jest tylko po jednej stronie. Jeśli chodzi o narratora, widać to szczególnie w scenach opisu myśli i uczuć postaci. W przypadku Turka opis ten jest zewnętrzny; narrator nie zna stanu psychicznego postaci, w odróżnieniu od fra Marka, którego odczucia i myśli referuje w wypowiedzi noszącej znaki mowy pozornie zależnej (znaki graficzne: dwukropek na początku i myślnik na końcu tej wypowiedzi, sugerują mowę niezależną, jednak pod względem gramatycznym nie jest to wypowiedź w 1. os. lp., lecz w 3. os., co ciekawe, w tłumaczeniu Znatowicz-Szczepańskiej znaki graficzne zostały pominięte i w ten sposób powstał typowy przykład mowy pozornie zależnej; zamiast dwukropka tłumaczka wprowadziła spójnik podrzędny dopełniający „że”, myślnik zaś pominęła)[16]:

---

[14] V. Frančić: *Ivo Andrić — poeta samotnik i epik Bośni*. „Dziennik Polski” 1947, nr 231, s. 5.

[15] J. Wierzbicki: *Ivo Andrić*. Warszawa 1965, s. 41—42.

[16] Dalej inicjały oznaczają: I.A. — I. Andrić: *U musafirhani*. In: I. Andrić: *Žeđ. Sabrana djela Ive Andrića*. T. 6. Beograd—Sarajevo—Zagreb 1988, s. 11—23; M.Z.S. — I. Andrić: *W klasztornej gospodzie*. W: I. Andrić: *Nowele*. Tłum. M. Znatowicz-Szczepańska…; A.D. — I. Andrić: *W klasztornej gospodzie*. W: I. Andrić: *Wakacje na południu*. Tłum. A. Dukanović…

U zanosu, ne zna da li to govori ili samo misli. Ali vidi: za sve i svakog ima mjesta na ovoj lađi Gospodnjoj, jer on ne mjeri ni aršinom, ni kantarom. Sad razumije kako to da je »strašan Gospod«, kako to da pokreće svjetove, sve razumije iako nema riječi, samo ne razumije otkud da on, fra Marko Krneta, nevješt i neposlušan vikar, evo drži kormilo te lađe Gospodnje. — Pa opet zaboravlja sebe. Samo zna da sve što postoji kreće i putuje, i da sve ide ka spasenju. (I.A., s. 21)

Nie wie w swem zachwyceniu, czy mówi te słowa, czy tylko to myśli. Ale widzi, że na łodzi Pańskiej jest miejsce dla każdego, bo Pan nie mierzy ani łokciem, ani miarką. Teraz rozumie, co to znaczy „straszliwy Władca", co znaczy, że „rządzi światami"; rozumie wszystko, chociaż wyrazić nie potrafi. Nie pojmuje tylko, skąd on, braciszek Marko Krnjeta, niezdara, nieposłuszny ekonom, trzyma oto ster tej łodzi Pańskiej. I znowu zapomina o sobie. Wie tylko, że wszystko, co istnieje, porusza się i dąży naprzód, i wszystko idzie ku zbawieniu. (M.Z.S., s. 58—59)

Zdjęty zachwytem, nie wiedział, czy mówi to, czy też tylko myśli. Widział jednak wyraźnie: dla każdego z osobna i dla wszystkich razem jest miejsce na korabie Pańskim. Pan bowiem jest wielkoduszny i nie mierzy łokciem ni kwaterką. Rozumiał teraz, jak to się dzieje, że „Pan jest straszny", że porusza światy, wszystko rozumiał, choć nie potrafił wypowiedzieć tego słowami, nie rozumiał tylko jednego: że on, brat Marko boży, dzierży oto ster korabu Pańskiego. — Po chwili znów zapomniał o sobie. Przepełniała go świadomość, że wszystko, co jest, znajduje się w ruchu, odbywa podróż i podąża ku zbawieniu. (A.D., s. 57)

Fra Marko w opowiadaniu jest prostym, poczciwym, dobrym i szlachetnym człowiekiem, członkiem wykorzystywanej społeczności, ofiarą, Turcy natomiast są prymitywni, bezczelni, agresywni, z „napučenim usnama kao u prkosna dječaka" (I.A., s. 20), „mljaskaju jedući" (I.A., s. 15), „podriguju" (I.A., s. 15), „sve pijuckaju" (I.A., s. 16), oni są „crni kao muve" (I.A., s. 23). To pasożyty wykorzystujące franciszkanów, żyjące na cudzy rachunek. Śmierć jednego z Turków, rannego Mamaledžiji, schodzi w opowiadaniu na drugi plan. Najważniejszy jest fra Marko, który opiekuje się Turkiem i próbuje go nawrócić na wiarę chrześcijańską.

Kluczowy dla opowiadania wydaje się sam tytuł — *U musafirhani*. Nie jest on zrozumiały nawet dla wielu odbiorców oryginału, ponieważ — co Andrić czynił zresztą wielokrotnie — został w nim użyty wyraz obcy, zapożyczenie z języka tureckiego. Ta obcość jest tu ważna, bo odsyła do Bośni, czasów Imperium Osmańskiego i w tym sensie ma raczej negatywny wydźwięk, przynajmniej dla chrześcijan. Nie jest to regułą w przypadku turcyzmów. Mogą być bowiem i takie, które uruchamiają w Chorwatach czy Serbach pozytywne skojarzenia, mają wręcz poetycki wymiar, jak: *sevdah* (miłość), *melem* (balsam) itp. W wielu wydaniach w oryginale tytułowi towarzyszy przypis:

Za turskih vremena manastiri su morali da ukonačuju Turke koji bi se uvraćali. Događalo se da bi se poneki nasilni Turci zadržavali dugo u manastiru, pili

> i terevenčili. Da bi očuvali propisan red i tišinu manastirsku, fratri su obično pored manastira zidali jednu poveću a odijeljenu sobu za te goste. Ona se zvala musafirhana. (I.A., s. 11)

W polskich przekładach przypis znajdziemy tylko w przekładzie Aliji Dukanovicia:

> Za tureckiej okupacji klasztory miały obowiązek przyjmować na nocleg zachodzących do nich Turków. Zdarzało się, że niektórzy Turcy, zatrzymując się w klasztorze dłużej, urządzali w nim pijatyki i hulanki. Aby zachować należny porządek i ciszę klasztorną, zakonnicy poczęli budować oddzieloną od zabudowań klasztornych, dość dużą izbę gościnną, którą zwano musafirhaną — przyklasztorną gospodą. (A.D., s. 41)

Jest to tłumaczenie wcześniej przytoczonego przypisu. W przekładzie Dukanovicia znajdziemy jedną, jak się później okaże, stanowiącą element konsekwentnie realizowanej strategii, zmianę. W przekładzie zostało usunięte słowo *naslini — koji se izvršava na silu*; *koji sadrži nasilje, prinudu koja se vrši nad kim* (który jest wykonywany na siłę, który zawiera przemoc, przymus stosowane wobec kogoś — z całą pewnością w tym kontekście negatywne określenie Turków)[17]. Tytuł można uznać za metonimię losu chrześcijan w Bośni będącej częścią Imperium Osmańskiego. Tytuł obrazuje położenie, w jakim znaleźli się wszyscy chrześcijanie, dawni gospodarze tej ziemi, dzisiaj ludność podbita, do której języka wdarł się język obcej kultury, kultury dominującej, kontrolującej język sfery administracyjnej, a więc język władzy.

A zatem już na samym początku tłumacz staje przed niewykonalnym zadaniem znalezienia takiego ekwiwalentu, który zachowałby wszystkie znaczenia tytułu oryginału. Ani *W klasztornej gospodzie* Znatowicz-Szczepańskiej, ani *W przyklasztornej gospodzie* Dukanovicia, który zgodnie z realiami umieszcza gospodę poza murami klasztoru, nie ma zawartego w tytule oryginału śladu opresji, w jakiej znajdowali się chrześcijanie, tego złowrogo i obco brzmiącego dla chrześcijan turcyzmu. W przekładzie nie widać zawłaszczania, kolonizowania języka podbitej wspólnoty, bo to nie przypadek, że gospodę określało słowo tureckie. Przecież tak naprawdę była ona zbudowana dla Turków, zatem jej nazwa musiała być im językowo bliska, brzmieć swojsko, musiało ją oddawać słowo należące do ich kodu językowego i kulturowego. Taka sytuacja paradoksalnie sprzyjała też franciszkanom, bo umożliwiała im już na płaszczyźnie językowej odcięcie się od Turków, zachowanie swej odrębności. Gospoda była miejscem obcych, usuniętym poza nawias przestrzeni wyznaczonej murami klasztoru, nazywanym słowem obcym. Tytuł w języku polskim jest zaś neutralny, co więcej, bez przypisu, jak ma to miejsce w tłumaczeniu Znatowicz-Szczepańskiej, mógłby raczej świadczyć o za-

[17] *Hrvatski enciklopedijski rječnik*. T. 6. Zagreb 2004, s. 317.

radności franciszkanów, gdyż w Polsce taka gospoda była dla zakonników raczej źródłem przychodów, a nie złem koniecznym[18].

Zmiany, do jakich dochodzi w obu przekładach, można podzielić na wspólne dla obojga tłumaczy i specyficzne dla każdego z nich. Główny bohater opowiadania franciszkanin Marko nazywany jest w tekście po prostu *fra*. Jest to skrót od słowa *fratar*, oznaczającego członka katolickiego zakonu, najczęściej franciszkanina („redovnik nekog katoličkog reda, ob. franjevac // fra — dodatak pred imenom (ne prezimenom) i imenom i prezimenom pripadnika crkvenih redova, posebno franjevaca")[19]. W Bośni to oczywiste, ponieważ tylko ten zakon otrzymał od Porty pozwolenie na prowadzenie działalności w państwie tureckim. Słowu „fra" w polskich przekładach odpowiada: mnich, zakonnik, brat, a nawet ojciec (co ciekawe, w tłumaczeniu angielskim skrót *fra* został zachowany). Wprawdzie można się zorientować, że chodzi o zakon franciszkanów, ale nie jest to tak oczywiste jak w oryginale. Franciszkańskość zakonu okazuje się tu bardzo ważna, ponieważ chodzi o cechy tego zakonu: prostotę, skromność, zasadę życia w ubóstwie, miłosierdzie i niesienie pomocy potrzebującym.

Inna wspólna zmiana dotyczy przekładu fragmentu, w którym Turek Kezmo zwraca się do fra Marka:

> **Valahi**, ako ste onom peksinu dali dvaes', imate računa meni da date četeres'. (I.A., s. 15)
>
> **Jak Boga kocham**, jeśliście temu brudasowi zapłacili dwadzieścia, to mnie musicie dać czterdzieści przynajmniej! (M.Z.S., s. 52)
>
> **Dalibóg**, jeśliście onemu prosiakowi dali dwadzieścia, opłaci wam się dać mnie czterdzieści. (A.D., s. 48)

Słowo *valahi* rzeczywiście ma takie znaczenie, jak w tłumaczeniu, ale to zwrot typowo bośniacki, w którym zawiera się słowo Allach. 'Dalibóg' czy 'Jak Boga ko-

[18] W tomie opowiadań z 1937 r. znalazł się również tekst zatytułowany *U zindanu*, czyli *W więzieniu.* I tym razem neutralnie przetłumaczono tytułowy turcyzm. Nie inaczej jest w przypadku najbardziej znanej powieści Andricia — *Most na Drinie.* To *notabene* ulubiony przykład dla badaczy poruszających problem (nie)przekładalności dzieł Andricia. *Na Drini ćuprija* na ogół neutralnie się tłumaczy, ang. *The Bridge on the Drina*, niem. *Die Brücke an der Drina*, tymczasem w tytule oryginału zawarte są dwie dodatkowe informacje. Po pierwsze, ponownie został użyty turcyzm, co znowu odnosi się do określonych realiów społeczno-politycznych, po drugie, składnia tytułu nawiązuje do języka ludowego, co zarówno dla książki, jak i całej twórczości Andricia jest bardzo ważne. Owe bogactwo tytułu próbuje oddać przekład francuski *Il est un pont sur la Drina*. Krunoslav Pranjić zauważa, że fraza ta ma charakter ludowy, tradycjonalny i narracyjny. Por. Z. Škreb, A. Stamać: *Uvod u književnost. Teorija i metodologija*. Zagreb—Ljubljana 1986, s. 209—210. Jeszcze jeden znany przykład to tytuł *Przeklętego podwórza*, który brzmi w oryginale *Prokleta avlija*, gdzie turcyzm *avlija* odnosi się do podwórza, będącego w tekście stambulskim więzieniem.

[19] *Hrvatski enciklopedijski rječnik*. T. 3. Zagreb 2004, s. 272.

cham' brzmi nieprawdopodobnie w ustach Turka. Tak jak gdyby nie mówił w swym języku, lecz posłużył się określeniem — z jego punktu widzenia — niewiernych. Zanika tym samym wyraźna granica między chrześcijanami a muzułmanami i dochodzi do zaburzenia realnych i zawartych w tekście relacji między obu grupami. Położenie katolików w przekładach jest lepsze, a ich zależność od Turków mniejsza.

Zmiany różniące oba tłumaczenia składają się na dwie konsekwentnie realizowane strategie. W przekładzie Marii Znatowicz-Szczepańskiej katolicy są silniejsi, natomiast w tłumaczeniu Aliji Dukanovicia Turcy opisywani są z większą sympatią aniżeli w oryginale Andricia i w przekładzie Znatowicz-Szczepańskiej. Alija Dukanović w swych tekstach zachowuje więcej elementów obcych dla kultury przekładu. Po części jest to zapewne świadoma strategia, lecz również nie należy zapominać o tym, że był Bośniakiem, dla którego Polska stała się drugą ojczyzną. Żyjąc w Polsce, znał znakomicie język polski, polską kulturę, realia, zapewne dużo lepiej niż ówcześni polscy tłumacze realia bośniackie, ale proces tłumaczenia z języka ojczystego, w którym się ktoś ukształtował jako człowiek, na język obcy nie pozwala osiągnąć tej samej wrażliwości językowej, jaką ma rodzimy użytkownik języka. Ten swoisty brak wyczucia jest widoczny zwłaszcza we wczesnych tłumaczeniach Dukanovicia, do których należy pierwsze wydanie zbioru *Wakacje na południu*. Zachowywanie przez tłumacza elementów obcych powoduje egzotyzację tekstu, a w analizowanym przypadku sprawia, że tureckie środowisko jest bardziej widoczne, a nie jak w tekście Znatowicz-Szczepańskiej podporządkowane polskiej kulturze.

Franciszkanie, a tym samym katolicy, są w przekładzie Znatowicz-Szczepańskiej silniejsi, czują się o wiele pewniej niż w oryginale Andricia i tekście Dukanovicia. Widać to już w początkowym fragmencie opisującym działalność biskupa fra Marijana Bogdanovicia:

> **Bočeći se** sa svojim neukim i upornim fratrima, teškim i nesigurnim bosanskim putevima i samovoljnim, uvijek gladnim turskim vlastima [...]. (I.A., s. 12)
>
> **W ciągłej walce** z ciemnymi i upartymi zakonnikami, z ciężkiemi i niepewnymi drogami Bośni, z samowolną i zachłanną władzą turecką [...]. (M.Z.S., s. 47)
>
> **Żyjąc pośród zmagań** z nieoświeconymi i upartymi braciszkami, ze złym stanem niepewnych bośniackich dróg i z samowolą zawsze niesytych tureckich władz [...]. (A.D., s. 42)

W tłumaczeniu Znatowicz-Szczepańskiej mowa jest o walce, w przekładzie Dukanovicia o zmaganiach z franciszkanami, złymi drogami i władzą turecką. Walka jest dużo mocniejszym wyrażeniem. Pozycja uczestnika walki jest inna od pozycji osoby, która się z czymś zmaga. Walka zakłada większą aktywność, inicjatywę, możliwość zwycięstwa. Biskup fra Marijan Bogdanović, o którym mowa, mógł się jedynie nieskutecznie zmagać z trudnościami, przeciwnościami, a na pewno nie mógł walczyć z władzą turecką.

Kiedy Turcy są już w *musafirhanie* i żądają od fra Marka, by ich ugościł, on w tekście Znatowicz-Szczepańskiej zrzędzi, w tłumaczeniu Dukanovicia zaś biada. W sytuacji, w jakiej się znajdował, nie mógł zrzędzić, bo to wywołałoby ostrą reakcję Turków. Swój protest, opór mógł wyrazić w znacznie łagodniejszy sposób, lamentując, podkreślając swą niedolę:

> Fra Marko **se vajka** [...] (I.A., s. 15)
>
> Brat Marko **zrzędził** [...] (M.Z.S., s. 51)
>
> Brat Marko **biadał** [...] (A.D., s. 47)

Po śmierci Mameledžiji Znatowicz-Szczepańska dwukrotnie pisze tylko imię i tylko w tym miejscu używa polskiego odpowiednika imienia głównego bohatera — Marek, bez „fra", w miejscach, gdzie za pierwszym razem w tekście Andricia pojawia się podmiot domyślny, za drugim zaimek „on"; u Dukanovicia odpowiednio: brat Marko i podmiot domyślny. Ponadto w opisie Dukanovicia fra Marko z większą delikatnością odnosi się do Turka, nie ściąga z niego koca, lecz go ostrożnie odkrywa:

> Turčin okrenut licem zidu i pokriven do očiju. Useknu svijeću. Otpreta vatru, zagrija mlijeko pa priđe bolesniku. Zovnu ga dvaput, a kad se ne odazva, on pođe da ga otkrije, ali Mameledžija se ukočio i ohladio. (I.A., s. 22)
>
> Turek ma twarz obróconą do ściany i po oczy zakrytą. **Marek** gasi świecę. Podnieca ogień, zagrzewa nad nim mleko i zbliża się do chorego. Woła nań dwakroć, ale ten się nie odzywa, więc **Marek** ściąga koc. Mameledżija jest sztywny i zimny. (M.Z.S., s. 59)
>
> Turczyn leży odwrócony twarzą do ściany, nakryty kocem po oczy. Brat Marko naprzód objaśnił świecę, a następnie podniecił ogień, zagrzał mleko i podszedł do chorego. Zawołał go dwa razy. Gdy się nie odzywał, ostrożnie go odkrył. Mameledżija był już sztywny i ostygły. (A.D., s. 57—58)

W ten sposób w tłumaczeniu Znatowicz-Szczepańskiej w momencie, w którym dowiadujemy się o śmierci Turka, cała sympatia jest po stronie franciszkanina, do którego przybliża się narrator, pisząc o nim „Marek". Dzięki temu to on znajduje się w centrum zainteresowania, jego troskliwość jest tu najważniejsza, a nie tragedia Turka.

W scenie, w której fra Marko zawiadamia gwardiana o śmierci Mameledžiji, reakcja przełożonego klasztoru jest w przekładzie różna:

> Gvardijan se zabrinu. **Čim** svrši misu i popi kafu, siđe u varoš da javi vlasti Mameledžijinu smrt i **pozove** Turke da ga nose i po zakonu sahrane. **Znao je** da će ga sumnjičiti i da bez globe neće proći. (I.A., s. 22)

> Gwardian stropił się wiadomością. Odprawiwszy mszę i wypiwszy kawę, zszedł do miasta, by zameldować władzom o śmierci Mameledżiji i **wezwać** Turków do oddania zmarłemu ostatniej posługi wedle ich zakonu. **Przeczuwał**, że rzucą nań podejrzenie i że się nie obejdzie bez jakiejś grzywny. (M.S.Z., s. 60)

> Gwardian się zaniepokoił. **Ledwo** skończył mszę i wypił kawę, zstąpił do miasta, aby zawiadomić władze o śmierci Mameledżiji i **poprosić** Turków, żeby zabrali i według swego obrządku sprawili mu pochówek. **Wiedział z góry**, że będą go podejrzewać, że nie obejdzie się bez grzywny. (A.D., s. 58)

W przekładzie autorstwa Znatowicz-Szczepańskiej gwardian wzywał Turków, czego nie mógł zrobić, mógł ich jedynie, jak w wersji Dukanovicia, poprosić. Redukcja w przekładzie z 1937 r. okolicznika czasu „ledwo" powoduje istotną zmianę. W zachowaniu nie ma obecnego w oryginale i zrozumiałego pośpiechu, wynikającego przecież z obawy o to, jak zareagują Turcy. Ponadto w starszym tłumaczeniu gwardian tylko przeczuwa kłopoty, jak gdyby mogłoby się bez nich obejść, w młodszym natomiast wie o nich z góry.

Modyfikacje zaprezentowane w tekście Znatowicz-Szczepańskiej sprawiają, że katolicka społeczność jest tu silniejsza aniżeli w przekładzie Dukanovicia i samym oryginale. Z kolei wobec Turków Znatowicz-Szczepańska — pośrednio także dzięki poprawie położenia katolików — jest bardziej zdystansowana nie tylko od Dukanovicia, lecz również od Andricia. W tym względzie przekład Dukanovicia okazuje się bliższy oryginałowi i realiom historycznym. Zupełnie inaczej postępuje Dukanović w przypadku fragmentów opisujących Turków. Widać tu wyraźną tendencję do łagodzenia negatywnego ich obrazu.

Pierwsza sytuacja to znany już z przypisu na temat *musafirhani* przypadek redukcji negatywnego elementu przez pominięcie słowa *nasilni* użytego w odniesieniu do Turków czy też większa delikatność fra Marko w obchodzeniu się z Mameledżiją. Kolejne przykłady to opis przybycia Turków do musafirhany, po trzech dniach ich nieobecności. W scenie tej w tłumaczeniu Dukanovicia został usunięty okolicznik czasu „opet", zdradzający niezadowolenie z faktu odwiedzin tych raczej niezbyt mile widzianych gości:

> Izbiše **opet** neki Turci [...]. (I.A., s. 14)

> Zjawili się **znów** [„opet"] jacyś Turcy. [...] (M.Z.S., s. 51)

> Zjawili się jacyś Turcy [...]. (A.D., s. 46)

Kiedy są już w środku, w tekście Dukanovicia proszą fra Marka o koc i poduszkę, w tłumaczeniu Andricia i Znatowicz-Szczepańskiej żądają:

> Čim uđoše **zatražiše** ćebe i jastuk [...]. (I.A., s. 15)

> Ledwie wszedłszy **zażądali** kołdry i poduszki [...]. (M.Z.S., s. 51)

> Ledwo weszli **poprosili** o koc i poduszkę [...]. (A.D., s. 47)

W jednej z ważniejszych scen, tuż przed śmiercią Mameledżiji, fra Marko po raz ostatni próbuje go nawrócić na wiarę katolicką:

> **Turčinovo** se lice jedva primjetno **pokrenu**, kapci **mu** zatreperaše, a usnama je **micao** kao da bi htio nešto da izgovori, onda napuči usne jače i sa velikim naporom — **pljune**. (I.A., s. 20)

> Twarz **Turka** poruszyła się nieznacznie; powieki drgnęły. **Wykonał ustami ruch**, jakby chciał przemówić, potem mocniej wydął wargi i z wielkim wysiłkiem — **splunął**! (M.Z.S., s. 57)

> Twarz **Mameledżiji** drgnęła ledwo dostrzegalnie, **zadrżały mu** powieki i wargi, poruszyły się, jakby chciał coś powiedzieć, chwilę potem odął je jeszcze bardziej i z wysiłkiem — **plunął**. (A.D., s. 55)

Opis Dukanovicia jest bardziej osobisty. W jego tłumaczeniu zamiast twarzy Turka pojawia się twarz Mameledżiji, o którym dowiadujemy się, że ‘zadrżały mu powieki i wargi’, a nie jak u Znatowicz-Szczepańskiej — ‘powieki drgnęły’, bez zaimka osobowego i warg, które w jej tekście wykonują mechaniczny ruch. W przekładzie Dukanovicia one drżą, co zdradza emocje, silne uczucia targające Mameledżiją. Wreszcie próbie splunięcia na krzyż, podjętej przez Turka, tylko u Znatowicz-Szczepańskiej towarzyszy wykrzyknik na końcu zdania.

Problem sposobu przedstawiania i stosunku Andricia do poszczególnych wspólnot kulturowo-religijnych Bośni jest dzisiaj dosyć często poruszaną i kontrowersyjną kwestią w dyskusjach na temat jego twórczości. Nie miejsce tu na referowanie stosunku Serbów, Bośniaków i Chorwatów do autora *Mostu na Drinie* dawniej i dziś. Jego efektem byłaby zresztą pokaźna rozprawa, z której w dużym uproszczeniu wynikałoby, że po każdej stronie ma on zarówno swych zwolenników, jak i przeciwników. Zapewne było tak zawsze, ale w okresie istnienia titoistycznej Jugosławii pisanie w tonie krytycznym o jedynym nobliście było raczej niemożliwe. W obecnej sytuacji społeczno-politycznej na Bałkanach Andrić nie jest już osobą nietykalną i nie odzyska swej dawnej wielkości, gdyż opcja ideologiczna, z którą był związany, nie odgrywa dzisiaj żadnej roli, chociaż miejsce w historii i swoistą obronę zapewnia mu laur literackiej Nagrody Nobla. Sam pisarz zaś dzieli dzisiaj los tych bohaterów swych książek, których umieszczał na granicy światów, jak na przykład Ciamila z *Przeklętego podwórza*. Byli oni zawsze postaciami tragicznymi, niezrozumianymi przez otoczenie, nieakceptowanymi ze względu na tę swą ‘pośredniość’, bycie, zawieszenie (po)między światami. Dzisiaj to, co przeszkadza wielu, to ta właśnie niejednoznaczność.

Okazuje się, że w przekładzie, traktowanym przez André Lefevere’a jako przykład refrakcji, obraz poszczególnych wspólnot zawarty w oryginale ulega modyfikacji. Zmiany, które zostały zaprezentowane w analizie, nie są podyktowane różnicami związanymi z transferem sensu z jednego języka do drugiego.

Analizowane w niniejszym tekście transformacje zachodzą na poziomie leksykalnym i podyktowane są chęcią ukazania w określonym świetle wspólnoty katolików i wspólnoty muzułmanów. Zostały one zdeterminowane przez indywidualne wyobrażenia tłumaczy na temat tych wspólnot, na co z kolei wpłynął kontekst społeczno-polityczny i obowiązująca w danym czasie ideologia oraz narodowość tłumaczy[20]. Dukanović zajmuje w tym układzie bardzo szczególną pozycję, ponieważ jego dialog z tekstem odbywa się na dwóch poziomach. On nie tylko polemizuje z wcześniejszym przekładem i recepcją twórczości Andricia w Polsce, lecz również odnosi się za pomocą przekładu do oryginału i kultury źródłowej, łagodząc nieakceptowany przez siebie, negatywny Andriciowski obraz Turka. W ten sposób nawiązuje dialog z samym „mistrzem". Te przekształcenia, które związane są z kwestią sposobu przedstawienia katolików i muzułmanów, składają się na dwie różne strategie. U Znatowicz-Szczepańskiej można zaobserwować naturalizację tekstu oryginału, gdyż tłumaczka pozwala kulturze polskiej na ingerowanie w świat przedstawiony i ukazane w nim stosunki między obu wspólnotami. To, że katolicy są tu wspólnotą silniejszą niż w oryginale z jednej strony, jest w jakimś sensie naturalną konsekwencją przeniesienia tekstu Andricia na grunt języka i kultury polskiej, z drugiej zaś widocznego sympatyzowania tłumaczki z franciszkanami. Z kolei zmiany Dukanovicia, biorąc pod uwagę odchodzenie od sensu i intencji oryginału, należałoby uznać za rodzaj manipulacji. Ukazywanie Turków w lepszym świetle nie wynika z właściwości kultury docelowej. Pośrednio można szukać przyczyn tego zjawiska w zapleczu ideologicznym, choć najważniejsze wydają się indywidualne wybory i decyzje tłumacza, skądinąd nieznajdujące potwierdzenia i uzasadnienia w tekście źródłowym.

[20] Rama ideologiczna jako element patronatu jest dla Lefevere'a jednym z podstawowych czynników wpływających na przekład. Por. A. Lefevere: *Ogórki Matki Courage*. Tłum. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. i wstęp P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 221—246; P. Bukowski, M. Heydel: *Przekład — język — literatura*. W: *Współczesne...*, s. 23—24.

Leszek Małczak

Slika katoličke i muslimanske sredine u poljskim prijevodima pripovjetke Ive Andrića pod naslovom *U musafirhani*

Sažetak

Postoje dva različita poljska prijevoda Andrićeve pripovjetke pod naslovom *U musafirhani*. Prvi Marije Znatowicz-Szczepańske nastao je 1937. godine, drugi Alije Dukanovića — 1966. Analiza pokazuje kako Andrić prikazuje franjevce i muslimane i što se s tom njegovom slikom događa u prijevodu, odnosno pokazuje dvije različite strategije prevođenja koje u određenoj mjeri ovise o povijesnom i ideološkom kontekstu, recepciji Andrićeva djela u oba razdoblja te individualnim predodžbama prevoditelja o katolicima i muslimanima. S obzirom na način predstavljanja katoličke i muslimanske sredine Znatowicz-Szczepańska prmijenjuje strategiju naturalizacije, Dukanovićeva strategija bliža je egzotizaciji. Kod Znatowicz-Szczepańske katolička sredina je jača i u odnosu na original, i u odnosu na drugi prijevod. Kod Dukanovića vidljivo je na više mjesta prikazivanje muslimana u boljem svijetlu nego kod Andrića i u ranijem prijevodu što je ipak u izvjesnom smislu primjer manipulacije.

Leszek Małczak

The picture of Bosnian Catholics and Muslims in the Polish translations of Andrić's short story *U musafirhani*

Summary

There are two Polish translations of Andrić's short story *U musafirhani*. First one by Maria Znatowicz-Szczepańska was published in 1937. Second one by Alija Dukanović, Bosnian who settled and lived in Poland, was published in 1966. The story presents two Bosnians communities: Catholics and Muslims. The analysis of these two translations shows that the Catholic community is stonger in the Polish translations than in the original text. This tendency is more clear in Znatowicz-Szczepańska's work. On the one hand the position of Catholics is much better and on the other hand their dependence on Muslims is smaller, as it was in real and as it is shown in Andrić's pieace. In Dukanović's translation there is a tendency to present Muslims in a better way as well. They are not so primitive, demanding and ruthless. Differences between translations corresponde with the context they were written. In the period between two world wars there was an antiphaty for the Muslim part of Bosnia which was treated as a dangerous element, warlike and communistlike. After The Second World War, during Communist times, rules unitarist ideology and it wasn't coreect to emphasis civilizations, religious and national differences. It helps to understand both strategies of translations, why Marija Znatowicz-Szczepańska is very familiar with Catholics and very distanced from Muslims and at the same time why Alija Dukanović presents Muslims in a better way. Znatowicz-Szczepańska's way of translation we can treat as domestication, Dukanović's one as foreignization with strong element of the manipulation.

Katarzyna Majdzik

Harmonia kakofonii, czyli co śpiewa Europa Środkowo-Wschodnia (o dialogu kultur w polskim przekładzie *Ministerstwa Bólu* Dubravki Ugrešić)

W myśli humanistycznej ostatnich dekad obserwuje się coraz większe wpływy nurtu interpretacyjnego. Kluczowe dla tych tendencji kwestie znaczenia i interpretacji stanowią także centralny punkt zainteresowania nauk o kulturze i literaturze[1]. Liczne wypowiedzi i polemiki teoretyczne skupione wokół wspomnianych zagadnień (np. słynny spór o granice interpretacji między U. Eco, R. Rortym i J. Cullerem[2]) odzwierciedlają intelektualnego ducha naszych czasów. Między skrajnymi poglądami na możliwości wydobycia znaczenia tekstu oraz naturę działań interpretacyjnych, od strukturalizmu po dekonstrukcjonizm, istotne miejsce zajmuje koncepcja interpretacji uzależnionej od kontekstu autorstwa Stanleya Fisha[3]. Badacz ten przypisuje kontekstowi (tzn. założeniom i przekonaniom) kluczową rolę w ustaleniu interpretacji znaczenia tekstu (i każdego znaczenia w ogóle). Kontekst sam równocześnie jest konstrukcją powstałą przez interpretację.

---

[1] Por. A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku: podręcznik*. Kraków 2006, s. 30—37.

[2] Por. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń. Kraków 2008.

[3] Por. A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku...*, s. 15—41, 477—496; zob. też A. Szahaj: *Nie ma niczego poza interpretacją, tako rzecze Stanley Fish*. „Er(r)go: Teoria, Literatura, Kultura" 2001, nr 2, s. 79.

> Ów paninterpretacjonizm Fisha pokazuje, że nie ma żadnych bytów niezapośredniczonych, żadnych sytuacji naturalnych, żadnych nagich faktów i oczywistych danych, że człowiek jest bytem interpretującym (*homo interpretans*) i należy wyciągnąć z tego wszelkie wnioski. [...] pozostaje nam jedynie śledzenie różnic w sposobach interpretacji, ich trwałości, dociekanie tego, dlaczego w pewnych rejonach naszego świata tych interpretacji nie dostrzegamy, a w innych są one aż nadto widoczne, [...] badanie „tektonicznych warstw" interpretacji obecnych w naszej kulturze, śledzenie ich walki i dociekanie ich „składu materiałowego" (każda interpretacja polega bowiem na majsterkowaniu zastanym materiałem kulturowym)[4].

Interpretacja nie jest jednak ani dowolna, ani określona na stałe. Ograniczają ją użyte do jej budowy elementy zastane, czyli materiał kulturowy oraz „konfiguracje wspólnot interpretacyjnych". Dzięki nim interpretacyjna propozycja staje się interpretacją, może się lokalnie upowszechnić i przyjąć. Kultura składa się z interpretacji oraz dostarcza podstaw do naszych interpretacji i ich ocen[5]. Bliskie koncepcji Fisha jest ujęcie proponowane przez Wojciecha Kalagę, który w rozważaniach nad epistemologicznym i ontologicznym wymiarem interpretacji korzysta z pojęć paradygmatu i uniwersum interpretacyjnego[6].

W tak pojmowanym świecie rola przekładu staje się tyle doniosła, co skomplikowana. Rekontekstualizacja dzieła literackiego powoduje jego reinterpretację. Przekład, sam będący interpretacją, staje wobec dwóch uniwersum semantycznych. Na te dwa światy składają się uwarunkowania językowe, literackie, historyczne, kulturowe i estetyczne (słowem interpretacje i systemy je warunkujące), którym podlega tekst zarówno oryginału, jak i przekładu[7]. Przekład stanowi zatem wypadkową zamierzeń autora i tłumacza, paradygmatów kultury wyjściowej i docelowej, odmiennych uwarunkowań językowych oryginału i przekładu, a co za tym idzie — odmiennych modeli światów weń wpisanych, różnych oczekiwań estetycznych i doświadczeń historycznych, i wreszcie, związku z zespołami kontekstów należących do dwóch co najmniej kultur. Tłumacz, który interpretuje oryginał, zobowiązany jest do wierności wobec literackiego pierwowzoru. Akt tłumaczenia jest zatem zbliżaniem do wzorca (prototypu), czyli oryginalnego dzieła literackiego[8]. Pośredniczący charakter przekładu, jego „rozdarcie" czy też bycie „między" dwoma rzeczywistościami, sprawia, że za pomocą przekładu nawiązuje się i toczy komunikacja kultur. Uczestnictwo przekładu w dialogu międzykulturowym odbywa

---

[4] A. Szahaj: *Nie ma niczego poza interpretacją...*, s. 80.

[5] Por. ibidem.

[6] Por. W. Kalaga: *Mgławice dyskursu: podmiot, tekst, interpretacja.* Przeł. W. Kalaga. Kraków 2001.

[7] Por. K. Majdzik: *Tłumacz-„bricoleur" (o polskim przekładzie „Ministerstwa Bólu" Dubravki Ugrešić).* W: *Sztuka przekładu — interpretacje*. Red. P. Fast, A. Świeściak. Katowice 2010.

[8] Por. o zbliżaniu się przekładu do wzorca (prototypu) przez podobieństwo i przypominanie B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998.

się dzięki zachowaniu równowagi między tym, co znane (bo należące do kultury przyjmującej), a tym, co obce (pochodzące z kultury wyjściowej). Dialogiczne spotkanie dwóch kultur za pomocą przekładu oraz „w" przekładzie możliwe jest dzięki współdziałaniu trzech funkcji, które Bożena Tokarz określa mianem mediacyjnej, informacyjnej i uzupełniającej[9]. Pierwsza ma polegać na „wspomaganiu zrozumienia i porozumienia między kulturami za pomocą środków języka rodzimego, z uwzględnieniem informacji o charakterze poznawczym, dzięki zachowaniu obcości w granicach dopuszczalnych przez możliwości użycia systemu języka docelowego"[10]. Funkcje informacyjna i uzupełniająca z kolei „informują [...] o innej kulturze, uczą innej wrażliwości, rozszerzając możliwości percepcji sztuki i literatury, a także uzupełniają brakujące ogniwa w procesie historycznoliterackim i inspirują do poszukiwania nowych form ekspresji, które odkrywają nieznane sensy świata, wzbogacając wrażliwość psychiczną i estetyczną odbiorcy"[11].

Chorwacka pisarka Dubravka Ugrešić znana jest polskim czytelnikom z licznych przekładów autorstwa Danuty Ćirlić-Straszyńskiej oraz Doroty Jovanki Ćirlić, które ukazują się na polskim rynku wydawniczym od 1992 r. Obejmują one zarówno powieści, jak i zbiory esejów pióra Ugrešić.

Debiutancka książka Ugrešić, przeznaczona dla odbiorcy dziecięcego, ukazała się w 1971 r. (*Mali plamen*. Zagreb, Mladost, 1971). Tymczasem od blisko dwóch dekad twórcza eksploracja Dubravki Ugrešić koncentruje się wokół nostalgii, rozpadu osobowości, życia na emigracji i wyobcowania. Równocześnie autorka mierzy się z problemem wojny domowej w byłej Jugosławii i powojennej traumy oraz roztacza utopijne (bywa że antyutopijne) wizje życia w titowskiej Jugosławii.

Kwestie te porusza także w wydanej w 2004 r. powieści pt. *Ministerstwo Bólu*[12] (polski przekład D.J. Ćirlić ukazał się w 2006 r.[13]), na której po raz kolejny wyraziście odcisnęła piętno biografia autorki. Główna bohaterka powieści — Tanja Lucić — zdaje się *alter ego* pisarki. Autorka dzieli ze swą postacią przekonania i doświadczenia: obie są wykładowcami akademickimi, obie przebywają na emigracji w Holandii, obie mierzą się z jednakowymi traumami, stoją wobec podobnych wydarzeń. Ugrešić łączy z sobą elementy fikcji i autobiografii, a w fabułę powieści wplata fakty historyczne: relacje z posiedzeń trybunału haskiego, opisy pobytu w Holandii i powrotów do Chorwacji, obrazki z dawnego życia w Jugosławii, wreszcie, *exodus* z kraju targanego wojną domową i tułaczkę po Europie[14].

---

[9] Por. B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu* . Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006, s. 10—12.

[10] Ibidem, s. 12.

[11] Ibidem.

[12] Wszystkie cytaty według wydania: D. Ugrešić: *Ministarstvo boli*. Zagreb 2004.

[13] Wszystkie cytaty według wydania: D. Ugrešić: *Ministerstwo Bólu.* Przeł. D.J. Ćirlić. Wołowiec 2006.

[14] Por. K. Majdzik: *Tłumacz-bricoleur...*; por. także: J. Kornhauser: *Nostalgia w Amsterdamie. O najnowszej powieści Dubravki Ugrešić*. Dostępny w Internecie: http://www.dziennik.pl/dziennik/europa/article46213/Nostalgia_w_Amsterdamie.html

Mediacyjna funkcja przekładu w przypadku powieści Ugrešić przejawia się w konsekwentnym zachowaniu oryginalnych nazw własnych. W przekładzie pojawiają się zatem imiona: Tanja, Goran, Boban, Selim. W przypadku imion, które mają polskie odpowiedniki, np. Ana, Darko, tłumaczka stosuje strategię egzotyzacji. Również nazwy związane z lokalnymi (specyficznymi) zjawiskami, przedmiotami, potrawami, np. *baklava*, *burek* (potrawy popularne w krajach byłej Jugosławii), zostają zachowane w oryginalnym brzmieniu. Tłumaczka utrzymuje także południowosłowiańską pisownię nazw własnych, np. Balašević (nazwisko znanego piosenkarza), Uroš (imię jednego z bohaterów powieści). Przybliżeniu lokalnego kolorytu służą także oryginalne wyrażenia i kolokacje. Takim pożyczkom najczęściej towarzyszą amplifikacje i przypisy, np. „Kad voljem voljem, kad ne voljem koljem" (s. 87) — przełożone na język polski dopiero w przypisie [„Jak kocham — kocham, jak nie kocham — zabijam" (s. 258)]. Akcja *Ministerstwa Bólu* rozgrywa się w przeważającej części w Holandii, gdzie bohaterowie — emigranci z byłej Jugosławii — spotykają się na zajęciach z literatur jugosłowiańskich. Taka proweniencja postaci i lokalizacja działań zapowiada obecność w powieści wielu kultur i języków. Przekład nie ucieka od operowania różnymi językami, toteż liczne wtręty w języku angielskim, holenderskim i językach obszaru byłej Jugosławii są zachowane w tłumaczeniu, nierzadko opatrywane amplifikacjami, jak w przypadku dodatkowego wyjaśnienia tytułu wiersza w cytowanym fragmencie: „Był taki macedoński wiersz, *Taga za jug*, tęsknota za południem" (s. 69) itp.

Tłumaczka staje w tym wypadku wobec wyzwania, jakim jest obecność w tekście oryginału wielu kultur i systemów językowych. Ugrešić pokazuje w swej prozie, na czym polega dialog międzykulturowy i co go ogranicza. W tej sytuacji przekład musi się zmierzyć, po pierwsze, z problemem dialogu kultur zachodzącym w świecie przedstawionym dzieła literackiego, po drugie, z dialogiczną więzią między oryginałem a przekładem (oraz ich kulturami). Tłumacz często musi iść na kompromis w obliczu tak skomplikowanego stanu rzeczy, zachowując w tekście wybrane obce elementy. Zróżnicowanie dialektalne języka serbsko-chorwackiego (czy też operowanie różnymi językami powstałymi w wyniku jego rozpadu, tj. językiem serbskim, bośniackim, chorwackim i ich dialektami), które wykorzystuje w *Ministerstwie Bólu* Ugrešić, nie zostaje w pełni oddane w przekładzie. Ćirlić zachowuje jednak pewne typowe dla danych odmian „wspólnego języka" wtręty (np. słowo „bolan", które ma świadczyć o bośniackim pochodzeniu posługującej się nim postaci).

Jednak nie tylko język mnoży wielość kultur i światów wpisanych w oryginał i przeniesionych do polskiego odpowiednika. Oryginał uwikłany jest w skomplikowane relacje intertekstualne, które z konieczności (ze względu na funkcjonowanie w nowym systemie symbolicznym, odmiennej wspólnocie interpretacyjnej) ulegają rekontekstualizacji i reinterpretacji w przekładzie.

Fragmenty prozy jugosłowiańskich pisarzy lub popularne piosenki przytaczane w oryginale stracą w odbiorze tłumaczenia część swego emocjonalnego nacechowania (dotyczy to choćby twórczości I. Andricia, F. Duraković, piosenek zespołu „Bijelo dugme", fragmentów jugosłowiańskiego elementarza itp.). Zasada reinterpretacji działa również w drugą stronę: przytaczane fragmenty poezji W. Szymborskiej zyskają w przekładzie nowe wymiary (wiersz *Koniec i Początek* wyrwany z pierwotnego uniwersum symbolicznego służy odtąd interpretacji losów bohaterów powieści). Podobnie zamykające powieść klątwy i zamawiania zaczerpnięte przez tłumaczkę z polskiej spuścizny ludowej, które zastąpiły oryginalne (jugosłowiańskie), zbliżą oba światy (polski i jugosłowiański)[15]. Funkcje informacyjna i uzupełniająca przekładu (według nomenklatury zaproponowanej przez B. Tokarz), które współtworzą sytuację dialogiczną na osi oryginał — przekład, sprawią, że dzieło literackie zaistniałe na gruncie drugiej kultury wzbogacone zostanie o nowe sensy, a kultura docelowa zyska wgląd w nowy sposób postrzegania rzeczywistości.

Intelektualny klimat epoki skupiony wokół problemu interpretacji przejawia się również w antropologicznej refleksji Clifforda Geertza. W *Zastanym świetle*… autor ten pisze:

> Ma to, oczywiście, jakiś związek z ideą *Zeitgeist* lub przynajmniej mentalnej zarazy. Myśli się, że oto wyruszamy odważnie w podróż nieodkrytym jeszcze szlakiem i nagle orientujemy się, że rozmaici ludzie, o których istnieniu nie mieliśmy pojęcia, też nim podążają. Przełom lingwistyczny, przełom hermeneutyczny, rewolucja kognitywna, reperkusje Wittgensteinowskiego i Heideggerowskiego trzęsienia ziemi, konstruktywizm Thomasa Kuhna i Nelsona Goodmana, Benjamin, Foucault, Goffman, Lévi-Strauss, Suzanne Langer, Kenneth Burke, nowe koncepcje w gramatyce, semantyce i teorii narracji, a ostatnio postępy w mapowaniu układu nerwowego i w somatyzacji uczuć — wszystko to sprawiło, że proces generowania znaczeń stał się nagle zjawiskiem godnym zainteresowania ze strony uczonego. Oczywiście, łagodnie rzecz ujmując, nie wszystkie z tych odstępstw i nowinek wytrzymały próbę czasu; nie okazały się też równie użyteczne. Ale stworzyły pewną atmosferę i dostarczyły ponownie spekulatywnych narzędzi, czyniąc znacznie łatwiejszym żywot kogoś, kto postrzegał istoty ludzkie jako [...] „zawieszone w sieci znaczeń, którą same uprzędły". Mimo całej mojej determinacji, by iść własną drogą, i przekonania, że taką drogę znalazłem, stałem się nagle człowiekiem akceptowanym[16].

---

[15] Por. o przekładzie zamawiań i klątw w *Ministerstwie bólu* D. Ugrešić K. Majdzik: *Tłumacz-„bricoleur"...*

[16] C. Geertz: *Zastane światło: antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne.* Przeł. Z. Pucek. Kraków 2003, s. 28.

Zainspirowany refleksją L. Wittgensteina, kwestionującą istnienie języka prywatnego i zakładającą uspołecznioną naturę mowy i znaczenia, Geertz zakłada, że egzystencja ludzi uzależniona jest od kolektywnej, publicznej i symbolicznej kultury. Publiczny charakter kultury ma według niego zależeć od publicznego charakteru znaczenia[17]. Kulturę zatem pojmuje amerykański badacz jako system symboliczny, w którym istotne jest działanie społeczne. „Człowiek jest istotą zawieszoną w tkanej przez siebie sieci znaczeń — przyjmuje za M. Weberem — [...] kultury to takie sieci, [...] ich analizę uważam [...] za naukę interpretatywną dążącą do rekonstrukcji znaczeń"[18]. Swoistemu pojmowaniu kultury i społeczeństwa towarzyszą w refleksji badacza postulaty metodologiczne stawiane na gruncie antropologii interpretacyjnej. Zadaniem antropologii jest odkrywanie utrwalonych w kulturze warstw znaczeń i ukazywanie ich za pomocą warstw opisu. Postępowanie to Geertz określa mianem „opisu gęstego"[19]. Dostrzega zatem potrzebę uwzględnienia wielowarstwowej struktury znaczeń, w której odbierane, konstruowane i interpretowane są znaki. Kultury są więc wyodrębnionymi formami bycia w świecie, leżą u podstaw różnorodnych określonych sposobów rozumienia świata.

W swej twórczości Ugrešić niejednokrotnie, sama lub przy pomocy swych bohaterów, dokonuje takich opisów interpretacyjnych. W *Ministerstwie Bólu* kurs literatur jugosłowiańskich prowadzony przez Tanję Lucić przekształca się w seans pamięci. Uczestniczący w nim studenci-emigranci kolekcjonują wspomnienia z byłej Jugosławii, gromadzą symbole utraconego kraju, przypominają sobie emocje, jakie się z nimi wiązały, określają ich znaczenie i reinterpretują z perspektywy nowego postjugosłowiańskiego porządku symbolicznego. Tę kolekcję przechowują symbolicznie w plastikowej torbie w kolorach flagi Jugosławii:

> Torba została zrobiona z plastiku, rozpoznać ją można po czerwonych, białych i niebieskich paskach. Najtańszy bagaż podróżny na świecie, proletariacka figa z makiem dla torebek Louisa Vouitona. Zamykana na suwak, który szybko się psuje. W dzieciństwie męczyło mnie, jak to się dzieje, że w środku twardych cukierków jest czekolada bądź też marmolada, a nie widać żadnej dziurki ani szwu. Teraz męczy mnie to samo dziecinne pytanie: kto wymyślił tę torbę, kto w milionach egzemplarzy puścił ją w świat. Plastikowa torba w czerwone, białe i niebieskie paski wygląda jak parodia flagi jugosłowiańskiej („Czerwony, biały i niebieski, jesteśmy uczniami znad górnej kreski"), z której usunięto czerwoną gwiazdę. [...] Tutaj, w Amsterdamie, natknęłam się na tę torbę w którymś z tureckich sklepów i kupiłam za dwa guldeny. Starannie ją zapakowałam i przechowuję tak, jak moja mama przechowywała białe plastikowe torebki, „żeby były

[17] Por. Z. Pucek: *Wstęp*: *Clifford Geertz i antropologiczny Zeitgeist*. W: C. Geertz: *Zastane światło...*, s. XVII.

[18] C. Geertz: *Opis gęsty — w stronę interpretatywnej teorii kultury*. Przeł. S. Sikora. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Red. M. Kempny, E. Nowicka. Warszawa 2003.

[19] Ideę „opisu gęstego" Geertz zapożyczył od angielskiego filozofa G. Ryle'a, por. ibidem.

> pod ręką". Jestem w pełni świadoma, że kupując tę torbę, wykonałam symboliczny akt samoinicjacji i dołączyłam do najliczniejszego plemienia na świecie, plemienia, którego flagą, godłem i pieczęcią jest plastikowa torba w czerwone, białe i niebieskie paski. Wciąż się tylko zastanawiam, kto zdjął gwiazdę. (s. 54)

Powszechny niegdyś bagaż staje się symbolem nie tylko minionej epoki, lecz także emigracyjnej kondycji bohaterów powieści. Posiadanie plastikowej torby jest równoznaczne z zyskaniem statusu tułacza, z wykorzenieniem. Jest to także znak świadomego wyboru „cygańskiego" losu i zaznaczenia swej inności:

> — Zawsze wstydziłem się „naszych", słowo daję. Gdy tylko przypomnę sobie te straszne walizy, które rozpadały się na lotnisku! — wyznał Darko.
>
> — Też miałem z tym kłopot. Myślałem sobie wtedy, z jakimi wsiokami muszę podróżować! A teraz to nawet niezła heca! — dodał Igor. [...] — Czy pani wie, kto dzisiaj na lotniskach ma najdroższe torby podróżne? [...] Rosjanie, tylko oni. Top-prostytutki i top-kryminaliści. Dlatego wolę *Gipsy design*: plastikowa torba, zasznurowana jak apreski, i złoty ząb! [...] (s. 55)

Dubravka Ugrešić pieczołowicie opisuje zawartość „najtańszego bagażu podróżnego na świecie": „wyblakły świat jugosłowiańskich szkół podstawowych i średnich, idole jugosłowiańskiej popkultury, jugoprodukty, jedzenie, picie, odzież, samochody, jugodesign, przedmioty, rzeczy, ideologiczne slogany, postaci, sportowcy, wydarzenia, jugosłowiańskie socjalistyczne mity i legendy, seriale telewizyjne, komiksy, gazety, filmy […]" (s. 60). Wszystko to odczytywane jest na nowo. Perspektywę bohaterów zmieniły lata, doświadczenie wojny i emigracji. Odbiorca przekładu ma okazję zapoznać się z dwiema (co najmniej) wizjami rzeczywistości, które przybliża pisarka, a rekonstruuje tłumaczka. W tym wypadku nawiązanie dialogu między kulturami oryginału i przekładu (lub też uniwersami, wspólnotami interpretacyjnymi czy środowiskami interpretacyjnymi) polega na przybliżeniu odbiorcy docelowemu wartości, interpretacji, zjawisk innej kultury. Daje to czytelnikowi przekładu możliwość rozszerzenia swej wiedzy o świecie, pozwala na nowe jego interpretowanie oraz rozszerza spektrum pytań, jakie stawiać on może również własnej kulturze. Każdy z przywołanych symboli każe się zastanawiać nad ich znaczeniem w kulturze docelowej, szukać analogii i różnic międzykulturowych. Również obraz Jugosławii (z konieczności stereotypowy), jaki stworzyć mógł sobie polski czytelnik (przed i w trakcie lektury), będzie musiał zderzyć się z wizją przedstawioną przez Ugrešić (naturalnie, w tym wypadku odbiorca będzie miał do czynienia z kolejnym uproszczeniem czy stereotypem, tym razem skonstruowanym przez pisarkę, przedstawiającą własną wizję, swój własny punkt widzenia). Doświadczenia historyczne narodów byłej Jugosławii i Polski są pod wieloma względami podobne, co także może ukierunkować per-

cepcję czytelnika przekładu. Symboliczna plastikowa torba nie jest wszak wytworem specyficznie jugosłowiańskim. Swój symboliczny i realny „żywot" wiedzie również na obszarze Polski (do tego problemu jeszcze powrócimy).

Geertz w zróżnicowaniu i wielorakości świata widzi jego immanentną, niezbywalną cechę. W takim świecie łatwo o spotkanie z innością, „a problem Innego jest powszechnym doświadczeniem każdej kultury, tym intensywniejszym, im bardziej mobilna staje się ludzkość i wszystkie składniki kulturowych układów i konfiguracji, dawniej dość ściśle związane z określonymi, względnie izolowanymi zbiorowościami społecznymi, miejscami i systemami społecznymi"[20].

Bohaterowie powieści Ugrešić stoją wobec Innego. Łączy ich wspólnota losu, doświadczeń, pochodzenia i języka. Rzuceni w nieznane środowisko interpretacyjne, nowy ład symboliczny, otoczeni dźwiękami cudzej mowy, wyróżniają się innością. W morzu obcego uniwersum semantycznego tworzą własny „subświat" czy też — posługując się metaforyką C. Mayera — „wyspę odszczepionych znaczeń"[21]:

> Kiedy po raz pierwszy weszłam do sali, w niektórych rozpoznałam naszych. Nasi kręcili się w kółko z niewidocznym piętnem na twarzy. Mieli to szczególne spojrzenie „z ukosa", „lisie", szczególny rodzaj napięcia w ciałach, takie zwierzęce znieruchomienie, kiedy obwąchuje się powietrze wokół siebie, próbując ustalić, skąd nadciąga zagrożenie. Naszych zdradzała jakaś szczególna, nerwowa zaduma na twarzy, lekko zmącone spojrzenie, cień nieobecności, ledwo widoczne skurczenie w sobie. „Nasi chodzą po mieście jak po dżungli, wszyscy przerażeni", powiedział Selim. My też byliśmy nasi. (s. 22)

Wyspiarska kondycja emigrantów nie unieważnia jednak różnic tkwiących między nimi, ani też różnic między nimi a tymi, którzy pozostali w kraju targanym wojną domową. W podobieństwach komunikacyjno-symbolicznych czają się konflikty. Ich zarzewie tkwi w jugosłowiańskiej i postjugosłowiańskiej rzeczywistości:

> Moi studenci też czasem zgadzali się być „naszymi", chociaż dla nikogo z nas nie było jasne, co to znaczy, a czasem odrzucali tę możliwość, jakby w grę wchodziło realne, niewymyślone niebezpieczeństwo. Nie chcieliśmy należeć ani do „tych tam naszych", ani do „tych naszych tutaj". Raz identyfikowaliśmy się z niejasną kolektywną tożsamością, to znów ze wstrętem ją odrzucaliśmy. Zdanie: „To nie moja wojna!", słyszałam setki razy. I rzeczywiście, to nie była nasza wojna. Ale to była też nasza wojna. Bo gdyby nie była też nasza, nie byłoby nas teraz tutaj. A gdyby jednak była nasza, to także by nas tu nie było. (s. 27—28)

---

[20] Z. Pucek: *Wstęp*: *Clifford Geertz...*, s. XIII—XIV.

[21] Por. P.L. Berger: *Zaproszenie do socjologii*. Przeł. J. Stawiński. Warszawa 1999, s. 154.

Ostatecznie okazuje się, że nie sposób uciec od podobieństw, mentalnych schematów i przyzwyczajeń. Nie da się wreszcie porzucić swej mowy. Największy spośród jugosłowiańskich języków, serbsko-chorwacki, w wyniku wojny i konfliktów narodowościowych rozpadł się na co najmniej trzy mniejsze (serbski, chorwacki, bośniacki)[22], a mimo to wciąż służy emigrantom do porozumiewania się. Po raz kolejny to, co łączy, jest również tym, co dzieli i skłóca. Warianty dialektalne w ramach języka serbsko-chorwackiego oraz posługiwanie się innymi językami obszaru byłej Jugosławii (macedoński, słoweński) dają bohaterom *Ministerstwa Bólu* poczucie wspólnoty, równocześnie są jednak świadectwem różnic (językowych, interpretacyjnych) między nimi. Rozpad kraju pociąga za sobą rozpad języka, zmianę sposobu interpretowania rzeczywistości, wywraca obowiązujący dotychczas system wartości, implikuje wreszcie narodziny nowych dyskursów (co Ugrešić sugestywnie opisała w zbiorze esejów pt. *Kultura kłamstwa*[23]). Tanja Lucić i jej studenci stykają się zatem także z językową obcością, wyzierającą z doświadczenia codziennych spotkań z rodzimymi mieszkańcami Holandii oraz z uciekinierami ze wspólnego kraju:

> Powiadają, że Holendrzy mówią tylko wtedy, gdy mają coś do powiedzenia. Tutaj, gdzie otoczona jestem holenderskim, a porozumiewam się po angielsku, mój język ojczysty często odbieram jako obcy. Dopiero gdy znalazłam się na obczyźnie, zauważyłam, że moi krajanie porozumiewają się jakąś połowiczną mową, jakby w połowie zaczynali łykać słowa, jakby wydobywali z siebie połowiczne dźwięki. Język ojczysty jawi mi się niby wysiłek inwalidy mającego trudności językowe, który każdą, nawet najprostszą myśl przesadnie wspiera gestami, grymasami i różnorodnością tonów. (s.12)

Bohaterowie powieści wzbogacają i zniekształcają swój język obcymi wtrętami i zapożyczeniami, kalkami i słowotwórczymi dziwolągami, w których spotykają się otaczające ich języki:

> — Mam *juhoheny*, proszę pani, a one pamiętają — odparł. Słowo „jugogeny", co już samo w sobie było pozbawione sensu, wymówił z holenderska. (s. 60)[24]

lub:

> To był ich slang. Mówili *lopenować*, co wzięło się z holenderskiego *lopen* i znaczyło tyle, co „chodzić" albo *wandelować*, od *wandelen*, „spacerować". Mówili:

[22] Obecnie wyodrębnia się jeszcze język czarnogórski.

[23] Por. D. Ugrešić: *Kultura kłamstwa: eseje antypolityczne*. Przeł. D.J. Ćirlić. Wrocław 1998.

[24] W oryginale: „ — Imam *juhohene*, drugarice, oni pamte — lanuo je. Riječ *jugogeni*, što je već samo po sebi bila besmislica, izgovorioje na holandski način" (s. 66—67).

„Chodźmy na *kopjekofi*". Selim mówił: „To jest, *bolan*, *leker*!" Łączył bośniacki przerywnik *bolan* z holenderskim słowem *lekker*[25]. (s. 61)

Przekład oddaje te językowe zmagania, korzystając z możliwości systemowych języka polskiego. Chorwackie formanty zastępuje ich najbliższymi polskimi odpowiednikami: *-irati* w przekładzie zmienia się w *-ować* (np. „lopirati" — „lopenować"). W ten sposób, za pośrednictwem przekładu, na kontakt z Innym wystawiony jest także polski czytelnik.

Zachowania niewerbalne (np.: „szczególne spojrzenie »z ukosa«, »lisie«, „szczególny rodzaj napięcia w ciałach", „myśl przesadnie wspiera gestami, grymasami") opisane przez Ugrešić oraz anektowane formy pochodzące z innych systemów językowych (wtręty angielskie, łączenie holenderskiej leksyki z południowosłowiańską gramatyką) współtworzą swoisty wolapik, którym posługują się bohaterowie powieści. Pisarka konstruuje ten nowy język na podstawie mechanizmów częstych (i typowych) dla zachowań werbalnych (a w tym szczególnym wypadku również niewerbalnych) wszelkich emigrantów. „Wolapik" byłych Jugosłowian staje się zatem tym, co odróżnia ich od rodaków, którzy pozostali w kraju (ściślej, w krajach byłej Jugosławii), i tym, co konstytuuje ich nową tożsamość[26]. To kolejny język powstały na skutek rozpadu Jugosławii i emigracji jej mieszkańców. Jednocześnie nosi on wspólne wszystkim podobnym tworom cechy (ma charakter amalgamatu). Mowa bohaterów naznaczona piętnem emigracji została odzwierciedlona w polskim przekładzie oddającym zasady tworzenia form takiego języka (o czym już wspominaliśmy). W przekładzie powstaje zatem analogiczny twór (nie ten sam!), który oprócz zawartej w oryginale intencji ewokuje także problematykę polskiej emigracji i tzw. języka polonijnego[27]. Oryginał i (jeszcze bardziej) przekład unaoczniają wielojęzyczny (kakofoniczny) charakter Europy (do tak rozumianej wielogłosowości jeszcze powrócimy w kontekście teorii Y. Winkina).

Stanowiska interpretacyjne, u podstaw których leży teza, że kultura jest siecią znaczeń (por. Weber, Geertz[28]), a egzystencja człowieka wiąże się z ich interpre-

---

[25] W oryginale: „Tako su govorili, bio je to njihov sleng. Govorili su *lopirati se*, što je dolazilo od holandskoga *lopen*, i značilo je hodati; ili *vandelirati se*, što je dolazilo od *wandelen*, šetati. Govorili su: *'Ajmo na kopjekofi*. Selim je govorio: *To ti je bolan, leker!* Spajao je bosansko *bolan* i *ba* s holandskom riječju *lekker*" (s. 67).

[26] O związku języka (szczególnie w warunkach emigracji i przemian polityczno-językowych) ze sposobem (i jakością) „bycia", o życiu w Czwartym i Piątym świecie (według propozycji K. Longley), o istnieniu podmiotu w translacji por. K. Majdzik: *Tłumacz-„bricoleur"...*

[27] Por. B. Walczak: *Język polski na Zachodzie*. W: *Współczesny język polski*. Red. J. Bartmiński. Lublin 2001.

[28] Por. C. Geertz: *Opis gęsty...*; por. też Idem: *Zastane światło...*

tacją (por. Fish[29], Peirce, Kalaga[30]), nie wykluczają związku kultury z komunikowaniem. Oba pojęcia — kultura i komunikacja — coraz częściej uznawane są za nierozłączne: „[…] kultura jest komunikacją, a komunikacja ma charakter uwarunkowany kulturowo”[31]. Belgijski antropolog Y. Winkin, dystansując się od konwencjonalnie pojmowanej komunikacji (którą określa mianem „telegraficznej”) opartej na modelu zaproponowanym przez C. Shannona i W. Weavera, proponuje konkurencyjne ujęcie problemu, zwane orkiestralnym[32].

Koncepcja komunikacji orkiestralnej Winkina zakłada, że komunikacja jest permanentną aktywnością społeczną, w której uczestniczy się werbalnie i niewerbalnie. Jej celem jest potwierdzenie relacji i przynależności komunikujących do tej samej kultury. „Istnieje sfera wspólnoty, ładu i trwałości — interpretuje myśl Belga W.J. Burszta — która podlega nieustannemu potwierdzaniu w codziennym plebiscycie, jaki stanowi komunikowanie się z innymi oraz interpretacja przekazów symbolicznych”[33]. Tak oto w kontekście komunikacyjnym powraca poruszany wcześniej problem kultury i interpretacji. Sam Winkin przyznawał się do inspiracji koncepcjami E. Goffmana i W. Goodenougha. Pierwsza zakłada, że w społeczeństwie wszyscy grają, co służy potwierdzaniu wartości społecznych, druga zwraca uwagę na zanurzenie jednostek w komunikacji, co implikuje konieczność przestrzegania określonych reguł zachowania[34]. Komunikację społeczną zawiera Winkin w obrazie orkiestry:

> Uczestnicy kultury biorą udział w komunikacji niczym muzycy w orkiestrze. Ale orkiestra komunikacji nie ma dyrygenta, a muzycy nie mają partytury. Są bardziej lub mniej zgrani w swych akordach, ponieważ prowadzą się wzajemnie podczas gry. Grana melodia stanowi dla nich zespół ustrukturyzowanych współzależności. [...] partytura [...] tworzy w rzeczy samej muzykę, a nie proste dźwięki[35]. (s. 76)

Wspólny aspekt koncepcji komunikacji orkiestralnej i pragmatyzmu w wydaniu Fisha polegałby na założeniu zachodzenia nieprzerwanej komunikacji, będącej zarazem interpretowaniem, nieustanną negocjacją znaczeń, testowaniem

---

[29] Por. A. Szahaj: *Nie ma niczego poza interpretacją*...; por. też A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*..., s. 477—496; por. też. S. Fish: *Z uszanowaniem od Autora: refleksje nad Austinem i Derridą*. Przeł. K. Abriszewski. „Er(r)go: Teoria, Literatura, Kultura” 2001, nr 2, s. 87—114.

[30] Por. W. Kalaga: *Mgławice*...

[31] Por. W.J. Burszta: [wstęp] *Yves Winkin — badać szmery społeczeństwa*. W: Y. Winkin: *Antropologia komunikacji: od teorii do badań terenowych*. Przeł. A. Karpowicz. Warszawa 2007, s. 7.

[32] Por. Y. Winkin: *Antropologia*...; o różnych koncepcjach komunikacji por. też J. Fiske: *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*. Przeł. A. Gierczak. Wrocław 2008.

[33] W.J. Burszta: [wstęp] *Yves Winkin*..., s. 9.

[34] Por. Y. Winkin: *Antropologia*...

[35] Ibidem, s. 76.

prawdziwości sądów o świecie, perswadowaniem i utwierdzaniem przekonań, potwierdzaniem istniejącego systemu symbolicznego, porządku kulturowego. Tezie tej wtóruje Geertz, który dostrzega kolektywny i symboliczny charakter kultury, jednocześnie zwracając uwagę na działanie społeczne ją konstytuujące. W tak postrzeganym świecie przekład będzie przekazywał istotę komunikacyjnej gry toczącej się w kulturze oryginału, przywołując zjawiska i symbole z kultury prymarnej, oddając istotne z punktu widzenia komunikacji symbolicznej szczegóły fabuły, o ile to możliwe, zachowując formy językowe oryginału, które świadczyć mogą o wspólnocie postaw i zachowań uczestników kultury pierwszej. Nie zawsze jednak tłumaczowi udaje się osiągnąć ten stan. Wymaga to od niego ciągłej czujności, by nie zatracić pewnych istotnych sensów, zawartych np. w pozornie mało znaczących zwrotach grzecznościowych. W przytoczonym fragmencie przekładu *Ministerstwa Bólu* Ćirlić nie udało się odzwierciedlić istoty komunikacyjnej gry postaci:

> Na początku mówili do mnie „profesorko Lucić", ale szybko przeszli na formę „proszę pani". […] Owo „proszę pani" było dla moich studentów wesołym, intymnym szyfrem, cofającym nas do ław szkolnych, które wszyscy, i oni, i ja, dawno już opuściliśmy, do czasu, który minął, do kraju, którego już nie było. Tak naprawdę to nie był słowny komunikat, a raczej zabawny dźwięk, humorystycznie brzmiący dzwonek Pawłowa. Ja zwracałam się do nich „pan"; a jednocześnie nazywałam ich uczniami, po serbsku lub po chorwacku. To też był rodzaj humorystycznej gry. Ani oni nie byli uczniami, ani ja ich panią. […] Tak więc tylko forma „pan" wzywała do jakiego takiego poszanowania reguł[36]. (s. 17)

Bohaterowie powieści Dubravki Ugrešić podejmują komunikację w nowym uniwersum. Zapisując się na kurs literatur jugosłowiańskich, z łatwością wchodzą w rolę uczniów. Są oni jednak świadomi swej kondycji — funkcjonowania w sytuacji gry, udawania. Odtwarzane doświadczenia szkolne stanowią równocześnie próbę przywrócenia dawnego porządku, reanimacji (w nieco parodystycznej konwencji) oswojonego uniwersum interpretacyjnego. W oryginale zwracanie się do wykładowcy „drugarice", czyli „towarzyszko" lub „koleżanko" („brzo prešli na *drugarice*", „to *drugarice* bilo je za moje studente vesela intimna šifra"), to równocześnie informowanie o znanym z młodości (ze szkolnych lat) porządku symbolicznym i aksjologicznym, który przedstawiony w krzywym zwierciadle zdaje się utopijny, harmonijny, nieszkodliwy. W tej nowej formie (tzn. odegranej

[36] W oryginale: „U početku su me zvali *profesorice Lucić*, ali su brzo prešli na *drugarice*. [...] To *drugarice* bilo je za moje studente vesela intimna šifra za vezu sa školskim klupama koje smo svi, i oni i ja, odavno bili napustili, s vremenom koje je prošlo, sa zemljom koje više nije bilo. To i nije bila riječ, bio je to humorni zvuk Pavlovljeva zvonca. Ja sam se njima obraćala sa *vi*, ali sam ih pritom zvala *đacima* ili *učenicima*. I to je bila neka vrsta humorne simulacije. Niti su oni bili *đaci*, niti sam ja bila *drugarica*. [...] Samo je, dakle, to vi pozivalo na kakvo-takvo poštovanje pravila igre" (s. 15—16).

przez emigrantów podczas zajęć na holenderskiej uczelni) komunikacja członków emigracyjnej społeczności jugosłowiańskiej nie zapowiada swych tragicznych finałów: pierwszy z nich już się dokonał, to krwawy rozpad federacyjnej republiki, drugi zdaje się nieuchronny — nieudany koniec zajęć z literatur prowadzonych przez główną bohaterkę.

Korzystanie z formy grzecznościowej „drugarice" ma zatem określone znaczenie i jest ważkie ze względu na charakter toczącej się komunikacji. W przekładzie tę „kontrowersyjną", ze względu na pewne konotacje, formę zastąpiono zwrotem „proszę pani". Decyzja tłumaczki pozwoliła zachować sensy związane z sytuacją komunikacyjną pobytu w szkole i powrotu do lat wczesnej młodości. Zagubiono jednakże bogaty i niezwykle ważny ze względu na treść powieści Ugrešić kontekst historyczno-obyczajowy, związany z modelem państwowości jugosłowiańskiej (i polskiej) sprzed wybuchu wojny domowej.

Bywa że komunikacja „odgrywana" w jednej kulturze posługuje się podobnym (lub tym samym) zestawem symboli, którym *notabene* przypisuje się podobne znaczenia. Przywoływana plastikowa torba — bagaż ubogich mieszkańców Jugosławii — taką samą funkcję pełnić będzie w kulturze polskiej. W powieści Ugrešić pisze bowiem o niej tak:

> Mam wrażenie, że po raz pierwszy zobaczyłam ją u Polaków, którzy na jugosłowiańskie bazary przywozili tani krem Nivea, lniane ścierki do naczyń, namioty i sprzęt biwakowy, dmuchane materace na plażę i rozmaite inne drobiazgi. Gdyby spytać Polaków, z pewnością powiedzieliby, że pierwszy raz widzieli ją u Czechów; Czesi powiedzieliby: nie, oni takiej torby nie mają, po raz pierwszy widzieli ją u Węgrów; nie, powiedzieliby Węgrzy, my widzieliśmy ją u Rumunów; nie, one nie są nasze, powiedzieliby Rumuni, wiadomo przecież, to — cygańskie torby. Plastikowa torba w czerwone, białe i niebieskie paski wędruje po wschodniej i środkowej Europie, a może i dalej, do Rosji, a może jeszcze dalej, do Indii, Chin, do Ameryki, po całym świecie. Ta plastikowa torba to bagaż biedaków: drobnych złodziejaszków i przemytników, kupujących i pośredników, klientów pchlich targów, pralni chemicznych i zwykłych, tanich pracowni krawieckich, bagaż emigrantów, uchodźców i bezdomnych. W tych właśnie torbach wędrowały dżinsy, podkoszulki i kawa z Triestu w kierunku Chorwacji, Bośni, Serbii, Bułgarii, Rumunii… W tych torbach ruszały w drogę ze Stambułu skórzane kurtki, torebki, rękawiczki… W tych torbach z chińskiego bazaru w Budapeszcie wędruje towar na wszystkie strony: do Macedonii, Albanii, Bośni, Serbii, kto wie gdzie jeszcze. (s. 54—55)

Powtarzające się w niemalże rytualnym porządku podróże ekonomiczne w towarzystwie plastikowej torby i uporczywe wypieranie się wstydliwego bagażu będzie tym, co przesądza o symbolicznej wspólnocie nie tylko Polaków i Jugosłowian, lecz także innych mieszkańców ubogiej, „gorszej" części Europy: Czechów, Węgrów, Bułgarów, Rumunów itd. Pisząc swe wspomnienia z podróży po Europie Środkowo-Wschodniej, A. Stasiuk wpada na ten sam trop:

> To wszystko przypomina mi się teraz, gdy sączę kelta i patrzę, jak burza wędruje na południe: chmury jak bezpańskie psy, jak toboły ukraińskich bab, jak same baby — ciężkie, cierpliwe i pewne swego. Wyobrażam sobie, jak suną nad moją Europą otoczone cumulusami słynnych toreb w czerwono-niebieską kratkę, jak przetaczają się nad kordonami obładowane asortymentem rzeczy niezbędnych, jak płyną wytrwale niczym tłuste galeony z wydętymi żaglami spódnic, by opuścić się nad bazarem w Suczawie, nad targowiskiem w Záhony, nad Stadionem Dziesięciolecia w Warszawie […][37].

Po okresie transformacji ustrojowych, po zakurzonych drogach Europy Środkowo-Wschodniej, które tak fascynują Stasiuka, wciąż podróżuje bez paszportu plastikowa torba. Ciągle jest wstydliwym bagażem, bo wyrzuconym poza nawias nowego społeczeństwa, wciąż jednak jest symbolem, który znaczy w obu kontekstach kulturowych bardzo podobnie: przywołuje świat miniony i jest znakiem bezdomności i biedoty (może nawet barbarzyństwa) nowych czasów. Kontekst, w którym funkcjonuje tekst oryginału, jest podobny do kontekstu wyznaczonego przez wspólnotę interpretacyjną, do której przynależy tekst przekładu[38]. Przywołując metaforę orkiestry sformułowaną przez Winkina, można orzec, że mamy tu do czynienia z niezapisaną partyturą środkowo-wschodnioeuropejską, którą odśpiewują głosy narodów (kultur) wchodzących w jej skład. Każdy z tych głosów będzie inny ze względu na różnice językowe, historyczne, społeczne, obyczajowe, literackie itd., lecz równocześnie będą one na tyle podobne, by odróżnić się od śpiewu innych społeczeństw (narodów, kultur) i świadczyć o istnieniu jednej, dużej i zróżnicowanej wspólnoty interpretacyjnej. Powieść Ugrešić manifestująca antycywilizacyjny charakter Południa będzie dzięki przekładowi głosem, jednym z wielu, w śpiewie pewnej części Europy. Jugosłowianie, tworzący w morzu kultury zachodniej swą własną wyspę-enklawę, różnią się między sobą. Każdy z nich jest głosem we wspólnym śpiewie byłych narodów jugosłowiańskich. Jednocześnie ich chóralnie wykonana partytura stanowi część wspólnej pieśni środkowo-wschodnioeuropejskiej.

W wykrzywionym zwierciadle ukazuje tę wspólnotę mentalną Andrzej Stasiuk. W wykreowanej przez siebie wizji barbarzyńskiego najazdu mieszkańców Europy Środkowo-Wschodniej na Zachodnią najbliższe sobie narody byłej Jugosławii (zjednoczeni w jednym języku serbsko-chorwackim: Bośniacy, Chorwaci i Serbowie) znów zyskały status wyspiarzy:

> Plan na najbliższe dziesięciolecia jest mniej więcej taki: nadciągną Cyganie ze swoimi taborami i rozbiją obozy w środku Pól Elizejskich, bułgarscy niedźwiednicy będą pokazywać swoje sztuki na berlińskim Kudamie, półdzicy Ukraińcy

[37] A. Stasiuk: *Fado*. Wołowiec 2006, s. 12.

[38] Należy pamiętać, że w obu przypadkach mówimy jednak o pewnej stereotypizacji i schematyzacji, którymi posługują się twórcy (zarówno Ugrešić, jak i Stasiuk). Mamy zatem do czynienia z prezentacją problemu z określonego punktu widzenia.

założą swoje mizoginiczne kozackie wspólnoty na Nizinie Padańskiej u bram Mediolanu, pijani i rozmodleni Polacy spustoszą winnice nad Renem i Mozelą i zasadzą tam krzewy rodzące owoce wypełnione czystym spirytusem, a potem ruszą dalej, śpiewając litanie, i zatrzymają się dopiero na skraju kontynentu w katolickim i cudami słynącym Santiago de Compostela. […] Serbowie, Chorwaci i Bośniacy przepłyną na dalmatyńskich pirogach kanał i zbałkanizują Brytanię, która raz na zawsze, jak Pan Bóg przykazał, podzieli się na Szkocję, Anglię oraz Walię […][39].

Dialog międzykulturowy będzie zatem polegał na potwierdzaniu wspólnych wartości, skłonności, interpretacji, lecz także na poszukaniu nowych, nieznanych wcześniej sposobów rozumienia. Przekład unaocznia te podobieństwa, lecz zwraca także uwagę na różnice. To wykonanie obcej partytury przez rodzimych muzyków, słowem: interpretacja. Taki kontakt z Innym będzie napiętnowany subiektywizmem własnej autoprezentacji drugiej kultury. Interpretacja Innego, zrozumienie uniwersum symbolicznego obcej kultury i wreszcie — dialog międzykulturowy — jest możliwy i sensowny, gdy spotkanie z obcą kulturą będzie również konfrontowaniem jej z własną, gdy będzie polegało na stawianiu nowych pytań, szukaniu w niej rozstrzygnięć dla własnych wątpliwości, wsłuchiwaniu się w odpowiedzi, których nam udziela.

[39] Ibidem, s. 82—83.

Katarzyna Majdzik

Harmonija kakofonije ili što pjeva Središnja i istočna Europa (o dijalogu kultura u poljskom prijevodu *Ministarstva boli* Dubravke Ugrešić)

Sažetak

Prijevod se oslanja na rekontekstualizaciju te interpretaciju originalnog teksta. Drukčiji kulturni, jezični, povijesni uvjeti su osnova prevodilačke interpretacije. Prijevod koji je posrednik između dvije kulture i dva semantičkia univerzuma omogućava međukulturni dijalog. Cilj je takve komunikacije saznati drugačiju osjetljivost, nove načine i oblike ekspresije te najzad proširiti vlastitu interpretaciju stvarnosti.

Prema mišljenju Y. Winkina komunikacija je utvrđivanje uzajamnih odnosa i zajedničkih vrijednosti te dokazivanje pripadnosti jednoj kulturi. Ovako shvaćen prijevod je otkrivanje novoga te utvrđivanje postojećega (već upoznatog, urođenog) simboličnog poretka.

U članku se na osnovi poljskog prijevoda romana Dubravke Ugrešić *Ministarstvo boli* raspravlja o problematici interpretacije i komunikacije kultura „u” i „preko” prijevoda.

Katarzyna Majdzik

The harmony of cacophony that is to say what Middle Eastern Europe sings (about culture dialogue in Polish translation of *The Ministry of Pain* written by Dubravka Ugrešić)

Summary

Translation relies on the recontextualisation and interpretation of the original text. Different cultural, linguistic and historical impacts determine the foundation of the translator's interpretation. Translation enables cross-cultural communication as it mediates between two cultures and two semantic universes. The aim of such a dialog is to experience the understanding of different sensitivity and to learn new forms of expression as well as ways of perceiving the world. The object is to develope one's own interpretations of reality.

According to Y. Winkin communication is a confirmation of collective values and relations of the group members belonging to the same culture. This statement results in understanding translation as a new symbolic order discovery and affirmation of the existing one.

The issue of interpretation and culture communication „in" and „through" the translation is discussed in the article on the basis of the Polish translation of a novel written by Dubravka Ugrešić titled The Ministry of Pain.

Mateusz Warchał

O leksyce bezekwiwalentnej w tłumaczeniu Szkic psycholingwistyczny

Nie będzie zapewne celową nadinterpretacją stwierdzenie, że proces tłumaczenia to często forma obcowania tłumacza z **obcością**, nawet w sytuacji, gdy jest on osobą bilingwalną. **Obcość** zakotwicza się bowiem w języku i w przypadku translacji odnosi się do kategorii **odpowiedzi**, której udziela tłumacz podczas stopniowania dialektycznej więzi językowej i kulturowej, zachodzącej między tekstem źródłowym a tekstem przekładu. Odpowiedź[1] tak rozumiana jest zarazem nadaniem nowego, być może nietożsamego komunikatu, które odbywa się w przestrzeni intertekstualnej i interkulturowej. Nawet podczas próby mediatyzacji[2], wynikającej w głównej mierze ze zdolności kognitywnych tłumacza, pewne kategorie pojęciowe i kulturowe będą nieoswajalne w procesie translacyjnym. Ostatnio twierdzi się, że brak ekwiwalentu jest jedną z głównych trudności, na które napotyka tłumacz[3].

Relacji związanej z rozbieżnością między wymogiem stawianym przez język źródłowy a odpowiedzią udzielaną w języku docelowym nie można symetrycznie wyznaczyć, tym bardziej używając „sprawiedliwego" kryterium zewnętrznego. Gdyby ta relacja miała charakter symetryczny, a co za tym idzie — istniałaby pełna ekwiwalentność struktur językowych i pojęciowych

---

[1] Posłużono się tu koncepcją tzw. logiki responsywnej (za: B. Waldenfels: *Topografia obcego*. Warszawa 2002).

[2] W dialektyce Hegla kategoria ontologiczna i logiczna opisująca proces kierowania się „ja" ku sobie samemu przez negacje tego, co inne; kształtowanie się pojęcia (stanu) pośredniczącego między skrajnymi pojęciami (stanami).

[3] Por. E. Alcaraz, B. Hughes: *Legal Translation Explained*. Manchester 2002.

(przede wszystkim leksykalnych), to ewentualne konflikty poznawcze tłumacz niwelowałby za pomocą skutecznych odwołań do obiektywnego źródła, które rozstrzyga ten immanentny spór, np. do słownika, leksykozbioru itp. Trawestując Bernharda Waldenfelsa[4], granica samego poznania **obcości** leży zatem w nieskończoności, niezależnie od nawet bliskich doświadczeń z obcą (tu: dla tłumacza) kulturą wyrażoną w języku. Spór o kategorię **obcości** to spór między absolutyzmem a relatywizmem, a więc różnicami międzysystemowymi, z którymi tłumacz spotyka się z nadzieją na redukcję stopnia tej **obcości** za sprawą między innymi stosowania ekwiwalencji.

Pojęcie ekwiwalencji w tłumaczeniu opiera się przede wszystkim na teorii systemowo-funkcjonalnej, ale jego historyczne korzenie sięgają także do teorii aktu mowy, pragmatyzmu czy analizy dyskursu. Odzwierciedla ono konwencjonalne spojrzenie na przekład, rozumiany jako przedstawienie lub reprodukcja innego tekstu, gdzie reprodukcja ta nadaje tekstowi równoznaczną wartość z tekstem wyjściowym[5]. Rola ekwiwalencji tłumaczonych tekstów jest fundamentalnym kryterium oceny jakości tłumaczenia; jednocześnie podkreśla się, że jest ona pojęciem względnym, a nie absolutnym. Nie powinna mieć zatem wartości kryterialnej. Wydaje się więc, że tłumacz — jako nadawca wtórny — kierując się pewną intuicją oraz intelektualną i emocjonalną wrażliwością, decyduje, jak bardzo uprawdopodobnić przekaz nadawcy pierwotnego w zakresie formalnym, składniowym, leksykalnym itp. Współwystępowanie w tym procesie decyzyjnym procesów o charakterze poznawczym jest zatem warunkiem *sine qua non.*

Niniejszy artykuł jest próbą oceny zastosowania leksyki bezekwiwalentnej w tłumaczeniu w kontekście uwarunkowań psycholingwistycznych charakteryzujących proces translacji[6]. Funkcjonalna i pragmatyczna ekwiwalencja, pojęcia od wielu lat akceptowane w lingwistyce kontrastywnej, są rodzajami ekwiwalencji opisującymi relacje między tekstem wyjściowym a docelowym. Relację tę — jak już podkreślono wcześniej — cechuje asymetryczność i nawet literacka wieloznaczność nie pozwala, aby sfera między oryginałem a przekładem, a zatem sfera między **obcym** a **swoim**, została całkowicie zniwelowana. Proces aksjologizacji towarzyszący zawsze przekładowi jest oparty na mechanizmach poznawczych, jakie stosuje tłumacz, decydując się na zachowanie form oryginalnych w tych miejscach tekstu wtórnego, w których nie może lub nie chce zastosować formy ekwiwalentnej. Tłumaczenie, z tego punktu widzenia, jest więc procesem kategoryzacyjnym, co więcej — opartym na kryteriach psycholingwistycznych.

Bezekwiwalentne egzemplifikacje leksykalne o rodowodzie chorwackim zostały w przedstawianym artykule oparte na interesującym kontekstualnie tekście

[4] Zob. B. Waldenfels: *Topografia...*

[5] Por. J. House: *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Tübingen 1997.

[6] Celem opracowania nie jest polemika z zakresu krytyki przekładu, a jedynie wskazanie pewnych psycholingwistycznych cech procesu translatorskiego, szczególnie że w dialogu międzykulturowym podejmowanym przez „strony" przekładu cechy te nabierają dystynktywnego znaczenia.

Brewiarza śródziemnomorskiego Predraga Matvejevicia w tłumaczeniu Danuty Ćirlić-Straszyńskiej[7]. We wprowadzeniu do tej lektury czytamy:

> […] czym właściwie jest ta książka, która ze swą niezwykłą dyskrecją stanowi wyzwanie dla przyjętych podziałów na gatunki literackie? Śródziemnomorze Matvejevica to nie tylko, jak mówi sam autor, przestrzeń historyczno-kulturowa, którą być może do końca zbadał Braudel, ani mityczno-liryczny żywy temat uwieczniony przez Camusa czy Gidea. Intrygujące połączenie gatunków: portolanu, leksykonu i powieści-eseju, z zachowaniem absolutnej wierności faktom, sprawia, że *Brewiarz śródziemnomorski* to książka w pełni autonomiczna i odmienna […][8].

Dla tłumacza zatem ta pozycja to nie tylko translacyjne gatunkowo *novum*, to także ukryty słownik etymologiczny, który tworzony był przez pokolenia mieszkańców Śródziemnomorza. Zachowanie więc „sensu" wyrażonego w kilku językach i kulturach wymaga nie tylko doskonale opanowanego warsztatu translatorskiego, ale przede wszystkim umiejętności oceny transferabilności[9] (nie)-przetłumaczalnych leksykalnych elementów, których nagromadzenie jest w tekście, z uwagi na jego rodzaj, znaczące. Dialog międzykulturowy odbywa się tu na płaszczyźnie tekstu źródłowego w niejednorodnej dla basenu Morza Śródziemnego grupie nosicieli języka i kultury. Dodatkowo za pomocą relacji przestrzennych opisanych językiem topografii czy onomastycznych odwołań autor książki wprowadza nacechowaną kategorię **swój — obcy**. Tłumacz ma zatem do czynienia z podwójną obcością: obecną w tekście oryginału i antycypowaną w przekładzie. Podobnie wnikliwy czytelnik w trakcie recepcji tekstu zauważy dualizm tej kategorii. Jak zatem w wyszczególnionych przez autora *Brewiarza śródziemnomorskiego* kategoriach znaleźć elementy transferabilne, które przełożone na język docelowy z jednej strony nie będą przytaczać nic, czego nie czytaliśmy uprzednio w oryginale[10], a z drugiej — przedstawią ciekawą kontrpropozycję leksykalną zrozumiałą dla czytelnika?

Jedną z kategorii, które potraktowane zostały bezekwiwalentnie w przekładzie na język polski jest kategoria **wiatru**. Pojawiają się tu następujące przykła-

---

[7] P. Matvejević: *Brewiarz śródziemnomorski*. Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Sejny 2003.

[8] C. Magris: *Wprowadzenie*. W: P. Matvejević: *Brewiarz śródziemnomorski*…, s. 6.

[9] Transferabilność jako kategoria psycholingwistyczna stosowana jest przede wszystkim w koncepcjach glottodydaktycznych i określa prawdopodobieństwo „przeniesienia" danej konstrukcji językowej z L1 na L2 w procesie transferu językowego. Biorąc pod uwagę, że interferencja językowa nieustannie towarzyszy procesom translacyjnym, zakłada się, że tłumacz będzie oceniał to prawdopodobieństwo głównie wtedy, gdy konstrukcja w języku źródłowym będzie semantycznie nacechowana. Por. J. Arabski: *Przyswajanie języka obcego i pamięć werbalna*. Katowice 1997. Mimo słabo zakorzenionego użycia tego terminu w polszczyźnie, wobec braku rodzimego odpowiednika, będzie on w tej neologicznej formie stosowany w niniejszym artykule.

[10] Postulat głoszony przez R. Barthesa.

dy: *jugo*, *bura*, *maestral*, *levanat*, *pulenat*, *szilok*, *burin*, *nevera*, *neverina*, *garbin*, *garbinada*, *lebić*, *lebiciada*, *tramuntana*, *buraca*, *burasca*, jako desygnaty lokalnie występujących w Chorwacji zjawisk, przede wszystkim katabatycznych. Czytelnik nie zostaje wyposażony w wiedzę, która umożliwiłaby mu dyferencjację pojęcia **wiatru** ze względu na jakiekolwiek cechy, być może semantycznie istotne. W języku polskim występują ekwiwalenty dla niektórych z nich, np.: chorw. *bura* — pol. *bora* (skądinąd o etymologii greckiej: por. gr. *boréas* — wiatr północny). Podobnie naturalne skojarzenia związane z tzw. dokładnym odwzorowaniem, rozumianym jako proces kategoryzacyjny, przywodzą na myśl *mistrala* i *tramontanę*, obecne w polskich słownikach.

W kolejnej grupie, klasyfikującej chorwackie wybrzeża, użyte zostały następujące nazwy: *uvala*, *vala*, *valun*, *draga*, *rt*, *hrid*, *hridina*, *sika*, *mrkjela*, *mrkjenta*, *litica*. Czytelnik, który zetknął się z językiem chorwackim, widzi w tych wyrazach procesy słowotwórcze limitujące znaczenie każdego z nich. Nie wszystkie jednak sygnały tekstowe są możliwe do odczytania przez przeciętnego odbiorcę. Ekwiwalentów polskich we wskazanej grupie leksemów nie znajdujemy.

W innym obszernym fragmencie tekstu czytamy o „przejawach codzienności" Chorwatów. Znajdujemy, zachowane w języku oryginału, nazwy potraw, sprzętów, narzędzi, np.: *kvasina*, *damižana*, *gusztirna*, *konoba*, *konopi*, *bauli*, *salamura*, *kukumar*, *gradela*, *padela*, *paszta*, *szalsza*, *brudet*, *buzara*, *blitva*, *marenda* itd. Znaczenia niektórych z nich zostały czytelnikowi objaśnione hasłowo.

Wreszcie pojawiają się, jak pisze sam autor, słowa „przekazane z praojczyzny": *ladija*, *brod*, *korab*, *veslo*, *jedro*, *udica*, *osti*, *mreža*. Ta homogeniczna grupa leksemów wprowadza czytelnika w meandry „filologii morza". Co ciekawe, w tej grupie leksemów tłumacz również wprowadza eksplanację znaczeń w języku polskim. Powstaje pytanie, dlaczego strategie translatorskie nie są jednorodne.

Na podstawie krótkiej analizy podanych egzemplifikacji nasuwa się wniosek, że najczęściej stosowana reguła decydująca o zachowaniu leksyki bezekwiwalentnej w tekście wynika z braku właściwych w języku docelowym desygnatów dla pojęć i klas pojęć występujących w języku oryginału. Transferabilność leksemów, oceniana przez tłumacza, jest więc bardzo niska. Ponadto o jej wystąpieniu stanowi także częstotliwość oraz stopień nacechowania danej konstrukcji językowej. To nacechowanie powinno być wskazane czytelnikowi z innego kręgu kulturowego kontekstualnie — w wielu fragmentach książki czyni to sam autor *Brewiarza*…, wyręczając tłumacza z podawania dodatkowych wyjaśnień czy adnotacji przytekstowych. Ta oczywista konstatacja nie oddaje jednak skomplikowanego kontekstu psycholingwistycznego obecnego w procesie translacyjnym. Kierując się zasadami psychologii języka, tak istotnymi dla recepcji tekstu przekładu, jedna z wielu strategii translatorskich postuluje w niektórych sytuacjach zastosowanie porządkującej relacji hierarchicznej, tj. hiponimicznej. Hiponimia oddaje skłonność umysłu użytkownika języka do porządkowania wertykalnego, do włączania pojęć w szersze klasy, do budowania układów hierarchicznych w relacji podrzęd-

ności i nadrzędności klas pojęć. W tym przypadku może jednak dojść do znacznego uproszczenia przekazu językowego (tu: transmisji kulturowej) i pojawienia się ewentualnych aproksymacji. W przypadku tak wielu multikulturowych znaczeń i braku denotacji we wskazanym tu tekście źródłowym łatwo o tego typu symplifikację (warto podkreślić, że nie wystąpiła ona we wskazanym tłumaczeniu). Znaczne obszary słownictwa można także uporządkować w tłumaczeniu w hierarchiach typu metonimicznego (meronomiach), a więc w strukturach opartych na relacjach typu część — całość (relacjach cząstkowości lub relacjach partytywnych). Szczegółowa analiza struktur linearnych, które nie wywodzą się z hierarchii rozgałęzionych, została ostatnio opisana przez D.A. Cruse'a[11]. Do takich struktur należą między innymi hierarchie wyznaczone zwiększającym się nasileniem cechy (por. wspomniane stopniowanie kategorii **wiatru**).

Być może szczególnym rodzajem wywołania artystycznej transmisji kulturowej byłaby egzotyzacja; jednak ten zabieg jest stosowany intencjonalnie, nawet w przypadku obecności elementów ekwiwalentych w języku docelowym. Wybór egzotyzacji — zabiegu artystycznego — nie jest zatem dla tłumacza konfliktogenny.

Wymogiem, jaki musi spełniać tłumaczenie, jest zapewne ekwiwalencja wszystkich funkcji tekstu wyjściowego do tekstu źródłowego, składająca się z funkcjonalnego czynnika wyobrażeniowego, interpersonalnego i rozumiana jako podanie oraz zastosowanie tekstu w kontekście. Warunkiem zatem stosowania leksyki bezekwiwalentnej jest taki sposób przekazania słownictwa, który uzupełni luki w systemie pojęciowym użytkownika języka docelowego. Może się to odbywać przez podanie leksemów w grupie kategoryzacyjnej z warunkiem linearnego stopniowania cech tej kategorii (co tłumacz uczynił w prezentowanym tu materiale). Innym sposobem jest przedstawianie leksyki w kontekście — to zaś wymaga koherentnego wglądu w strukturę oryginału i przekładu.

Dialog podejmowany przez tłumacza to za każdym razem rodzaj negocjacji między **swoim** a **obcym**, tym trudniejszy, że kategorię **obcości** wprowadza tłumaczowi nie tyle język oryginału, ile liczne międzykulturowe odwołania obecne w cytowanym tekście. Ewentualne interferencje, które mogłyby się pojawić w tekście wtórnym, spowodowane próbami zapewnienia ekwiwalencji, nie pojawiły się w języku przekładu. Parafrazując, nieprzetłumaczalne bywają więc nie słowa, ale rzeczywistość — behawioralna, percepcyjna mentalność zbiorowa[12]. Nieprzekładalność tej rzeczywistości jako strategia jawna jest z psychologicznego punktu widzenia rozwiązaniem postulowanym, szczególnie tam, gdzie strategie translatorskie mogłyby uprościć tekst oryginalny. Niezależnie od dostępnych środków translacyjnych pozostaje wciąż niedosyt w precyzyjnym określeniu granicy między nieprzekładalnością obiektywną a nieprzekładalnością spowodowaną decyzją tłumacza.

---

[11] Zob. D.A. Cruse: *Lexical semantics.* Cambridge 1995.

[12] Por. H. Lebiedziński: *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*. Warszawa 1981.

Mateusz Warchał

O bezekvivalentnom leksiku u prevođenju. Psiholingvistički pogled

Sažetak

Svrha je prevođenja prenijeti obavijest iz jednoga jezika u drugi, po mogućnosti sa svim njezinim leksičkim, gramatičkim, stilističkim i konotativnim značenjima. Mogućnost prijenosa svih tih značenja ovisi ponajviše o tome, koliko dva jezična sustava i kombinacije njihovih elemenata to dopuštaju. Svrha je ovoga članka prikazati lingvističko-teorijsku podlogu prevođenja. Prikazano je shvaćanje procesa prijevoda u kojemu bitnu ulogu igraju ishodišni tekst, prevoditelj, kao i različite psiholingvističke teorije o funkcionalnoj ekvivalentnosti i komunikativnosti prijevoda SL u TL. Očito je da problem prijevoda nije samo ni jedino ishodišni jezik. U procesu prevođenja postoje i druge zadaće koje prevoditelj treba također uspješno obaviti: treba premostiti pojmove između civilizacije i kulture. U okviru prijevoda na poljski jezik Matvejevićevog *Mediteranskog brevijara* opisuje se i definira u članku pojedine elemente np.: geografske i dr. Sve što se može naći i napisati o Mediteranu (od sastava tla, preko vetrova, morskih struja do vrste mornarskih čvorova) tvori neki entitet koji, samo kroz popis činjenica težko uhvatiti u prijevodu.

Mateusz Warchał

Nonequivalent words in translation process. A psycholinguistic view

Summary

This paper attempts to discuss the importance and validity of the concept of *equivalence* as a constitutive feature in translation theory. Equivalence is defined as a relation that holds between a source language (SL) and a target language (TL). When we attempt to describe and explain the relation that holds between a source language text and a target language text in translation, we necessarily come across the concept of *equivalence*. Textlinguistics plays a crucial and decisive role in the study of language use and obviously in the case of translation it does have a close relation with other disciplines, such as psycholinguistics. Of course, some words are nontransferable. On the other hand, text is to be understood as a complex, and, for instance, the use of a lexical entry in a text does not simply affect the lexical level but may have semantic or pragmatic implications (denotations, connotations). Therefore conditions and determinants (psychological characterization, and context) have necessarily been taken into account for fulfilling a communicative purpose in translation process. Analyzing (describing, classifying, explaining) translation equivalence is based in this paper on Croatian word formations that appear in *Mediterranean: A Cultural Landscape*, by Predrag Matvejević. Matvejević plunges on to subjects — the olive, sponges, fish, nets, herbs, markets, curses, winds — interwoven with a skein of intellectual discourse. This cross-cultural view requires a deep knowledge of the way Croatian phrases translate into Polish phrases.

Paulina Pycia

„Odpowiednie dać rzeczy słowo", czyli świat Ryszarda Kapuścińskiego w przekładzie

Twórczość Ryszarda Kapuścińskiego, w tym przede wszystkim jego zbiór reportaży, jest znana i ceniona, wciąż cieszy się zainteresowaniem młodych pokoleń. Kapuściński „od najmłodszych lat posiadał dar operowania słowem [...] i to słowem diagnozującym rzeczywistość i wskazującym ludziom ścieżki po niej biegnące, stał się dla współczesnych — w Polsce i daleko poza nią — mędrcem, filozofem, duchowym przewodnikiem, autorytetem, nauczycielem"[1]. Jednak jego teksty daleko odbiegają od klasycznej definicji reportażu, funkcjonują na granicy różnych dyscyplin: filozofii, socjologii, antropologii, kulturoznawstwa; to autor, który opisuje rzeczywistość przez pryzmat własnej osobowości, wrażliwości i związanych z nimi emocji, korzystając z bardzo zróżnicowanego zbioru środków wyrazu. Jego reportaże nie ograniczają się do przekazu informacji: danych, szczegółów i faktów, anegdot, ale wzbogacane są o refleksję i konkluzję, które są wynikiem wewnętrznych przeżyć autora.

Styl Kapuścińskiego należy do najbardziej wyważonych. Pozornie prosty, okazuje się ogromnym wyzwaniem dla każdego tłumacza. Pisarz sam przyznaje się do ciągłych, wręcz obsesyjnych, poszukiwań odpowiednich określeń, zwrotów i formuł w obawie przed zanudzeniem czytelnika[2]. Ponadto doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że opis każdego zakątka ziemi i jego kultury — a przecież

---

[1] Jan Miodek o Ryszardzie Kapuścińskim w *Z Pińska na świat*, laudacja na cześć Ryszarda Kapuścińskiego z okazji przyznania mu tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Warszawskiego 15 listopada 2000 r. „Odra" 2002, nr 1.

[2] R. Kapuściński: *Autoportret reportera*. Kraków 2003, s. 69.

przedstawiał czytelnikom obrazy ze wszystkich stron świata — wymaga nie tylko innego spojrzenia, ale także innego instrumentarium językowego. Każdy jego reportaż cechuje więc inny styl językowy — od lapidarnego po wręcz barokowy. To jednocześnie uświadamia wszystkim fakt, jak bardzo ograniczony jest język, który styka się z zupełnie obcą mu rzeczywistością, uniwersalny świat obrazów nie jest bowiem automatycznie przekładalny na kod językowy.

Problem przekładu tekstów Kapuścińskiego staje się w tym kontekście pytaniem o strategie, rozwiązania, a także o możliwość pełnej ekwiwalencji zarówno na planie treści, jak i formy. Aktualne staje się pytanie o granice przekładalności związane z hipotezą Sapira — Whorfa[3], według której norma językowa kształtująca dany język narodowy wpływa bezpośrednio na interpretację rzeczywistości, co oznacza, że zmiana formy językowej musi oddziaływać na zmianę treści. Obecnie przestrzeń kulturowa to obszar konfrontacji różnych systemów wartości, mentalności, postaw, religii, a także hierarchii społecznych. Granice transferu treści z jednego języka na drugi wyznacza zatem kod językowy i kultura, w jakiej powstał.

Dodatkowym utrudnieniem w recepcji tekstu, a przede wszystkim w jego tłumaczeniu, jest ogromna liczba cytatów, przy których Kapuściński nie podaje prawie żadnych danych bibliograficznych; w wyjątkowych przypadkach wymienia tytuł i rok wydania. Tym samym zmusza tłumaczy, by podążyli jego śladem, krok po kroku, kartka po kartce, akapit po akapicie. Tak jest również w przypadku utworu, który stał się podstawą niniejszej analizy — *Podróże z Herodotem* i jego dwóch przekładów[4]: serbskiego *Putovanja s Herodotom* Biserki Rajčić i angielskiego *Travels with Herodotus* Klary Główczewskiej. *Dzieje* Herodota z Helikarnasu, do których tak często odwołuje się Kapuściński, liczą aż dziewięć ksiąg, łączą opis wydarzeń na podstawie wcześniejszych tekstów, przekazów ustnych i własnych obserwacji autora. Ten grecki historyk i podróżnik jest wiernym towarzyszem podróży Kapuścińskiego, bliskim zawodowo protoreporterem, to on „odkrywa [przed nim] wielokulturową naturę świata"[5].

---

[3] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Red. K. Polański. Wrocław—Warszawa—Kraków 1993, s. 471.

[4] Analizowany materiał badawczy został wyekscerpowany z R. Kapuściński: *Podróże z Herodotem*. Kraków 2004 i przekładów tejże pozycji wydanych w 2007 r. Dokładne dane bibliograficzne dotyczące tekstu tłumaczonego na język angielski znajdują się na s. 4 w opublikowanym przekładzie, takich informacji nie zawiera jednak serbska publikacja. Na podstawie wypowiedzi Biserki Rajčić, która stała się częścią wspomnień tłumaczy o Ryszardzie Kapuścińskim, wnioskuję, że mamy do czynienia z tą samą pozycją: „Do naszego ostatniego spotkania doszło jesienią w 2000 roku w Krakowie. [...] powiedział mi tylko, żebym o prawa do *Podróży z Herodotem* zwróciła się do Wydawnictwa Znak, które je opublikowało. Zaraz po powrocie do Belgradu zabrałam się do tłumaczenia. Jednak z powodu nowych problemów w naszym kraju książka ukazała się dopiero w październiku 2007, w nakładzie pięciuset egzemplarzy". *Podróże z Ryszardem Kapuścińskim. Część 2. Opowieści czternastu tłumaczy*. Red. B. Dudko. Kraków 2009, s. 174—175.

[5] *Podróże z Ryszardem Kapuścińskim. Opowieści trzynastu tłumaczy*. Red. B. Dudko. Kraków 2007, s. 81.

Podróże z Herodotem są ostatnim dziełem Kapuścińskiego (nie licząc wydanego już po śmierci autora *Lapidarium VI*); uważane są za dzieło najdojrzalsze, w którym najwyraźniej zarysowuje się specyficzny idiolekt autora i postrzeganie świata. To w nim autor prowadzi dialog nie tylko międzykulturowy, tworząc paralelę między śródziemnomorską kulturą starożytnych Greków i im współczesnych a współczesną kulturą Europy, Azji i Afryki, ale i międzypokoleniowy — zestawiając *Oikumene*, czyli rzeczywistość Herodota z V w. p.n.e. z historią XX w., rzeczywistością Ryszarda Kapuścińskiego.

Podróże... są wspaniałym przewodnikiem i reportażem, w którym autor krytycznie patrzy na otaczający go świat i na siebie samego. Jak jednak spojrzeć na świat oczami reportera, który przeżył dwadzieścia siedem rewolucji i zachować jednocześnie dziecięcą niemal ciekawość i naiwność, które towarzyszą mu przy wkraczaniu w obce środowisko i obcą kulturę? Jak oddać tę indywidualną, osobistą i subiektywną percepcję Kapu-sana[6], jak nazywali go między sobą japońscy slawiści? Jak zachować szczerość, brak dystansu i humanitarne spojrzenie na świat? A w końcu, jak przetłumaczyć skomplikowane składniowo, siedemnastolinijkowe zdania? Jak znaleźć ekwiwalenty polskich archaizmów i określenia wymyślone przez Kapuścińskiego dla bezimiennych do tej pory zjawisk? Jak oddać sugestywność, szczegółowość i dekoracyjność opisów, na które składają się ciągi przymiotników, rzeczowników, przysłówków i czasowników tworzące czasem zaskakujące struktury? Tego typu pytań jest wiele, ze wszystkimi zaś musi zmierzyć się tłumacz jego dzieł.

Przedmiotem niniejszej analizy o charakterze semantyczno-pragmatycznym jest przede wszystkim zestawienie warstwy leksykalnej tekstu wyjściowego *Podróży*..., a także metaforyki i frazeologii z rozwiązaniami przekładowymi zaproponowanymi przez tłumaczki. Kryterium porównania stanowi stopień pokrywalności formy i adekwatności semantycznej w obrębie leksemów realio-kulturowych, słownictwa charakterystycznego dla rokokowego idiolektu Kapuścińskiego występującego w *Podróżach*... oraz formuł o znaczeniu przenośnym.

Edward T. Hall, omawiając między innymi znaczenie społecznych przyczyn obcości, dzieli kultury na „wysoko" i „nisko" uzależnione od kontekstu, przy czym kryterium klasyfikacji stanowi styl komunikowania się dominujący w danej kulturze. Wszystkie języki brane pod uwagę w niniejszej analizie, tj. polski, serbski i angielski, należą do tzw. kultur nisko uzależnionych od kontekstu, indywidualistycznych i skoncentrowanych, dla których przeciwieństwem są kultury kolektywne, oparte na jednostce i jej najbliższym otoczeniu[7]. Świat Kapuścińskiego to jednak wielowymiarowa przestrzeń kulturowa i nieustanne stykanie się z obcymi znakami. Ponadto współcześnie coraz wyraźniej zaznaczają się zmiany społeczno-kulturowe, które dotyczą między innymi światopoglądu, etyki i systemów war-

[6] Por. ibidem.

[7] Por. E.T. Hall: *Poza kulturą*. Warszawa 2001, s. 95.

tości. Tłumaczki trafiają zatem na model obcej, egzotycznej rzeczywistości stworzony przez autora-Polaka i opisany przez pryzmat języka polskiego, który one z kolei muszą przenieść na grunt kultury serbskiej i angielskiej w ich językach narodowych. W obu przekładach odzwierciedla się typ tożsamości kulturowej autora — liberalnej, otwartej w stosunku do homogenicznych kultur wschodnich.

Dla każdego języka charakterystyczne są pojęcia, które denotują obce realia (ksenizmy). Reportaże Kapuścińskiego są przesycone wieloma wyrazami pochodzącymi z innych języków. Zarówno Kapuściński, jak i jego tłumaczki w różnym stopniu adaptują je do swych tekstów, biorąc pod uwagę wymogi związane z pisownią i ortografią, odmianą, słowotwórstwem i regułami składniowymi. Pochodzący z sanskrytu wyraz *jogi* to 'zwolennik jogi, uprawiający jej praktyki'[8], w tekście Kapuścińskiego ma formę *jogin*[9] (s. 42). W tej samej formie występuje on w tłumaczeniu serbskim — *jogin* 'jog, onaj koji prakticira duhovne i tjelesne vježbe porijeklom iz Indije'[10] (s. 43), i angielskim — *yogi* 'a person who has spent a lot of their life doing yoga and studying its philosophy'[11] (s. 39). Nazwa ta, ze względu na obecność jednego z najpopularniejszych systemów filozofii indyjskiej na świecie, a współcześnie również z uwagi na praktykę ćwiczeń jogicznych, funkcjonuje od dawna zarówno w języku polskim, jak i w języku serbskim i angielskim; tłumaczki nie miały zatem trudności ze znalezieniem jej ekwiwalentu.

Podobna sytuacja występuje w związku z tłumaczeniem wyrazów *upaniszada* (trl. sanskr. *Upaniṣad*) 'najpóźniejszy indyjski tekst o treści religijno-filozoficznej'[12] (s. 42) i *maya* (trl. sanskr. *māyā*[13]) 'w filozofii indyjskiej iluzja, złudzenie, pozór, potężna siła tworząca kosmiczną ułudę rzeczywistego bytu świata materialnego, będącego w istocie odbiciem jedynej rzeczywistości — Brahmana'[14] (s. 43). Tłumaczenie jest jednak tym trudniejsze, im dalszej kultury dotyczy. Kultura indyjska, a w związku z tym także tamtejsze realia (oprócz pewnych charakterystycznych jej elementów, które są rozpoznawane w innych kulturach) są zupełnie obce przeciętnemu Europejczykowi. Zarówno Biserka Rajčić, jak i Klara Główczewska posłużyły się w tym przypadku zabiegiem transliteracji, przekazując dosłowne znaczenie wyrazów i wzbogacając w obu językach pola semantyczne odnoszące się do religii i kultury Indii, lecz jednocześnie (podobnie zresztą jak sam Kapuściński) zmusiły tym samym czytelnika do poszukiwań znaczenia i sensu nowych wyrazów.

---

[8] Za: W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1994.

[9] Słownik dopuszcza obie wersje pisowni. Por. ibidem.

[10] 'jogi; ten, który praktykuje duchowe i fizyczne ćwiczenia pochodzące z Indii' [tłum. P.P.]. Por. *Poljsko-srpski rečnik*. Ur. Đ. Živanović. Beograd 1999.

[11] 'osoba, która od dłuższego czasu ćwiczy jogę i kieruje się jej filozofią' [tłum. P.P.]. Por. *International Dictionary of English.* Ed. P. Procter. Cambridge 1996.

[12] M. Tworuschka, U. Tworuschka: *Religie świata*. Tłum. M. Dobrzański. T. 5: *Hinduizm*. Warszawa 2009, s. 26.

[13] J. Bowker: *The Concise Oxford Dictionary of World Religions*. New York 1997.

[14] W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych*...

Inny zabieg można natomiast zaobserwować w tłumaczeniu wyrazu *metojk* (s. 50), który oznacza 'przedstawiciela wolnej ludności napływowej w miastach starożytnej Grecji, który nie posiada pełnych praw obywatelskich'; nazwa ta pochodzi od greckiego *métoikos* 'przesiedleniec'[15]. W języku polskim leksem ten, mimo że związany z odległą cywilizacją, występuje w pozycjach słownikowych w transliterowanej postaci. Jednak ani w języku serbskim, ani w języku angielskim nie istnieje leksem, który byłby utworzony na podstawie greckiego wyrazu. Tłumaczki zostały zatem zmuszone do posłużenia się wyrazami, które dzięki swej formie słowotwórczej (negacji) przekazują informację o nieateńskim pochodzeniu, tj. serbskim *neatinjanin* (s. 49) i angielskim *non-Athenian* (s. 47). Sens tych wyrazów nie oddaje jednak w pełni znaczenia słowa wyjściowego. Struktura społeczna w starożytnej Grecji opierała się na ludności wolnej i niewolnikach. Najwyżej w hierarchii społecznej plasowali się rdzenni Ateńczycy, tzw. obywatele, mężczyźni posiadający pełnię praw cywilnych i politycznych. Drugą grupę tworzyli nieobywatele, czyli cudzoziemcy, wyzwoleńcy i metojkowie. Ci ostatni byli zatem jedynie podgrupą nie-Ateńczyków, ludźmi poza ścisłym kręgiem kasty ateńskiej[16].

Językowa konceptualizacja świata jest jednak uzależniona nie tylko od różnic systemowych, zarówno leksykalnych, jak i składniowych, ale również od świadomości użytkowników danego języka. Aleksander Kiklewicz podkreśla, że konceptualizacja nie może być utożsamiana jedynie z systemem nominacji i idiomatyką, czyli systemem łączliwości leksykalnej, ponieważ w równej mierze opiera się ona na procesach i stanach mentalnych współczesnych użytkowników języka[17].

Językowy obraz świata Kapuścińskiego to jego interpretacja rzeczywistości, ogół sądów o świecie[18]. Jest to obraz bardzo charakterystyczny, przedstawiający prawdy uniwersalne: dobro i zło, piękno i brzydotę, prawdę i fałsz, życzliwość i wrogość, godność i poniżenie. Taki model rzeczywistości jest wyraźnie naznaczony refleksją humanistyczną, bierze pod uwagę odmienne punkty widzenia ugruntowane w różnych kulturach. **Inny** nigdy nie ma dla Kapuścińskiego negatywnego znaczenia, ponieważ wśród wielu różnic potrafi dostrzec także wiele podobieństw, a różnice pobudzają ciekawość i stają się pierwszym krokiem na drodze do zrozumienia. Taki obraz przedstawiają także tłumaczenia. Przeszkodą dla tłumaczek niejednokrotnie był jednak język, który filtruje rzeczywistość, ponieważ z jednej strony jest to rzetelny opis reportera, a z drugiej — wartościujący opis intelektualisty.

---

[15] Ibidem.

[16] *Ustrój Ateńczyków*. Tłum. A. Rodziewicz. W: A. Rodziewicz: *Ustrój Ateńczyków i jego nieznany autor*. „Meander" 2006, nr 61, s. 204—207.

[17] A. Kilkewicz: *Pragmatyczne aspekty językowego obrazu świata*. W: *Język. Komunikacja. Wiedza*. Mińsk 2006, s. 332—333.

[18] Por. J. Bartmiński: *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin 2009, s. 76—77.

W *Podróżach...* Kapuściński przedstawia swą fascynację fenomenem mowy ludzkiej i języka przy okazji pierwszej zagranicznej przygody — wyprawy do Indii. Brak możliwości porozumiewania się był dla niego bardzo uciążliwy; obrazy, dźwięki, smaki i zapachy nie wystarczały do poznania obcej kultury. Ponadto zwrócił uwagę na fakt, że nieznajomość języka utrudnia nie tylko poznanie nowej kultury, utrudnia nawet zapamiętanie charakterystycznych dla niej zjawisk:

> Pojąłem, że każdy świat ma własną tajemnicę, i że dostęp do niej jest tylko na drodze poznania języka. [...] zauważyłem związek między nazwaniem a istnieniem, bo stwierdzałem po powrocie do hotelu, że widziałem na mieście tylko to, co umiałem nazwać, na przykład pamiętałem napotkaną akację, lecz już nie drzewo, które stało obok niej, ale którego nazwy nie znałem[19].

Migawki zdarzeń i postaci w reportażach Kapuścińskiego tworzą specyficzny obraz — kolaż scen, który dodatkowo utrudnia czytelnikowi percepcję obcej, innej kultury. W tłumaczeniu jego tekstów utrudnieniem stają się zatem również środki wyrazu zrozumiałe dla polskiego czytelnika, lecz egzotyczne dla czytelników serbskich i/lub angielskich. Dotyczą one przede wszystkim modelu kulturowego oraz ustroju politycznego, w obu przypadkach zarówno historycznego, jak i współczesnego okresowi, w którym powstawał tekst wyjściowy.

Kapuściński często używa wyrazów i formuł mających źródło w kulturze szlacheckiej, staropolskiej, np. *zaściankowy skryba* (s. 78). Biserka Rajčić przetłumaczyła to ironiczne określenie jako *zatucano piskaralo* (s. 70), przy czym *zatucan* znaczy 'tvrdokopan, nepopustljiv u svome uverenju'[20], a *piskaralo* 'loš pisac'[21]. W języku serbskim występuje pochodzący z języka tureckiego wyraz *palanka*, oznaczający pierwotnie 'manje utvrđenje od drvene građe, zaštićeno sa spoljašnje strane rovom i zemljanim nasipom'[22] , który obecnie funkcjonuje i w znaczeniu przenośnym, pejoratywnym 'zabit, provincija'[23], takim jak w języku polskim. Tłumaczka nie wykorzystała jednak przymiotnika *palanački*, który nie tylko oddaje znaczenie polskiego leksemu *zaściankowy*, ale również jego archaiczne, stylistyczne nacechowanie.

W tekście angielskim pojawia się natomiast formuła *provincial scribe* (s. 77). W tym wypadku rozwiązanie jest podobne, jeden z wyrazów tekstu wyjściowego został zastąpiony przez bliskoznaczne określenie *prowincjonalny*. Jednak w tej sytuacji jest to zupełnie uzasadnione, język angielski nie dysponuje bowiem ekwiwalentem, który w kulturze anglosaskiej ilustrowałby

---

[19] R. Kapuściński: *Podróże z Herodotem*…, s. 26.

[20] 'nieustępliwy, zatwardziały' [tłum. P.P.].

[21] 'marny pisarz' [tłum. P.P.].

[22] 'niewielkie drewniane umocnienie, z zewnętrznej strony otoczone rowem i nasypem ziemnym' [tłum. P.P.]. Por. *Rječnik hrvatskoga jezika*. Ur. V. Anić. Zagreb 2000.

[23] 'dziura, prowincja' [tłum. P.P.].

zjawisko określane mianem *zaścianek*, charakterystyczne dla realiów Polski doby szlacheckiej.

Na podstawie łacińskiego leksemu *scriba* utworzono w języku polskim, serbskim i angielskim odpowiednio: *skryba* 'dawniej ktoś, kto przepisywał księgi, dokumenty'[24], *skribent* 'onaj koji obično mnogo, ali loše piše, piskaralo'[25], *scribe* 'a person employed before the invention of printing to make copies of documents'[26]. W języku serbskim zawsze, w języku polskim i angielskim w odpowiednim kontekście leksemy te mogą mieć charakter pejoratywny i nazywać 'złego literata lub biurokratycznego urzędnika'[27]. Serbska tłumaczka zdecydowała się jednak zastąpić go leksemem *piskaralo*, czyli deprecjatywną nazwą używaną w odnienieniu do pisarzy o „wątpliwych zdolnościach i umiejętnościach". I tym razem doszło więc do zakłócenia pewnej optyki cechującej tekst Kapuścińskiego, tj. zabarwienia archaicznego.

Bardziej problematyczne okazało się natomiast tłumaczenie zwrotu *ostrzyżeni* [...] *na Piasta: krótkie grzywki i włosy z tyłu też krótkie* (s. 62). Piast jako legendarny protoplasta polskiej dynastii piastowskiej jest postacią zupełnie obcą zarówno kulturze południowosłowiańskiej, jak i anglosaskiej. Powszechnie rozumiane przez polskiego czytelnika określenie oznaczające 'pasma włosów ściętych do linii brody na równej długości, z prostą grzywką' zostało więc przetłumaczone na dwa różne sposoby. Serbska tłumaczka ograniczyła się do opisania fryzury: […] *nosi mušku frizuru: napred kratke šiške, a pozadi stepenasto*[28] (s. 58), jednak taki opis nie oddaje w pełni znaczenia frazeologizmu. Fryzura określana mianem „na Piasta" nie jest bowiem typowo męską fryzurą i nie odnosi się do cieniowanych z tyłu włosów, przeciwnie jest to fryzura prosta i niewyszukana. Bardziej adekwatny jest w tym przypadku ekwiwalent zaproponowany przez angielską tłumaczkę: [...] *wear theirs* [their hair] *in a short pageboy style with bangs* (s. 60). Styl określany jako *pageboy* oznacza 'hair is cut so that it is straight and the same lenght all around the head'[29] i odpowiada innemu polskiemu frazeologizmowi odnoszącemu się do podobnej fryzury — „na pazia".

Przekład jako objaśnianie i interpretowanie to mozolne dochodzenie do zrozumienia i wtórnej werbalizacji. Tłumacz musi liczyć się zatem również z gatunkiem uprawianym przez Kapuścińskiego. Reportaż należy do literatury faktu, opisuje prawdziwe wydarzenia, jest świadkiem historii, a w takiej sytuacji tłumacz

---

[24] *Inny słownik języka polskiego*. Red. M. Bańko. Warszawa 2000.

[25] Polskiemu leksemowi *skryba* odpowiadają serbskie *pisar*, *kopist(a)*, *prepisivač*. Por. Đ. Šurmin: *Povjest književnosti hrvatske i srpske*. Zagreb 1898, s. 50 i *Poljsko-srpski rečnik*…

[26] 'przed wynalezieniem druku osoba, która zajmowała się kopiowaniem dokumentów' [tłum. P.P.]. Por. *International Dictionary of English*…

[27] *Inny słownik*…

[28] 'nosi męską fryzurę: z przodu krótka grzywka, a z tyłu cieniowane' [tłum. P.P.].

[29] 'włosy ścięte do tej samej długości dookoła głowy, proste' [tłum. P.P.]. Por. *International Dictionary of English*…

nie może pozwolić sobie na nierzetelność. Dotyczy to także informacji umieszczonych być może na niższej pozycji w hierarchii ważności i powodujących mniej poważne skutki w razie pomyłki czy niedokładności opisu, lecz równie istotnych, szczególnie w przypadku tekstów takich, jak teksty Ryszarda Kapuścińskiego, w których każdy wyraz jest elementem dokładnie przemyślanej konstrukcji i wyznacznikiem jego indywidualnego stylu pisarskiego.

Formy przestarzałe i archaiczne w reportażach Ryszarda Kapuścińskiego często nie pełnią swej prymarnej funkcji literackiej, jaką jest najczęściej ukazanie kolorytu opisywanej epoki, lecz są właśnie nieodłącznym elementem stylu autora, efektem jego twórczej myśli i pewnego sposobu porównywania świata, który zna, z nową rzeczywistością. W zależności od kontekstu i znaczenia tego typu leksemów tłumaczki podejmują różne rozwiązania. Leksem *maluczki* (s. 70), czyli przestarzała forma zdrobnienia wyrazu *mały*[30], został przetłumaczony na język serbski jako *„mali" ljudi* (s. 63), a na język angielski jako *lesser mortals* (s. 68). Kontekst informuje bowiem o dodatkowym znaczeniu tego słowa, które odnosi się nie do wielkości fizycznej, lecz do hierarchii ważności i szacunku. Biserka Rajčić posłużyła się więc cudzysłowem, podkreślając w ten sposób niedosłowny sens całej frazy '„mali" ludzie', a Klara Główczewska — synonimicznym określeniem *zwykli śmiertelnicy*, które także odnosi się do przeciętnych, szarych obywateli i zwykłych zjadaczy chleba.

Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że *maluczcy* w tekstach Kapuścińskiego mają jeszcze inne konotacje. Mianem *maluczki* określa się także zakon braci mniejszych, tzw. minorytów (łac. *minor* 'mniejszy'), czyli zakon franciszkański, przyjmujący postawę niższości (łac. *minoritas*), tzn. żyjący w duchu uwielbienia „rzeczy najmniejszych", w posłuszeństwie, czystości i bez własności; podejmujący się pomocy ubogim i chorym, przy jednoczesnej afirmacji życia[31]. O *maluczkich* mówi także starotestamentowa Księga Przysłów, według której bycie *maluczkim* oznacza to samo, co być „ziarnkiem piasku, które nie potrafi wzrastać"[32] i określa w ten sposób ludzi „małych duchem". W obu tłumaczeniach zabrakło zatem konotacji związanych z duchowością i religijnością.

Podobną strategię tłumaczenia zastosowano w przekładzie określenia *człowiek gościńca* (s. 80), które Kapuściński odnosi do podróżnika[33]. Kontekst pozwolił tłumaczkom na uchwycenie i przełożenie rejestru na język serbski — *čovek*

---

[30] *Słownik języka polskiego*. Red. E. Sobol. Warszawa 2002.

[31] Por. *Chrześcijaństwo. Święci. Zakony. Sanktuaria. Encyklopedia*. Warszawa 2007; *Encyklopedia katolicka*. T. 5. Red. L. Bieńkowski, P. Hemperek, S. Kamiński i in. Lublin 1989. Warto również wspomnieć, że franciszkanie są od wielu lat zaangażowani w propagowanie idei ekumenizmu i rozwój dialogu między religiami świata, działania te są nazywane „Duchem Asyżu". Za: *Franciszkanie w „Duchu Asyżu"*. Dostępny w Internecie: www.franciszkanie.pl [Dostęp: 26 stycznia 2009].

[32] Księga Przysłów (9, 4).

[33] *Świat się rusza*. Wywiad Miłady Jędrysik z Ryszardem Kapuścińskim. „Gazeta Wyborcza" 2006, 24 czerwca.

gostionice[34](s. 71) i na język angielski — *pilgrim*[35] (s.79). I tym razem struktury słowiańskie są sobie bliższe niż porównywany z nimi leksem angielski. Jest to jednak nie tylko efektem tożsamości znaczeniowej, ale również wyborem użycia syntagm wobec wyboru analitycznej formy rzeczownikowej.

W tej grupie znajdą się także zapożyczenia zadomowione w języku polskim i w jednojęzycznych słownikach, np. pochodzące z języka ukraińskiego *bezhołowie* (s. 124) 'bezrząd; bezład, zamieszanie, chaos'[36], 'anarchia'[37]. W tłumaczeniu serbskim pojawia się *obezglavljenost* (s. 105) 'haos, nered, dezorientacija, bezglavost'[38], natomiast w tłumaczeniu angielskim — *anarchy* (s. 127) 'no rulership or enforced authority; political disorder; act[ing] without waiting for instructions or official permission'[39]. Oba leksemy są wyrazami bliskoznacznymi wobec leksemu użytego w tekście oryginału. Serbski odpowiednik, ze względu na pokrewieństwo języków słowiańskich, można uznać i za tożsamy względem formy, co jest dowodem na dbałość tłumaczki o strukturę, która odpowiadałaby polskiej. Wariant angielski jest natomiast pozbawiony „lokalnego kolorytu", a tym samym zakłóca stronę stylistyczną tekstu.

Teksty Kapuściskiego obfitują w reminiscencje z lat młodości. W *Podróżach*... autor wraca do czasów okupacji, *tajne komplety* (s. 8), które w związku z tym pojawiły się w tekście, zostały przetłumaczone na język serbski jako *tajni kursevi** (s. 17) i uzupełnione dodatkowo informacją umieszczoną w przypisie: „Posebna poljska tradicija stara nešto više od dva veka, prim.prev". W przekładzie angielskim występuje natomiast właściwie dosłowne tłumaczenie *clandestine classes* (s. 4), czyli 'konspiracyjne, tajne, potajemne lekcje'. Leksem *lekcje* nie ma jednak wyraźnego nacechowania stylistycznego, odczuwanego jako archaiczne, które występuje w leksemie *komplety*[40].

Innym krokiem w przeszłość w *Podróżach*... jest początek lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, których dotyczy opis ówczesnego systemu edukacyjnego. W tym czasie w Warszawie rozpoczyna się budowa Pałacu Kultury i Nauki im. Józefa Stalina (1952), daru narodu radzieckiego dla narodu polskiego, wiele lat później określonego jako „symbol zniewolenia Polski przez sowieckie imperium"[41],

---

[34] *čovek* 'człowiek', *gostionica* 'gospoda, zajazd' [tłum. P.P.].

[35] *pilgrim* 'pielgrzym' [tłum. P.P.].

[36] *Słownik języka polskiego*…

[37] *Inny słownik*…

[38] 'chaos, nieporządek, dezorientacja, bezhołowie' [tłum. P.P.]. Por. *Poljsko-srpski rečnik*…

[39] 'brak reguł, nadrzędnej władzy, chaos polityczny, działanie rozpoczęte mimo braku instrukcji lub pozbawione oficjalnego pozwolenia' [tłum. P.P.]. Por. *Oxford English Dictionary*. Oxford 2004.

[40] 'tajne nauczanie organizowane dla dzieci i młodzieży podczas zaborów i obu wojen światowych'. Por. *Inny słownik*…

[41] Określenie znalazło się w liście do prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego. Sygnatariusze ze świata kultury, nauki i mediów proszą w nim o cofnięcie decyzji mazowieckiego konserwatora zabytków o uznaniu Pałacu Kultury i Nauki (PKiN) w Warszawie za zabytek. Pod listem podpisali się m.in.: Krzysztof Kąkolewski, Jan Pietrzak, Jan Pospieszalski i ks. Tadeusz Isakowicz-Zaleski (*List do prezydenta w sprawie Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie.* „Gazeta Wyborcza" 2007, 30 marca).

„pomnik architektury kolonialnej ZSRR"[42] i „sen szalonego cukiernika"[43]. Tłumaczki musiały zatem odnaleźć w języku serbskim i angielskim formuły, które oddają nie tylko opisywane przez autora zjawiska, ale także zachowują sieć skojarzeń z polskim socrealizmem.

Kapuściński pisze: „Był rok 1951, na studia przyjmowano bez egzaminów wstępnych, bo głównie liczyło się to, kto z jakiego pochodził domu — dzieci robotników i chłopów miały najwięcej szans na indeks" (s. 8). Biserka Rajčić tłumaczy to zdanie: „Bila je 1951. godina, na studije se primalo bez prijemnog ispita, jer se uglavnom uzimalo u obzir ko je kakvog porekla — deca radnika i seljaka imala su veće šanse da dođu do indeksa" (s. 17—18), wprowadzając do tłumaczenia zwrot *uzimati u obzir* 'brać pod uwagę', chociaż w języku serbskim występuje określenie *računati na koga/što* 'liczyć się z kimś/czymś', należące do tej samej warstwy stylistycznej, co polski frazem.

Klara Główczewska zmienia natomiast zupełnie strukturę zdania. Jest to ponownie uwarunkowane regułami syntaktycznymi obowiązującymi w języku angielskim i jego „dynamicznym" charakterem, który preferuje formy czasownikowe czynne, jednak dodatkowo tłumaczka wprowadza weń informacje dotyczące czasu — okresu komunistycznego: „It was 1951. Univesity admissions were granted without entrance examinations, family provenence mattering most — in the communist state the children of workers and peasants had the best chances of getting in" (s. 4). Tym samym i w tym tłumaczeniu anglojęzyczny czytelnik nie odnajdzie potocznego nacechowania całej struktury znaczeniowej. Za korzystne należy natomiast uznać uzupełnienie tłumaczonego zdania o dane, które informują go o panującym wówczas w Polsce ustroju politycznym.

Analogiczny zabieg towarzyszy tłumaczeniu określenia *kolega Li* (s. 70), którego Kapuściński używa w odniesieniu do przydzielonego mu opiekuna w czasie jego pobytu w Chińskiej Republice Ludowej. Biserka Rajčić posłużyła się w swym tłumaczeniu taką samą strukturą — *kolega Li* (s. 64), natomiast Klara Główczewska wybrała formułę *Comrade Li* (s. 69). Angielski leksem określający w tym przypadku 'kolegę' wnosi dodatkowe informacje, w przeciwieństwie do neutralnego leksemu *colleque*, oznacza 'political member, usually a communist or socialist'[44] i używany jest często w formie adresatywnej. Tłumaczka zilustrowała więc szczegółowo relacje panujące między Kapuścińskim a Chińczykiem, które pozwala odczytać także sam kontekst.

Podobną sytuację spotyka się w przypadku umieszczania w tłumaczeniu krótkich wyjaśnień odnoszących się do obcych realiów nie w formie przypisu,

---

[42] Memoriał stowarzyszenia Inicjatywa Małopolska im. Króla Władysława Łokietka do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Sprzeciw wobec planowanego wpisania Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie na listę zabytków* z dn. 19 stycznia 2007 r.

[43] *Słownik peryfraz, czyli wyrażeń omownych*. Red. M. Bańko. Warszawa 2002.

[44] 'członek partii politycznej, najczęściej komunista lub socjalista' [tłum. P.P.]. Por. *Oxford English Dictionary…*

a w tekście właściwym. Przykładem takiego zabiegu jest tłumaczenie wyrazu *dochodiagi* (s. 95), który — jak wyjaśnia sam autor — oznacza ‘słabych i chorych, przeznaczonych na stracenie’. Wyrazy zostały umieszczone w cudzysłowie wyłącznie w przypadku tłumaczeń: *„dohođagi”* (s. 83), *„dokhodiagi” (goners)*[45] (s. 96), mimo że ilustują obce realia, nie należą do słownictwa czynnego w żadnym z trzech języków. Takie wyróżnienie wyrazu w tekście podkreśla jego obcość, jednak tylko Klara Główczewska podaje w nawiasie inny wyraz, którego znaczenie pozwoli anglojęzycznemu czytelnikowi zrozumieć rosyjskie zapożyczenie oznaczające w żargonie obozowym ‘bliskiego śmierci’.

Innym zabiegiem, który często utrudnia zadanie tłumaczom tekstów Kapuścińskiego, jest kolokwializacja. Kapuściński posługuje się bowiem określeniami kolokwialnymi i potocyzmami, a często również okazjonalizmami i neologizmami, które reprezentują prawie cały wachlarz części mowy, a także kolokacje i metaforę potoczną.

Wśród nich znajdują się rzeczowniki osobowe, takie jak: *pędziwiatr*, *burczymucha*, *skarżypyta* (s. 48). Problemem w przekładzie tego typu leksemów jest nie tylko znaczenie, ale również ich forma słowotwórcza (złożenia i zrosty). Wyrazy złożone są bowiem często wykładnikami stylu potocznego, wręcz familiarnego i nie są typowym, w przypadku zrostów także produktywnym, dla polszczyzny sposobem tworzenia wyrazów[46]. Biserka Rajčić wykorzystała w tłumaczeniu leksemy, które mają nie tylko tożsame znaczenie, lecz również podobną strukturę: *vetropir* ‘vetrogonja’, *zanovetalo* ‘gunđalo, čantralo’ (s. 47), *tužibaba* ‘tužakalo’ (s. 48)[47], tym samym zachowując koloryt całego zdania. W tłumaczeniu na język angielski w większości przypadków posłużono się natomiast wyrazami bliskoznacznymi, np.: *wanderer* ‘someone who wanders’[48], *whiner* ‘a person, esp. a child, who complains or expresses dissatisfaction continually’[49] (s. 45), *tattletale* ‘someone who allows a secret to become known’[50] (s. 46). Znaczne różnice w zasadach rządzących słowotwórstwem słowiańskim i angielskim ograniczają możliwości w obrębie ekwiwalencji czy analogii na planie formy wyrazowej, w rezultacie tylko w ostatnim przykładzie występuje pewne podobieństwo w stosunku do formy leksemu w języku wyjściowym.

---

[45] ‘the soon-to-be-dead’ ‘ci, którzy wkrótce umrą’ [tłum. P.P.]. Por. A. Etkind: *Post-Soviet Hauntology: Cultural Memory of Soviet Terror*. „Constellations” 2009, vol. 16, no. 1 , s. 182—200.

[46] *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Morfologia.* Red. R. Grzegorczykowa, R. Laskowski, H. Wróbel. Warszawa 1984, s. 396—404.

[47] ‘pędziwiatr’, ‘maruda’, ‘skarżypyta’ [tłum. P.P.]. Por. *Poljsko-srpski rečnik…*

[48] ‘ktoś, kto podróżuje, wędrowiec’ [tłum. P.P.]. Por. *International Dictionary of English*. Ed. P. Procter. Cambridge 1996.

[49] ‘osoba, najczęściej dziecko, która narzeka lub ciągle wyraża swoje niezadowolenie’ [tłum. P.P.]. Por. ibidem.

[50] ‘ktoś, kto ujawnia tajemnicę’ [tłum. P.P.]. Por. ibidem.

W wielu tego typu fragmentach czytelnik ma do czynienia także z innymi ciekawymi zabiegami słowotwórczymi, na przykład z neologizmem *mao-tse-tungowe* (s. 68). Wysublimowana prostota formy przymiotnika dzierżawczego utworzonego od nazwiska chińskiego przywódcy komunistycznego Mao Tse-tunga sprawi z pewnością wiele problemów każdemu tłumaczowi. Serbska tłumaczka zdecydowała się na użycie sformułowania *cedungovska* (s. 62), natomiast angielska — *according to Mao tse-tung* (s. 66). Tworzenie dzierżawczych form przymiotnikowych jest w języku serbskim bardziej rozpowszechnione niż w języku polskim, a formant *-ski* jest w tej funkcji jednym z najbardziej produktywnych; oznacza 'koji pripada, koji ima svojstva, koji se odnosi na X'[51]. W swym „naturalnym środowisku" jego struktura nie będzie zatem brzmiała nienaturalnie, jedynie obcość nazwiska chińskiego przywódcy może stać się w tym wypadku podstawą do interpretowania tej formy jako nowatorskiej, jak ma to miejsce w tekście oryginalnym. W tłumaczeniu na język angielski ze względu na ograniczenia systemowe zastosowano natomiast analityczną formułę 'odnoszący się do X-a'. Tym samym czytelnik anglojęzyczny nie odczyta ironicznego kontekstu, który towarzyszy oryginalnemu neologizmowi.

Różnorodne rozwiązania słowotwórcze w tekstach Kapuścińskiego są czasami połączone z hiperbolizacją tekstu, np. *mała stacyjka* (s. 53). Nagromadzenie epitetów w połączeniu z hiperbolizacją diametralnie odbiega od faktograficznego charakteru reportażu, jest jednak kolejnym wyznacznikiem stylu Kapuścińskiego. Poza tym nie jest również obce w potocznym dyskursie języka polskiego. Bliskość języków słowiańskich tym razem nie ułatwiła przetłumaczenia tej struktury na język serbski, w którym funkcjonują dwa określenia *stanica* 'mesto na prometnoj liniji, čvorište za saobraćanje vozova i putnika' i *postaja* 'mala stanica'[52]. Formuła *mala stanica* (s. 51) oznacza zatem 'małą stację' i nie przenosi znaczenia z tekstu oryginalnego, w którym ujawniają się w ten sposób subiektywizm i emocjonalność autora. Inna sytuacja występuje w języku angielskim, któremu obce są pleonastyczne formy słowotwórcze i składniowe, takie jak połączenie przymiotnika określającego małość z formą deminutywną lub podwójna negacja. Formuły tego typu brzmią sztucznie i są odległe systemowi języka, tłumaczka ograniczyła się więc do syntagmy przymiotnikowo-rzeczownikowej 'mała stacja' — *small station* (s. 50).

Tłumaczenia *Podróży...* dowodzą, jak wiele komplikacji wiąże się z tłumaczeniem różnorodnych struktur słowotwórczych charakterystycznych dla języka polskiego. Jedną z nich jest tłumaczenie deminutiwów i augmentatiwów, leksemy tego typu często są bowiem wynikiem subiektywnie ustalonej skali[53]. Wyraz

---

[51] 'który należy do X-a, ma cechy X-a, odnosi się do X-a' [tłum. P.P.]. Por. I. Klajn: *Gramatika srpskog jezika*. Beograd 2005.

[52] 'stacja; miejsce na trasie przejazdu, węzeł komunikacyjny dla pociągów i ich pasażerów', 'mała stacja' [tłum. P.P.]. Por. *Poljsko-srpski rečnik*…

[53] Dokładniej o tym: E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Tłum. A. Pokąska. Kraków 2001, s. 131—141.

wąziutkie (s. 122) został przetłumaczony przez Biserkę Rajčić jako *uzane* (s. 95), a przez Klarę Główczewską — *extremely narrow* (s. 114), natomiast wyraz *tomisko* (s.19) w serbskim tłumaczeniu występuje jako *ogromna knjižurina* (s. 26), w angielskim zaś jako *lengthy tome* (s. 15). W językach słowiańskich zbiory sufiksów i prefiksów wykorzystywane do tworzenia form tego typu są bardzo bogate, jednak w języku angielskim formy te dla tłumacza są deficytowe. W tłumaczeniu serbskim znalazły się więc formy, które odpowiadają wyrazom wyjściowym zarówno pod względem znaczeniowym, jak i formalnym, nie zawsze są jednak ich dokładnymi ekwiwalentami. *Uzan* oznacza 'veoma uzak'[54], ale *knjižurina* to '1. velika knjiga; 2. nespretna knjiga za držanje u ruci'[55]. W języku serbskim nie występuje forma augmentatywna od wyrazu *tom*[56], tłumaczka nie zdecydowała się zatem na tworzenie neologizmu, lecz wybrała wyraz bliskoznaczny. Dodatkowo, choć w oryginalnym tekście brak hiperbolizacji, chcąc zapewne podkreślić pejoratywne znaczenie, posłużyła się określeniem *ogromna* 'veoma velik'[57].

W języku angielskim odnalezienie ekwiwalentów takich struktur jest w wielu wypadkach niemożliwe, z tego względu tłumacze muszą uciekać się do innych rozwiązań, jak: dodawanie przydawki, np. *little*, *small*, *big*, *great*[58]; używanie słów, które określają obiekty mniejsze lub większe niż podstawa zdrobnienia; użycie wyrazów, które mają pozytywne lub negatywne konotacje[59]. W tłumaczeniu deminutiwum odnoszącym się do wielkości fizycznej Klara Główczewska posługuje się zatem określeniem *extremely* 'very, completely'[60]. W tłumaczeniu formy augmentatywnej korzysta z tej samej strategii co serbska tłumaczka. Leksem *tome* oznacza bowiem 'a large heavy book'[61], przydawka *lengthy* 'long'[62] jest natomiast elementem związku frazeologicznego i pełni funkcję hiperboliczną.

Różnorodne metody translacyjne prezentowane są również w tłumaczeniu związków frazeologicznych. W niektórych przypadkach analogiczny związek frazeologiczny występuje we wszystkich trzech językach w identycznej formie, np.: *zadzierać nosa* (s. 104), *dizati nos* (s. 90), *turn up one's nose* (s. 106); *zdrowy rozsądek* (s. 104), *zdrav razum* (s. 90), *common sense* (s. 106), a część z nich, mimo że ma znaczenie o charakterze uniwersalnym, międzynarodowym, przybiera różne formy, np.: *kość z kości* (s. 23), *moja krv*[63] (s. 28), *flesh of my flesh*[64] (s. 19);

[54] 'bardzo wąski' [tłum. P.P.]. Por. *Poljsko-srpski rečnik…*

[55] 'ciężka książka, niewygodna do trzymania w dłoni' [tłum. P.P.]. Por. ibidem; *Rječnik hrvatskoga jezika…*

[56] Por. *Poljsko-srpski rečnik…*

[57] 'bardzo duży' [tłum. P.P.].

[58] 'mały', 'mały', 'duży', 'wielki' [tłum. P.P.].

[59] K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2009, s. 119.

[60] *niezmiernie* 'bardzo, kompletnie' [tłum. P.P.] Por. *International Dictionary of English…*

[61] 'duża, ciężka książka' [tłum. P.P.].

[62] *rozwlekły* 'długi' [tłum. P.P.].

[63] 'moja krew' [tłum. P.P.].

[64] dosł. 'ciało z mego ciała' [tłum. P.P.].

urodzony brat łata[65] (s. 50), *rođena drugarčina*[66] (s. 49), *hail-fellow-well-met*[67] (s. 47). W każdym z tych trzech języków występują zatem związki frazeologiczne tożsame, które nie sprawiają większych trudności w tłumaczeniu, ponieważ przekazywane przez nie znaczenie symboliczne jest takie samo. Na semantykę nie wpływa w tej sytuacji fakt, że w pewnych przypadkach są one zróżnicowane pod względem formy i treści elementów składowych lub pod względem rodzaju zespolenia.

Często zdarzają się również sytuacje, w których w językach docelowych nie występuje analogiczny frazeologizm. Takim przykładem jest określenie *kiedy klamka zapadnie* (s. 66). Biserka Rajčić przetłumaczyła je jako *kada je stvar završena*[68] (s. 61), a Klara Główczewska jako *once the die has been cast* (s. 64). W języku serbskim pojawił się zatem bliskoznaczny frazeologizm, który, tak jak polskie sformułowanie, należy do stylu potocznego. W języku angielskim również wystąpił bliskoznaczny frazeologizm, odpowiednik polskiego *kości zostały rzucone*, jednak nie jest on typowy dla tego kontekstu i brzmi w takim układzie nienaturalnie, co oznacza, że może zakłócić płaszczyznę stylistyczną tekstu.

W reportażach Kapuścińskiego odzwierciedla się jego niezwykła erudycja. Utrudnieniem dla tłumaczy staje się również kontrast między innymi między tym, co potoczne i kolokwialne, a tym, co naukowe. Przykładem takiego mieszania stylów językowych jest struktura *protoplaści* [...] *ćpunów i wąchaczy* (s. 92). Na wielowarstwowy charakter tej formuły składa się połączenie wyrazu należącego do stylu naukowego i dwóch wyrazów charakterystycznych dla stylu potocznego. Tłumaczka serbska zdecydowała się na określenie *preteče* [...] *narkomana i „duvača"* (s. 80), natomiast w wersji angielskiej występuje *forerunners of* [...] *addicts and junkies* (s. 92). W obu przypadkach kontrast stylistyczny nie został zachowany, serbski leksem *preteča* oznacza 'onaj koji je prethodio radu drugih'[69], a zatem odpowiada polskiemu leksemowi 'prekursor', natomiast angielski *forerunner* o znaczeniu 'przodek' nie należy do wysokiego rejestru języka angielskiego. W obu tłumaczeniach nie występują zatem wyrazy, które analogicznie do polskiego oryginalnego tekstu stworzyłyby zamierzoną niespójność stylistyczną (por. serbski *praotac* i angielski *ancestor* lub *progenitor*).

Trudności sprawiają również, charakterystyczne dla wielu tekstów Kapuścińskiego, ciągi wyrazów — rzeczowników, przymiotników, czasowników, przysłówków. To zjawisko ilustruje cytowany już przykład. W polskim tekście wy-

---

[65] *„Brat łata" to był ktoś, kto się łatwo zaprzyjaźniał, bo nie zadzierał nosa.* Por. J. Bralczyk: *Jerzy Bralczyk — Słowo o słowie —„Brat, który łatwo się zaprzyjaźnia".* „Gazeta Pomorska" 2008, 17 marca.

[66] dosł. 'urodzony towarzysz, przyjaciel' [tłum. P.P.]. Por. *Poljsko-srpski rečnik…*

[67] To archaiczny idiom angielski o znaczeniu 'person who is constantly making an effort at winning friends', 'osoba, która nieustannie stara się zaprzyjaźnić' [tłum. P.P.]. Por. *Oxford English Dictionary*. Eds. J. Simpson, E. Weiner. Oxford 1989.

[68] dosł. 'w końcu; kiedy rzecz będzie skończona' [tłum. P.P.].

[69] Por. *Rječnik hrvatskoga jezika…*

stępują dwa określenia należące nie tylko do stylu potocznego, ale również do żargonu narkomanów. Tłumaczenia oddają to tylko w części przez użycie wyrazów *„duvač”* i *junky*, przy czym polskie określenie *wąchacz* oznacza osobę, która odurza się środkami narkotycznymi, wąchając je, a serbskie określenie *duvač* — osobę palącą marihuanę. Leksemy *narkoman* i *addict* są neutralne pod względem stylistycznym i odpowiadają polskim określeniom *narkoman* i *uzależniony*. Mimo że w obu językach — serbskim i angielskim — występują leksemy nacechowane potocznie: *narkos* i *druggie*, nie zostały one wykorzystane. Przypadków, w których dochodzi do przesunięć znaczeniowych kosztem stylistycznych i odwrotnie jest więcej, np. *dziwacy*, *nawiedzeni*, *pomyleńcy* (s. 79), w serbskim tekście figurują jako *čudaci* ‘osobenjaci’, *opsednuti* ‘ljudi obuzeti nečim’, *ludaci* ‘šašavci’[70] (s. 71), czyli w formie dokładnych ekwiwalentów, ale już w angielskim jako *freaks* ‘enthusiasts’, *fanatics* ‘people whose strong admiration for something is extreme and unreasonable’, *lunatics* ‘extremely foolish and careless people’[71] (s. 79), które nie ilustrują kolokwialności tekstu wyjściowego.

Według Jerzego Bartmińskiego, „słowa nie odwzorowują rzeczy »fotograficznie«, lecz portretują je »mentalnie«”[72]. Każdy „portret mentalny” jest ściśle związany z kulturą użytkowników danego języka i sposobem profilowania pojęć. Różnice kulturowe sprawiają więc poważne trudności w tłumaczeniu, ponieważ u odbiorcy przekładu występuje inna niż u odbiorcy oryginału sieć utrwalonych skojarzeń. Tego typu różnice są jednak wpisane w przekład, zadaniem tłumacza staje się więc odnalezienie wspólnego mianownika, który umożliwi interpretację przekładu jak najbardziej zbliżoną do tekstu oryginału.

Kapuściński urodził się i dorastał w wieloetnicznym Pińsku, wielokulturowość była zatem wpisana w jego sposób postrzegania świata, zrozumienie i tolerancję. Analizując teksty Herodota, pisze:

> [...] wielokulturowość świata jest żywą, pulsującą tkanką, w której nic nie jest dane i określone raz na zawsze, lecz nieustannie przekształca się, zmienia, tworzy nowe relacje i konteksty[73].

Był zatem świadomy dialogu kultur, podziału na **my** i **oni**, tej dychotomii nigdy nie umieszczał jednak na skali hierarchii ważności. Rozkodowywanie warstw znaczeniowych, społeczno-politycznych odniesień i aluzji sprawia tłumaczom jego tekstów wiele trudności, ale jak sami przyznają, przetłumaczony tekst jest powodem do satysfakcji i dumy. Wybór strategii językowo-stylistycznej w tłumaczeniu stylu Kapuścińskiego również nie jest łatwy. Pisarz często korzysta ze

---

[70] ‘dziwacy’, ‘nawiedzeni’, ‘pomyleńcy, szaleńcy’. Por. *Poljsko-srpski rečnik…*

[71] ‘zapaleńcy’, ‘fanatycy, entuzjaści’, ‘wyjątkowo głupi i beztroscy ludzie’ [tłum. P.P.]. Por. *Oxford English Dictionary…*

[72] J. Bartmiński: *Językowe podstawy…*, s. 77.

[73] R. Kapuściński: *Podróże z Herodotem…*, s. 107.

struktur, które kryją swe znaczenie między wierszami, tłumacze jego dzieł ciągle borykają się z brakiem spójności stylistycznej: to z kolokwialnością, to z naukowym spojrzeniem na otaczającą rzeczywistość. Tłumaczenie teksów Kapuścińskiego to nieustanny dialog między *Ja* tłumacza a *Ja* autora, między czytelnikiem a tekstem, między światami. *Modus operandi* przyjęty zarówno przez Biserkę Rajčić, jak i przez Klarę Główczewską, choć w każdym przypadku inny, wpisał *Podróże...* w nowy kontekst. Tekst autora, który „ma oko dziennikarza i duszę poety"[74], wielokrotnie zmuszał je do tłumaczenia nieprzetłumaczalnych kontrastów w obrębie systemów językowych i semantycznych, a tym samym do zmiany kodu i stylu językowego. To dowodzi, jak bardzo tłumaczenie zależy od interpretacji tekstu i w jaki sposób wpływa na ukierunkowanie poszukiwań ekwiwalentów. Bez wątpienia warstwa leksykalna w języku wyjściowym i warstwy leksykalne w językach docelowych w większości przypadków korespondują z sobą i są dowodem kreatywności obu tłumaczek. Tłumaczenie serbskie naturalnie w większym stopniu oddaje koloryt oryginału, ale jest to wynikiem pokrewieństwa kultur i systemów językowych. Natomiast tłumaczenie Klary Główczewskiej wprowadza czytelnika anglojęzycznego w obcą mu kulturę i to nie tylko tę opisywaną przez Kapuścińskiego, lecz także słowiańską, która stanowi pryzmat opisu realiów egzotycznych, tym samym oferuje mu unikalne spojrzenie na doświadczenia postkolonialne i globalne relacje.

Źródła

R. Kapuściński: *Podróże z Herodotem*. Kraków 2004—2007.
R. Kapušćinjski: *Putovanja s Herodotom*. Prev. B. Rajčić. Beograd 2007.
R. Kapuściński: *Travels with Herodotus*. Transl. K. Glowczewska. London 2007.

[74] *Podróże z Ryszardem Kapuścińskim. Część 2*…, s. 53.

Paulina Pycia

„Dati prikladnu riječ" — stvari, svijet Ryszarda Kapuścińskog u prijevodu

Sažetak

Unikatni epski tekstovi Kapuścińskog prikazuju njegov individualni stil koji je velik izazov za sve prevoditelje. Taj članak predstavlja neke od prevodilačkih rješenja u prevodima *Podróże z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskog: srpskom *Putovanja s Herodotom* Biserke Rajčić i engleskom *Travels with Herodotus* Klare Główczewske. Analiza odnosi se prije svega na leksičku razinu teksta i metaforička značenja izabranih fraza.

Paulina Pycia

„To give the proper word" — to thing[75], the world of Ryszard Kapuściński in translation

Summary

The unique epic stories written by Kapuściński show his individual style which is the great challenge for all tranlators. This article represents some of the translation solutions in two translations of the Polish reportage *Podróże z Herodotem* by Ryszard Kapuściński: the Serbian one *Putovanja s Herodotom* by Biserka Rajčić and the English one *Travels with Herodotus* by Klara Główczewska. The analysis is connected mostly with the lexical layer and the metaphorical meaning of chosen phrases.

[75] Tłum. T. Karpowicz: *In Lieu of Introducion*. „The Polish Review" 1983, No. 3, s. 77 (Vade--Mecum, Generalities).

Przekłady

czesko-polskie i polsko-czeskie

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Józef Zarek

O tłumaczeniu czeskiej prozy autobiograficznej Przypadek Ludvíka Vaculíka

„Ludvík Vaculík, proszę. Bohumil Hrabal, proszę. Witold Gombrowicz, tego dostałam tutaj na miejscu. Nikt oprócz ciebie nie kupuje takich rzeczy" — powiada do głównego bohatera powieści Cynthii Ozick *Mesjasz ze Sztokholmu* znajoma bukinistka[1]. Jak widać, zestaw odnajdywanych, lecz nie kupowanych w Sztokholmie pisarzy z naszej części Europy otwiera nazwisko czeskiego prozaika i publicysty Vaculíka (ur. 1926).

Przypomniana uwaga o braku zainteresowania pierwszym z trójki autorów byłaby zresztą prawdziwa również w Warszawie czy w innym polskim mieście. Z paru dostępnych szerzej poza granicami Czech powieści pisarza, zatem tłumaczonych przynajmniej na pięć języków obcych, w latach osiemdziesiątych minionego wieku opublikowano w języku polskim stosunkowo obszerne fragmenty *Czeskiego sennika* (samizdat 1980, Toronto 1983, Brno 1990), ukazującego roczny wycinek z życia praskiego dysydenta (22.01.1979—2.02.1980)[2]. Wreszcie ponad dwadzieścia lat później jeden z młodych tłumaczy wydał u nas starszą paraboliczną mikropowieść *Świnki morskie* (samizdat 1973, Toronto 1977, Praha 1991). Przy tej okazji przypomniał o nieobecności Vaculíka w Polsce, upatrując przyczy-

---

[1] C. Ozick: *Mesjasz ze Sztokholmu*. Poznań 1994, s. 28.

[2] L. Vaculík: *Czeski sennik*. Tłum. A.A. „Zeszyty Literackie" zima 1984, nr 5, s. 41—79 oraz jesień 1984, nr 8, s. 55—82. Nadto Idem: *Sennik czeski*. Bez tłumacza [D. Abrahamowicz]. „Miesięcznik Małopolski" [pismo bez debitu] 1987, nr 17, s. 47—56; 1988, nr 20; 1988, nr 22, przeł. M. Wyrwa [D. Abrahamowicz], s. 108—110; 1989, nr 24, przeł. D. Abrahamowicz, s. 44—72.

ny „głównie w nietypowej czeszczyźnie jego tekstów”[3]. Powód ten mógłby zresztą wyjaśniać również brak przekładu pierwszej głośnej powieści tego czeskiego pisarza, zestawianej często z *Żartem* M. Kundery, *Sekyry* (1966, *Siekiera*).

W nielicznych recenzjach *Świnek...* wskazywano też inne powody pomijania Vaculíka przez polskich tłumaczy. Łukasz Grzesik zauważał np. sarkastycznie, że według wydawców, „Polacy lubią książki autorów, których już znają”[4]. Zaś Maciej Robert, oprócz trudnego do przełożenia języka, eksponował fakt, że utwory twórcy *Świnek...*, „przybierające zazwyczaj formę autobiograficznego dziennika lub reportażu, **są tak przesycone odwołaniami do lokalnego życia politycznego i kulturalnego**, że ich lektura może sprawiać trudność nawet rodowitym Czechom” [podkr. — J.Z.][5]. Czyżby znaczyło to, że wobec pewnych czeskich form kulturowych tłumacze w Polsce okazują się bezradni?

Ostatnia zacytowana uwaga wydaje się nieco kłócić z sześcioma czasopiśmienniczymi prezentacjami wspomnianego *Czeskiego sennika* (i to aż dwu tłumaczy) czy z książkowym wydaniem wspomnień Jaroslava Seiferta zatytułowanych *Wszystkie uroki świata* (Warszawa 1991), gdzie redakcja „Zeszytów Literackich” oraz Państwowego Instytutu Wydawniczego poradziły sobie z problemem, zamieszczając na końcu tekstu krótkie wyjaśnienia dotyczące osób i instytucji. Natomiast redakcja drugoobiegowego „Miesięcznika Małopolskiego” czterokrotnie publikowała fragmenty *Czeskiego sennika* bez żadnych aneksów i wyjaśnień. Nie widział takiej potrzeby również polski wydawca *Świnek morskich*. Odwołania lokalne w tym akurat tekście ograniczają się jednak do ewokowania dusznej atmosfery w Pradze z początku lat siedemdziesiątych XX w. oraz do skojarzeń z rzeczywistością w prozie Franza Kafki. Czy więc wskazywane powody rzeczywiście tłumaczą słabą polską recepcję prozaika, stawianego w Czechach w jednym rzędzie z Hrabalem, Kunderą czy Škvoreckim?

Zacznijmy od wspomnianych trudności językowych. Vaculík od lat żyje i pracuje w Pradze, zatem jak wielu innych współczesnych czeskich pisarzy często sięga po czeszczyznę potoczną, w tym również interdialekt (tzw. *obecná čeština*). Kłopoty, jakie ten typ języka sprawia polskim tłumaczom, trudno jednak uznać za nadzwyczajne, skoro nie przeszkodziły w przyswojeniu choćby najważniejszych książek Hrabala czy paru znaczących tomów Škvoreckiego. Może zatem chodzi o tzw. morawizmy? Autor *Czeskiego sennika* urodził się bowiem w Brumovie, na pograniczu morawsko-słowackim, i przy różnych okazjach wprowadza dialektyzmy, między innymi z obszaru rodzimego Valašska, a więc morawskiej góralszczyzny. I to wszakże kwestia stylizacji, która nie powinna odstraszać tłumacza, zwłaszcza że Czesi sięgają po takie utwory, jak *Wesele* Wyspiańskiego

[3] L. Vaculík: *Świnki morskie*. Przeł. M. Śmigielski. Poznań 2008.

[4] Ł. Grzesik: *Ludvík Vaculík wreszcie po polsku*. „Lampa” 2008, nr 12 (57). Dostępny w Internecie: http://kostelec.blox.pl/2008/12/Ludvk-Vaculík-wreszcie-po-polsku.html [Dostęp: 11 stycznia 2010].

[5] Dostępny w Internecie: www.students.pl/kultura/details/17299/Swinki-morskie-Ludvka-Vaculika-ksiazka-wreszcie-w-Polsce [Dostęp: 11 stycznia 2010].

(Erich Sojka) czy *Konopielka* Redlińskiego (Vlasta Dvořáčková). Wreszcie pozostaje do rozważenia problem indywidualnego stylu Vaculíka, w którym nie tylko wykorzystuje się różne warstwy leksykalne (w *Siekierze* krytyka wyróżniała ich aż sześć), lecz nadto zabiegiem naturalnym jest szybka (nieraz w obrębie jednego zdania) zmiana stylu i czasu narracji, z użyciem elipsy, anakolutu, nawet błędu gramatycznego, przejęzyczenia... Problemem zasadniczym wydaje się więc nie tyle określony typ stylizacji, ile liczba stosowanych kombinacji. Brak polskiego przekładu *Siekiery*, kluczowej w dorobku czeskiego pisarza powieści, wskazuje chyba, że nie znalazł się tłumacz na tyle wytrawny, by mógł sprostać wymogom oryginału. Do końca lat siedemdziesiątych przełożono jednak utwór na osiem innych języków obcych!

Czy analogiczne kłopoty sprawia naszym tłumaczom nowsza proza Vaculíka? Sprawdźmy to najpierw na dostępnych fragmentach *Czeskiego sennika*.

Oto z trzynastego zapisu dziennikowego (wtorek, 6 lutego 79) znajdujemy w „Zeszytach Literackich" fragment końcowy, relacjonujący wizytę u prof. Václava Černego. Ten wybitny romanista i krytyk literacki, wykluczony z życia publicznego już z końcem lat czterdziestych XX w., pracuje właśnie nad kolejnym tomem wspomnień. Pyta gościa o nowinki oraz opinie o niektórych osobach i zdarzeniach, skarży się na liczne błędy w opublikowanym na łamach emigracyjnego pisma „Svědectví" swym studium o Masaryku, wreszcie upewnia się: „Więc pan myśli, że nie powinienem posłać kierownictwu Karty [Karty 77 — J.Z.] protestu przeciwko zmasakrowaniu mojej pracy v Svědectví?" A diarysta tę wypowiedź komentuje: „Tak silny czar starych, złotych czasów całkiem mnie obezwładnił"[6].

Rezygnacja z zapisu poprzedzającego przywołany fragment nie jest jasna, może być bowiem decyzją tłumacza albo redakcji pisma, ewentualnie ustaleniem wspólnym. W przypadku decyzji redakcyjnej lub wspólnej najprawdopodobniej brano pod uwagę nietuzinkowość osoby profesora, szacunek, jakim go darzono w środowisku dysydenckim, lub paradoksalność w ówczesnych realiach jego autorskiej skargi. Jeśli natomiast dany fragment wybrał tłumacz, to mógł on dodatkowo uwzględniać łatwość lub trudność tłumaczenia określonej partii tekstu. By poszukać argumentów, które przemawiałyby za którąś z hipotez, sprawdźmy najpierw, co pominięto.

W książkowej wersji zapisu wybrany passus stanowi około jedną trzecią tekstu. Wcześniejsze dwie trzecie to relacja z dwu innych spotkań: z młodą, nieznaną z imienia dziewczyną, która po dwuletnich kłopotach z otrzymaniem pracy ma ją wreszcie dostać, i ze starym znajomym spoza Pragi, który wpadł na dzień do stolicy. O dziewczynie prawie nic się nie dowiemy, mężczyznę zaś poznamy z imienia i nazwiska, zorientujemy się też, że jego pasją są konie. Z perspektywy środowiska dysydenckiego, które reprezentuje narrator, a zapewne i z perspektywy czytelnika, osoby takie, jako przypadkowe, zdają się nie mieć szczególnego znaczenia.

[6] L. Vaculík: *Czeski sennik*… „Zeszyty Literackie" 1984, nr 5, s. 54.

Można je więc spokojnie pominąć. Co też robi polski przekład. A jednak w oryginale zapis dziennikowy wyraźnie różnicuje ich słownik i sposób mówienia. Co więcej, z krótkiego narracyjnego komentarza (w części pominiętej przez przekład) dowiadujemy się, że epizod z dziewczyną został wprowadzony dodatkowo w fazie przepisywania tekstu książki. Wskazanie tego faktu sygnalizuje, że został on uznany za nie mniej znaczący od dwu następnych, lecz równie lub nawet bardziej ważny. Dlaczego?

Jedno ze zdań wspomnianego komentarza podkreśla, że sny są oczywistym składnikiem redagowanej całości. Książka nosi przecież tytuł *Czeski sennik*. Jaki jest jednak związek dziewczyny ze snami, tego po lekturze wskazanej partii tekstu nie wiemy. Mimo że jest to jasne dla narratora: „Když jsem jí odebíral kožíšek, hned mi bylo jasné, odkud ta kočka včerejší noci". I mimo że za moment, siedząc już przy stole, opowiada on w skrócie swój wczorajszy sen „o kočce", która „vypadala jako liška, kočka jí jen říkali"[7]. W zapisie z dnia 6 lutego więcej szczegółów, niestety, nie znajdziemy. Zatem nie będzie dla nas jasne, „skąd ten kot (ta kotka, ten kociak) wczorajszej nocy" i dlaczego, choć „wyglądał(a) jak lis", to „nazywano go (ją) kotem (kotką, kociakiem)".

Dzięki powyższemu wiemy natomiast, że publikacja w przekładzie tylko końcowej części zapisu z 6 lutego nie była dziełem przypadku. Gdyby bowiem chciano opublikować cały dzienny zapis, trzeba by się zdecydować na dołączenie do niego przynajmniej końcowej części zapisu z dnia poprzedniego. W przeciwnym wypadku tekst byłby częściowo niezrozumiały, tak jak obecnie dla nas.

Pod datą 5 lutego 1979 r. znajdujemy rzeczywiście opis snu, w którym obok narratora siedzi dziewczyna o pociągłej lisiej twarzy, „cała pokryta brązowym futerkiem", a więc wyglądająca jak lis, jednak wszyscy uważają ją za „kotkę". To te szczegóły pozwalają dzień później rozpoznać w przychodzącej z wizytą dziewczynie w futerku osobę ze snu, a sam sen uznać za antycypację mającej właśnie miejsce wizyty. W taki oto sposób sen się materializuje i wiąże nicią *quasi*-fabularnej ciągłości dwa odrębne zapiski. Narratorski komentarz nie eksponuje jednak tego tropu. Przeciwnie, wspomina o rozmaitych oszustwach pisarzy i przeciwstawia im rzetelność czytanej właśnie relacji, w której diarysta nie jest co prawda pewien, czy wizyta dziewczyny miała miejsce we wskazanym dniu, ale „doszło do niej naprawdę", potwierdza to bowiem negatyw, na którym twarz dziewczyny sąsiaduje z twarzą innej osoby, a czas odwiedzin kolejnego gościa nie budzi żadnych wątpliwości (chodzi o znajomego Josefa Zemana spoza Pragi)[8]. Jakby mimochodem udaje się dzięki temu związać w całość kolejne dwa dziennikowe zdarzenia.

Inny wątek ze snu wydaje się nie mniej intrygujący, a z perspektywy tłumacza pewnie nawet kłopotliwy. Śniący jest bowiem ciekaw, co jada dziewczyna-kotka.

---

[7] L. Vaculík: *Český snář*. Brno 1990, s. 35.

[8] Ibidem, s. 36.

Pyta więc najpierw o myszy i uzyskuje odpowiedź twierdzącą. Kiedy jednak zapyta o krety i dżdżownice, powstaje następująca sytuacja: „'**Krtci jí nejedou**', řekl muž. Obrátil jsem se přímo na kočku, a abych se víc přiblížil její předpokládané chuti, vyjářil jsem se takto: 'A žížaly — **jedete**?' — '**Medu**!' živě přisvědčila kočka"[9].

„Něco mi nejede" (z formą trzeciej osoby czasownika „jet" — dosłownie: „jechać") to ekspresyjne wyrażenie, że coś mi się nie podoba, coś mi nie smakuje. A więc stosunek do kretów okazuje się negatywny. W tej sytuacji w pytaniu o „žížaly" — „dżdżownice" powinna pojawić się forma niemal identyczna, tylko pozbawiona przeczenia, a więc mająca postać „**jedou**?". Jednak analogicznie do możliwego pytania: „jíte?" — „je pani?", w miejsce przyjętej w zwrocie formy, czyli czasownika w trzeciej osobie, pojawia się forma w drugiej osobie: „**jedete**?", która jest wyrazem indywidualnej ekspresji językowej pytającego. W reakcji na nią odpowiedź ten rodzaj ekspresji jeszcze wzmacnia, potencjalnie bowiem aprobatywne „**jedu**" dziewczyna-kotka dodatkowo przekręca na „**medu!**" A „med" znaczy „miód" [wszystkie podkr. — J.Z.]. Uruchomiona zostaje zatem na moment określona gra językowa, w której dominują skojarzenia i pomysłowość, budujące między przypadkowymi rozmówcami we śnie szczególny rodzaj porozumienia i czyniące z nich „literackich" partnerów.

Czy parę już zauważonych w oryginale znaków „literackości": autotematyzm, dbałość o kontinuum relacji (w tym przekraczanie granicy dziennych zapisków), notowanie snów, wprowadzanie elementów gry językowej, to po prostu mimowolnie zostawione ślady pisarskiego rzemiosła w tekstowym dokumencie, czy coś więcej? Owo „więcej" mogłoby oznaczać zarówno poszukiwanie pewnej równowagi, ewentualnie napięcia, między dokumentalnym a literackim wymiarem tekstu, jak i podporządkowanie dokumentu projektowi literackiemu.

By rozjaśnić przytoczone kwestie, warto najpierw przypomnieć, że zainteresowanie snami w czeskiej literaturze lat siedemdziesiątych XX w. pojawiło się już nieco wcześniej niż w ujęciu Vaculíka. Odnajdziemy je w tomie wywiadów Jiřego Lederera z gronem autorów niemogących publikować swych książek, zatytułowanym *Czeskie rozmowy* (*České rozhovory*, 1978 samizdat, 1979 Köln, 1991 Praha). Całość otwiera rozmowa właśnie z Vaculíkiem i padają w niej pytania zadawane później każdemu kolejnemu rozmówcy: „jak sypiasz?" i „jakie miewasz sny?"[10]. W komentarzu podsumowującym tom Lederer stwierdza: „Zadowolony jestem, że [rozmówcy — J.Z.] wypowiadają się bardzo szczerze. Dlatego według mnie powstał dokument niemałej wagi. Świadectwo, jacy jesteśmy, jak żyjemy w tych czasach, co myślimy, co czujemy, czego pragniemy, o czym marzymy"[11]. Po czesku ostatnie słowa brzmią: „[…] jak sníme... Jak sníme v Čechách"[12]. Wypowiedzi

[9] Ibidem, s. 35.

[10] J. Lederer: *Czeskie rozmowy*. Przeł. A. Rajski [J. Goszczyńska], K. Śniegocka [H. Kuligowska]. Warszawa 1987 [bez debitu], s. 15.

[11] Ibidem, s. 180.

[12] J. Lederer: *České rozhovory*. Praha 1991, s. 365.

o snach mają zatem dopełniać lub korygować wcześniejsze diagnozy i autodiagnozy rozmówców przez ujawnienie stanu ducha z choćby częściowo wyłączonym filtrem świadomości.

Do pomysłu Lederera, tuż po wydaniu emigracyjnym książki, nawiązał otwarcie Karel Hvížďala, publikując dwa lata później cykl wywiadów z czeskimi pisarzami na emigracji jako *České rozhovory ve světě* (1981 Köln). Także w nich powtarzał pytanie: „Máte nebo měl jste někdy emigrantské sny?"[13]. I podkreślał, że traktuje publikowane teksty jako dokument. W kraju za próbę wydania swej książki za granicą Lederer został skazany na trzy lata więzienia, tom więc opublikował w postaci samizdatu Ludvík Vaculík (1978). A w rok później tenże autor rozpoczął pisanie dziennikowego *Czeskiego sennika*. Kilka wzmianek o nieobecnym autorze *Czeskich rozmów* znajdziemy na kartach nowej książki.

Wskazana zbieżność nie wydaje się przypadkowa. Czy jednak potwierdza, że również w przypadku Vaculíka mamy do czynienia z „literaturą dokumentu osobistego?"[14] Wybrane i przełożone na język polski fragmenty eksponują ten właśnie wymiar tekstu. Snów znajdziemy w nich zaledwie kilka, autokomentarze narratora ujawniające jego pisarskie dylematy znikły niemal zupełnie, inspiracje i odniesienia intertekstualne do tradycji literatury czeskiej właściwie pominięto. Zachowano co prawda wzmiankę o ważnym z tego punktu widzenia almanachu „Godzina nadziei"[15], ale nie zasygnalizowano, że polski wybór z edycji ukazał się pod zmienionym tytułem[16]. Zasadniczo skupiono uwagę na Vaculíku jako twórcy niezależnego wydawnictwa „Petlice" (Kłódka, Skobel), rozległości, charakterze i intensywności jego kontaktów ze środowiskiem praskiej inteligencji twórczej oraz postawach i aktywności przedstawicieli czeskiej opozycji[17]. Znamienne są pod tym względem np. ostatnie fragmenty zamieszczone w „Zeszytach Literackich" (tu zapis z 17 stycznia 1980 r.) oraz w „Miesięczniku Małopolskim" (zapis z 31 stycznia 1980 r.; błędnie podano: 1979):

> [...] Szedłem ulicą Nerudy w dół i nie czułem ani smutku, ani radości, ani strachu, ani wagi — krótko mówiąc czułem się wolny. Mówiłem sobie: To można by nazwać „zimowe żniwa". Już zbieram[18].

---

[13] K. Hvížďala: *České rozhovory ve světě*. Praha 1992, s. 24.

[14] Por. R. Zimand: *Diarysta Stefan Ż.* Wrocław 1990, s. 6 i nast.

[15] L. Vaculík: *Czeski sennik*… „Zeszyty Literackie" 1984, nr 5, s. 49.

[16] *Bez nienawiści. Antologia literatury czeskiej 1968—1978*. W przekładach P. Heartmana [P. Godlewskiego], A. Jagodzińskiego, A. Lwowskiej [P. Bratkowskiego]. Układ i opracowanie A.S. Jagodziński. Warszawa 1983 [bez debitu]. Jagodziński poprzedził tom informacją, że zrezygnowano z przekładu poezji oraz tekstu Jana Patočki. Nadto, że „ograniczona ilość miejsca zmusiła nas też do wyeliminowania tekstów dłuższych, jak również takich, które **dotyczyły lokalnych spraw czeskich i bez obszernych przypisów byłyby nie w pełni zrozumiałe**" [podkr. — J.Z.].

[17] Por. D. Bielec: *Sprawy czeskie w polskich drukach drugiego obiegu*. Kraków 2008, s. 92.

[18] L. Vaculík: *Czeski sennik*. „Zeszyty Literackie" 1984, nr 8, s. 82. W komentarzu datowanym „grudzień 1980" Vaculík, wspominając *Sennik*, m.in. podkreślał, że w czasie największego ograniczenia

> Gdzieś na wiosnę ilość tytułów w „Petlicy" osiągnie dwie setki. [...] Był to przypadkowy pomysł, wcale nie plan. Po nas chwycili się tego inni koledzy. Nazwę otrzymał dopiero rok później, w tramwaju, kiedy przed Bożym Narodzeniem patrzyłem na reklamowy plakat pewnego wydawnictwa: seria „Klucz", otwierająca ponoć skarbnicę czeskiej literatury; „Gówno", pomyślałem sobie[19].

W obu przytoczonych przypadkach podsumowuje się przecież efekty (wewnętrzna wolność i dwieście wydanych tytułów) samoorganizacji praskiego środowiska pisarskiego. W 1984 r. i w latach 1987—1989, a więc w okresie po zdławieniu ruchu Solidarności, było to przesłanie budujące. Wiadomo, że przynajmniej D. Abrahamowicz myślała po przełomie 1989 r. o wydaniu pełnej wersji *Sennika czeskiego*. Ciężka choroba i śmierć tłumaczki pokrzyżowały te plany. Nie wiadomo więc, czy praktyka czytania literatury niezależnej jako dokumentu zostałaby wówczas przełamana.

Zupełnie inny klucz interpretacyjny zaproponowała wkrótce po ukazaniu się trzech wydań *Sennika* (1980 samizdat, 1981 przekład niemiecki, 1982 wydanie emigracyjne) Sylvie Richterová. Nie miała ona wątpliwości, że jest to „powieść pisana jako dziennik i dziennik pisany jako powieść", lecz zdawała sobie sprawę z wynikających stąd komplikacji. Podkreślała: „Román vyžaduje jistou logiku a ukončenost děje, deník žádný děj nepotřebuje. Román je fikce, od deníku se předpokládá, že bude autentický"[20]. Paradoksalność i nielinearność tekstu postrzegała jako cechy nowego modelu powieści. Potwierdzała zatem sugestie Jiřego Koláře i nadzieje diarysty, że z regularnych zapisków może powstać jakaś „nowa powieść"[21]. Wskazywała też na częste zacieranie granicy między snem a rzeczywistością, obie sfery bowiem łączy pozorny irracjonalizm. Dostrzegała nawet obecność swoistego dialogu poszczególnych snów[22].

Jako powieść „dokumentalno-autobiograficzną" kwalifikował *Sennik* i następny utwór Vaculíka Robert B. Pynsent[23]. Za „mistrza ostrych krawędzi" uznawał Vaculíka Ivo Harák. Stwierdzał on jednoznacznie, że „realne losy realnych postaci" w prozie praskiego autora oraz obecność „ich pierwotnie nieliterackich zapisków i wypowiedzi" to tylko jedna ze stron medalu. Drugą jest „zamierzona i deklarowana literackość"[24]. Tego typu praktyka literacka najwyraźniej potwierdza spostrzeżenia Ryszarda Nycza dotyczące sylleptycznego modelu podmio-

---

wolności słowa, w 1979 r., napisał swój najbardziej wolny tekst. Wolny w około sześćdziesięciu procentach. L. Vaculík: *Milí spolužáci!* 1. *Kniha indiánská*. Köln 1986, s. 17.

[19] L. Vaculík: *Sennik czeski*. „Miesięcznik Małopolski" nr 24, s. 72.

[20] S. Richterová: *Slova a ticho*. München 1986, s. 106.

[21] L. Vaculík: *Český snář*…, s. 420.

[22] S. Richterová: *Slova a ticho*…, s. 120—121.

[23] R.B. Pynsent: *Národ, Bůh a piča*. „Host" 2003, č. 2, s. 18.

[24] I. Harák: *Ludvík Vaculík: mistr ostrých hran*. „Labyrint" 2003, č. 11—12. Tekst napisany dla pisma „Labirynt" autor udostępnił mi jako wydruk komputerowy, za co Mu serdecznie w tym miejscu dziękuję.

towości, czyli równoczesnego rozumienia „ja" na dwa odmienne sposoby: jako autentycznego i jako fikcyjno-powieściowego[25]. Dominuje on zwłaszcza w nowszej twórczości Vaculíka. W komentowanych dotychczas jej polskich próbkach takiego modelu podmiotowości nie odnajdziemy. Może więc uda się ów model odkryć w spolszczonym fragmencie kolejnej książki pisarza — *Jak se dělá chlapec* (1993), opublikowanym w kwartalniku „Lettre Internationale — po polsku"?

Tłumaczka Joanna Oździńska zaproponowała tytuł *Jak zrobić chłopca*[26]. Należy od razu zaznaczyć, że przełożony fragment został przejęty z czeskiej wersji pisma. Wybór w tym przypadku nie był więc dziełem tłumaczki lub polskiej redakcji periodyku. Poza tym opublikowany tekst różni się nieco od przyjętej ostatecznie wersji książkowej. W czasopiśmie obcujemy z tekstem ciągłym — w książce autor przywrócił pominięte wcześniej daty miesięczne i roczne zapisków (całość mieści się w ramach czasowych: wrzesień 1986 — maj 1987 oraz 23 sierpnia 1988 — 25 kwietnia 1993). W czasopiśmie znajdujemy niektóre nazwiska przyjaciół Vaculíka — w książce już tylko imiona lub nawet imiona zmienione (Klima — Ivan, Mirek Zikmund — Mirek, Eda — Ema itp.)[27]. Z końcowej części fragmentu kilkanaście zdań zmieniło w książce zupełnie kolejność.

Tego typu zabiegi redakcyjne z jednej strony starają się zachować formalne pokrewieństwo z *Czeskim sennikiem* (obecność dziennika), z drugiej natomiast wyraźnie przesuwają punkt ciężkości w stronę formy powieściowej, zacierając pierwotne, brulionowe brzmienie zapisków. W książce wskazuje się jako punkt wyjścia dziennik rękopiśmienny, który w zależności od potrzeby koryguje się, rozszerza, skraca[28]. Zasadniczym punktem odniesienia jest natomiast powstająca powieść partnerki, z którą dziennik podejmuje dialog lub zdecydowaną polemikę. Chodzi o tom Lenki Procházkovej zatytułowany *Smolná kniha* (1989 samizdat, Toronto1989, Brno 1992). Spór toczy się nie tylko z piszącą powieść Ksenką, ale także z bohaterką tejże powieści Pavlą lub z własnym powieściowym odpowiednikiem Josefem. Prowadzi to do częstej zmiany perspektywy narracyjnej. Oprócz relacji w pierwszej osobie liczby pojedynczej (narrator dziennika), pojawia się relacja z perspektywy Ksenki, Pavli czy Josefa. A wszystko to w tonacji serio lub kpiącej, z domieszką oburzenia lub ironii, ze wskazaniem na taki czy inny zakres identyfikacji z pierwowzorem.

W porównaniu z *Sennikiem* zmienia się wyraźnie stosunek do pisarskich powinności diarysty. Czytamy obecnie: „Psal jsem jim [čtenářům — J.Z.] dvacet roků, a zapsal se u nich pod nesprávnou firmou: Jako mluvčí čehosi. Tak teď mluvím, co já potřebuju"[29]. Zmiana polega zatem na odrzuceniu długo granej roli „rzecznika czegoś" i skupieniu uwagi na potrzebach własnych. Oznacza to,

[25] R. Nycz: *Tropy „ja"*. „Teksty Drugie" 1994, nr 2 (26), s. 22.
[26] L. Vaculík: *Jak zrobić chłopca*. „Lettre Internationale — po polsku" 1994, nr 3, s. 29.
[27] Por. ibidem, s. 29 oraz L. Vaculík: *Jak se dělá chlapec*. Brno 1993, s. 35.
[28] L. Vaculík: *Jak se dělá chlapec*…, s. 7, 18, 26.
[29] Ibidem, s. 75.

zgodnie z tytułem, przesunięcie w stronę wyznania intymnego i wyeksponowanie sfery erotyki. Autor nie rezygnuje jednak z gry czy wręcz prowokacji kierowanej w stronę odbiorcy. Na przykład w miejsce seksu wyzwolonego proponuje „erotykę prokreacji”[30]. W części drugiej *Chłopca* rezygnuje nawet z tej konwencji. W jej miejsce wprowadza zapis świadomego przeżywania późnego ojcostwa, próbuje również pokazać pierwsze etapy rozwoju świadomości i mowy dziecka.

Oczywiście, przekład szesnastostronicowej próbki tekstu mógł się zmierzyć jedynie z częścią wskazywanych problemów.

Pierwsze dylematy rodził sam tytuł powieści Vaculíka, nawiązujący żartobliwie do konwencji nazewniczej poradników, także literackich, by wspomnieć na przykład tom Karela Čapka pt. *Jak se co dělá* (1938). Tłumaczka rozważała możliwość zmiany ekspresji, tytułowej formuły, choćby w zakresie synonimiki słowa „chłopiec” (chłopak, chłopczyk). Możliwość tę wykorzystała jednak dopiero w dalszej partii tekstu. Wydaje się to zrozumiałe zarówno w świetle wypowiedzi narratora, że „chodzi o wyzbyte gwałtownych emocji porozumienie” partnerów, jak też w kontekście sposobów nazywania aktu miłosnego. Oto próbki wyrażeń z pierwszych dwu stron przełożonego tekstu:

1) lehli si — poszliśmy do łóżka,
2) dívala se na zapouštění — patrzyła, jak w nią wchodzę,
3) přivedl do jejího hospodářství svého býčka — przywiodłem w jej obejście swego byczka,
4) O — robię dziecko,
5) O — zapłodnię ją,
6) to od teďka nedělali — przestali to robić,
7) hrabala se na něj — dosiadła mnie,
8) začali hned — zaczęliśmy od razu,
9) a večer! — A wieczorem...!
10) jakou máme akci — jaką uskuteczniamy akcję,
11) jak se dělají kluci — jak się robi chłopczyka,
12) otěhotni-li žena semenem — jeśli kobieta zostanie zapłodniona nasieniem,
13) přijde-li semeno na místo — jeśli nasienie trafi do niej.

W przytoczonym zestawie dostrzeżemy parę określeń neutralnych i fachowych, kilka peryfraz, metonimii i niedopowiedzeń, natomiast z pewnym trudem wskażemy sformułowania ekspresyjne. Może będzie to przykład trzeci? Ale w nim ani śladu ekspresji pozaliterackiej czy choćby animalnej. Czyżby możliwości czeszczyzny były w tym zakresie ograniczone? Dostępny *Šmírbuch jazyka českého* Patrika Ouředníka zawiera prawie pięć stron slangowych odpowiedników czasownika „souložit” — „współżyć”, a na nich blisko dwieście osiemdziesiąt synonimów z wyekscerpowanymi ze współczesnej prozy przykładami użycia[31].

[30] Zob. *Do naszych czytelników*. „Lettre Internationale — po polsku”…, s. 1.
[31] P. Ouředník: *Šmírbuch jazyka českého*. Paříž 1988, 1989, s. 293—297.

Zatem zasób ekspresywnej leksyki jest pokaźny. Jednak Vaculík najwyraźniej nie zamierza epatować czytelnika. Tym samym nie zmusza też, zwłaszcza w początkowej części powieści, do szczególnego wysiłku tłumacza.

Pewna pułapka pojawia się wszakże wtedy, gdy narrator przywołuje z powieści Ksenki postać „klátivého Ira". Nawiasem mówiąc, czasownik „klátit" wprowadza w związku z Ksenką już drugi akapit dziennikowych zapisków. Użycie któregoś z danej rodziny słów nie wydaje się przypadkowe. Tłumaczka, mając do dyspozycji tylko wybrany fragment tekstu, nie zdaje sobie z tego sprawy. Tłumaczy więc za słownikiem: „klátivý Ir" — „chwiejny Irlandczyk". Czy możliwe jest skojarzenie takiej „chwiejnej" postaci z typem wielkiego i silnego mężczyzny, preferowanym przez partnerkę narratora?[32] Pewnie tylko pod warunkiem, że ów Irlandczyk byłby pod wpływem alkoholu. Zaproponowany trop jest jednak błędny. „Klátivý Ir" to w utworze typ tożsamy z „macho". Jak to możliwe? Otóż *Šmírbuch* odnotowuje slangowe znaczenie „klátit" jako jeden z odpowiedników literackiego czasownika „współżyć". W znaczeniu tym „klátivý Ir" jest zaprzeczeniem „chwiejnego Irlandczyka", oznacza bowiem Irlandczyka sprawnego seksualnie, a i sama nazwa „Ir" — „Irlandczyk" pojawia się pewnie ze względu na ostre, jednosylabowe brzmienie słowa. Wprowadzone polskie określenie wydaje się zatem podwójnie chybione. Ramy fragmentu nie uwydatniają zbytnio tego defektu, lecz w kontekście całości byłby to błąd poważny.

Zarówno wskazane potknięcie, jak i dalsze są po części efektem niewielkiego doświadczenia tłumaczki w zakresie przekładu literackiego. Nie zawsze dostrzeże je czytelnik. Na przykład sformułowanie: „Nie pomaga mu nikt z członków **oddziału**", nie budzi zastrzeżenia, dopóki nie zauważymy z kontekstu, że w oryginale chodzi o „**jezdecký oddíl**", a więc o **klub** lub **sekcję jeździecką**[33]. Nieco dalej spotkamy zdanie: „Józef **zaprzągł konie** i pojechał do Pecinova — **na polowanie**". Domniemujemy więc, że bohater zaprzągł konie do jakiegoś pojazdu (wozu, bryczki) i pojechał wziąć udział w polowaniu. Tymczasem w oryginale zdanie brzmi: „Josef dole **naložil koně na auto** a odjel s nimi na Pecínov, kde se tradičně koná **hubert**"[34]. W rzeczywistości więc bohater **załadował wierzchowce na samochód** i pojechał z nimi na **bieg myśliwski św. Huberta**. Opis wejścia na górę Blanik, w której mają spać czescy rycerze, zaczyna się w momencie, gdy narrator dojeżdża „**pod górę**", a następnie zaczyna „**zmierzać ku górze**". Nie bardzo zatem wiemy, dlaczego będąc już „pod górą", dalej „ku górze" zmierza, na określenie podnóża góry: „pod horou", nakłada się bowiem w przekładzie informacja o kierunku ruchu „w górę": „stoupat do kopce". Następnie przeczytamy jeszcze, że na wierzchołku „czerniała ogromna bryła **punktu widokowego**, teraz **nieczynnego**". W jaki jednak sposób punkt widokowy na szczycie może być

[32] L. Vaculík: *Jak zrobić chłopca*…, s. 30, 32.
[33] Ibidem, s. 31 oraz L. Vaculík: *Jak se dělá chlapec*…, s. 41.
[34] Ibidem, s. 31, 42.

„nieczynny"? Oryginał wyjaśnia, że chodzi o obiekt „**rozhledny**", a więc **wieży widokowej** [podkr. — J.Z.][35].

Tego typu drobiazgi odwracają uwagę od kwestii zasadniczej, czy zakorzenienie tekstu w czeskich realiach i tradycji kulturowej jest istotną barierą dla przekładu, a jeśli tak, to w jaki sposób jest ona pokonywana. Ludvík Vaculík niewątpliwie sam buduje mit autobiografizmu, którego częścią jest sugestia pewnej hermetyczności językowego i literackiego kodu[36]. Hermetyczność miałaby tu wynikać głównie z dużej liczby wielokierunkowych relacji intertekstualnych oraz prowadzonej z czytelnikiem gry, w której część podpowiedzi okazuje się czasem... fałszywa. Różne rodzaje tekstów wskazywane są wprost, bywają cytowane lub parafrazowane przez narratora lub poszczególnych bohaterów. Dzięki temu czytelnik nie musi czuć się podczas lektury zagubiony. Szyfry i aluzje pozostają, oczywiście, dla wtajemniczonych. A co z tłumaczem?

Jak wspomniano na początku szkicu, autor *Czeskiego sennika* nie musi narzekać na brak przekładów, ale może narzekać na polskich tłumaczy. Autorskie ostrzeżenia zdają się oni traktować nazbyt serio, nie dostrzegając choćby czasem puszczonego do odbiorcy oka. Stąd wskazane tłumaczenia fragmentów, za którymi nie poszło dotąd (z wyjątkiem *Świnek morskich*) nic więcej. W przypadku języka tak bliskiego nam, jak czeski, to sytuacja paradoksalna, chociaż mająca pewien precedens, na który swego czasu zwróciła uwagę Anna Car, pisząc, że Václav Havel był dla nas interesujący dopóty, dopóki był pisarzem-dysydentem[37]. Publikacja sześciu fragmentów z *Sennika*, traktowanego jako dokument, to przejaw zainteresowania Vaculíkiem opozycjonistą. *Sennik* jako powieść okazał się już nieinteresujący. A inicjatywa przełożenia *Jak zrobić chłopca* i adaptacja fragmentu przyszły z zewnątrz. Według Bożeny Tokarz, „redukcję może powodować nie tylko specyfika drugiego języka lub kłopoty translatologiczne, lecz także świadoma decyzja tłumacza"[38]. W przypadku *Czeskiego sennika* każdy z tych motywów należy wziąć pod uwagę, ale decydującym wydaje się ostatni. W tej sytuacji próba skomentowania form dialogu międzykulturowego w polskich przekładach Vaculíka musi pozostać skromna.

---

[35] Ibidem, s. 33 i s. 48—49.
[36] R.B. Pynsent: *Národ, Bůh a piča*…, s. 11.
[37] A. Car: *Polityk w przekładzie*. W: *Polityka a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 183—191.
[38] B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 20.

Józef Zarek

K překladům české autobiografické prózy
Vaculíkův případ

Résumé

Článek komentuje vztah polských překladatelů k Vaculíkovým románům, především k *Českému snáři* a *Jak se dělá chlapec*, z kterých ukázky najdeme v polských časopisech 80. a 90. let 20. století. Spojuje recepci Vaculíkova díla se vznikem a poklesem zájmu o český disent. Hledá v překladech i nepatrné stopy kulturního dialogu.

Józef Zarek

About translation of the Czech autobiographical prose
The case of Ludvik Vaculik

Summary

The article comments upon Polish translators attitude to the novel of the Czech prose writer Vaculik, especially *Český snář* and *Jak se dělá chlapec*, fragments of which can be found in Polish magazines of 80's and 90's in 20th century. The reception of this prose is linked with the formation and interest decline of the Czech opposition's situation. The article searches for traces of cultural dialogue in translation attempts.

Lenka Vítová

Stylizacja na potoczność w przekładzie literatury czeskiej na język polski

Język, który powstał jako zjawisko oralne, od wielu wieków występuje w ścisłej symbiozie z utrwalającymi go systemami znakowymi. Jak udowodnił Walter Ong[1], istnienie sposobu wyrażania się czysto mówionego lub czysto pisanego można obecnie założyć tylko teoretycznie; w praktyce spotykamy się z formami pośrednimi, w różnym stopniu zbliżonymi do jednego z obu biegunów. Owe formy pośrednie dają użytkownikom poszczególnych języków narodowych jedno z kilku narzędzi zindywidualizowanego wyrażania sposobu postrzegania świata, jak również stosunku do tematu rozmowy, jej adresatów i kontekstu. Języki, które rozwinęły bogaty system odmian na osi oralność — piśmienność, pozwalają na rozpowszechnienie przekazu implicytnego, zawartego w formie językowej. Z możliwości wyrafinowanego przekazu w naturalny sposób korzysta tekst wielowarstwowy semantycznie i estetycznie, literatura artystyczna. Już filozof Aureliusz Augustyn (św. Augustyn) w traktacie *O nauczycielu* napisał, że podczas gdy wyraz pisany trafia tylko do oczu, słowo mówione aż do umysłu; nie jest kwestią przypadku, że antyczne zasady retoryczne nie tracą na aktualności.

Język czeski, którego poszczególne odmiany stylistyczne niemal płynnie przechodzą od języka literackiego, przez jego mówione i potoczne odmiany, aż po dialekty i slangi, tworząc stylistyczny wachlarz złożony z wielkiej liczby „listewek", należy do bogatszych pod tym względem typów języków. Stylizacja na potoczność zatem stanowi konstytutywny, często wręcz charakterystyczny ele-

[1] W.J. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Lublin 1992.

ment poetyki dzieł literatury czeskiej. Zjawisko to ma długą tradycję. Nowoczesna kultura czeska formowała się w pierwszej połowie XIX w. właściwie na nowo, odgórnie i od podstaw, gdyż od znaczącego uzupełnienia przez nieliczną grupę intelektualistów leksyki w celu stworzenia brakujących subkodów języka narodowego. Przebieg reanimacji języka i kultury w nim tworzonej, niezwykle demokratyczny w swych założeniach, przerodził się stopniowo w proces uświadamiania narodowego. Struktura nowoczesnego narodu czeskiego i wynikający z tego faktu charakter języka, literatury i kultury, od samego początku zawierały więc warstwy w owym czasie w wielu innych kulturach pomijane jako „niskie", „mało ambitne" i „nieciekawe". Dzięki temu wcześnie dostrzeżono wartości literackie w tzw. niestandardowych odmianach języka narodowego: uznaniem krytyki cieszyły się między innymi dramat *Maryša* (1894) braci Mrštíków, o kompozycji tragedii antycznej, napisany w dialekcie południowomorawskim, tomik poezji *Slezské písně* (1899) Petra Bezruča w dialekcie północnomorawskim z elementami przejściowego dialektu czesko-polskiego, opowiadania Jaroslava Haška, zawierające sformułowania z języka potocznego i wulgaryzmy, powieść *Večery na slamníku* (1920) Jaromíra Johna, złożona z monologicznych wypowiedzi w kilku odmianach stylistycznych języka ogólnonarodowego; na tym tle język Karela Čapka może wydawać się mniej wyrazisty, ale to właśnie jemu zawdzięcza literatura czeska unowocześnienie języka literackiego przez wprowadzenie elementów języka mówionego (w syntaktyce, stylistyce, leksyce). Warto dodać, że od początku XX w. powodzeniem cieszyły się również inne, daleko posunięte stylizacje językowe, jak: nowela *Rozmarné léto* (1926; *Kapryśne lato*, 1964) Vladislava Vančury, naśladująca styl książkowy, ostro kontrastujący z groteskowo przedstawioną akcją, powieść *Markéta Lazarová* (1931; *Małgorzata, córka Łazarza*, 1963) tegoż autora, napisana stylem archaizującym, powieść *Nikola Šuhaj loupežník* (1933; *Mikołaj Szuhaj, zbójnik*, 1949) Ivana Olbrachta, obfitująca w słowa archaiczne, o pochodzeniu biblijnym i hebrajskim, lub też powieść *Bylo nás pět* (1946) Karela Poláčka, zabawnie łącząca w narracji głównego bohatera, kilkuletniego chłopca, żywioł naturalnego dla niego języka mówionego oraz skostniałość wymaganego przez dorosłych języka oficjalnego. Rozwojowi eksperymentu stylistycznego niewątpliwie sprzyjała ożywiona w Pradze w czasach międzywojnia atmosfera wrzenia kulturowego, owocująca na polu literatury ogłoszonym na kilka lat przed surrealizmem i zapowiadającym go pod wieloma względami własnym programem poetyzmu[2].

Przekład czeskich tekstów artystycznych stawia zatem szczególne wymagania wobec tłumaczy na języki o inaczej rozbudowanym systemie odmian stylistycznych i mniejszej tradycji artystycznego wykorzystywania niestandardowych rejestrów języka[3]. O przekładzie najpopularniejszej, powszechnie występującej

[2] J. Baluch: *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych*. Wrocław 1969.

[3] W świetle najnowszych badań postkolonialnych kwestia ta została niezwykle ciekawie przed-

w literaturze artystycznej ostatnich dziesięcioleci stylizacji naśladującej odmianę czeskiego języka potocznego, zwaną „obecná čeština", pisze Elżbieta Szczepańska:

> Niemałe problemy mają [...] polscy tłumacze, pracując nad przekładem utworów literackich, w których występuje „obecná čeština". [...] język polski nie posiada ekwiwalentnego dla „obecné češtiny" subkodu językowego. Żadna z polskich gwar nie ma tak wielkiego zasięgu, z kolei zaś te dialekty (małopolski, wielkopolski), które stały się podstawą języka literackiego, są zbyt mało wyraziste i ekspresywne, aby mogły z powodzeniem zastąpić czeski subkod. Także ich zasięg jest znacznie ograniczony [...]. polscy tłumacze ignorują to zjawisko i stosują w przekładzie nieadekwatne, bo stylistycznie neutralne ekwiwalenty „obecné češtiny". Inni z kolei, chcąc zrekompensować w przekładzie ładunek emocjonalny, jaki niesie z sobą „obecná čeština", stosują inne niż w oryginale środki wyrazu. Są to ekspresywizmy, których zadaniem jest zastąpienie nieobecnych w języku polskim fonetycznych cech [...][4].

Podstawowe cechy językowe tej stylizacji to przede wszystkim: dyftongizacja końcówki *-ý* przymiotników i rdzennego *-ý* lub *-í* rzeczowników, czasowników i przysłówków w *-ej* (np.: *mejlka*, *bejt*, *zejtra*, *starej*, *každej*, *takovejm*), protetyczne *v-* w nagłosie wyrazów rozpoczynających się od *o-* (np.: *vopice*, *vožralej*, *von*, *voběsil se*), zamiana *-é-* w *-ý-* w końcówce przypadków zależnych przymiotników (np.: *dobrýmu*, *z tý*), dyftongizacja nagłosowego *ú-* w *ou-* (np.: *outrapy*, *ouřední*), opuszczenie wygłosowego *-l* w imiesłowie czasu przeszłego (np.: *zapřísah*) i długie zdania łączone przecinkami, bez wyrażenia relacji przyczynowo-skutkowych, często o układzie rematyczno-tematycznym. Kwestia oddania stylizacji na potoczność w przekładzie, jedno z największych wyzwań dla tłumacza literatury czeskiej na język polski, ma dodatkowo swój, zmienny w zależności od momentu powstania dzieła i zamiaru artystycznego autora, wymiar czasowy i funkcyjny. Ten fenomen translatorski warto przedstawić na kilku przykładach: poczynając od Jaroslava Haška (1883—1923), legendy, która wsławiła stylizację na potoczność, przez Bohumila Hrabala (1914—1997), pisarza kultowego, który wzniósł potoczność na wyżyny sztuki pisarskiej — oraz Jáchyma Topola (*1962), gwiazdę, która sprowadziła potoczność z powrotem w pobliże codzienności — aż po Irenę Dousková (*1964), autorkę sukcesu ponownego odkrycia uroku zestawienia potoczności z pragnieniem zachowania poprawności językowej w ustach dziecięcego narratora.

---

stawiona: K. Kardyni-Pelikánová: *Na marginesie postkolonialnych odczytań w relacjach polskiej i czeskiej literatury*. „Porównania" 2009, nr 6, s. 120—131.

[4] E. Szczepańska: *„Obecná čeština" w polskich tłumaczeniach (na przykładzie książki J. Haška „Osudy dobrého vojáka Švejka")*. W: *Konsekwencje sąsiedztwa polsko-czeskiego dla rozwoju języka i literatury*. Red. T.Z. Orłoś, J. Damborský. Wrocław 1997, s. 100.

Przypadek pierwszy: stylizacja Jaroslava Haška

Słynna powieść Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921—1923) jako pierwsza postawiła tłumaczy przed trudnym zadaniem oddania nacechowanej językowo charakterystyki postaci. Czeski krytyk literacki, teoretyk i krytyk sztuki Jindřich Chalupecký napisał o tej powieści:

> Powieść nie ma intrygi ani konstrukcji — to feeria epizodów. Dzieło jest potokiem słów, które swą siłą wprowadzają czytelnika w zachwyt. *Szwejk* to już proza nowoczesna. Hašek dyktował książkę i nie korygując jej, oddawał partiami do druku. Nie miał nawet planu tak obszernego dzieła. Nie było to potrzebne. [...] Kiedy książka się ukazała, jej język w owym czasie wydawał się wulgarny. Ale to nieprawda. Język [...] stanowi skomplikowaną formę, w której przedziwnie przeplata się kunsztowny język literacki i rudymentarny język ludowy. Hašek obficie wykorzystał zdania złożone i formy nieznane zupełnie w języku potocznym, jak na przykład imiesłowy. [...] to nie jest język potoczny; ma on u Haška zupełnie inny rytm. Przeważa parataksa. [...] Szwejk sam także jest przede wszystkim językiem, a nie typową postacią powieści. Szwejk to historie, które opowiada, i sam sposób opowiadania. [...] Autor powieści nie opisuje nigdzie swego głównego bohatera, [...] nie uświadamia czytelnika co do konkretnego rodowodu społecznego Szwejka[5].

Właśnie za sprawą poszukiwania polskiego odpowiednika dla „Szwejka jako języka"[6] kultura polska może pochwalić się już trzema wersjami przekładu tej powieści — Pawła Hulki-Laskowskiego z lat 1929—1931, z późniejszymi korektami (przyjętej jako „klasyczna", kanoniczna, mimo świadomości jej słabszych stron)[7], Józefa Waczkowa z 1991 r. (przeważnie krytykowanej, odrzuconej, mimo uznania dobrych chęci i słusznej potrzeby poprawienia pewnych skrzywień)[8] i Antoniego

---

[5] J. Chalupecký: *Hašek niepospolity*. „Literatura na Świecie" 1983, nr 11, s. 310.

[6] Potencjał tekstu oryginalnego w stosunku do przekładu trafnie wyrażają słowa: „Przekład jest więc niekończącą się interpretacją, ponieważ wynika z nakładania na oryginał i świat w nim obecny odmiennej struktury mentalnej". B. Tokarz: *Zakończenie*. W: B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 154.

[7] Krytyka przekładu Hulki-Laskowskiego m.in.: A. Sieczkowski: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki" 1955, 1956, s. 462—470; E. Madany: *Uwagi o powieści J. Haśka w związku z recepcją Szwejka w Polsce*. „Przegląd Humanistyczny" 1966, nr 4, s. 161—172; A. Kroh: *Kac Katza oraz pasje Hulki-Laskowskiego*. W: A. Kroh: *O Szwejku i o nas*. Warszawa 2002. O historii krytyki przekładu Hulki-Laskowskiego: K. Koczur-Lejk: *Wstęp*. W: K. Koczur-Lejk: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války Jaroslava Haška w polskich przekładach*. Szczecin 2006, s. 7—15. Obrona zaś — jak na razie nadal najpopularniejszej wersji przekładu — np.: R. Leszczyński: *W sprawie polskiego przekładu Przygód dobrego wojaka Szwejka*. „Przegląd Humanistyczny" 1967, nr 2, s. 89—91.

[8] Krytyka przekładu Waczkowa m.in.: A. Kroh: *Szwejk stylizowany na Szwejka*. „Literatura na Świecie" 1983, nr 2, s. 393—398. O historii krytyki przekładu Waczkowa: A. Kaczorowski: *No, to zabili*

Kroha z 2009 r. (komentowanej na razie ze sporą dawką ostrożności jako odważne i kompetentne przedsięwzięcie, skazane jednak przypuszczalnie na niepowodzenie z powodu przywiązania do tradycji, pierwszej, już oswojonej, zadomowionej wersji)[9]. Warto zestawić choćby krótkie fragmenty — legendarny początek:

Oryginał Jaroslava Haška (Praha 1951):

Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války

Zasáhnutí dobrého vojáka Švejka do světové války

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

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

Kerýho Ferdinanda, paní Müllerová? —

Przekład Pawła Hulki-Laskowskiego (Kraków 2009):

Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej

Jak dobry wojak Szwejk wkroczył na widownię wojny światowej

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

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

— Którego Ferdynanda, Pani Müllerowo? —

Przekład Józefa Waczkowa (Warszawa 1991):

Dole i niedole dzielnego żołnierza Szwejka podczas wojny światowej

Dzielny żołnierz Szwejk wdaje się w wojnę światową

— No, to zabili nam Ferdynanda — odezwała się służąca do pana Szwejka, który musiał przed kilku laty pożegnać się ze służbą wojskową, bo został defi-

---

nam Dobrego Wojaka... „Literatura na Świecie" 1994, nr 9, s. 293—298; K. Koczur-Lejk: *Wstęp*…, s. 7—15. Porównanie przekładu Hulki-Laskowskiego i Waczkowa: E. Szczepańska: *„Obecná čeština"*…, s. 99—103; K. Koczur-Lejk: *Osudy dobrého vojáka Švejka*… Aprobata przekładu Waczkowa m.in.: H. Janaszek-Ivaničková: *Heroikomiczna epopea Jaroslava Haška*. „Literatura na Świecie" 1985, nr 5, s. 300—307; W. Nawrocki: *Uwagi o Józefa Waczkowa przekładzie „Przygód dobrego wojaka Szwejka"*. „Literatura na Świecie" 1986, nr 4, s. 292—293.

[9] O przekładzie Kroha m.in.: M. Szczygieł: *Nieprzygody niewojaka Szwejka*. Dostępny w Internecie: http://wyborcza.pl/1,99493,6947954,Nieprzygody_niewojaka_Szwejka.html [Dostęp: 23.08.2009]; A. Kozioł: *Losy zamiast przygód — o nowym tłumaczeniu nieśmiertelnej powieści Jaroslava Haška*. Dostępny w Internecie: http://netbird.pl/a/870/19635,1 [Dostęp: 29.08.2009].

nitywnie uznany przez wojskową komisję lekarską za matoła, i żył ze sprzedaży psów, okropnych kundli, którym podrabiał rodowody.

Oprócz tego zajęcia, miał reumatyzm i właśnie smarował sobie kolana maścią kamforową.

— Którego Ferdynanda, Pani Müllerowa? —

Przekład Antoniego Kroha (Kraków 2009):

Losy dobrego żołnierza Szwejka czasu wojny światowej

Dobry żołnierz Szwejk przystępuje do wojny światowej

— No to zabili nam Ferdynanda[10] — rzekła gosposia panu Szwejkowi, który, gdy przed laty został definitywnie uznany za idiotę przez wojskową komisję lekarską, opuścił służbę wojskową i utrzymywał się ze sprzedaży psów, okropnych nierasowych paskudztw, fałszując ich rodowody.

Prócz tego zajęcia, był dotknięty reumatyzmem i smarował sobie właśnie kolana opodeldokiem[11].

— Którego Ferdynanda, Pani Müllerowo? —

Porównując podkreślone ciekawsze fragmenty przekładów z oryginałem[12], podane jako *pars pro toto* wykonanego zestawienia tekstów, jak również opierając się na innych już dokonanych analizach i porównaniach[13], można ocenić strategię tłumaczy. Pierwszy z nich, Paweł Hulka-Laskowski, dążył przede wszystkim do oddania groteskowego wymiaru utworu, co powodowało dodanie bądź wzmocnienie odpowiednich cech oryginału (jak słowo „przygody" w tytule), w pełni jednak szanował tradycję stylistyki polskiej, utrzymując tekst w języku literackim, z drobnymi jedynie sygnałami odstępstw. Drugi tłumacz, Józef Waczków, skoncentrował się na przekazie tego, co było jego zdaniem mankamentem pierwszej próby: jego strategię translatorską wyznaczała głównie potrzeba transponowania złożonego obrazu językowego dzieła, zastępująca brak odpowiednich rejestrów w języku polskim nasileniem ekspresywności wypowiedzi, w tym posługiwaniem się wulgaryzmami. Trzeci tłumacz, Antoni Kroh, w pełni świadomy błędów swych poprzedników, zdaje się mieć na celu pełnię dzieła literackiego: zarówno semantyki, jak i formy artystycznej wraz z ich konotacjami — ówczesnymi, jak również

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

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

[12] Wszystkie podkreślenia w tekście — L.V.

[13] Szczegółowo: przyp. 5—7.

nałożonymi wraz z upływem czasu (stąd bogate przypisy, czyniące z przekładu literackiego przewodnik historyczny po epoce).

Przypadek drugi: stylizacja Bohumila Hrabala

W odróżnieniu od popularności Haška, opierającej się na jednej powieści, Hrabal jest powszechnie znany jako autor wielu dzieł, z nowelami *Postrzyżyny*, *Obsługiwałem angielskiego króla*, *Zbyt głośna samotność*, i cyklem *Wesela w domu* na czele. Jego poetykę, rozpoznawalną w każdym tekście, bez względu na upływ czasu, już w 1967 r. trafnie scharakteryzował Zdzisław Hierowski, wybitny bohemista: „[...] wszystkie powołane przez niego do życia postacie, figury i figurki charakteryzują się same, i to najczęściej nie przez działanie [...], ale przez to, co mówią, jak mówią i o czym opowiadają”[14]. Ta tylko z pozoru podobna do Haškowskiej poetyka stawiała jednak przed licznymi tłumaczami Hrabala zadanie nieco odmienne niż to, jakie stawiano przed tłumaczami Szwejka: Hrabal bowiem w znacznie mniejszym stopniu posługiwał się tak charakterystycznym dla poetyki Haška morfologicznym i leksykalnym nacechowaniem potocznością, do prawdziwego mistrzostwa zaś podniósł syntaktyczne nacechowanie potocznością: długie zdania luźno łączone przecinkami, wielokropkami lub anaforycznie występującymi spójnikami, nagromadzenia zdań podrzędnych i mnożenie synonimicznych i bliskoznacznych przymiotników, czasowników, rzeczowników lub innych części zdania. Przedstawmy więc, chociażby w zarysie, podejścia trzech najbardziej znanych tłumaczy Hrabala:

Przekłady Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego

Pierwszym, który poszukiwał odpowiedniego stylu w języku polskim dla hrabalowskiej stylizacji potoczności, był Andrzej Czcibor-Piotrowski, tłumacz między innymi *Postrzyżyn*:

> Jel jsem se tam podívat na bicyklu za půl hodiny po sestřelení. (*Postřižiny*, 1976, s. 12)
>
> I ja pojechałem tam na rowerze — mniej więcej w pół godziny po zestrzeleniu samolotu — aby zobaczyć, co i jak. (*Postrzyżyny*, 2001, s. 6)
>
> [...] sníh se třpytil na pláních a v každém krystalku sněhu jako by tikala malininká vteřinová ručička, tak ten sníh na prudkém slunci praskal ve všech barvách, a já slyšel [...]. (*Postřižiny*, 1976, s. 15)

[14] Z. Hierowski: *Bohumil Hrabal, beniaminek nowej prozy czeskiej*. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 10, s. 103.

> [...] śnieg lśnił na równinie i w każdym kryształku śniegu jakby tykała malutka wskazówka sekundnika, tak się ten śnieg w gwałtownym blasku słońca mienił wszystkimi kolorami; słyszałem [...]. (*Postrzyżyny*, 2001, s. 9)

A. Czcibor-Piotrowski wybrał jako dominantę przekładu znaczenie artystyczne twórczości Hrabala w ramach literatury czeskiej. Zdecydował się zatem załagodzić zbyt ekspresywne elementy, wywołujące w polskiej literaturze odmienne konotacje. Dotyczy to przede wszystkim interpunkcji — zamiast jakby niekończącego się toku zdań, posługuje się przeważnie standardowym układem zdania ze spójnikami i różnorodnymi znakami interpunkcyjnymi, a również stylistyki — zamiast kontrastywnego przeplatania wielu różnorodnych środków, decyduje się na sformułowania neutralne albo bliskie neutralnym, uproszczenia niektórych obrazów poetyckich i częściowe zastąpienie liryzującej obrazowości akcją.

Przekłady Jana Stachowskiego

Kolejny tłumacz, Jan Stachowski, przedstawił polskiemu czytelnikowi jedną z ważniejszych nowel Hrabala — *Obsługiwałem angielskiego króla*:

> [...] dostali se až ke mně... pozval jsem je do hospody, do toho mého nynějšího bydliště... , když se na mne dívali, všiml jsem si, čemu se diví. Kde jsi to vzal? Kdo ti to dal? Proč ses tak postrojil? Řekl jsem, posaďte se pánové, jste zase vy mými hosty [...]. (*Obsluhoval jsem anglického krále*, 1989, s. 318 i nast.)

> [...] przedarli się do mnie... Zaprosiłem ich do środka, do mojego gospodarstwa. Przyglądali mi się, a ja domyśliłem się, co ich tak dziwi. — Skąd to masz? Kto ci to dał? Dlaczegoś się tak wystroił? — Siadajcie, panowie — powiedziałem — teraz wy jesteście moimi gośćmi [...]. (*Obsługiwałem angielskiego króla*, 2001, s. 197)

J. Stachowski był świadomy pozycji artystycznej, jaką Hrabal zdobył już wśród polskich czytelników, a więc — mimo że starał się, w porównaniu z pierwszym tłumaczem, w mniejszym stopniu neutralizować stylistyczną ekspresywność — podobnie jak Andrzej Czcibor-Piotrowski, ułatwiał czytelnikom zaakceptowanie toku hrabalowskiego opowiadania przez częściowe standardyzowanie interpunkcji oraz nieliczne zastąpienia liryzującej obrazowości akcją[15].

[15] Nowela *Obsluhoval jsem anglického krále* ma, jako jedyna spośród dłuższych tekstów Hrabala, dwie polskie wersje: autorem drugiej próby spolszczenia jest Franciszek A. Bielaszewski: *Obsługiwałem angielskiego króla*. „Literatura na Świecie" 1989, numer specjalny, s. 30—228.

Przekłady Piotra Godlewskiego

Tłumacz kluczowych utworów Hrabala, powieści *Zbyt głośna samotność* i trylogii *Wesela w domu*, Piotr Godlewski pokusił się o dalsze przesunięcie tekstu polskiego w kierunku potoczności:

> To je vončo! (*Příliš hlučná samota*, 1989, s. 84)
>
> Toci do-piero! (*Zbyt głośna samotność*, 1996, s. 66)
>
> [...] museli lízt i do toho ohromného presu, dívali se za okenice pod peřiny… ale hledali to malinké dítě ne proto aby se neztratilo ale to dítě mělo takovou chorobu že na co přišlo tak vypilo [...]. (*Příliš hlučná samota*, 1989, s. 222)
>
> [...] musieli włazić również pod tę ogromną prasę, zaglądali za okiennice i pod pierzyny…, ale szukali tego maleńkiego dziecka nie po to, ażeby nie zginęło, tylko to dziecko miało taką chorobę, że co tylko znalazło, to wypiło [...]. (*Zbyt głośna samotność*, 1996, s. 318)

P. Godlewski w największym stopniu wyraził swobodny tok opowiadania Hrabala — uświadomił sobie znaczenie znaków interpunkcyjnych lub ich braku dla stylistyki, poetyki i semantyki tekstu Hrabala, a więc usiłował w minimalnym stopniu niwelować liryzującą rytmizację tekstu. Oddał również inne stylistyczne wartości tekstu — sformułowania ekspresywne.

Porównanie strategii tłumaczy tekstów Hrabala prowadzi do podobnego wniosku, jak w przypadku utworów Haška — od podejścia ostrożnego, uwzględniającego przede wszystkim rodzime tradycje, do bardziej odważnego, proponującego większą dawkę „egzotyki”[16]. Warto nadmienić, że intrygującym uzupełnieniem zarysowanego wcześniej „mierzenia się” tłumaczy z Hrabalowskim tekstem jest pojawienie się kilku książek polskich autorów, odwołujących się w różny sposób do twórczości Hrabala — otwarcie, w przypadku powieści Pawła Huelle, *Mercedes Benz. Z listów do Hrabala* (Kraków 2001), książki wspomnieniowej Franciszka A. Bielaszewskiego *Tak, panowie, idę umrzeć* (Wrocław 2003) oraz noweli Rafała Szamburskiego pt. *Wypracowanie nadobowiązkowe z Bohumila Hrabala* (Września 2009), a także z uwagi na podobieństwo poetyk w przypadku powieści o cechach autobiograficznych Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego *Rzeczy nienasycone* (Warszawa 1998).

---

[16] Bardziej szczegółowe porównanie przekładów Hrabala na język polski: L. Vítová: *Čtyři polští překladatelé narativních próz Bohumila Hrabala*. „Slavia Occidentalis” 2001, nr 58, s. 229—239; Eadem: *Recepce a překlady Hrabalova díla v polské literatuře*. In: *Otázky českého kánonu. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*. T. 1. Red. S. Fedrová. Praha 2006, s. 202—215.

Przypadek trzeci: stylizacja Jáchyma Topola (*1962)

Podobnie jak Hašek, Jáchym Topol, mimo autorstwa wielu tekstów, znany jest przede wszystkim jako autor powieści *Siostra*, okrzykniętej czeskim wydarzeniem literackim końca XX w. I także jak jego wielki poprzednik, napisał swe dzieło, po wcześniejszych przemyśleniach, w krótkim czasie[17]; posługuje się w nim — oprócz języka literackiego — głównie morfologicznymi i leksykalnymi wyznacznikami stylizacji potocznej. Jednak różnica kilku dziesięcioleci dzieląca obu pisarzy powoduje odwrócenie proporcji literackości i potoczności: w utworze Topola „niezwykłe" są fragmenty pisane językiem poprawnym, a wręcz książkowym, przestarzałym lub stylizowanym na język Biblii:

> [...] my dál seděli ve svejch klubovkách a skvělejch koženejch křeslech... ústy nevinnýho dítka totiž promluvila pravda... David seděl pěkně zdrchaně... šílenej městskej smutek z horala přímo smrděl... já měl chuť odšpuntovat nějakou tu Ohnivou a udělat si menší prázdniny, Micka vztekle rázoval po místnosti a skřípal těma pár zubama a Bohler listoval ve svým starým ohmataným vydání Ženatého kněze... a pak s knížkou praštil o zem a řekl tvrdě: Sebekritika! [...] Sebekritiku jsme na sobě konali, abychom byli čistší... vroucnějc připravený pro Mesiahův příchod. (*Sestra*, 1994, s. 77)

> [...] dalej siedzieliśmy w swoich wspaniałych skórzanych fotelach klubowych... ustami niewinnego dziecięcia przemówiła bowiem prawda... David siedział nieźle przybity... góral wręcz cuchnął szalonym miejskim smutkiem... ja miałem ochotę odszpuntować jakąś Ognistą i zrobić sobie małe wakacje, Kocur wściekle łaził po pokoju i zgrzytał kilkoma zębami, które miał, a Bohler kartkował swój sfatygowany egzemplarz starego wydania *Żonatego księdza*... potem cisnął książką o ziemie i powiedział zdecydowanie: Samokrytyka! [...] Aplikowaliśmy sobie samokrytykę, bo chcieliśmy być czystsi... bardziej żarliwie przygotowani na przyjście Mesjasza. (*Siostra*. Tłum. L. Engelking, 2002, s. 101)

Tłumacz, Leszek Engelking, wiernie zachował odbiegającą od tradycyjnej interpunkcję zdań, usiłował oddać również nadzwyczaj wyraziste nacechowanie potocznością, jednak nie udało mu się przekazać intensywności potoczności, zatem także kontrastu nielicznych fragmentów w języku literackim z resztą tekstu powieści.

[17] O powstaniu *Siostry* mówi Topol w: *Muszę prowadzić podwójne życie. Z Jáchymem Topolem rozmawia Jakub Pacześniak*. „Dekada Literacka" 2002, nr 9—10, s. 10—13.

Przypadek czwarty: Irena Dousková (*1964)

Śladami Haška poszła w pewnym sensie również Irena Dousková: dzięki prostej pozornie stylizacji stworzyła świeży obraz epoki, chętnie odsuwanej przez społeczeństwo na (lub nawet poza) margines pamięci, odnosząc w ten sposób wielki sukces czytelniczy. Dousková posłużyła się stylizacją potoczności — a co za tym idzie, punktem widzenia pomijanego od dłuższego czasu w literaturze dla dorosłych narratora dziecięcego; czasy zaś, które zasłużyły na szyderstwo z pomocą „niedoskonałego", a jakże często niezwykle trafnego języka potocznego, to okres tzw. czechosłowackiej normalizacji w latach siedemdziesiątych XX w. Skutkiem jest więc wykorzystanie prawie już zapomnianej możliwości stylizacji na potoczność: wydobycie jej walorów humorystycznych przy zestawieniu z (czasami nieudaną) hiperpoprawnością wyrazów obcego pochodzenia, nowomową lub złożonymi, utartymi sformułowaniami:

> [...] to třeba moh bejt nějakej statečnej indián jako Vinetú. (*Hrdý Budžes*, 2002, s. 129)
>
> [...] mógł to być na przykład jakiś odważny Indianin, jak Winnetou. (*Dumny Bądźżeś*. Tłum. J. Derdowska, 2007, s. 160)
>
> Potom mi oblíkli černý šaty, dali mi nový střevíčky, Kačenka mi učesala drdól a jeli jsme do krematória. (*Hrdý Budžes*, 2002, s. 131)
>
> Potem ubrali mnie w czarną sukienkę, dali mi nowe buciki, Kasieńka mnie uczesała w kok i pojechaliśmy do krematorium. (*Dumny Bądźżeś*. Tłum. J. Derdowska, 2007, s. 163)

Tłumaczka, Joanna Derdowska, przeważnie zręcznie zastępuje bogatsze możliwości stylizacji potocznego języka za pomocą zwrotów niezręcznych stylistycznie i konstrukcji anakolutycznych, odpowiednich dla dziecięcego narratora; rezygnuje natomiast z transformacji niektórych ekspresywizmów.

Potoczność potoczności nierówna

Przeglądając zaprezentowane przykłady oraz ich zwięzłe charakterystyki, można dokonać kategoryzacji charakteru i celu naśladowania języka potocznego, kolejno:

1) Jaroslav Hašek — stylizacja na potoczność rubaszną,
2) Bohumil Hrabal — stylizacja na potoczność estetyzacyjną,

3) Jáchym Topol — stylizacja na potoczność naturalistyczną,
4) Irena Dousková — stylizacja na potoczność humorystyczną.

Każdy z wymienionych typów zdaje się mieć swój rodowód, a niektóre swych kontynuatorów. Prekursorów Haška znaleźlibyśmy zapewne w literaturze od jej początków, a jego śladami zdaje się podążać między innymi. tzw. Ostravak Ostravski, autor czeskiego bestselleru i najsłynniejszej mistyfikacji ostatnich lat, serii książek *Denik Ostravaka* (Ostrava 2005—2007). Poprzedników Hrabala należy upatrywać zapewne głównie w Karelu Čapku (1890—1938) i Vladislavie Vančurze (1891—1942), spadkobierców zaś znaleźć można w młodszej generacji — mimo braku ucznia z prawdziwego zdarzenia, tradycja rytmizowania tekstu prozatorskiego i poszukiwania poetyki zarówno w codzienności, jak i na peryferiach pozostaje obecna w czeskiej literaturze, wymieńmy choćby prozę Jana Balabána (1961—2010). Natomiast Topol zdaje się należeć do tej samej tradycji stylizacji na potoczność, jak zapomniany już dziś prawie Karel Matěj Čapek-Chod (1860—1927). Natomiast Irena Dousková nawiązuje, co każdy czeski czytelnik bez głębszego zastanowienia zrozumie, do mistrzostwa Karela Poláčka (1892—1945). Właśnie owa bogata tradycja i jej twórcze kontynuowanie sprawiają, że wytrawni tłumacze starają się **przełożyć** również literacki fenomen stylizacji na potoczność.

Przedstawione przykłady wieloletniego, a nawet ponawianego poszukiwania i przekraczania możliwości oraz granic jednego języka i kultury przez sugestie dane możliwościami, a także (posuniętymi nieco dalej w pewnych aspektach) granicami drugiego języka i kultury pokazują na udanych przekładach, jak również na drobnych porażkach tłumaczy, że chęć oddania pełnego przekazu przeciera nowe drogi, stwarza nowe możliwości, przesuwa granice języka i kultury w nim wyrażonej. Powiększa się dzięki temu dla użytkowników języka i kultury przekładu zasób form wyrazu i wyrażania samego siebie, a przez to również rozumienia samego siebie; przekład przyczynia się do rozwoju języka i kultury, współtworzy tradycję i tożsamość narodową. Myśl ponowoczesna szeroko otwarta na wszelkiego rodzaju Inne — na dostrzeganie, akceptowanie i niezagrażanie Innemu — zdaje się antycypować również zmianę podejścia do przekładu. Przekład artystyczny nastawiony jest w coraz większym stopniu na obecność Innego w naszych kulturach narodowych. W przekładzie zachodzi przewrót kopernikański: zamiast przyswojenia — świata oglądanego przez pryzmat narodowy — wolimy egzotyzację — oglądanie naszego domu przez okulary świata.

Lenka Vítová

Stylizace hovorovosti v překladech české literatury do polštiny

Resumé

Česká literatura s bohatou tradicí využití příznakové stylizace hovorovosti a nářečnosti klade na překladatele do jazyků s méně rozvrstvenou stylistikou nemalé tvůrčí nároky — překladatelé musí nalézt vhodný protějšek pro vyjádření expresivity originálu. Autorka článku sledovala překladatelské strategie při řešení tohoto problému na příkladech překladů děl autorů, kteří různým způsobem využívají stylizace hovorovosti: Jaroslava Haška, Bohumila Hrabala, Jáchyma Topola a Ireny Douskové. Na základě srovnání originálu a překladu popsala, jak a nakolik se pokusili o vyjádření odpovídající originálu jednotliví překladatelé: v případě Haška Paweł Hulka-Laskowski, Józef Waczków a Antoni Kroh, v případě Hrabala Andrzej Czcibor-Piotrowski, Jan Stachowski a Piotr Godlewski, v případě Topola Leszek Engelking a v případě Douskové Joanna Derdowska. Autorka v závěru navrhla klasifikaci stylizace hovorovosti (dle formy a cíle užití): lidová (Hašek), estetizující (Hrabal), naturalistická (Topol), humoristická (Dousková) a poukázala na sílící potřebu jak nejpřesnějšího přeložení všech aspektů textu, včetně těch lišících se od národní tradice — shodně s názorovými proudy posledních let se v překladech objevuje stále více Jiného, v překladu dochází ke koperníkovskému obratu, před osvojením (světem viděným národním prizmatem) upřednostňujeme exotizaci (vlastní domov spatřený přes brýle celého světa).

Lenka Vítová

Stylization of colloquial language in Polish translations of Czech literature

Summary

Czech literature has traditionally made use of a distinctive stylization of colloquial language and dialect. This represents a significant challenge for translators into languages with less diverse stylistics as they seek to find a mode of capturing the original's emotionality. This article explores translators' strategies when dealing with this problem and uses examples of works by Jaroslav Hašek, Bohumil Hrabal, Jáchym Topol and Irena Dousková who stylize colloquial language in a variety of ways. The author uses a comparative analysis of the original and the translation to determine how and to what extent the individual translators achieved an adequate rendering of the original. The translators in question are Paweł Hulka-Laskowski, Józef Waczków and Antoni Kroh in the case of Hašek; Andrzej Czcibor-Piotrowski, Jan Stachowski and Piotr Godlewski in the case of Hrabal; Leszek Engelking in the case of Topol and Joanna Derdowska in the case of Dousková. In the conclusion the author suggests four categories of stylization of colloquial language (depending on its form and aim): folk (Hašek), aestheticizing (Hrabal), naturalist (Topol) and humorous (Dousková). She also argues that it is increasingly more important to provide as accurate a translation as possible of all the aspects of the text, including those that differ from the national tradition. This is in line with the latest trends when translations incorporate increasingly more of the Other and are characterized by a significant shift from adaptation (viewed through the national prism) to exoticization (viewing one's home through the lenses of the whole world).

Libor Pavera

Tłumaczenia niektórych tekstów współczesnej prozy polskiej na język czeski — przyczynek do dialogu kultur

Nie tak dawno jeden z literaturoznawców, który debiutował jako młody komunista w czasach pierestrojki w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XX w., napisał w wywiadzie w brneńskim czasopiśmie literackim „Host", że współczesnej literaturze czeskiej brakuje w ostatnim czasie tekstu lub tekstów, które stanowiłyby dla niej wyzwanie („brakuje wielkich, istotnych, wyzywających tekstów")[1]. Prawdą jest, że autorzy tacy, jak Hašek, Hrabal czy Kundera nie pojawiają się w każdym pokoleniu literackim, by móc zaprezentować „małą" czeską literaturę na światowym forum, ale mimo to nie wolno *a priori* dewaluować tekstów literackich powstałych w ciągu ostatniego dwudziestolecia[2], ani żądać od autorów, aby „pisali swoje teksty na zamówienie literaturoznawców, zgodnie z ich gustami i humorami", tylko dlatego, by badacze mogli je później interpretować za pomocą najnowszych metod postdekonstrukcyjnych, poststrukturalistycznych czy *gay* lub *gender studies.* Takie podejście cechowało czasy, na szczęście, dawno minione, kiedy planowano i projektowano wszystko, łącznie z literaturą i pozostałymi sztukami, zazwyczaj według sowieckiego, pięcioletniego interwału.

---

[1] P.A. Bílek: *„Na současné literatuře mi chybějí velké, zásadní, vyzývavé texty..." (ptal se J. Trávníček)*. „Host" 2004, č. 6, s. 30—35.

[2] O czeskiej literaturze (poezja, proza, dramat) ostatniego dwudziestolecia por. *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha 2008.

Pragmatycznie rzecz ujmując: do niektórych literaturoznawców ich Godot jeszcze nie przyszedł, inni, przeciwnie, pracują na materiale tekstowym, który na bieżąco wydają współcześni autorzy, zarówno w oficjalnych, jak i prywatnych wydawnictwach; nic innego, zresztą, nie pozostaje. Funkcjonuje, oczywiście, ogromna literatura tłumaczona z języków obcych, której nie wolno pominąć, a która również wnosi do naszej rodzimej literatury liczne impulsy zewnętrzne, i to na wielu płaszczyznach. Nie bez podstawy będzie tu przypomnienie, że w rozwoju literatury czeskiej był okres, w którym to właśnie bodźce zewnętrzne były wyraźne, silne i pomogły w uformowaniu się nowoczesnej literatury czeskiej, pod pojęciem której rozumiemy tu literaturę od 1895 r. do czasów współczesnych. Należy więc zwrócić uwagę na lata dziewięćdziesiąte XIX w. i ówczesne liczne przekłady z literatury francuskiej, angielskiej, włoskiej, rosyjskiej, skandynawskiej oraz — co zrozumiałe — również z literatury polskiej. Szczególnie twórczość Stanisława Przybyszewskiego znalazła odzwierciedlenie w tekstach czeskich dekadentów skupionych wokół czasopisma „Moderní revue”[3]. Gdybyśmy chcieli oprzeć się na terminologii teoretycznoliterackiej, to moglibyśmy posłużyć się pojęciem estetyki Zdeňka Mathausera „superhabilita”, przez którą rozumiał on przypadki, w których literatura próbuje osiągnąć poziom rozwoju innej literatury, swoiste mistrzostwo, jednak taka próba nie musi być koniecznie udana — może bowiem dojść do tego, co w piłce nożnej nazywamy „spalonym”. Te „spalone” można, oczywiście, postrzegać jako funkcjonalne (można by nawet powiedzieć o „korzystnych spalonych”), dynamizują bowiem cały proces literacki oraz ożywiają literaturę narodową właśnie przez wnoszenie obcych elementów, mimo że w zasadzie do wspomnianego „mistrzostwa” wcale nie musi dojść.

Oddziaływanie literatury tłumaczonej z języków obcych na konkretną literaturę narodową może mieć różną siłę, która zależy od kilku czynników. Jeśli chodzi o literaturę polską, to w zasadzie była ona regularnie tłumaczona i wnikała do środowiska czeskiego przez cały XX w., co przekonująco pokazują liczne bibliografie przekładu lub prace komparatystyczne[4]. Z języka polskiego na czeski, oczywiście, nie przestano tłumaczyć po przełomowych wydarzeniach lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w., chociaż i w tej dziedzinie doszło do wielu zmian. Najbardziej obiektywnych materiałów dostarczają tu prace bibliograficzne czy strony internetowe profesjonalnych organizacji zajmujących się przekładem i udostępniających informacje o tłumaczeniach przynajmniej pozycji książkowych[5].

---

[3] Por. bardziej szczegółowo nt. sytuacji na przełomie XIX i XX w. w czeskim środowisku literackim rozdział *Cizí vzory a učitelé českého písemnictví od let 90. do světové války* w niestarzejącym się opracowaniu A. Novák: *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Wyd. 4. Olomouc 1936—1939, s. 834 i nast.

[4] Por. *Západoslovanské literatury v českém prostředí ve 20. století*. Red. H. Ulbrechtová-Filipová. Praha 2004.

[5] Por. Baza danych czeskiego przekładu artystycznego po 1945 r. Literatura Polska. Tłumaczenia. Dostępna w Internecie: http://www.obecprekladatelu.cz/ZZPREKLADY/totalpolstina.htm

Podczas gdy dziennikarze, opierając się na opracowaniach socjologicznych, przedstawiają wyniki badań, według których przeciętny czeski obywatel czyta więcej niż obywatel polski, w środowisku czeskim dowiemy się o polskiej literaturze dużo mniej niż czytelnik polski może dowiedzieć się o literaturze czeskiej. Bohemistka Joanna Czaplińska w biuletynie Stowarzyszenia Pisarzy Czeskich („Obec spisovatelů") prezentuje bibliografię opracowaną przez Izabelę Mroczek, z której wynika, że w latach 1989—2007 w Polsce ogółem ukazały się 272 przekłady książkowe z literatury czeskiej, przy czym najwięcej pozycji (22) wydano w 2002 r.[6]

W Czechach, wraz z transformacją i zanikiem tzw. kamiennych, dużych wydawnictw centralnych, które miały rozplanowane wydawanie tekstów poszczególnych literatur, którym z reguły poświęcone były specjalne edycje czy serie wydawnicze, w zasadzie na początku lat dziewięćdziesiątych XX w. przestała istnieć platforma, gdzie mogły się systematycznie ukazywać przekłady z poszczególnych literatur. Obecnie literatura obca pojawia się raczej przypadkowo niż programowo, również jej nakład nie jest tak wysoki, jak to miało miejsce przed 1989 r., co, rzecz jasna, skutkuje tym, że dostęp do niej ma ograniczona grupa czytelników. Nie można więc z pełną odpowiedzialnością powiedzieć, w jaki sposób literatura polska oddziaływała na literaturę czeską w ostatnim dwudziestoleciu. Badacz musi się raczej ograniczyć do reakcji środowiska akademickiego (które, co do zasady, odbiera literaturę polską w języku oryginału), krytyki literackiej czy samych tłumaczy, a nie do reakcji konkretnych czeskich autorów.

Należy także wspomnieć, że do zmian, oprócz wspomnianego już likwidowania wydawnictw centralnych i planów wydawniczych, zaliczyć można także stopniowy zanik wzajemnych kontaktów czeskich i polskich dysydentów i pisarzy. Dawno już minęły czasy, kiedy polscy i czescy dysydenci spotykali się potajemnie, najczęściej w górach, w pobliżu granic państw, uchodzili przy tym straży granicznej i policji obu krajów, wymieniali się książkami i rozmawiali o życiu społecznym i kulturalnym w swych krajach. Należący do bodaj ostatniej czeskiej generacji undergroundowej Jáchym Topol tak wspomina tamte lata:

> Wiadomo, że w Europie Środkowej i Wschodniej, nie mówiąc już o Bałkanach, historia jest nadal niezmiernie ważna. My, dzisiejsi czterdziestolatkowie, dorastaliśmy w czasach, w których być poetą znaczyło być bojownikiem swego narodu i języka, ponadto, często na rauszu i zjarani, czuliśmy się najlepiej w dekadenckich kulisach odziedziczonych po *beat generation* i rewoltach lat sześćdziesiątych. Żyliśmy z historii. Śniliśmy o czasach, kiedy André Breton jeździł po inspirację do Pragi, by upijać się z Nezvalem. Szczyciliśmy się tym, że tłumaczenia Luise'a Ferdinanda Celina wyszły jako pierwsze właśnie po czesku

[6] Por. J. Czaplińska: *Česká literatura v Polsku v 21. století.* „Dokořán, bulletin Obce spisovatelů v Praze" 2008, č. 49.

> i szczycimy się tym po dziś dzień! Liczyliśmy, w ilu to przekładach wyszedł Szwejk i te 30 piw dziennie, które pił Hašek, nie wydawało nam się niczym specjalnym. Opisywaliśmy Franza Kafkę i mieliśmy na jego punkcie takie same kompleksy, jakie on miał na punkcie swego ojca. Byliśmy skazani na życie w imperium sowieckim, ale nie było w tym nic dramatycznego, ponieważ nic innego nie znaliśmy. Zachód był Marsem. Z pierwszym w życiu Amerykaninem rozmawiałem w wieku 25 lat. Dziwiłem się, że nie zna on naszego podziemnego idola — filozofa Ladislava Klímy, który rozkrajał żywe myszy. Mówię o izolacji, a także o błogości izolacji. Całe lata pojawiam się na targach, wieczorach autorskich i wiem, jak mnie to wyrabia. Jak popadam w cynizm. Liczę sprzedane egzemplarze. Serdecznie nie cierpię samolotów i pociągów. Nawet nie znoszę już swych czytelników. I właściwie to mnie już przestaje interesować. Literatura. Nagrody. Media. Ten biznes. Tego wcześniej nie było. Wiarygodne media tworzyliśmy w podziemnych drukarniach, słuchaliśmy zakazanego radia i dla wolnych gazet ryzykowaliśmy kryminałem[7].

Sytuację obecną widzi Topol zupełnie inaczej, bez przysłowiowych „różowych okularów", już bez entuzjazmu, optymizmu i zachwytu:

> Literatura. Nagrody. Media. Ten biznes. Tego wcześniej nie było[8].

Pierwszy cytat z artykułu Topola nie jest jedynie gotowym wspomnieniem ostatnich lat dyktatury komunistycznej, tak jak je postrzegali młodzi ludzie w Europie Środkowej, ale pokazuje również jak bardzo jego generacja jest rozczarowana polistopadowym rozwojem wydarzeń w Czechach i współczesnym społeczeństwem w ogóle. W twardych czasach komunizmu wszyscy oczekiwali, że upadek żelaznej kurtyny i idąca za tym restauracja systemu demokratycznego przyniesie — między innymi — nowe możliwości, jeśli chodzi o wydawanie beletrystyki, książek niewypaczających przeszłości, nagrań wcześniej zakazanych wykonawców i kapel itp. Tymczasem dzisiaj ostatnie słowo w społeczeństwie ma rynek: w dziedzinie kultury i sztuki właśnie „niewidzialna ręka wolnego rynku" („neviditelná ruka trhu", termin ekonomisty i autora czeskiej wersji prywatyzacji — Václava Klausa) decyduje o tym, co jest, a co nie sztuką; co jest, a co nie wartością. Jeśli książka lub czasopismo się nie sprzedaje, to według tej ekonomicznej skali jest bezwartościowe lub mniej wartościowe pod względem artystycznym, mimo że literaturoznawca czy estetyk mogą na nie patrzeć zupełnie inaczej.

Ta utrata wartości w dzisiejszym świecie nie jest, rzecz jasna, przypadkowa — proces ten przyspieszyła globalizacja i wszystkie media, które niwelują kulturę, określają gust odbiorców i w zasadzie wpływają na wszystkie przejawy życia kulturalnego. Podczas gdy niektórzy, przede wszystkim intelektualiści, wzbraniają

---

[7] J. Topol: *Česká literární revoluce*. „Hospodářské noviny", dodatek „Víkend" 8.10.2004.

[8] Ibidem.

się przed tymi procesami medializacji na szeroką skalę, inni z kolei je popierają i twierdzą, że właśnie telewizja i inne media, głównie Internet, przybliżają kulturę wszystkim (zwłaszcza poglądy lewicowe) i może to stanowić jedyny lek na jeden z megatrendów XXI w., jakim jest problem wolnego czasu. Oczywiście, oprócz niego istnieją inne megatrendy, takie jak: problemy z nacjonalizmem, tworzenie nowej etyki, powrót uczuciowości do społeczeństwa („królestwo pasji"), problem zapatrzenia w teraźniejszość („triumf teraźniejszości"), rola kobiety w społeczeństwie XXI w., zagadnienie kultur mniejszościowych, „innych" itp.[9]

Trudno sformułować hipotezę, że któryś z autorów współczesnej literatury polskiej miał bezpośredni wpływ na czeskiego pisarza (choćby na którąkolwiek płaszczyznę tekstu — tematykę, motywy, styl, spojrzenie na człowieka i współczesny świat itp.) do tego stopnia, że za pomocą swego tekstu wniósł jakiś „obcy gatunkowo" element do autonomicznej, zamkniętej całości, jaką stanowi literatura narodowa, co jest jednak dobrze znane literaturze polskiej, np. Paweł Huelle swą powieść *Mercedes Benz* o podtytule *Z listów do Hrabala* (2001) stylizował na typowy styl Hrabala, łącznie z jego postawą „bawidamka" („pábitelé"), sposobem patrzenia na człowieka i otoczenie, w którym się poruszają postaci powieści: człowiek w ujęciu hrabalowskim i w dobrotliwej poetyce nie jest w zasadzie zły — w każdym z nas trzeba, według Hrabala, szukać dobra, przysłowiowej „perełki na dnie".

W ostatnim czasie w środowisku czeskim wzbudziły zainteresowanie niektóre przekłady polskich powieści. Z różnych przyczyn. Jedną z nich jest swoisty pogląd na Czechy i ich historię ostatniego stulecia, jaki znajduje odzwierciedlenie w książce *Gottland* (2006) Mariusza Szczygła, drugą — spojrzenie na współczesną polską młodzież i jej specyficzną osiedlową wspólnotę „dresiarzy" w książce Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* (2003); kolejną stanowi — wykorzystująca szczególnie lubiany przez czytelników gatunek sagi rodzinnej — powieść *Gnój* (2003) Wojciecha Kuczoka. Już samo zastosowanie tej formy gatunkowej (kronika, saga, fikcyjna historia itp.) w niebezpośredni sposób pokazuje, że współczesny człowiek czasem cierpi psychicznie i fizycznie z uwagi na wyobcowanie, z powodu życia w przetechnologizowanym i skomplikowanym świecie, i właśnie dlatego poszukuje jungowskiej świadomości kolektywnej, pamięci własnego rodu, oparcia w tradycji, która bywa przechowywana w mitach, bajkach i innych gatunkach z dziedziny folkloru. Tradycyjnemu miastu przeciwstawiona jest wieś albo samotność poza „tu i teraz" (por. Olga Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*, 1996, tłum. 1999).

Listę tę jeszcze można by ciągnąć długo, ale nie chodzi tu o wyliczenie przekładów polskich książek na język czeski ani o wskazywanie paralel. Sam fakt, że te analogie w poszczególnych literaturach (polskiej i czeskiej) występują jest ra-

[9] O tzw. megatrendach por. J.L. Abellán: *Ideas para el siglo XXI*. Madrid 1994.

czej wynikiem podobnego rozwoju historycznego i literackiego oraz, oczywiście, rezultatem zmian społecznych i politycznych, jakie przed dwudziestu laty miały miejsce w całej Europie Środkowej i Wschodniej.

Błędem jest twierdzenie, jak uważa wielu, że literatura i pisarze nie są związani określonymi więzami z procesami mającymi miejsce w społeczeństwie; przeciwnie — literatura i sztuka są najczęściej bardzo czułym sejsmografem, który te zmiany wskazuje. Obecny obraz literatury nie byłby już możliwy bez wspomnienia o Dorocie Masłowskiej i jej następczyniach (Manueli Gretkowskiej i in.), bez Mariusza Szczygła i jego oryginalnego spojrzenia na Pragę, czeską historię itp.

Dla kariery pisarki Doroty Masłowskiej (ur. 1983) charakterystyczny jest skokowy wzrost popularności. Z dnia na dzień zaczęto o niej mówić w radiu, telewizji i przedstawiać w mediach, niemal wyłącznie w superlatywach. Gdy pracowała nad swym debiutem, była jeszcze przed maturą, przygotowywała się do niej, co znalazło swe odzwierciedlenie w jej pierwszej książce w postaci dużej liczby aluzji do literatury klasycznej i współczesnej literatury polskiej. W jej tekstach znajdziemy również aluzje pozaliterackie — do tekstów piosenek i do polskich realiów. Wszystko to stanowi problem translatorski, ponieważ realia często nie mają adekwatnego odpowiednika w języku docelowym. Jeszcze więcej problemów tłumaczowi prozy Masłowskiej na język czeski przysparza jej specyficzny język: autorka nie tylko używa języka nieliterackiego, ale wręcz celowo wprowadza błędy gramatyczne i składniowe. Spójrzmy na fragment tekstu:

> Najpierw ona mi powiedziała, że ma dwie wiadomości dobrą i złą. Przechylając się przez bar. To którą chcę najpierw. Ja mówię, że dobrą. To ona mi powiedziała, że w mieście jest podobno wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. Ja mówię, że skąd wie, a ona, że słyszała. To mówię, że wtedy złą. To ona wyjęła szminkę i mi powiedziała, że Magda mówi, że koniec między mną a nią. To ona mrugnęła na Barmana, że jakby co, ma przyjść. I tak dowiedziałem się, że ona mnie rzuciła. To znaczy Magda. Chociaż było nam dobrze, przeżyliśmy razem niemało miłych chwil, dużo miłych słów padło, z mojej strony, jak również z niej. Z pewnością. Barman mówi, żebym kładł na niej laskę. Chociaż to nie jest tak proste. Jak dowiedziałem się, że tak już jest, chociaż raczej, że już nie ma. To nie było tak, żeby ona mi to powiedziała w szczere oczy, tylko stało się akurat na tyle inaczej, że ona mi to powiedziała poprzez właśnie Arletę. Uważam, że to było jej czyste chamstwo, prostactwo. I nie będę tego ukrywał, chociaż to była moja dziewczyna, o której mogę powiedzieć, że dużo zaszło między nami różnych rzeczy zarówno dobrych i złych. To przecież nie musiała mówić tego przez koleżankę w ten sposób, że ja się dowiaduję ostatni. Wszyscy wiedzą od samego początku, gdyż ona powiedziała to również innym. Mówiła, że ja to jestem raczej bardziej wybuchowy i że musieli mnie przygotować do tego faktu. Boją się, że coś mi odpierdoli, bo raczej tak zawsze było. Mówiła, żebym wyszedł pooddychać. Dała mi te swoje fajki z gówna. Tymczasem ja czuję tylko smutek bardziej niż cokolwiek.

> Jeszcze żal, że nie zostało mi to powiedziane w cztery oczy przez nią. Chociaż jedno słowo. (*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*)

Jeśli chcielibyśmy tekst ten tłumaczyć ściśle filologicznie, dopuścilibyśmy się pewnego gwałtu na języku. Tłumaczenie wyglądałoby następująco:

> Nejdříve mi pověděla, že má dvě zprávy, dobrou a špatnou. Naklánějíc se přes bar. Tak kterou chceš nejdříve. Já říkám, že dobrou. Pověděla mně, že ve městě je probíhá pravděpodobně polsko-ruská válka pod bílo-červenou vlajkou. Říkám, odkud to ví, a ona, že to slyšela. Říkám, že nyní špatnou. Tehdy vyndala rtěnku a řekla mně, že Magda říká, že je konec mezi mnou a ní […].

Taki przekład filologiczny przesłaniałby jednak „dresiarski styl" Masłowskiej, w zasadzie przekładałby tekst na inny kod; oczywiście, byłby konserwatywny, nudny i wypaczający. Czeska tłumaczka wybrała inne środki wyrazu, jakie oferuje środowisko czeskie. Oczywiście, nieprzypadkowe, ponieważ niektóre czeskie teksty współczesne nie uchylają się od stosowania języka niestandardowego, nieliterackiego, używania tzw. *obecné češtiny*, interdialektu zawierającego elementy języka potocznego, żargonu czy slangu, które mogą być w sposób funkcjonalny użyte w charakterystyce środowiska, a zwłaszcza w mowie określonych grup społecznych, np. narkomanów czy bezdomnych. Nie jest też tajemnicą, że *obecná čeština* coraz agresywniej przenika nie tylko do stylu informacyjnego (cz. *styl prostě sdělovací*), ale też do telewizji, radia i innych mediów. We fragmencie powieści Petry Hůlovej (ur. 1979), współczesnej czeskiej pisarki, zostały wyróżnione przykłady użycia *obecné češtiny* w paśmie narratorki:

> Vedle fotek pak měla na zdi nástěnku, kam si vystřihovala, jak ona říkala, zajímavosti z novin. Fotka úspěšně rozdělenejch siamskejch dvojčat, tuleně, co zachránil tonoucího, nebo nově objevenýho brouka. To byly její zájmy. Ještě jí tam pokaždý visel jinej citát, kterej si odněkud krasopisně opsala. Tyhle knížky jsme jí s otcem dávali k narozeninám. Mělo to vždycky zaručenej úspěch. Její nejoblíbenější byly Citáty o lásce a manželství a To nejlepší ze sentencí slavných o životě a smrti. Když nevěděla, něco odtud vždycky vytáhla. Bojovat s ní bylo marný. A jejím přesvědčením, že ona ví jak na to, máloco hnulo. Ještě tak když to slyšela na terapii. Ta ženská, co to vedla, u ní svýho času měla autoritu jak nikdo.
>
> Když se za mnou matka jednou zas po terapii stavovala, měla na očích černý brejle. Vždycky nosila s sebou jedny v kabelce. Říkala, že proti slunci, ale nasazovala si je nejčastějc na cestu do práce, když se předtím to ráno s otcem hádali. Hned mi bylo jasný, že si někdo dovolil ji kritizovat. Co bys, Ondřeji, řekl, kdyby se tě někdo zeptal na to, co mě zajímá, vypadlo z ní nakonec, když se posadila a brejle posunula na holou hlavu jako nesmyslnou čelenku. Kytky, chytrý křížovky, některý dokumenty na dvojce a pak jsem vyjmenoval pár blízkejch lidí.

Z fragmentu powieści *Přes matný sklo* (2004), jak również z wyróżnionych elementów tekstu wyraźnie wynika, że w prawie każdym zdaniu autorka odstępuje (przynajmniej w morfologii, nie mówiąc już o warstwie leksykalnej) od norm poprawności, przy czym nie chodzi tu o bohaterów, dla których takie „odchylenie" języka byłoby funkcjonalne, charakterystyczne dla danej postaci, jej mowy i grupy społecznej, z której pochodzi. Jest to próba przybliżenia się w jak największym stopniu do słowa mówionego. Podobną tendencję odwrotu od poprawnego języka literackiego można odnotować również we współczesnej poezji, która często jest pasmem impresji zapisanych w wierszach — narracją w wierszach. Z tej możliwości, którą stwarza język, skorzystała również czeska tłumaczka prozy Doroty Masłowskiej, Barbora Gregorová, o czym świadczy następujący fragment jej tłumaczenia:

> Nejdřív mi jako řekla, že má dvě zprávy: dobrou a špatnou. Nakláněla se přes bar. Tak kterou chci dřív. Já řikám, že dobrou. A vona mi řekla, že ve městě nejspíš probíhá polsko-rusácká válka pod červenobílou vlajkou. Já řikám, vod koho že to ví, a vona, že to slyšela. Tak řikám, že teda tu špatnou. A vona si vyndala rtěnku a řekla mi, že Magda říká, že je mezi náma konec. No, a pak mrkla na Barmana, že má přijít, kdyby něco. A tak sem se dověděl, že mě prej nechala. Teda jako Magda. I když nám spolu bylo dobře a společně sme zažili spoustu příjemnejch chvilek, hodně hezkejch slov padlo, vode mě stejně jako z ní. Vo tom žádná. Barman řiká, abych se na ni vysral. I když to není tak jednoduchý […].

Decyzja tłumaczki, aby zbliżyć język i styl Masłowskiej do trendów obecnych we współczesnej czeskiej prozie podobnego typu była dość szczęśliwa (zwłaszcza użycie właściwej leksyki, ale też końcówek *obecné češtiny*, krótkich, potocznych form czasowników, *v* protetycznego itp.). Dzięki tym zabiegom zbliżyła się ona do kodu, w którym mogą odbierać książkę Masłowskiej młodzi czescy czytelnicy, chcący poznać specyficzną społeczność „dresiarzy", społeczność ubierającą się w drogie, markowe ubrania i ze szczególną dla siebie brutalnością i wandalizmem okupującą osiedla miejskich aglomeracji.

Podobnie jak Gregorová musiał postępować także tłumacz nie mniej sławnej powieści Michała Witkowskiego (ur. 1975) *Lubiewo* (2004) (czes. *Chlípnice*, 2005) Jan Jeništa. Ponieważ powieść polskiego prozaika dotyczy środowiska homoseksualistów, a konkretniej — specyficznej grupy gejów starszej generacji, którzy zakładają damskie ubrania, a których po czesku nazywa się „tetky" (ciotki) albo „vykrouceniny" (pedzie). Chodzi tu, jak już ktoś kiedyś wspomniał, o mniejszość podwójną, nie tylko o mniejszość gejowską w ramach większej społeczności, ale mniejszość „tetek" wewnątrz tej mniejszości, która się od niej wyraźnie różni i nie jest powszechnie akceptowana.

Dla czeskiego czytelnika tłumaczenie tej książki, a w zasadzie już samo to, że ona jest, może być pewnego rodzaju fenomenem w postrzeganiu Polaków i środo-

wiska polskiego. Niemal nieustannie bowiem dowiaduje się on o Polakach z mediów, że są konserwatywni, mają demokrację opartą na wartościach katolickich, która tylko udaje liberalną, gdyż nie znajdzie w niej miejsca nic, co nie jest zgodne z zaleceniami kościelnymi (katolickimi). Temat tabu zatem przedostaje się — między innymi za pośrednictwem Witkowskiego — do literatury i zaczyna tworzyć nowy *image* Polski. Mimo że pogląd Witkowskiego na świat częściowo już zanika (odpowiadają temu realia), nikt chyba nie wierzy, że podobny, paralelny, świat mógłby nie funkcjonować dzisiaj, w erze wolności i swobody. Jasne jest, że taki świat społeczności gejowskich i lesbijskich istnieje, ale raczej się o nim głośno nie mówi. W czeskim środowisku nie znaleźlibyśmy tak silnej i otwartej wypowiedzi na ten temat (jeśli pominąć doprowadzone niemal do absurdu opowiadania erotyczne na stronach internetowych o tematyce gejowskiej czy lesbijskiej), choć pewne analogie występują tu w czeskiej prozie między innymi: P. Placáka, R. Nenadála, V. Baumana. Wyróżnione elementy w przytoczonym fragmencie tekstu ukazują odstępstwa od normy, jednak z wyraźnym dążeniem tłumacza do zbliżenia się do społeczności, o której mowa:

> *Cikády na Kykladách*
>
> A ty dvě přestárlý gazely už pomalu dokončujou svoje dílo, už mají, co chtěly. Sbalit mladou buznu, to trvá celý dlouhý týdny, nejdřív kino, kavárna, žvanění o počasí, o ptáčcích, jenže stará ti na to řekne: „Ale copak můžeš vědět, jestli to za to stojí? Co když má němnóga v kalhotách?" Líně se obracím na břicho a poroučím si namazat záda krémem Eris. Všechno je najednou velice polský. Už o pár kilometrů dál za Świnoujściem, v Ahlbecku, panuje latex. Všichni nabušení, vyholení, potetovaní, bradavky propíchaný piercingama, ptáky samej řetěz. S kovovýma obručema na čuráku. Viděli jste všechny ty západní gaye se zarudlýma prasečíma očkama na nudaplážích kolem Amsterodamu, kolem Berlína, Utrechtu, Curychu, Stockholmu? Ty jejich falusy, vytahaný, schlíplý, zmučený jak prsa divokých žen. Velký. Svraštělý. Vyholený. Naolejovaný. Vedro, mouchy, z rádia *The Night Chicago Died*. V tom západním slunci jsou animální do poslední pihy, do posledního vřídku na krku, v podpaží, do poslední oděrky a třeba i lézy. Čím hlouběji v lese, tím je těch vřídků víc, nedá se jich přece zbavit lusknutím prsty, ani se nedají zamrazit v přenosné ledničce, kde se už mezi kostkama ledu chladí pivo Korona. Který pijou s plátkem citrónu strčeným do hrdla flašky. Tak takový západní zvyky panujou už o pár kilometrů dál. Mužní. Lysí. Skini. Vyholení. Těžcí. Smrdící poppersem. Latexová závrať.

Problem społeczności, nie tylko seksualnych, ale ogólnie problematyka *gender*, jest właściwy nie tylko polskiemu, ale także i czeskiemu środowisku. Przed 1989 r. był niemal tabu w literaturze i nauce obu krajów. W środowisku czeskim po 1989 r. zagadnienie to pojawiło się i było analizowane zarówno w kontekście socjologicznym (dzięki socjolożce Jiřinie Šiklovej i jej Fundacji na rzecz Gender studies), jak i literackim, w którym znajdujemy, oczywiście, kilka wariantów li-

teratury feministycznej — od prowadzącego intelektualne gierki (D. Hodrová), przez wariant antymęski (Carola Biedermannová), aż do wariantu bulwarowego (H. Pawlowská).

Chyba największy, jak dotychczas, sukces na czeskim, a zarazem europejskim rynku literackim odniosła książka warszawskiego pisarza i dziennikarza Mariusza Szczygła, autora tekstu *Gottland*, którego czeska wersja sprzedawana była przewiązana wstęgą z napisem: „bestseller". Autor *Gottlandu*, który sercem jest raczej w Pradze, w 2007 r. znalazł się w gronie siedmiu finalistów nominowanych do polskiej prestiżowej nagrody literackiej *Nike*.

Określenie „bestseller" to na swój sposób oznaczenie ponadgatunkowe oraz dodatkowo marketingowe. Miano bestsellerów w dzisiejszym zglobalizowanym świecie rynku książki otrzymują najczęściej pamiętniki sławnych polityków, aktorów albo skandalistów, o których wydawcy wiedzą, że „przyciągają" czytelników. W przypadku książki Szczygła jest inaczej. Pierwszym wyraźnym elementem, który czytelnika dosłownie zniewala, jest sam krótki, ale mający siłę uderzenia tytuł: *Gottland*. Nie chodzi tu jednak o książkę, która byłaby poświęcona zagadnieniom religijnym i Bogu. Dla narodu tak „heretyckiego" — jak się o nim mówi za jego granicami — jak naród czeski taka książka nie byłaby bestsellerem. Autorowi jednak nie chodzi o tłumaczenie tytułu w sposób filologiczny z języka niemieckiego jako „ziemia Boga" czy „Boża ziemia". Znaczenie tytułu, jaki nadał swej książce jest o wiele bardziej praktyczne: chodzi o ziemię Karela Gotta, jednego z najbardziej znanych na świecie czeskich piosenkarzy XX w., który już pół wieku wzbudza kontrowersje nie tylko wśród słuchaczy, ale także polityków czy dziennikarzy. Należy przypuszczać, że Gott jest odbierany przez słuchaczy najczęściej pozytywnie, a nawet z zachwytem — w swym kraju, w sąsiedniej Słowacji, ale również w Niemczech, w Rosji i na kontynencie amerykańskim, dokąd jego muzyka dotarła już pod koniec „złotych lat sześćdziesiątych" ubiegłego wieku (Rio de Janeiro) i dzięki temu zapewniła mu *de facto* światową sławę (spotkanie z F. Sinatrą itp.).

Już tytuł tekstu Szczygła pozwala na — zupełnie oderwaną od samych reportaży Szczygła znajdujących się wewnątrz książki — analizę jego poglądów na temat południowych sąsiadów. Warto tu wspomnieć o jednej ze znanych powieści Milana Kundery (*Kniha smíchu a zapomnění*, Toronto 1981), w której autor literatury „wysokiej" rozważa zagadnienie kiczu oraz ocenia, między innymi, działalność Karela Gotta w latach czeskiej „normalizacji" (Gott jest przez Kunderę traktowany jako idiota czeskiej muzyki popularnej). Po publikacji tekstu Szczygła będzie trzeba niektóre osądy etyczne Kundery poddać krytyce i niewątpliwe dojdzie do wyraźnych zmian. Dochodzi do nich, zresztą, już teraz, po ujawnieniu kompromitujących materiałów z życia Kundery w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku i o jego związkach z policją. Rewizję poglądów na tę sprawę, tak czy inaczej, wymusza ona sama — przypomnę tylko, że Karel Gott w ostatnim czasie obchodził jubileusz siedemdziesiątych urodzin, a telewizja, radio, dzienniki i czasopisma

publikowały informacje i artykuły poświęcone piosenkarzowi i jego działalności (artystycznej, społecznej, a także politycznej) w ostatnim półwieczu. Nie trzeba dodawać, że są to przeważnie artykuły pochwalne i utrzymane w życzliwym tonie. Karela Gotta prezydent Klaus uhonorował nagrodą państwową. Wspominają go także ci, którzy nie mogli w latach „normalizacji" po inwazji wojsk Układu Warszawskiego działać publicznie, jak np. Marta Kubišová, piosenkarka-symbol „praskiej wiosny" 1968 r. i późniejszej normalizacji, która została skazana na medialną śmierć. Karela Gotta uważa się za czeski produkt eksportowy, za czeskie złoto, za czeski skarb narodowy; wspomniana zaś Kubišová ceni sobie zainteresowanie Gotta jej osobą w czasach, gdy zakazano jej śpiewać i publicznie występować. Można więc zadać pytanie: Co się stało z poglądami większości Czechów? Czy tylko Kundera, ze swą mylną optyką, zapatrywał się w taki sposób na czeską rzeczywistość normalizacji i na działalność reżimu G. Husáka jako generalnego sekretarza partii komunistycznej, a potem prezydenta? Wielu odpowiedzi lub aluzji w związku z tymi pytaniami może udzielić tekst Szczygła, ponieważ stara się dotrzeć do sedna „czeskiego charakteru".

W sposób niezamierzony nawiązuje on w zasadzie do innej książki — do tekstu Josefa Jedlički o czeskich typach[10]. Można się jednak zastanawiać, czy chodzi o badanie obiektywne, o rzeczywiste badanie. Czy nie chodzi tu o próbę wyjaśnienia niektórych zjawisk — społecznych, politycznych czy kulturalnych modelów lub schematów — w formie beletrystycznej? Na pewno i takie podejście do historii i do jej interpretacji jest dopuszczalne. Wydaje się nawet, że znajduje ono oddźwięk u czytelników, którzy nie są zdolni do przeczytania precyzyjnego, pełnego cyfr, studium socjologicznego dotyczącego tamtych czasów, ale oczekują raczej przykuwającej uwagi narracji, historii o tym, jak to właściwie było...[11].

Autor w całej książce używa gatunku reportażu. W czeskim środowisku ten gatunek niezbyt często bywa stosowany, zarówno w codziennej prasie, jak i w czasopismach. Nie ma w środowisku czeskim takiej tradycji, nie jest tak lubiany i nie ma swych wyraźnych przedstawicieli, jak w środowisku polskim. Szczygieł nie pozostaje przy tym jedynie na powierzchni opisywanego zjawiska, nie jest tylko byle dziennikarzem, który zadowala się przysłowiowym wierzchołkiem góry lodowej. Szczygieł chce spojrzeć także pod powierzchnię, tam, gdzie lodowiec jest już zakryty. Stara się obnażyć rzeczywistość. Nawet jeśli czasem nie tworzy kompletnej analizy charakteru i moralności Czechów, kiedy pozornie nie zagłębia się pod powierzchnię, mimo to daje wskazówki (do literatury przedmiotu) tak, by czytelnik mógł samodzielnie i niezależnie wypracować sobie własny pogląd.

---

[10] Por. J. Jedlička: *České typy aneb Poptávka po našem hrdinovi*. Praha 1992.

[11] W ostatnim czasie można odnotować spore zainteresowanie „opowiadaniem" historii. Również Telewizja Czeska przedstawia wieloodcinkowy serial pt. *Vyprávěj* (pol. *Opowiadaj*), który ukazuje losy pewnej rodziny począwszy od lat sześćdziesiątych XX w. Podstawą jest narracja, uzupełniana, wzorem zachodnich twórców telewizyjnych, o konkretne dokumenty filmowe.

Wybiera z czeskiej historii postacie nośne — ze świata polityki, kultury, sztuki, czasem sięga również do tematów, które przez przypadek same „podsunęły się" do opracowania. Ma przy tym talent do wyboru z ogromnej liczby tematów przede wszystkim tych, które naświetlają problem charakteru, mówią coś o typach. Rzecz jasna, można tu polemizować, czy los jednego człowieka można uogólnić i przyrównać do mas, do większości populacji. Oczywiście, nie można tego zrobić, i dlatego poglądy Szczygła należy odczytywać jako swoisty tekst, jako spojrzenie skierowane na pewien „świat ze słów", jednak świat inspirujący czeskiego czytelnika, który za jego pośrednictwem dowiaduje się o swej historii o wiele więcej niż z książek krajowych. Właśnie polskie „obce" postrzeganie rzeczywistości tworzy „dodaną" wartość książki Szczygła.

Wszystkie 16 tekstów zasługuje na uwagę również ze względu na gatunek. Choć pod płaszczykiem reportażu wewnątrz każdego z tekstów żyją i funkcjonują inne gatunki, co można wytłumaczyć pracą autora ze zróżnicowanymi gatunkowo źródłami. Autor nie podchodzi do rzeczywistości, z którą się spotyka, jak do *tabula rasa*, przestudiował bowiem ogrom literatury, w tym literatury fachowej. Jest to szczególna cecha pisarstwa Szczygła — do gatunku reportażu wciąga również inne gatunki, podgatunki, których celem jest ożywienie reportażu. Jego reportaże mają przy tym wyraźnie beletrystyczny charakter. W historii literatury czeskiej taki beletrystyczny charakter miał *Reportaż spod szubienicy* (*Reportáž psaná na oprátce*), legendarny tekst Juliusza Fučíka, ofiary nazistów w czasach tzw. heydrichiady (okres po zamachu na protektora Rzeszy Reinharda Heydricha), później także współpracownika gestapo — jak tego dowodzą najnowsze badania[12]. Również Fučík był przede wszystkim dziennikarzem, ale materiałowi reportażowemu z więzienia potrafił nadać zabarwienie beletrystyczne, dokonując przekomponowania całości i szczegółu.

Właśnie przekomponowanie jest wyraźnym rysem tekstów Szczygła (czasem stosuje się on do prostej, linearnej zasady czasowej w konstrukcji tekstu, kiedy indziej zaś używa kontrastywnej metody z montażem dwóch różnych czasoprzestrzeni itp.). Oczywiście, pamiętamy tu twierdzenie o kręgu hermeneutycznym, które zakłada, że podczas interpretacji na podstawie części można interpretować całość i *vice versa*. Podobnie postępuje Szczygieł: wybiera zawsze postać albo zjawisko właściwe danemu okresowi, wyróżnia je, oświetla reflektorem, jak

[12] Julius Fučík swój znany tekst, porównywany pod względem znaczenia z dziennikami Anny Frank, pisał w 1943 r. w więzieniu na Pankracu. Swe przeżycia notował na kawałkach papieru, które dzięki pomocy strażników w postaci grypsów trafiły do jego żony Gusty Fučíkovéj. G. Fučíková razem z Ladislavem Štollem, jednym z głównych ideologów czeskiej kultury lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku, po zakończeniu drugiej wojny światowej przepisała teksty, tworząc z nich *Reportaż spod szubiennicy*. Pojawiły się hipotezy, że Fučíková i Štoll ingerowali w tekst. Dlatego też w 1990 r. grypsy stały się przedmiotem badań w instytucie kryminalistycznym, które potwierdziły, że są prawdziwe i nie widać na nich śladów zmian ani mechanicznych, ani chemicznych, z wyjątkiem korekty wprowadzonej przez samego autora. Oryginalne grypsy zostały opublikowane w 1997 r.

na scenie, by wyłoniły się problemy podstawowe. Ich rozwiązanie pozostawia w większości odbiorcy. Nie jest pierwszoplanowy: dopiero po zsumowaniu interpretacji czytelników powstaje wyobrażenie o filozofii czeskiej historii XX w. i buduje się pewna charakterystyka Czecha. Na ile jednak jest ona prawdziwa w ogólniejszym kontekście, można stwierdzić tylko w konfrontacji z innym, podobnym materiałem, z literaturą faktu i opracowaniami fachowymi[13].

Niemniej jednak książka Szczygła stanowi wyzwanie dla Czechów, jest na swój sposób lustrem, opisem odbicia, jaki ma przed oczyma cudzoziemiec odwiedzający czeskie ziemie; dodatkowo cudzoziemiec przywiązany do Pragi i zakochany w tym kraju.

Bez wątpienia chodzi o książkę, o której można by napisać osobną monografię — z punktu widzenia konstrukcji, ale także, i przede wszystkim, interpretacji i odbioru (nie tylko na ziemiach czeskich, ale też w Europie Środkowej). Książka dopełnia bowiem dyskusję o czeskiej historii i jej sensie (którą zapoczątkowali H.G. Schauer pod koniec XIX w., T.G. Masaryk i J. Pekař w okresie międzywojennym, kontynuowały zaś eseje V. Černego oraz spory M. Kundery z V. Havlem); książka odpowiada także po części na pytanie, kim są Czesi, starodawny naród zamieszkujący przestrzeń Europy Środkowej. O tym, że proza ta przyciąga czeskiego czytelnika świadczą przede wszystkim wypowiedzi krytyków i recenzje, a także fakt, że książka sprzedaje się bardzo dobrze, w języku czeskim ukazał się już (w 2009 r.) piąty jej dodruk.

Podsumowanie

Nie dziwi bynajmniej fakt, że w czeskim środowisku (przypomnijmy, że jest to środowisko wolnomyślicielskie aż do herezji — już husyci za swe odstępstwa od nauki Kościoła byli postrzegani w Europie za kacerzy) wspomniana wcześniej polska proza zazwyczaj była odbierana pozytywnie. Jej tematyka była podobna do tematyki prozy czeskiej, mowa tu o tekstach wyzywających z uwagi na swą otwartość i obecność. Czytelnikom nie przeszkadza nawet „literatura menstruacyjna", do której czasem przypisywana jest Masłowska, ani tematyka związana ze społecznością gejów. Zwłaszcza w czasach, gdy wzmagają się prądy *gay*, *gender* czy *queer*, tego typu produkcja literacka jest dobrym materiałem dla socjologicznego badania współczesności, dla szeroko pojętej antropologii współczesnego Polaka czy Czecha, oglądanego bez różowych okularów, ze wszystkimi różnicami i cechami szczególnymi.

[13] Można tu, dla porównania, wskazać książkę filozofa Jana Patočki, która pojawiła się w tłumaczeniu również w środowisku polskim (J. Patočka: *Kim są Czesi?* Kraków 1997).

Młodsze i średnie pokolenie polskich autorów, dzięki tłumaczeniom znane również czeskim czytelnikom, wybiera sobie do opracowania tematy „niższej" kategorii, z marginesu społecznego, jednak obszar ten przyciąga czytelników. Tematy te pomagają bowiem zmieniać pewne stereotypy, które Czesi mają o Polsce i jej obywatelach, tradycjach, zwyczajach. Na przykład wspomniana już powieść Wojciecha Kuczoka *Gnój* mówi o rozpadzie, o wręcz patologicznych relacjach i traumach dzieci w polskiej rodzinie, która zawsze była stawiana za wzór. Jest to bardzo ważne poznanie, ponieważ niejednokrotnie burzy mity tworzone przez dziesięciolecia, pomaga zbliżać dwa, bliskie sobie pod względem językowym (oba należą do grupy języków zachodniosłowiańskich), narody.

Nie należy również zaniedbywać warstwy językowej. Mimo że czescy i polscy pisarze nieraz zajmują się podobną tematyką, ich wybór środków językowych jest inny. Można przy tym zauważyć znaczne odchylenie od standardowego języka literackiego, idące w kierunku języka mówionego, nieliterackiego. Fakt ten jest powodem, dla którego tłumacz musi szukać w swym ojczystym języku adekwatnych środków wyrazu, musi niejednokrotnie wejść na pole jeszcze niezaorane i tam poszukiwać leksyki poszczególnej warstwy czy grupy społecznej.

Wybór tłumaczonej literatury obcej i jakość przekładu stanowią podstawę dobrego dialogu kultur. Młode pokolenie tłumaczy (B. Gregorová, J. Jeništa, I. Mikešová i in.) jest tego świadome; charakteryzuje je rzetelne szukanie problemów tam, gdzie naprawdę są, oraz pomysłowość i wynalazczość w ich rozwiązywaniu (problem przekładu realiów, stylu, aluzji literackich, charakteru nieliterackiego itp.). Nie chodzi tu o rewolucyjną czy wywrotową praktykę przekładu, ale dla każdego, kto zajmuje się przekładem, musi być jasne, że nietradycyjna, wyrazowa, kompozycyjna, tematyczna, motywiczna itp. wypowiedź w języku wyjściowym wymaga adekwatnej i zadowalającej paraleli w języku docelowym.

Libor Pavera

Překlady některých textů současné polské prózy do češtiny — příspěvek k dialogu kultur

Shrnutí

Autor studie se zabývá problematikou překládání současné polské literatury do češtiny po roce 1989. Připomíná některá fakta z literárního života posledních dvaceti let a analyzuje některé texty současné polské prózy, které byly přeloženy do češtiny. Překladům ani jejich překladatelům není garantováno, že překlady vyjdou tiskem, neexistuje ani systematické vydávání polské literatury v ČR. Na druhé straně se objevují vydané překlady, jež mohou českému čtenáři ukázat Poláka a současné Polsko v úplně jiném image než kdysi. Badatel připomíná prózu Masłowské, která českému čtenáři přiblíží subkulturu „dreserów", což si vyžaduje od překladatele, který chce do cílového jazyka přeložit veškerý kontext, aby našel odekvátní styl a princip. Poněkud jinak se diskutuje o obrazu Poláků J. Witkowskiego, který se ve svých textech dívá na specifickou komunitu gayů. Konečně na posledním příkladu autor ukazuje, jak M. Szczygiel pohlíží z pohledu Poláka na dějiny Čechů v XX. století (próza Gottland). Autor připomíná rovněž fakt, že v obou literárních kulturách probíhají analogické procesy (tematika, výběr jazykových prostředků).

Libor Pavera

Translations of Certain Contemporary Polish Prose Works into Czech — a Contribution to the Dialogue between Cultures

Summary

In his paper, the author deals with the topic of rendering the contemporary Polish literature, created after the year 1989, into the Czech language. He reminds the reader of certain facts from the literary life of the last 20 years and analyses certain texts of the contemporary Polish prose which were translated into Czech. It is not guaranteed that the outcome of numerous translations will be ever printed. What is more, Polish literature is not systematically published in the Czech Republic. On the other hand, the translations which have been published may show a Czech reader Polish people and the contemporary Poland in a different light than it was done earlier. The researcher quotes D. Maslowska's prose, who introduces a Czech reader to the subculture of „dreserzy" („dresiarze"), which requires a translator to find an adequate style and language in order to render the whole context into the target language. Another approach to the issue of shattering the image of Poles has been taken by J. Witkowski, who looks at the specific gay community in his texts. Finally, in the last example, the author shows how M. Szczygiel, a Pole, views the Czech history in the XXth century (the prose Gottland). The author also mentions the fact that there have been analogical processes in both literary cultures (subject matter, selection of means of literature, etc.).

Izabela Mroczek

Gottland Mariusza Szczygła w czeskim przekładzie i jego czeska recepcja

Gottland Mariusza Szczygła pojawił się nakładem Wydawnictwa Czarne w 2006 r. Został wyróżniony wieloma nagrodami w Polsce i za granicą, wśród nich między innymi: European Book Prize 2009 — nagroda Unii Europejskiej za najlepszą europejską książkę roku, Bruksela 2009; „Gratias Agit" 2009 — nagroda Ministerstwa Spraw Zagranicznych Republiki Czeskiej za szerzenie dobrego imienia Republiki Czeskiej za granicą; Prix Amphi 2009 — nagroda literacka Uniwersytetu w Lille za najlepszą książkę obcojęzyczną wydaną we Francji w 2008 r.; Książka Roku 2007 — nagroda Polskiej Sekcji IBBY; Nagroda Krajowego Klubu Reportażu („za najlepszą książkę reporterską wydaną w ostatnich latach") w 2007 r.; Nagroda im. Beaty Pawlak w 2007 r.; literacka nagroda *Nike* czytelników w 2007 r. Książka została przetłumaczona na 6 języków (czeski w 2007 r., niemiecki w 2008 r., francuski w 2008 r., węgierski, włoski i rosyjski w 2009 r.)[1], w Polsce pod koniec stycznia 2010 r. pojawiło się drugie, poprawione wydanie *Gottlandu*.

M. Szczygieł, z zawodu dziennikarz i reportażysta (związany zawodowo z „Gazetą Wyborczą"), określa siebie mianem czechofila[2] (duchem wciąż żyje w Pradze — jak możemy przeczytać na obwolucie czeskiego wydania jego książki). *Gottland* powstawał przez kilka lat, autor pisał go, przebywając także w Pra-

[1] Informacje o nagrodach i tłumaczeniach podaję za autorem. Dostępny w Internecie: www.mariuszszczygiel.com.pl/276,bio [Dostęp: 31 grudnia 2009].

[2] Do czego przyznaje się m.in. w rozmowie z Petrem Zídkiem: *Češi svou zemi umí i pomluvit.* „Lidové noviny" 2007, 26.11, s. 11 czy w odpowiedzi na ankietę *Mých dvacet let svobody*: M. Szczygieł: *Milion za minutu a pivo v Čechách.* „Mladá Fronta Dnes" 2009, 10.10., s. 8.

dze. Z zamiłowania do melodii języka czeskiego podjął się jego nauki, a znajomość języka pozwoliła mu na przeprowadzenie wielu ciekawych wywiadów (udało mu się spotkać między innymi z żyjącą w Pradze siostrzenicą Franza Kafki; wcześniej spotkał się z Heleną Vondračkovą) i dotarcie do materiałów, o których istnieniu nie wiedzieli nawet czescy dziennikarze. *Gottland* prezentuje się jako niezwykle ciekawa literatura faktu, w której wyeksponowane są charakterystyczne dla gatunków reportażowych cechy: rzeczowość wynikająca z faktografii, zwięzły styl i konsekwentna rezygnacja autora z emocjonalności. To sprawia, że zdarzenia, które w swej książce przywołuje Szczygieł, prezentowane są w sposób przyciągający uwagę czytelnika — i to nie tylko polskiego, do którego pierwotnie była ona adresowana. Warto przypomnieć, że olbrzymie zainteresowanie czytelników i doceniane przez recenzentów odmienne i wymykające się szablonom spojrzenie na skomplikowaną historię najnowszą Czechów spowodowało, że reportaże, które powstawały pierwotnie z przeznaczeniem do druku w „Gazecie Wyborczej" (pojawiały się w dodatku „Wysokie Obcasy"), otrzymały jednak książkową formę. A niesłabnąca popularność tej publikacji, zarówno w Polsce, jak i za granicą (a zwłaszcza w Czechach), świadczy o aktualności podjętej przez Mariusza Szczygła problematyki.

Czym zatem Szczygieł wzbudził takie zainteresowanie? Opisując najnowszą historię Czech, rezygnuje z sięgania do postaci-symboli czytelnych w kontekście międzynarodowym (nie znajdziemy tu zdarzeń dotyczących życia Václava Havla, Bohumila Hrabala czy T.G. Masaryka) i konstruuje obraz historyczny, opierając się na nieznanych szerszej publiczności „prywatnych" historiach. Zacięcie reporterskie pozwala mu — na podstawie materiału archiwalnego[3] — zawrzeć obraz Czech w szesnastu literackich reportażach, których tematem stają się wybrane fragmenty z życia osób w Polsce zupełnie lub niemal nieznanych. Są wśród nich między innymi: producent butów i twórca światowego koncernu obuwniczego Tomasz Baťa, aktorka Lída Baarová, rzeźbiarz Otakar Švec — twórca największego (nieistniejącego już) na świecie pomnika Stalina, pisarz Karel Fabián, skazana po 1968 r. na milczenie piosenkarka Marta Kubišová, lekarka opiekująca się poparzonymi w wyniku samopodpalenia młodymi chłopcami (w 1969 r. — Janem Palachem, a w 2003 r. — Zdeňkiem Adamcem) Jaroslava Moserová czy skazany na twórczy niebyt reżyser nowej fali czeskiego kina Evald Schorm. W ten sposób opowiada o całkiem innym kraju niż ten, który przeciętny Polak zwykł kojarzyć z uśmiechniętą twarzą Szwejka, kulturą knajp piwnych czy muzyką popularną wykonywaną przez idoli poprzedniego systemu: Helenę Vondráčkovą i Karla Gotta. Punkt ciężkości stawia Szczygieł na wyeksponowaniu w opisie losów wybranych przez siebie bohaterów tego, co nieobecne w świadomości

[3] Choć autor nie ustrzegł się przed licznymi — jak na pracę pisaną na podstawie dokumentów — błędami merytorycznymi. Zwraca na nie uwagę m.in. Josef Chuchma w recenzji *Gottlandu*; por. J. Chuchma: *Prý je tady bohem Gott.* „Mladá Fronta Dnes" 2007, 27.10., s. 5—6; o błędach popełnionych przez Szczygła pisze także autorka w kolejnych akapitach niniejszego tekstu.

zbiorowej, co dotąd skrywane w archiwach tworzyło „inną historię". Pokazuje, że każde zdarzenie składające się na historię ma wiele motywacji, i że nie istnieje prawda bezwzględna. Czechosłowacja komunistyczna pojawia się więc w *Gottlandzie* w kontraście strachu i odwagi, tragizmu podjęcia odpowiedzialności i sięgnięcia do łatwych rozstrzygnięć. Szczygieł, który przywołanych w swym tekście faktów nie komentuje, przerzuca na czytelnika ciężar osądu trudnej, niejednoznacznej i burzliwej — a w Polsce przecież mało znanej — historii najnowszej południowych sąsiadów. Prowokuje czytelnika już samym tytułem utworu: z jednej strony tytuł ewokuje kontekst religijny (Gottland — Ziemia Boża), z drugiej zaś — kontekst świecki, z odcieniem obrazoburczym (Gottland — muzeum żyjącego Karla Gotta, otwarte w podpraskich Jevanach w 2006 r.; warto przypomnieć, że ze względu na zastrzeżoną nazwę muzeum zażądało wycofania książki z rynku księgarskiego, nie wyklucza także rozstrzygnięcia tej kwestii na drodze sądowej). Warto wspomnieć, że autor, zaproszony przez gazetę „Lidové noviny" do udziału w ankiecie na temat charakteru Czechów (*Jací jsme*[4]), stosuje identyczną jak w *Gottlandzie* metodę: prezentuje, nie ocenia. Przywołuje różne fragmenty ze swych kontaktów z Czechami. I ciężar odpowiedzi przesuwa na czytelnika, kończąc każdą miniopowieść pytaniem, na które odpowiedzieć sobie muszą sami Czesi: „Chovají se takto Češi?" („Czy tak zachowują się Czesi?" — tłum. I.M.).

Na uwagę zasługuje fakt, co szczególnie podkreślają recenzenci, uznając to za walor książki, że historię Czech i Czechosłowacji obserwuje obcokrajowiec, osoba „z zewnątrz", patrząca z dystansu i dzięki temu dostrzegająca w charakterze Czechów to, czego oni sami dostrzec nie chcą lub nie potrafią[5]. Wyjątkowość *Gottlandu* tkwi więc w tym, że próbę rozrachunku z czechosłowacką historią podejmuje autor spoza czeskiego kontekstu narodowego i kieruje swój tekst do innego niż czeski odbiorcy. Oryginalnie publikacja ta, przeznaczona dla polskiego czytelnika, była próbą odmiennej prezentacji historii i kultury południowych sąsiadów. Odmiennej, bo — warto przypomnieć — pojawiają się w niej osoby i zdarzenia, o których w Polsce nie było wiadomo wiele (lub nie było wiadomo zupełnie nic). Przekład *Gottlandu* na język czeski zyskał — można rzec, dość nieoczekiwanie — olbrzymi oddźwięk czytelniczy w Republice Czeskiej. Popularność tej książki na rodzimym dla wydarzeń fabularnych gruncie pokazała, że tematy podjęte przez Szczygła wzbudzają zainteresowanie także w czeskim kontekście. Václav Burián, czeski polonista, w swej recenzji *Gottlandu* napisał: „Poláci se o nás dozvídají překvapivé věci — a my možná také"[6] („Polacy dowiadują się o nas zaskakujących rzeczy — my być może też" — tłum. I.M.). O nośności podjętej problematyki świadczy chociażby fakt, że tłumaczenie ma już sześć do

[4] *Češi, takoví jste.* „Lidové noviny" 2010, 2.01., s. 5.

[5] K. Pípová: *Mariusz Szczygieł, Gottland.* „Tvar" 2007, č. 11, s. 2; P. Eichler: *Pohled ze sousedství.* „Literární noviny" 2007, č. 52, s. 11.

[6] V. Burián: *V zemi náhradních božstev.* „Lidové noviny" 2007, 24.02., s. 3.

druków[7], a wydane dotąd 20 tys. egzemplarzy książki to na czeskim rynku wydawniczym pozycja zbliżająca się do statusu bestselleru — takie nakłady uzyskują jedynie książki najpopularniejszego czeskiego pisarza Michala Viewegha. Warto przypomnieć, że Szczygieł za tę książkę został w 2009 r. wyróżniony wspomnianą już nagrodą Gratias Agit — nagrodą za szerzenie dobrego imienia Republiki Czeskiej poza granicami Czech. Kilka lat wcześniej, w recenzji *Gottlandu*, Aleksander Kaczorowski posunął się nawet do stwierdzenia, że Szczygieł powinien za tę książkę dostać honorowe obywatelstwo Czech[8].

Dzięki swej prowokacyjnej krytyce *Gottland* staje się dla Czechów lustrem, w którym mogą się przejrzeć sami i zobaczyć, jak widzą ich inni. Stąd tak emocjonalne wypowiedzi recenzentów na temat książki, z jednej strony wyrażające zaskoczenie (np. Jan Becher pisze na swym blogu, że — pozostając pod wpływem zaprezentowanego w *Gottlandzie* obrazu czeskiego społeczeństwa — nie może wydać żadnej opinii na temat przeczytanej książki)[9], z innej zaś — identyfikujące za Szczygłem narodowe trauma Czechów (np. Tereza Brdečková[10]). Książka ta odgrywa więc w pewnym stopniu rolę terapeutyczną. W recenzjach ujawniają się i ulegają ekspozycji czeskie kompleksy. Nie tylko dlatego, że tematyka podjęta przez Szczygła zmusza Czechów do refleksji nad swym narodowym charakterem, do odpowiedzi na pytania: jacy są Czesi[11], jakie są czeskie narodowe dylematy moralne?[12] Kolejnym głosem dominującym w wypowiedziach czeskiej krytyki są zaległości, jakie musi nadrobić czeska literatura w zakresie reportażu literackiego, by dorównać literaturze polskiej; czescy recenzenci wskazują na rozkwit w Polsce gatunku reportażu literackiego, kontrastując ten fakt z ubogą jego reprezentacją w Czechach[13].

Gottland jest pierwszą od kilkunastu lat książką prezentującą Czechów widzianych oczami obcokrajowca, która wzbudza tak duże emocje czeskiej krytyki. Wcześniej podobne wypowiedzi towarzyszyły czeskiemu tłumaczeniu książki Alana Levy'ego *Pražské peřeje* (oryginał 1972, czeskie tłumaczenie 1991 r.), ukazującej Czechów w okresie praskiej wiosny. Warto przypomnieć, że w ostatnim czasie w Polsce o Czechach pisze nie tylko Mariusz Szczygieł. W 2006 r. pojawiła się inna publikacja podejmująca między innymi czeską tematykę: *Europa z płaskostopiem* Aleksandra Kaczorowskiego, rok później zaś — książka Leszka

---

[7] Informację podaję za czeskim wydawcą. Dostępny w Internecie: http://www.dokoran.cz/index.php?&p=book.php&id=335 [Dostęp: 1 grudnia 2009].

[8] A. Kaczorowski: *Gottland, Szczygieł Mariusz*. „Gazeta Wyborcza" 2006, 23.10., s. 7.

[9] Dostępny w Internecie: http://becher.blog.respekt.cz/c/14541/Napiste-nekdo-o-Gottlandu.html [Dostęp: 31 grudnia 2009].

[10] T. Brdečková: *Příběhy ze Země Boží*. „Respekt.Příl.Kultura" 2007, č. 45, s. 15.

[11] Tak rozumie przesłanie książki I. Zítková: *Život v Absurdistánu*. Dostępny w Internecie: http://www.dokoran.cz/recenze/1193819781.rtf [Dostęp: 31 grudnia 2009].

[12] O tym pisze w swej recenzji V. Stanzel: *Cesta do hlubin če(cháčkov)ské duše.* „Host" 2008, č. 2, s. 33.

[13] Np. Ivan Matějka w recenzji *Gottlandu* na łamach gazety „Hospodařské noviny" 2007, 2.11., s. 16.

Mazana o Polakach w Pradze i wzajemnych kontaktach polsko-czeskich zatytułowana *Polska Praga, czyli dlaczego Matejko lubił knedle*. Ta ostatnia pozycja ukazała się w 2008 r., w czeskim przekładzie Václava Čapka, pod nieco zmienionym tytułem *Polská Praha aneb Jak se z půlky stala polka* (a skoro już o niej mowa, to należy w tym miejscu przywołać niemiłą informację — książka ta w 2009 r. zdobyła antynagrodę przyznawaną przez Gminę Tłumaczy Czeskich za najgorszy przekład literacki w 2008 r. — w uzasadnieniu przeczytamy komentarz, który w zasadzie dyskwalifikuje wartość merytoryczną czeskiego przekładu książki). Za czeskimi recenzentami *Gottlandu* Mariusza Szczygła warto podkreślić, że nie ma dotąd żadnej publikacji, która by prezentowała czeskie spojrzenie na najnowszą historię Polski, co czescy recenzenci odnotowują z wyraźnym żalem[14].

Jeżeli spojrzymy na polskie i czeskie wydanie *Gottlandu*, to zaskoczą nas różnice w doborze towarzyszącego tekstowi literackiemu materiału fotograficznego: okładki i zdjęcia wewnątrz książek są zupełnie inne. Okładka polskiego wydania, z melancholijną fotografią Josefa Koudelki, nie tylko nie wzbudza zainteresowania, ale także nie sygnalizuje dynamiki i złożoności podejmowanych w książce problemów. Dopiero w zapowiadanym drugim poprawionym wydaniu *Gottlandu* Wydawnictwo Czarne zdecydowało się na zmianę okładki: nowa przyciąga wzrok, prezentując fotografię nieistniejącego już pomnika Józefa Stalina w Pradze. Tymczasem na okładce czeskiego wydania znajduje się zdjęcie Pavla Štechy, które świetnie oddaje treść książki — zobaczymy na nim opancerzone samochody Służby Bezpieczeństwa z zarysem Hradczan w tle. W czeskim wydaniu tekst Szczygła dopełniają wyłącznie reportażowe fotografie Pavla Štechy, które doskonale współgrają z podejmowaną przez Szczygła problematyką.

Rozwiązania redakcyjne to nie jedyne różnice między polskim a czeskim wydaniem *Gottlandu*. Przy paralelnej lekturze obu wydań — polskiego i czeskiego, natrafimy na wiele problemów translatorskich. Helena Stachová, tłumaczka *Gottlandu* na język czeski, a prywatnie bliska znajoma Mariusza Szczygła (autor dziękuje jej za pomoc w trakcie powstawania książki), sięgając po ten tekst, stanęła przed nie lada wyzwaniem. Autor, ubarwiając swe reportaże, wplata cytaty z języka czeskiego, nie opatrując ich jednak zapisem bibliograficznym. Nie można go za to winić: *Gottland* nie jest publikacją naukową, lecz popularną. Tłumaczka może więc wobec fragmentów przywołanych przez Szczygła w jego własnym tłumaczeniu przyjąć dwie postawy: albo — nie porównując z tekstem wyjściowym, tj. czeskim — z powrotem na język czeski przetłumaczyć to, co wcześniej przetłumaczył na język polski Szczygieł (ufając, że autor nie popełnił błędu); albo sięgnąć po tekst źródłowy — nie wskazany przecież przypisem przez Szczygła — i przytoczyć go w oryginalnym brzmieniu. Tłumaczka nie zdradza, którą ze strategii wybrała, ale różnice — miejscami aż zaskakująco poważne — między autorskim przekładem cytatów na język polski i w przytoczeniach obec-

[14] Np. Tereza Brdečková.

nych w tłumaczeniu Heleny Stachovej pokazują, że tłumaczka próbuje jednak konfrontować polski przekład Szczygła z czeskim tekstem źródłowym. W efekcie znajdziemy w czeskim tłumaczeniu *Gottlandu* wiele miejsc, które mogą wprawić w zakłopotanie: nie chodzi tylko o niuanse językowe (np. często w czeskim wydaniu stosowana zmiana czasu teraźniejszego na czas przeszły w cytatach) czy różnice edycyjne (np. cudzysłów w miejsce myślników, odnośniki do przypisów w innych miejscach oryginału i przekładu), ale wręcz nietożsamość fragmentów, które w polskim oryginale funkcjonują jako ujęty w cudzysłów polski przekład czeskiego tekstu źródłowego. Poniżej prezentuję zaledwie kilka z o wiele dłuższej listy przykładów obrazujących ten problem (podkreślenie wskazuje na różnice):

1. Wtedy niespodziewanie w całej Czechosłowacji pojawiają się ulotki:
   NIE JESTEM BOGATY
   NIE JESTEM BIEDNY
   NIE JESTEM BANKRUTEM
   DAJĘ DOBRE PENSJE
   PŁACĘ UCZCIWIE WSZYSTKIE PODATKI
   ROBIĘ DOBRE BUTY
   PROSZĘ SIĘ PRZEKONAĆ
   Tomáš Bat'a. (s. 14)

   Po celém Československu se to nečekaně hemží plakáty:
   NEJSEM BOHÁČEM
   NEJSEM BANKROTÁŘEM
   PLATÍM NEJVYŠŠÍ MZDY
   PLATÍM ŘÁDNĚ DÁNĚ
   DĚLÁM DOBŘE BOTY
   PŘEVĚDČTĚ SE
   Tomáš Bat'a. (s. 14)

2. Brazylia, kraj wielki jak cała Europa, ma 44 miliony obywateli. Europa ma 480 milionów. Po co szukać terenu do rozwoju w ściśniętej Europie? A dlaczego nie tam? Lepiej się wyprowadzić. […] dlaczego robić rzecz tak głupią, na szkodę ludzi, jaką jest wojna? Bardzo nadaje się dla nas też Patagonia w południowej Argentynie. (s. 33)

   Brazílie, stát tak veliký jako celá Evropa, čítá 44 milionů obyvatel, Evropa má 480 milionů. Proč hledat půdu k rozmachu ve stísněné Evropě, proč ne tam? Líp vystěhovat nadbytečné lidi. […] Proč dělat věci tak hloupé a na škodu lidem, jako je možnost války? V zemi koluje zvěst, že Bat'a chce Československo přestěhovat do Patagonie v Jižní Americe. (s. 30)

3. — A Lída — wspominała koleżanka — od jakiegoś czasu zaczęła źle mówić po czesku, Myliła słowa czeskie z niemieckimi […]. (s. 58)

   A Lída, zmiňuje se její kamarádka, začala mluvit špatně česky […]. (s. 54)

4. Kraj Kafki, i znów tutaj już samo urodzenie się oskarżonego jest przestępstwem. (s. 125)

   Země Kafky. „V politickém procesu je už sám život obžalovaného zločinem. (s. 114)

Inny problem to obecne w tekście tłumaczenia nadzwyczaj liczne nieścisłości w datach i nazwach własnych. Oto kilka najpoważniejszych błędów:

w archiwum FBI (s. 38)	v archivu StB (s. 35)
Karel Babka — dyrektor magistratu w Pradze (s. 46)	Karel Babka — úředník pražského magistrátu (s. 44)
Magda Göbbels […] była w ciąży z piątym dzieckiem. (s. 53)	Magda Göbbels […] była těhotna s šestým dítětem. (s. 50)
dostali nakaz wyprowadzki do małej wsi w Sudetach. (s. 66)	Dostali příkaz vystěhovat se do malé vesničky v Krkonoších. (s. 61)
agrobiolog (s. 73)	zemědělec (s. 67)
[…] nazywa się Josef Vajce. (s. 92)	[…] je to pan V. (s. 83)
[…] w Pradze już w 1970 mają „Rok 1984” (s. 120)	[…] v Praze mají už v roce 1974 „Rok 1984” (s. 108)
W Pradze, 25 marca 1970 r. (s. 155)	Slapy nad Vltavou 22. března 1970 (s. 144)
[…] to ten system polecił wyrzucić go z trzeciego piętra. (s. 178).	[…] jiní tvrdí, že ho shodili z druhého patra estébáci. (s. 167).

Kolejnym elementem różniącym oba wydania jest opuszczenie przez tłumaczkę fragmentów lub akapitów zawierających wyjaśnienia, które kieruje do polskiego czytelnika w tekście oryginału Szczygieł, np.:

1. Czeski inżynier z Pragi, Václav Havel, ma zamiar zbudować w centrum, na placu Wacława, nowoczesny Pałac. […] — Tyle okien — mówi żona — będzie wyglądał jak latarnia. Latarnia to po czesku „lucerna”. (s. 43)

   Václav Havel, český inženýr, má v úmyslu postavit v centru Prahy, na Václavském náměstí, moderní palác. […] „Ten dům bude vypadat jako lucerna”. (s. 41)

2. […] zaproszony na zjazd prezydent Zápotocký (który, gdy był premierem, nadzorował Šveca), spotyka się w Moskwie z czeskimi i słowackimi studentami. (s. 81)

   […] setkává se prezident Zápotocký, který byl na sjezd pozván, s českými a slovenskými studenty v Moskvě. (s. 75).

Osobną grupę problemów stanowi opuszczenie przez tłumaczkę fragmentów tekstu obecnych w polskim oryginale lub odwrotnie — zamieszczenie stwierdzeń lub nawet akapitów nieobecnych w polskim tekście *Gottlandu*, np.:

1. Kraj, okrojony po Monachium, bez umocnień granicznych na północy, nie miał szans na opór. Zanim Hácha wrócił z Berlina […], Hitler wczesnym rankiem już był na zamku w Pradze. (s. 57)

   Československo, po Mnichově okrájené, bez pohraničního opevnění na severu, nemělo šanci se ubránit. Navíc se odtrhlo a osamostatnělo Slovensko. Než se Hácha vrátil z Berlina […], byl už Hitler brzy ráno na Pražském hradě. (s. 53)

2. […] W 1939 roku, po manifestacjach w dzień święta narodowego, Niemcy zamknęli przecież wszystkie czeskie uczelnie, a w obozach koncentracyjnych od razu znalazło się tysiąc dwustu studentów. Czesi mieli być tylko niemiecką siłą pociągową (s. 59)

   […] Roku 1939, po manifestaci v den státního svátku, uzavřeli Němci všechny české vysoké školy a 1200 studentů poslali do koncentračních táborů). (s. 55)

3. — Do dziś — opowiada pisarka Lenka Procházková — niektórzy, gdy słyszą Modlitwę, płaczą. Tak jak ja. Nowy dyrektor radia zarządził, żeby nadawać tylko jeden utwór Kubišovej dziennie. (s. 137—138)

   „Dodnes mnozí plačou, když tu píseň slyší", vypráví mi Lenka Procházková. „Napíklad já". Pak vystoupila s Dubčekem v televizním programu „Jsme s vámi, bud'te s námi" a zazpívala Modlitbu. V rozhovoru pro „Mladý svět" řekla: Taky jsem v poslední době nejvíc myslela na Dubčeka. A všecko, co jsem udělala, jsem dělala proto, abych trošku pomohla. Já vím, že to nic není, je to, jako když mraveneček přinese kousek stébla, ale přesto jsem to dělala". Nový ředitel rozhlasu dovoli vysílat jen jednu píseň Kubišové denně. (s. 127—128)

4. Wzruszona wyszeptała do mikrofonu słowa Dylana: „Časy se mění". „The Times They Are A-Changing". (s. 144)

   Dojetím teměř ztratila hlas, a tak do mikrofonu pouze šeptala: „Časy se mění". (s. 132)

5. W Pradze opowiadano, że profesor Hájek biegał każdego ranka w parku między drzewami, gdzie samochód nie mógł się już wcisnąć. SB zakazała więc profesorowi ćwiczeń fizycznych na świeżym powietrzu. (s. 154)

   Po Praze se říkalo, že profesor Hájek běhá každé ráno po parku mezi stromy, kam už se auto nevešlo. A tak estébáci nejdřív za Hajkem běhali a pak mu zakázali sportovat na čerstvím vzduchu. (s. 142)

6. W maju w Polsce wychodzi „Gazeta Wyborcza" […]. (s. 221)

   V květnu vychází v Polsku „Gazeta Wyborcza", první protikomunistický deník ve střední Evropě […]. (s. 204).

Helena Stachová, mimo że jest jedną z najlepszych tłumaczek polskiej literatury na język czeski (tłumaczyła między innymi książki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Witolda Gombrowicza), nie ustrzegła się błędów w tłumaczeniu tekstu Szczygła. Na uwagę zasługują zwłaszcza następujące niepoprawne tłumaczenia:

1. W nocy z 14 na 15 marca 1939 roku Hitler zmusił Czechosłowację do uległości. (s. 56)

   V noci ze 14. na 15. března 1939 obsadil Hitler Československo. (s. 53)

2. Švec i Štursowie budują po kolei modele pomnika z gliny. (s. 75)

   Švec a Štursovi modelují pomník z hliny. (s. 68)

3. Obok Věry S. siedzi sąsiadka i gość z Polski. (s. 101)

   Vedle Věry S. sedí sousedka a před ní stojí host z Polska. (s. 91)

4. opowiadania fantastyczne (s. 185)

   dobrodružné povídky (s. 173).

Tłumaczka decyduje się także w czeskim wydaniu na korektę nazwisk nieprawidłowo zapisanych w polskim oryginale: pojawia się więc Viktor Fischl zamiast Viktor Fishl (w polskim oryginale — s. 233) czy Roman Chmel zamiast Roman Chměl (w polskim oryginale — podziękowania poprzedzające tekst właściwy).

Warto podkreślić, że o odstępstwie od tekstu polskiego oryginału nie wspomina Helena Stachová w żadnym swym komentarzu. Ze względu na dużą liczbę fragmentów, w których uwidaczniają się różnice między tekstem przekładu a tekstem oryginału, rodzą się wątpliwości, komu należy zaufać: Mariuszowi Szczygłowi, który deklaruje przecież znajomość języka czeskiego i wskazuje na końcu książki literaturę przedmiotu, czy też tłumaczce, która — jak nakazuje uczciwość — powinna odszukać źródłowy tekst i przytoczyć go w oryginalnym brzmieniu. Być może wątpliwości te rozwieje sygnalizowane drugie poprawione wydanie *Gottlandu* w Polsce.

Gottland Mariusza Szczygła stanowi pierwszą od 1968 r. (w którym pojawił się książkowo wydany cykl reportaży Jiřego Lederera pt. *Polsko těchto týdnů*) prezentację polskiego spojrzenia na Czechy i Czechów (nie licząc czeskich czasopism i wydawnictw drugoobiegowych przed 1989 r., w którym polska eseistyka gościła na stałe). Jak twierdzi Patrik Eichler recenzujący książkę Szczygła, w za-

kresie odbudowania i ożywienia stosunków kulturalnych czesko-polskich wciąż bardzo dużo jest do zrobienia[15]. Jego słowa potwierdza także Mariusz Szczygieł, który w rozmowie z Ludkiem Nawarą stwierdził: „Chováme se k sobě jako ignoranti"[16] („Zachowujemy się wobec siebie jak ignoranci" — tłum. I.M.). Czas pokaże, czy czeski sukces *Gottlandu* stanie się inspiracją do reakcji zwrotnej i pokazania obrazu Polski oczami Czechów.

[15] P. Eichler: *Pohled ze sousedství* [rec. M. Szczygieł: *Gottland*. Přel. H. Stachová. Dokořán, J. Jiskrová — Máj, Praha 2007]. „Literární noviny" 2007, č. 52, s. 11.

[16] L. Navara: *S Gottem a bez Boha.* „Mladá Fronta Dnes" 2008, 10.01., s. 9.

Izabela Mroczek

Český překlad *Gottlandu* Mariusze Szczygła a jeho česká recepce

Resumé

Gottland Mariusze Szczygła ukazuje současné dějiny Česka a Československa formou popisu „osobních historií" lidí, kteří jsou neznámí nebo skoro neznámí v Polsku. Mezi nimi najdeme: Tomáše Bat'u, Lídu Baarovou, Otakara Šveca, Karla Fabiána, Martu Kubišovou nebo Evalda Schorma. Čeští kritici zdůrazňují, že tato kniha ukazuje charakter Čechů, stává se zrcadlem pro české kompexy a traumata. Neobyčejná popularita *Gottlandu* v Čechách dokazuje, že Češi pořád touží po publikacích, které jím pomůžou popsát jejich současnou identitu a pozicí mezi evropskými národy. Na okraji této popularity lze zdůraznit, že v obou knihách — v originálu a v jeho českém překladu, provedeném Helenou Stachovou — najdeme mnoho rozdílů: nejen u dat a jmén, ale také v citacích a dialozích uvedených do polského vydání v českém překladu Mariusze Szczygła.

Izabela Mroczek

Czech translation of Mariusz Szczygieł's *Gottland* and its Czech reception

Summary

Mariusz Szczygieł's *Gottland* presents Czech modern history by descripting "private stories" of people, that are unknown or slightly known in Poland. Among them we can find: Tomáš Bat'a, Lída Baarová, Otakar Švec, Karel Fabián, Marta Kubišová and Evald Schorm. Czech critiques underline, that this book shows the character of Czech nation, is a mirror of Czech complexes and traumas. An enormous popularity of *Gottland* in Czech Republic proves, that Czechs still need publications, which could help with describing their modern identity and their position among European nations. Despite of its popularity, we can find many differences between original text and its Czech translation made by Helena Stachová: not only in dates and names, but also in citations and dialogues introduced to Polish book in Mariusz Szczygieł's translation from Czech language.

Przekłady

serbsko-polskie

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Małgorzata Filipek

Koloryt pogranicza serbsko-tureckiego w polskich przekładach prozy Borisava Stankovicia

Dzieła Borisava Stankovicia (1874—1927) stanowią swoistą kronikę społeczną Vranja — głównego miasta południowo-wschodniej Serbii, którego wyzwolenie w 1878 r. z trwającej prawie pięć stuleci niewoli tureckiej przypadło na pierwsze lata życia pisarza. Na dorobek autora składają się trzy tomy opowiadań [*Ze starej Ewangelii* (*Из старог Јеванђеља*, 1899), *Ludzie boży* (*Божји људи*, 1902), *Dawne czasy* (*Стари дани*, 1902)], dramaty *Kosztana* (*Коштана*, 1902) i *Taszana* (*Ташана*, 1912) oraz powieści — *Pan Mladen* (*Газда Младен*, 1903, wyd. 1928) i *Nieczysta krew* (*Нечиста крв*, 1910), „obchodząca" w 2010 r. stulecie swego istnienia w serbskim obiegu kulturalnym.

Dzięki twórczości Stankovicia zarówno orientalne Vranje z krętymi uliczkami, okolicznymi wzgórzami i skomplikowanymi ludzkimi losami[1], jak i cały „јужносрбијански простор"[2] zostały włączone „у магистралне токове националне литературе"[3]. Pisarz, ukazując sceny zapamiętane z dzieciństwa, wystawił wierne świadectwo przełomowemu okresowi w dziejach Serbii[4], skoncentrował się na zmianach ekonomicznych, społeczno-politycznych i mentalnych zachodzących w regionie oddalonym od „zachodnioeuropejskich form

---

[1] Р. Симоновић: *Живот и књижевно дело Борисава Станковића*. Београд 2007, s. 110.

[2] Г. Максимовић: *Борисав Станковић. Његово дјело и доба.* В: Б. Станковић: *Одабране приче*. Ниш 2005, s. 461.

[3] Ibidem, s. 461.

[4] A. Dukanović: *Od tłumacza*. W: B. Stanković: *Żona nieboszczyka. Opowiadania.* Tłum. A. Dukanović. Warszawa 1961, s. 6.

cywilizacyjnych i kulturowych”[5], gdzie w atmosferze „przepychu […] i wybujałego erotyzmu trwoniono […] majątki”[6], gdzie „ścierały się interesy, ambicje, namiętności”[7]. W kręgu obserwacji B. Stankovicia znalazło się wiele kwestii — „расипање живота и великог богатства, феудални поредак и нови који га је заменио […], сексуална пренадраженост, […], промашене судбине људи […], патријархална покорност млађих према старима, потиснута жена”[8]. Autor przedstawił świetność i upadek patriarchalnych rodów, których reprezentantami byli „хаџије и ефендије […] носиоци оног старог и феудалног Врања”[9], ukazał bogacących się chłopów, uosabiających nowe czasy, pisał „o wypieraniu z handlu elementu obcego przez element serbski; o ludziach wydziedziczonych i biedocie; o uświęconych wiekami tradycjach i nowych obyczajach”[10].

Autor *Nieczystej krwi*, częściej niż inni ówcześni pisarze serbscy, ukazywał los kobiety jako istoty najmniej swobodnej w wyrażaniu swych emocji i potrzeb, całkowicie spętanej przez okowy patriarchalnych obyczajów[11]. Takie są jego bohaterki — Pasa (*Стари дани*), Cveta (*У ноћи*), Lenka (*У виноградима*), Naca (*Јовча*), Nuszka (*Нушка*), młoda Stana (*Баба Стана*), Sofka (*Нечиста крв*), Anica (*Покојникова жена*). Pisarz dotyka istotnych kwestii społecznych, jak: przemoc, gwałt, niechciana ciąża czy aborcja (*Баба Стана*, *Јовча*, *Стари дани*); poruszanym często zagadnieniem jest niespełniona miłość między bohaterami z różnych warstw społecznych. Budzące się uczucia, pierwsze zmysłowe pragnienia ukazuje pisarz w utworach *У виноградима* i *Нушка.* W opowiadaniu *У ноћи* syn bogatego gospodarza i służąca, siłą rozdzieleni, ukrywają przed światem łączące ich relacje. Skrywane uczucie towarzyszy jednemu z bohaterów opowiadania *Стари дани.* Skazana na osąd społeczny jest miłość ojca do córki z utworu *Јовча*, miłość silniejszą od śmierci ukazał pisarz w utworze *Станоја.*

Proza Stankovicia zaistniała w świadomości czytelnika polskiego dzięki utworowi zatytułowanemu *Nocą*[12], jednemu z dwudziestu czterech serbskich opowiadań[13] drukowanych w prasie polskiej przed drugą wojną światową. Powieść

---

[5] Ibidem, s. 7.

[6] Ibidem, s. 6.

[7] Ibidem.

[8] Р. Симоновић: *Живот*…, s. 115.

[9] Ibidem, s. 8.

[10] A. Dukanović: *Od tłumacza*…, s. 6.

[11] J. Деретић: *Историја српске књижевности*. Београд 1996, s. 390.

[12] B. Stanković: *Nocą.* Tłum. W. Bazielich. „Świat” 1932, nr 36, s. 15—16.

[13] W polskim obiegu kulturalnym zaistniały następujące utwory: B. Nušić: *Jego czwarta żona*. Tłum. V. Frančić. „Nowa Reforma” 1922, 41, s. 50—52; Idem: *Grzech Hatidży.* Tłum. Z. Kawecka. „Kurier Poznański” 1924, nr 258, s. 2 oraz nr 259, s. 2; Idem: *Carije.* Tłum. Z. Kawecka. „Kultura Słowiańska” 1925, nr 9, s. 9—11 oraz nr 10/11, s. 20—21; Idem: *Lale.* Tłum. Z. Kawecka. „Kurier Poznański” 1925, nr 103, s. 34; Idem: *Mój uczeń.* Tłum. R. Zawiliński. „Nowa Reforma” 1928, nr 133, s. 1 oraz nr 134, s. 1; Idem: *Przygoda św. Mikołaja.* Tłum. Mecenas Wacuś. „Kurier Poranny” 1934, nr 358, s. 45; Idem: *Spis ludności.* Tłum. J. Magiera. „Głos Narodu” 1934, nr 277, s. 4

Nieczysta krew[14], która została opublikowana w Polsce dwukrotnie (w latach 1935 i 1956), spotkała się z pozytywną reakcją[15]. Oba utwory przełożył na język polski Wiktor Bazielich, organizator i sekretarz katowickiego oddziału Towarzystwa Polsko-Jugosłowiańskiego. W 1961 r. w polskim obiegu czytelniczym ukazał się zbiór opowiadań *Żona nieboszczyka*[16] w tłumaczeniu Aliji Dukanovicia. Tom ten zawiera następujące utwory: *W winnicy* (*У виноградима*), *Tam* (*Јовча*), *Stanoja* (*Станоја*), *W posu* (*У ноћи*), **** Sam. Do tego stopnia, że boi się nawet stąpać po ziemi…* (*Сам. И то толико да не сме слободно ни на земљу да ступа…*), *Stare dzieje* (*Стари дани*), *Na tamten świat* (*На онај свет*), *Zaduszki* (*Задушница*), *Boże Narodzenie* (*Наш Божић*), *Praczka z Pstrokatego Zaułku* (*Баба Стана*), *Dzień Świętego Jerzego* (*Ђурђевдан*), *Wesele za murem* (*Нушка*) i *Żona nieboszczyka* (*Покојникова жена*). Opowiadanie *Wesele za murem* wydrukowano także w „Nowej Wsi"[17]. Utwór *Żona nieboszczyka* w wersji Haliny Kality został włączony do dwóch zbiorów — *Antologii noweli jugosłowiańskiej*[18] oraz *Nowel i opowiadań południowosłowiańskich*[19].

---

oraz nr 278, s. 4; V. Petrović: *Grubiański tramwajarz.* Tłum. W. Bazielich. „Świat" 1931, nr 34, s. 17—18; Idem: *Pokusa.* Tłum. W. Bazielich. „Świat" 1932, nr 2, s. 14—15; Idem: *Zapalone zboże.* Tłum. W. Bazielich. „Czas" 1932, nr 143, s. 2; Idem: *Ziemia.* Tłum. S. Papierkowski. „Kalendarz Królowej Korony Polskiej" 1938, s. 68—77; R. Vesnić: *Jankowa winnica.* Tłum. S. Papierkowski. „Kalendarz Miejsce Piastowe" 1936; J. Veselinović: *Mały śpiewak.* Tłum. O. Poraj. „Kurier Poznański" 1925, nr 74, s. 17—18; M. Crnjanski: *Święta prowincja*. Tłum. M. Znatowicz-Szczepańska. „Bluszcz" 1927, nr 8—13; L. Lazarević: *Dzwon na jutrznię.* Tłum. D. Królikowski. „Dziennik Poznański" 1928, nr 100, s. 23; I. Andrić: *Nowele*. Tłum. M. Znatowicz-Szczepańska. Warszawa 1937. W tomie znajduje się 8 utworów: *Wędrówki Aliji Dzierdzieleza*, *W klasztornej gospodzie*, *W więzieniu*, *Spowiedź*, *Przy kotle, Cud w Olowie*, *Most na Żepie*, *Pragnienie.*

[14] B. Stanković: *Nieczysta krew.* Tłum. W. Bazielich. Warszawa 1935. Cytaty pochodzą z tego wydania powieści.

[15] J. Magiera: *W Bibliotece Jugosłowiańskiej...*„Zet" 1934/1935, nr 23, s. 6; J. Gołąbek: *Na serbskich hucułach*. „Głos Narodu" 1935, nr 59, s. 4; Idem: *Z literatur słowiańskich*. „Czas" 1935, nr 242, s. 6; Idem: *Literatury słowiańskie. Literatura serbska*. „Rocznik Literacki" 1935, T. 4, s. 194; J. Kaden-Bandrowski: *Nieczysta krew.* „Gazeta Polska" 1935, nr 97, s. 6; B. Czuruk: *Bibliografia*. „Przegląd Polsko-Jugosłowiański" 1936, nr 8, s. 127—128; A. Czyżewski: *Biblioteka Jugosłowiańska*. „Wiedza i Życie" 1936, nr 10/12, s. 704—705; J. Gołąbek: *Powieść Borisava Stankovicia...*, „Nowa Książka" 1936, z. 4, s. 223; J.A. Szczepański: *Ze starej Serbii (Nieczysta krew).* „Trybuna Ludu" 1956, nr 162, 4; I. Olszewska: *B. Stanković, Nieczysta krew, Warszawa 1956*. „Rocznik Literacki" 1956, s. 408—409.

[16] B. Stanković: *Żona nieboszczyka. Opowiadania.* Tłum. A. Dukanović... Cytaty pochodzą z tego wydania.

[17] B. Stanković: *Wesele za murem.* Tłum. A. Dukanović. „Nowa Wieś" 1961, nr 38, 1, 3.

[18] B. Stanković: *Żona nieboszczyka.* Tłum. H. Kalita. W: *Antologia noweli jugosłowiańskiej*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył B. Ćirlić. Warszawa 1964, s. 174—198.

[19] B. Stanković: *Żona nieboszczyka*. Tłum. H. Kalita. W: *Nowele i opowiadania południowosłowiańskie. Chrestomatia.* T. 1: *1848—1948*. Oprac. B. Ćirlić wespół z E. Ćirlić. Warszawa 2003, s. 212—228.

Tłumaczenie i jego rezultat w postaci przekładu przypominają dialog z Innym, w którym rolę Innego odgrywa przełożony tekst[20]. Temu Innemu tłumacz „nakłada […] maskę, zgodnie ze swoim własnym odczytaniem oblicza tekstu […]. Uroda lub szpetota maski tłumaczenia modelowana jest wedle horyzontu pojęciowego tłumacza, wszczepionego w tekst oryginału w procesie interpretacji"[21]. Przekład jako źródło wiedzy o Innym — o innej kulturze, narodzie, mentalności, stylu życia, uważany jest za jeden ze sposobów, w jaki kultury mogą się z sobą komunikować i dzięki temu kontaktowi poznawać i wzbogacać[22], czemu służy zarówno zapoznanie odbiorcy z utworem należącym do obszaru innej kultury, jak i odtworzenie konkretnych elementów kulturowych obecnych w oryginale[23].

Czytelnik prozy Stankovicia poznaje ludzi, których mentalność formowała się „w wyniku prawie pięćsetletniego współżycia […] dwóch żywiołów […]. Pierwszy z nich to żywioł słowiański, miękki, wrażliwy […] — drugi to element orientalny, przeżarty […] melancholią, zachłannie zmysłowy"[24]. Dla odbiorcy tekstów Stankovicia Innym staje się świat mieszkańców południowej Serbii, wyzwolonych spod wielowiekowej tureckiej okupacji, a tym samym do pewnego stopnia egzotycznych[25], w których codzienność wpisane zostały dwie rzeczywistości społeczno-kulturowe. Dialog dwóch kultur — serbskiej i tureckiej — obecny w utworach Stankovicia wpływa na ich swoisty, niepowtarzalny klimat. Nawiązanie do tureckiej przeszłości okolic Vranja wprowadza do utworów konotacje obcości, odczuwanej nie tylko przez czytelników przekładu, lecz także przez adresatów oryginału, pochodzących spoza opisywanego obszaru, a zatem ukształtowanych przez inne warunki społeczno-polityczne i kulturowe — jak chociażby Serbowie z Wojwodiny, należącej niegdyś do państwa Habsburgów.

W dziełach Stankovicia pierwiastki tureckie, mimo iż zostały częściowo przez serbską przestrzeń wchłonięte i „oswojone", występują jako elementy kultury obcej, narzuconej. W tłumaczeniach jego utworów odgrywają rolę kultury trzeciej[26], zewnętrznej zarówno w stosunku do oryginału, jak i do przekładu. Połączenie w przekładzie elementów obcych i znanych „stwarza trzecią rzeczywistość, która nie jest już ani tylko rzeczywistością języka i kultury oryginału, ani tylko rzeczywistością języka i kultury przekładu, lecz palimpsestem tych dwóch rzeczywistości, nakłada-

[20] J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Warszawa 2009, s. 138.

[21] Ibidem, s. 139.

[22] E. Skibińska: *W szkole interkulturowości: problematyka różnic między kulturami w dydaktyce przekładu*. W: *Między oryginałem a przekładem*. 9: *Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce.* Red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 2004, s. 80.

[23] A. Bednarczyk: *Wstęp*. W: A. Bednarczyk: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002, s. 8.

[24] A. Dukanović: *Od tłumacza*…, s. 7.

[25] K. Bąk: *Borisav Stanković*. W: *Mały słownik pisarzy zachodniosłowiańskich i południowosłowiańskich*. Red. J. Magnuszewski. Warszawa 1973, s. 433.

[26] A. Bednarczyk: *Tłumaczenie w sferze oddziaływania kultury*. W: A. Bednarczyk: *Kulturowe aspekty*..., s. 32.

jących się na siebie”[27]. Uzyskany w rezultacie tłumaczenia obraz „może być obecny lub nieobecny w rzeczywistości przestrzenno-kulturowej przekładu[28].

Rekonstrukcja elementów kulturowych oryginału w przekładzie pozwala czytelnikowi poznać specyfikę nieznanej przestrzeni. W tłumaczeniach utworów Stankovicia tę przestrzeń wypełniają także ślady dziedzictwa tureckiego. W polskich translacjach zachowane zostały informacje podkreślające związki opisywanego regionu z Imperium Osmańskim, po którym w mieście pozostało dużo „piętrowych tureckich domów” (*Żona nieboszczyka*, 177), most z tablicą „w języku tureckim” (*Stare dzieje*, 71), turecki cmentarz oraz tradycja jarmarków, które wyglądają obecnie tak samo, jak „za tureckich czasów” (*Praczka z Pstrokatego Zaułka*, 134). Tłumacze nie pomijają informacji o miejscu akcji utworów, przytaczając szczegóły topograficzne, które dla czytelnika polskiego brzmią całkowicie abstrakcyjnie. Bohater opowiadania po otrzymaniu depeszy o chorobie babki „wyruszył do Vranja” (*Na tamten świat*, 90), w obrzędach chętnie uczestniczą „kobiety z Vranja” (*Dzień świętego Jerzego*, 158), Anica wraca do domu „przez zmurszały mostek na Odžince”[29]. Słynny „»Шарени хан« — трговачко састајалиште […] јунака”[30] opisany w powieści *Nieczysta krew* oraz „у причи *Баба Стана*”[31] zyskał uprzywilejowaną pozycję w przekładzie A. Dukanovicia, który zmienił oryginalny tytuł opowiadania na *Praczka z Pstrokatego Zaułku.* Mimo zmiany tytułu, „Pstrokaty Zaułek” z polskiej wersji utworu nie otwiera pola dla orientalno-tureckich odniesień w takim stopniu, jak czyni to serbski oryginał.

Polski czytelnik odnajduje w przekładzie informacje, że miejscem akcji utworów Stankovicia są obszary nadgraniczne. Pasa, po ucieczce od albańskich zbójników, „dotarła aż do granicy, a potem […] do naszego miasta” (*Stare dzieje*, 79). Anica i jej bracia przybyli do miasta ze wsi „położonej nad granicą” (*Żona nieboszczyka*, 181). Dziwak Tomcza uprawiał przemyt i „kręcił się nad granicą” (*Stare dzieje*, 79). Czas akcji pisarz określa za pomocą aluzji do przełomowych dla Serbii wydarzeń [„Potem przyszła wojna i wyzwolenie, koniec tureckiej władzy i panowania” (*Nieczysta krew*, 57)]. Obecność aluzji historycznych zarówno w tekście oryginalnym, jak i w przekładzie może odgrywać rolę egzotyzującą, niezależnie od tego, czy odbiorca może odczytać ich znaczenie[32], dlatego w polskiej wersji powieść *Nieczysta krew* opatrzono podtytułem, który precyzyjnie ustala jej ramy czasowe, konkretyzując aluzję historyczną (*Powieść obyczajowa z życia południowo-wschodniej Serbii z lat 1877—1880*).

---

[27] J. Kozak: *Przekład literacki*…, s. 163—164.

[28] Ibidem, s. 164.

[29] B. Stanković: *Żona nieboszczyka.* Tłum. H. Kalita. W: *Nowele*…, s. 214.

[30] Р. Симоновић: *Живот*…, s. 93.

[31] Ibidem.

[32] I. Kasperska: *Historia jako intertekst. Przekład aluzji historycznych na przykładzie powieści Zoé Valdés i Manuela Cofiño*. W: *Między oryginałem a przekładem*. 11: *Nieznane w przekładzie.* Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 2006, s. 40.

Wyróżniki tej innej, obcej kultury w przekładach prozy Stankovicia to, oprócz topografii terenu, aluzji historycznych, także imiona postaci. Dla czytelnika polskiego interesującą lekturę stanowią opisy życia codziennego bohaterów, którzy w przekładach zachowali swe specyficzne imiona (Lenka, Jovcza, Naca, Jovan, Nuszka, Stana, Stanoja, Pasa, Tomcza, Cveta, Stojan, Zlata, Sofka, Mita, Arsa, Ita, Trifun itd.). Na codzienność bohaterów składają się elementy kształtujące ich najbliższe otoczenie (np.: stroje, sprzęty domowe, potrawy, instrumenty muzyczne itp.), opisujące styl życia, przejawy duchowości.

Zewnętrznym atrybutem postaci są ich orientalne ubiory. Bohaterki chodzą „w serdakach, szarawarach, chustach na głowie" (*Stare dzieje*, 76). Ozdobą stroju kobiecego jest naszyjnik z dukatów. Jovcza kupił córce „dukatów […] tyle, że już nie było na nie miejsca na szyi i piersi" (*Tam*, 31). Dawny konkurent zamierzał Stanę „omotać naszyjnikami z dukatów" (*Praczka*…, 145). Na strój Nuszki składają się „rozpięty serdaczek i bluzka odsłaniająca naszyjniki z dukatów" (*Wesele za murem*, 165). Gdy ludzie tańczą „kolo" — „taniec ludowy, w czasie którego tancerze tworzą krąg" (*Boże Narodzenie*, 122), to ziemia dudni, a „w naszyjnikach dziewcząt śpiewają cienko dukaty, pieniążki [...]" (*Boże Narodzenie*, 122). W stroju męskim wyróżnia się turecki fez, do którego matka przypina synowi „kitkę, którą nosił […] ojciec" (*Boże Narodzenie*, 112), a fez dawnego konkurenta Stany „owinięty był białym zawojem" (*Praczka*…, 144).

A. Dukanović za pomocą przypisów objaśnia polskim czytelnikom niektóre osobliwości obcej przestrzeni kulturowej. Gdy Pasa wchodzi do izby, szeleści „zwierzchnia anterija" — „długa suknia bez rękawów" (*Stare dzieje*, 79) i „jedwabny mintan" — „krótki kaftanik […] pod zwierzchnim odzieniem" (*Stare dzieje*, 79). Halina Kalita objaśnia ten element garderoby jako „zwierzchnie czarne ubranie z długimi rękawami"[33]. We wnętrzach domostw królują sprzęty charakterystyczne dla kultury tureckiej. Przed drzwiami izby „stał mangal" — „miedziane, płytkie naczynie z rozżarzonymi węglami, wsparte na metalowych prętach" (*Na tamten świat*, 95). Na środku pokoju „rozciągała się sofra" — „niski stół, na którym spożywa się posiłki" (*Stare dzieje*, 76). W tłumaczeniu H. Kality mebel został opisany bardziej precyzyjnie, jako „okrągły niski stół, przy którym siedzi się na podłodze"[34]. Przed sklepem mięsnym Ity mężczyźni „wysiadują na ciepence"[35] — rodzaju „drewnianych okiennic, otwieranych nie na boki, lecz w górę i w dół"[36]. W miejskiej garkuchni „sprzedawane są cievapczici" — „turecka nazwa ostro przyprawionych kotlecików z różnych gatunków mięsa" (*Stare dzieje*, 72).

Na koloryt narodowy oryginału składają się elementy kultury — uroczystości, święta, obrzędy, wpisane w życie Serbów zamieszkujących nie tylko opisane

[33] B. Stanković: *Żona nieboszczyka.* Tłum. H. Kalita. W: *Nowele*…, s. 221.
[34] Ibidem, s. 215.
[35] Ibidem, s. 213.
[36] Ibidem.

przez Stankovicia południowo-wschodnie skrawki Serbii, ale również inne regiony (jak Dalmacja, Wojwodina itp.). Wesele, które autor opisuje w kilku utworach (*Wesele za murem*, *Żona nieboszczyka*, *Nieczysta krew*), nie oznacza dla bohaterek początku szczęśliwego etapu w życiu, jest często jedynie konsekwencją umowy zawieranej między rodzinami. Kluczowym wydarzeniem powieści *Nieczysta krew* jest sprzedaż Sofki przez ojca bogatemu chłopu, który przeznacza ją na żonę dla swego syna „с прикривеном намером да, по обичајима који […] владају међу сељацима, сам живи с њом"[37]. O męża dla córki próbował zadbać Jovcza, który w tym celu „wyruszył nawet w podróż do Turcji" (*Tam*, 33), Stojanowi „ojciec wyszukał […] bogatą pannę ze znanego domu" (*W nocy*, 62). Zanim Anica została żoną Mity zrozumiała, że bracia „już ją opili" (*Żona nieboszczyka*, 185). Wesele Anicy i Mity nie trwało „jak zwykle cztery dni" (*Żona nieboszczyka*, 186), dla gości przygotowano tylko uroczysty obiad, nie przewidziano „uroczystej wieczerzy i owej nocy, w czasie której goście biesiadują" (*Żona nieboszczyka*, 186). Wesele Sofki, poprzedzone zaślubinami z małoletnim chłopcem w opisanej z detalami świątyni, przekształca się w prawdziwą orgię. Weselna zabawa sprawia wielką radość jedynie Nuszce. Dziewczyna przez mur znajdujący się na posesji krewnych obserwowała tańce młodych mężczyzn, którzy „wyciągnęli zza pasa chustki i powiewając nimi […], jęli dreptać drobniutko, a ostrożnie […], ale zarazem ogniście" (*Wesele za murem*, 169). Nie mogąc oprzeć się sile muzyki, sama wykonała zmysłowy taniec.

Stanković wykazał się swobodą w traktowaniu niektórych praktyk weselnych. Zmodyfikował zwyczaj przyozdabiania w przeddzień ceremonii bramy domu pana młodego wieńcami z kwiatów — w powieści udekorował nimi dom ojca Sofki[38], zmienił również obyczaj, który wymagał, aby panna młoda po zaślubinach obsypywała gości zbożem, rodzynkami, cukierkami w domu swych teściów. Ten zwyczaj Stanković również przeniósł do rodzinnego domu Sofki[39].

Opisy uroczystości rodzinnych, obrzędów i zwyczajów wzbogacają wiedzę czytelnika na temat przynależności mieszkańców Vranja do określonej wspólnoty religijnej, o czym świadczą ocalone w tłumaczeniu pierwiastki prawosławia, występujące zarówno w postaci podstawowych wyróżników (cerkiew, pop, diakon, ikona, ikonostas), jak i elementów liturgii, w której uczestniczą bohaterowie. Szczególnie malownicze są opisy Bożego Narodzenia, Zaduszek oraz dnia patrona rodziny („крсна слава"), które ubarwiają życie postaci i tworzą niezwykły klimat utworów.

---

[37] J. Деретић: *Историја*…, s. 392.
[38] Р. Симоновић: *Живот*…, s. 136.
[39] Ibidem, s. 137.

Święta Bożego Narodzenia kojarzą się dziecięcemu bohaterowi z zapachami i dźwiękami — to zapach kadzidła, „skropione święconą wodą dywany" (*Boże Narodzenie*, 112) oraz „woń korzonków dziewięćsiłu i bazylii, której […] pęczki wetknęła matula za ikonę" (*Boże Narodzenie*, 109). Bohater zapamiętał z dzieciństwa, „jak walą moździerze, jak drżą futryny okienne" (*Boże Narodzenie*, 111), „jak pod ikoną skwierczy lampka" (*Boże Narodzenie*, 112), potrafił odtworzyć w pamięci „ikonostas, na którym mrugały lampki" (*Boże Narodzenie*, 114), brzmienie modlitwy diakona, pieśń *Roždestvo tvoje, Hriste, Boże nasz* (*Boże Narodzenie*, 115), modlitwę matki do św. Mikołaja Cudotwórcy oraz życzenia *Hristos se rodi*! (*Boże Narodzenie*, 119). Pisarz przywołał też nienazwaną *expressis verbis* bożonarodzeniową tradycję oczekiwania pierwszego gościa tzw. „полажајника". Zwyczaj szczególnego traktowanie pierwszej osoby, która przychodzi z życzeniami w dniu Bożego Narodzenia, wywodzi się z czasów, gdy wierzono „да је полажајник мртви предак у виду путника намерника — божанског госта"[40].

Innym świętem religijnym są Zaduszki, w serbskiej tradycji obchodzone trzykrotnie w ciągu roku, zawsze w sobotę „пред Месне покладе, пред Духове и пред Митровдан"[41]. Stanković w opowiadaniu *Zaduszki* wspomina o dwóch uroczystościach, z których „једна пада у зиму, друга у лето, пред св. Николу"[42], koncentruje się zaś na letnim Dniu Zadusznym, gdy „народ излази на гробље да окади гробове покојника и да им запали свећу или кандило на гробу"[43]. Z okazji święta „спреми се жито, јело и пиће, па се то изнесе на гробље и једе и пије и дели за покој душе умрлих"[44]. Bliscy odwiedzający groby przynoszą kosze pełne wiktuałów, aby po nabożeństwie rozdać je żebrakom. Cmentarne rytuały powtarzała także Anica, płacząca na mogile męża, wśród „placków, jabłek, winogron, plastrów przypiekanej dyni" (*Żona nieboszczyka*, 173). Bohaterka utworu, po rozdaniu pożywienia biedakom zgromadzonym na cmentarzu, „zapalała lampkę […], zgarniała […] liście […], uklepywała […] ziemię i z trudem odrywała się od […] mogiły" (*Żona*…, 175). Zaduszki ukazane są także w powieści *Nieczysta krew*, której bohaterka „przebierała pszenicę starannie" (*Nieczysta krew*, 89), by „ponieść ziarno dla dusz umarłych" (*Nieczysta krew*, 89).

W serbskim kalendarzu ważnym świętem jest „крсна слава" — dzień patrona rodziny, święto wywodzące się z czasów przedchrześcijańskich, gdy każda rodzina składała ofiary swemu własnemu bóstwu. Serbska cerkiew przejęła pogańskie święto na pamiątkę „свеца заштитника под чијом су заштитом поједине породице примиле хришћанску веру"[45]. Obecnie święto, które stało się jednym z wyróżników serbskiej tożsamości religijnej i narodowej, obchodzi także część

[40] М.Т. Вуковић: *Народни обичаји, веровања и пословице код Срба*. Београд 1985, s. 88.
[41] Ibidem, s. 138.
[42] Б. Станковић: *Задушница*. В: Б. Станковић: *Одабране приче*. Ниш 2005, s. 195.
[43] М.Т. Вуковић: *Народни*…, s. 138.
[44] Ibidem.
[45] Ibidem, s. 99.

Bułgarów, Rumuni, Arbanasi, katoliccy Serbowie z Boki Kotorskiej, Dalmacji, południowej Hercegowiny, Czarnogórcy i Macedończycy[46]. „За време вековног ропства под Турцима крсна слава, црквене славе, свадбе […] била су једина места где се народ могао […] састајати”[47]. Jeden z bohaterów prozy Stankovicia „obchodził slavę […] w wigilię św. Michała Archanioła” (*Stare dzieje*, 73). Na stole owego dnia króluje „duży kołacz, a na nim trzy woskowe świece. Obok szklanica wina, […] chlebki, drewniane misy z jabłkami, gruszkami, orzechami i wyjętymi z nalewek winnymi jagodami” (*Stare dzieje*, 76). Pisarz ukazał najważniejsze momenty uroczystości, podczas której pop „czytał modlitwy, potem […] okadzał wszystko” (*Stare dzieje*, 77), a zebrani „kłaniali się, padali na kolana, żegnając się znakiem krzyża” (*Stare dzieje*, 77). Uroczystość mogła się rozpocząć dopiero, gdy pop „przepołowił kołacz” (*Stare dzieje*, 77*)*.

W różnych uroczystościach religijnych, o których wspomina autor, uczestniczą także inni bohaterowie. Stojan wybierał się wraz z żoną i matką „na odpusty, […] na święta patronów” (*W nocy*, 64), Anica liczyła, że po ślubie będzie chodzić z mężem „do cerkwi i na uroczyste odpusty, na święta patronów rodzinnych” (*Żona nieboszczyka*, 184), a Jovcza chodził wraz z córką Nacą „na uroczystości cerkiewne ku czci św. Panteleja” (*Tam*, 29).

O ile z wschodniochrześcijańską tradycją religijną czytelnik polski ma styczność chociażby z racji zamieszkującej Polskę licznej grupy wyznawców prawosławia, o tyle obce mu są zwyczaje, których religijna wymowa została nieco zatarta, jak „Ђурђевдан”, upamiętniający św. Jerzego męczennika, który „страдао за време цара Диоклецијана”[48]. Dzień ten wyznaczał w przeszłości rytm życia hajduków, którzy 6 maja wyruszali na umówione miejsce „да поново отпочну са хајдуковањем”[49]. Ślady tego zwyczaju zachowały się w powiedzeniu: „Ђурђевданак — хајдучки састанак”[50]. W przededniu święta starsze kobiety zbierają rośliny, które „ставе у лонац напуњен водом, па томе додају прво бојено ускршње јаје и то ставе под ружу у башти да пренећи. Ујутру се сви […] умивају водом: деца — да буду здрава […], девојке — да се момци грабе за њих, старији — да буду здрави, домаћин — да му кућа буде добро чувана, већ сваки према својим потребама и жељама”[51]. Pisarz wspomina o stawianiu pod krzakiem róży ziół w dzbanie „razem z wielkanocną pisanką i srebrnym pieniążkiem” (*Dzień Świętego Jerzego*, 155). Hałasy nad rzeką, które słyszy dziecięcy bohater utworu, to ślad dawnego obyczaju, gdy „рано пре зору народ одлази у природу […] на ђурђевдански уранак”[52]. Na spotkanie wybiera się miejsce

[46] Ibidem, s. 100.
[47] Ibidem, s. 101.
[48] Ibidem, s. 112.
[49] Ibidem.
[50] Ibidem.
[51] Ibidem, s. 113.
[52] Ibidem, s. 112.

w lesie, na polanie lub nad rzeką, gdzie do południa trwa zabawa i ucztowanie, gdyż z tej okazji „обавезно се пече јагње на ражњу”[53]. W dniu św. Jerzego ważną rolę odgrywa też „mantafa” — „bukiecik z dołączonym do niego wierszem, także obrządek połączony z wróżbami” (*Dzień Świętego Jerzego*, 156). Tekst wierszowanej wróżby wygłaszano najpierw po turecku, następnie do adresatki wróżby „kierowano słowa przekładu” (*Dzień Świętego Jerzego*, 158). Do świątecznych rytuałów należy także kąpiel w rzece lub w domu, gdzie do tego celu przygotowywano wannę z wodą, do której dodawano „liście dereniu, bodziszka i inne zioła lecznicze” (*Dzień Świętego Jerzego*,156). „Понегде се младеж на Ђурђевдан пре изласка сунца купа у реци или код куће”[54], bo „kto się w dzień świętego Jerzego wykąpie przed wschodem słońca, przez cały rok będzie zdrów, jak ten dereń” (*Dzień Świętego Jerzego*, 156). Barwny przekaz związany z rytualną kąpielą zamieścił pisarz w powieści *Nieczysta krew*, której bohaterka udaje się do łaźni tureckiej, aby odpowiednio przygotować się do ceremonii zaślubin.

Jednym z elementów tworzących koloryt lokalny są popularne piosenki. W prozie żadnego innego pisarza serbskiego nie ma tylu pieśni, co w utworach Stankovicia. W polskich przekładach znajduje się około dwudziestu tytułów lub fragmentów piosenek, które bohaterowie wykonują „да се […] несрећна срца до краја искажу и исплачу кроз тугу и сузу”[55]. Pieśni śpiewają kobiety przy łożu umierającej Zlaty, śpiewają je Cyganie w czasie Bożego Narodzenia, pieśń towarzyszy bohaterom w trakcie pracy i odpoczynku, jest obecna w czasie uroczystości rodzinnych — wesela, święta patrona rodziny itp. W. Bazielich w utworze *Nocą* zrezygnował z fragmentu tekstu, w którym Cveta i Stojan wykonują pieśń: „Ветар душе, ветар душе, ал — катмер мирише; / драги драгој, драги драгој, ситну књигу пише!”[56]. Alija Dukanović nie pozbawił tłumaczenia dwuwiersza, który brzmi: „Wiatr się zerwał, wiatr oszalał, goździki zakwitły, / Do lubego list posyła dziewczyna” (*W nocy*, 60). Stojan śpiewa: „Да знајеш, моме, мори, да знајеш / Каква је жалба, мори, за младост?!”[57], co w tłumaczeniu A. Dukanovicia brzmi: „Gdybyś wiedziała, miła, gdybyś wiedziała, / Jak mi żal młodości […]” (*W nocy*, 67). W. Bazielich nie opuścił w swej wersji *Nieczystej krwi* tych charakterystycznych elementów oryginału, które pojawiły się w przekładzie w następującej formie: „Gdybyś wiedział kochanku / Gdybyś wiedział kochanku / jak ja więdnę bez ciebie” (163); „Smuć się, kochanie, i ja się zasmucę” (162); „Biada luby, biada! Czy ci luby nie żal / Czy ci luby nie żal, / że się rozłączamy” (163); „Hej słowiku, nie śpiewaj tak rano! / Nie budźże mi, nie budź gospodarza / Och, nie śpiewaj rano!” (203). Obcy czytelnicy, o ile nie doświadczyli tego aspektu rzeczywistości oryginału, nie odbierają śpiewanych przez bohaterów piosenek jako

[53] Ibidem.
[54] Ibidem, s. 114.
[55] Р. Симоновић: *Живот*…, s. 107.
[56] Б. Станковић: *У ноћи*. В: Б. Станковић: *Одабране*..., s. 72.
[57] Ibidem, s. 78.

nośnika dodatkowych znaczeń, skojarzeń i emocji. Adresaci przekładu nie zostali wyposażeni w odpowiednie informacje kulturowe, które pozwoliłyby im postrzegać te fragmenty tekstu w taki sposób, w jaki czynią to czytelnicy oryginału.

W opowiadaniu *Stare dzieje* pisarz przytacza treść piosenki, o tym „jak rzezimieszek […] zamordował młodego Jovana i jak potem zmusił jego ojca, aby na ogniu smażył kawałki ciała" (*Stare dzieje*, 85). Tłumaczenie słów matki zamordowanego [„Jovanie, synu najdroższy, / Pierwszyzną moją cię karmiłam […]" (*Stare dzieje*, 85)] nie zawiera (przerażającego w kontekście słów piosenki) skojarzenia ze zwyczajem pieczenia jagnięcia w dniu św. Jerzego, które występuje w oryginalnej wersji utworu: „Јоване, сине, Јоване! / Ти си ми јагње ђурђевско"[58]. W trakcie wesela jeden z braci Anicy (*Żona nieboszczyka*) intonuje znaną piosenkę *Oj Мораво, моје село равно*, co Dukanović tłumaczy jako *Oj, Moravo, wioszczyno moja*, a H. Kalita — *Oj, Moravo, moja wiosko.* Bohaterka wyczuwa radosny nastrój brata, który w dniu jej zaślubin kończy ciążącą jemu i pozostałym braciom opiekę nad siostrą — „им је она до сад, као девојка, код куће, пречила, стајала на путу, те им није било све равно, равно чак до Косова"[59]. Użyte w oryginale wyrażenie „равно до Косова"[60] (oznaczające obojętność) nie zostaje wprowadzone do przekładu ze względu na duży zakres odniesień kulturowych, zawartych w nazwie geograficznej, która dla Serbów stanowi symbol i fundament ich tożsamości religijnej, narodowej i państwowej[61]. W przekładzie A. Dukanovicia brat „zanucił […] radośnie […], że spadł mu kłopot z głowy, że pozbył się siostry. Gdy była panną, zawadzała braciom i byli nią wiecznie skrępowani. Teraz mogą robić, co im się żywnie podoba" (*Żona nieboszczyka*, 188). W translacji H. Kality Anicy wydawało się, „iż on […] tak radośnie śpiewa, bo ona dotąd jako panna przeszkadzała w domu, zawadzała, a teraz wreszcie jej się pozbyli, wydali za mąż […]"[62].

Element obcości wprowadzony do dyskursu przekładu czyni tekst orędownikiem obcej kultury/języka w horyzontach pojęciowych obcego odbiorcy[63]. Przekład, który uwzględnia, a nawet eksponuje obcość kosztem swojskości, Lawrence Venuti nazywa „wyobcowującym" (*foreignizing*)[64], w odróżnieniu od przekładu „oswajającego" (*domesticating*)[65].

Wprawdzie w polskich wersjach utworów Stankovicia, które można uznać za „wyobcowujące", na pierwszy plan wysuwają się bohaterowie i ich świat

[58] Б. Станковић: *Стари дани*. В: Б. Станковић: *Стари дани и друге приповетке.* Приштина 1996, s. 17.

[59] Б. Станковић: *Покојникова жена*. В: Б. Станковић: *Одабране*…, s. 174.

[60] *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Књига трећа (*К—О*). Нови Сад—Загреб 1969, s. 10.

[61] B. Zieliński: *Serbowie na ziemi*. „Tygiel Kultury" 2003, nr 7—9, s. 7.

[62] B. Stanković: *Żona nieboszczyka.* Tłum. H. Kalita. W: *Nowele*…, s. 219.

[63] J. Kozak: *Przekład literacki*…, s. 166.

[64] L.Venuti: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London—New York 1995, s. 34. Cyt. za: J. Kozak: *Przekład literacki*…, s. 166.

[65] Ibidem, s. 165.

zarówno geograficznie, jak i kulturowo odległy od świata czytelników przekładów, jednak lektura tłumaczeń wywołuje dodatkowe poczucie obcości związane z językiem translacji. Tłumaczenie „wyobcowujące", które stwarza okazję do poszerzenia horyzontów konceptualnych rodzimego czytelnika, umożliwia odświeżenie języka przekładu przez obnażanie i sabotowanie struktur jego kanonu metodą odkształceń przez składnię przeniesioną z oryginału[66].

W. Bazielich w swych tłumaczeniach, które pochodzą sprzed lat z górą siedemdziesięciu, nazbyt często stosuje konstrukcje dzierżawcze, przypominające kalki z języka serbskiego [„wybiegi matczyne" (*Nieczysta krew*, 61); „tatusiowa Sofeczka" (*Nieczysta krew*, 113); „Markowa żona" (*Nieczysta krew*, 193); „czujność Markowych domowników" (*Nieczysta krew*, 149)], wprowadza do tekstu neologizmy [„niewdzięczny świat dookolny" (*Nieczysta krew*, 45); „była wcale doletnia" (*Nieczysta krew*, 48)], używa niewłaściwych czasowników [„jak urwę chwilę czasu" (*Nieczysta krew*, 91); „tak się dęła […], a na ostatku takie zamęście!" (*Nieczysta krew*,152); „włosy powydzieram" (*Nieczysta krew*, 195)] i przyimków [„pod starość" (*Nieczysta krew,* 47); „patrzeć […] w ulicę" (*Nieczysta krew*, 68)], nie unika też stylistycznych nieporadności [„miało się pod koniec lata" (*Nieczysta krew*, 75), „ofiarowawszy siebie na zamążpójście" (*Nieczysta krew*, 133)]. Tłumacz znacznie zredukował charakterystyczną dla oryginału leksykę turecką, o której los w przekładzie niepokoił się Julije Benešić[67], popularyzujący od lat trzydziestych XX w. literaturę serbską, chorwacką i słoweńską w Polsce. W polskiej wersji *Nieczystej krwi*, której J. Benešić przepowiedział sukces u czytelników ze względu na niezwykły temat i ekstrawagancję typów[68], tłumacz zachował desygnaty oznaczające osoby, takie jak: „effendi", „beg" czy „hadżi". Desygnaty te o wiele skuteczniej przybliżają orientalny koloryt utworu niż nazwy rzeczy lub zjawisk zaczerpniętych z życia codziennego. W. Bazielich zrezygnował jednak z objaśniania specyficznych elementów obcej tradycji i kultury, pozostawił bez komentarza występujące w tekście toponimy [„Pokoje przystrojone były drogimi obrazami z Peći, Świętej Góry" (*Nieczysta krew*, 35)], oznaczające miejsca ważne w życiu religijnym i duchowym narodu serbskiego, takie jak leżące na terytorium Kosowa miasto „Peć" — od końca XIII w. siedziba arcybiskupa serbskiego, czy „Święta Góra" (Athos) — centrum duchowe prawosławia, z relikwiami męczenników, ikonami, skarbcem dzieł sztuki, w którego obrębie znajduje się dwadzieścia klasztorów, w tym najważniejszy dla Serbów, założony w 1198 r. przez Stefana Nemanję i jego syna Rastka Nemanjicia (Św. Sawę) — Hilandar. Tłumacz odstąpił też od objaśniania specyfiki uroczystości lokalnych, jak chociażby obchodzony 16 listopada „Święty Dziurdzic" (*Nieczysta krew*, 42), podczas którego ludzie

[66] Ibidem, s. 166—167.

[67] Autor serii „Biblioteka Jugosłowiańska" zastanawiał się, „kto, u licha, przetłumaczy te dwieście nieznanych tureckich słów". Por. J. Benešić: *Osiem lat w Warszawie.* Tłum. D. Ćirlić-Straszyńska. Warszawa 1985, s. 44.

[68] Ibidem, s. 44.

na polach „почупају дрвене крстове које су позабадали на Ђурђевдан, те их донесу кући па баце у ватру”[69].

Alija Dukanović — w odróżnieniu od Wiktora Bazielicha — ułatwia polskim czytelnikom nawiązanie kontaktu z kulturą oryginału, komentując wybrane aspekty serbskiej rzeczywistości, jednak jego wyjaśnienia także dotyczą jedynie sfery materialnej. Wydaje się, że w niektórych przypadkach realia mogłyby zostać zastąpione neutralnymi ekwiwalentami bez szkody dla zachowania kolorytu lokalnego, gdyż nasycenie tłumaczenia przypisami utrudnia nieco percepcję tekstu [Zamiast np. „diakon czytał […] jekteniję”, gdzie jektenija to „krótka modlitwa” (*Boże Narodzenie*, 114) — wystarczyłaby niwelująca przypis fraza: „diakon czytał modlitwę”, w miejsce „zbierali jaguridę” —„zielone niedojrzałe winogrona” (*W winnicy*, 20) — zbierali niedojrzałe winogrona, grę zaś „na szupeljce”, którą Dukanović objaśnia jako: „instrument przypominający piszczałkę” (*Wesele za murem*, 168), mogłaby zastąpić gra „na piszczałce” itp.]. Dukanović, preferujący wierność oryginałowi, nie uniknął mimowolnego efektu obcości w języku przekładów. Tłumacz należący do kultury oryginału myli sposób użycia liczby pojedynczej i mnogiej [„szybkimi, […] krokami” (*W winnicy*, 19); „wędrować z ręki do ręki” (*Stare dzieje*, 82)], posługuje się utrwalonymi w polszczyźnie konstrukcjami w sposób nieprecyzyjny [„potulni jak jagniątka” (*Tam*, 31); „zajrzeć do szkiełka” (*Praczka z Pstrokatego Zaułku*, 130); „siedziała na pieniądzach” (*Praczka*…, 147)]. Dukanović, podobnie jak Bazielich, błędnie używa przyimków [„w naszej ulicy” (*Na tamten świat*, 91); „rozleciał się w kawałki” (*W winnicy*, 15); „wracasz […] nad wieczorem” (*Dzień Świętego Jerzego*, 159)] oraz czasowników. Jedna z bohaterek przerażona koszmarnym snem nie mogła „ust […] roztworzyć” (*Na tamten świat*, 98), Mita w poszukiwaniu kandydatki na żonę „zeszedł do dolnej części miasta” (*Żona nieboszczyka*, 185), co H. Kalita tłumaczy, zachowując orientalny odcień oryginału, jako „zszedł do dolnej mahali”[70]. A. Dukanović stosuje też nietrafne ekwiwalenty, np. ubranie „pachnące nowizną” (*Boże Narodzenie*, 112) lub obrona „przed czymś niewidocznym” (*Żona nieboszczyka*, 207). Tłumaczowi nie udało się uniknąć nieporadności stylistycznych [„czego tylko dusza zapragnęła, wszystko stawało się twoje” (*Tam*, 42); „nie tyle jednak pił, co chował twarz w naczyniu” (*Stare dzieje*, 84); „nie tyle był biedny, co skąpy” (*W nocy*, 61)]. Z poczuciem poprawności językowej koliduje dosłowność niektórych rozwiązań translatorskich Dukanovicia [np. „do sypialnego pokoju” (*Stare dzieje*, 88) czy „w […] robotach domowych” (*Boże Narodzenie*, 110)]. Wyjątek stanowi porównanie „zdrów jak ten dereń” (*Dzień Świętego Jerzego*, 156), które przełamuje barierę kulturową dotyczącą obrzędu związanego z dniem św. Jerzego. Zastąpienie konstrukcji frazeologizmem „zdrów jak ryba” czy „zdrów jak rydz” nie wyjaśniałoby istoty obrzędu — kąpieli w wodzie z liśćmi dereniu po-

[69] М.Т. Вуковић: *Народни*…, s. 122.
[70] B. Stanković: *Żona nieboszczyka.* Tłum. H. Kalita. W: *Nowele*…, s. 218.

wodującej, że człowiek staje się „здрав кô дрен”[71]. Odpowiedź na pytanie, czy tłumacz niewywodzący się z przestrzeni kulturowej przekładu wprowadził ten zabieg świadomie, czy nie to już zupełnie inna kwestia.

Poczucie obcości translacji intensyfikują zwroty, które nie odpowiadają sytuacji komunikacyjnej między autorem wypowiedzi a jej adresatem. Słowom skierowanym do żebraka na cmentarzu: „’Оди чедо! ‚Оди овамо!”[72] — odpowiada w przekładzie Dukanovicia fraza: „Chodź, słodziuchny, chodź!” (*Zaduszki*, 107). Wypowiedzi, którą Ita kieruje do syna Anicy: „Милане, синко”[73], Dukanović nadał postać: „Milanie, kochany” (*Żona nieboszczyka*, 176), która wydaje się mniej adekwatna niż wybrana przez H. Kalitę forma „Milanie, synku”[74]. W Boże Narodzenie matka budzi syna słowami: „’Ајде, сине, устани”[75] — co A. Dukanović tłumaczy jako: „Wstań, miły mój!” (*Boże Narodzenie*, 112), Nuszka zaś usypia kilkuletniego chłopca słowami: „Спавај, спавај! ”[76], które zostały przetłumaczone jako: „Śpij, miły, śpij!” (*Wesele za murem*, 172).

Autor *Żony nieboszczyka* pisał swe dzieła „врањским дијалектом који је за остали свет био неприступачан”[77]. Istnieją w nim tylko trzy przypadki „први, четврти и пети […], мушка имена носе акценат на другом, а женска на првом слогу, […] сви предлози […] иду са четвртим падежом”[78]. Język postaci, stanowiący w oryginalnej wersji utworu znak ich przynależności do określonej przestrzeni geograficznej i kulturowej, tłumacze próbowali wystylizować na gwarę wiejską. Cveta pyta Stojana: „Czegoś przyszedł […]. Przeciem ja wydana”[79], i martwi się ewentualną reakcją męża: „Niech on co posłyszy, to co mnie wtedy, co?”[80] W innej wersji przekładowej tego utworu wypowiedzi Cvety brzmią następująco: „Czego chcesz ode mnie, ja przecie mam męża!; „A jakby się mój dowiedział, co by się ze mną stało? Gdzie wtedy pójdę?” (*W nocy*, 57). Cveta wie, że Stojan nie dotrzyma obietnicy i nadal będzie się z nią kontaktował. W tłumaczeniu Bazielicha czytamy: „Cygani on, cygani”[81]. W tłumaczeniu Dukanovicia Cveta stwierdza, że „kłamie on, kłamie!” (*W nocy*, 57). Jedna z sąsiadek opowiada o chorobie Zlaty: „Jak ci ją pewnego dnia spotkałam […] — jak ci jej w oczy zajrzałam, to […] pomyślałam: […] nie pociągniesz ty długo!” (*Na tamten świat*, 94), inna zaś powołuje się na własne doświadczenie choroby: „Łońskiego roku zachorzałam, układłam się, leżę […] i patrzę w powałę. […]. A jak […] wietrzy-

[71] Б. Станковић: *Ђурђевдан*. W: Б. Станковић: *Стари дани*…, s. 41.
[72] Б. Станковић: *Задушнице*. W: Б. Станковић: *Одабране*…, s. 198.
[73] Б. Станковић: *Покојникова жена.* W: Б. Станковић: *Одабране*…, s. 163.
[74] B. Stanković: *Żona nieboszczyka.* Tłum. H. Kalita. W: *Nowele*…, s. 213.
[75] Б. Станковић: *Наш Божић*. W: Станковић: *Одабране*…, s. 108.
[76] Б. Станковић: *Нушка*. W: Станковић: *Одабране*…, s. 105.
[77] Р. Симоновић: *Живот*…, s. 60.
[78] Ibidem, s. 61.
[79] B. Stanković: *Nocą.* Tłum. W. Bazielich. „Świat” 1932, nr 36, s. 15.
[80] Ibidem, s. 15.
[81] Ibidem, s. 16.

sko mocniej zadęło […] aż strach brał, powiadam wam […]. Com ja się wtedy strachu najadła […]! Póki życia nie zapomnę, com wtedy przeżyła" (*Na tamten świat*, 97—99).

Tłumaczenie jako sposób komunikacji między kulturami udziela głosu Innemu, odrzucając umownie i powszechnie przyjęte schematy pojęciowe oraz kanony własnego języka na rzecz pozostawienia obcego czytelnika z rzeczywistością oryginału[82].

Specyfika dzieł autora *Żony nieboszczyka* polega na obecności w przestrzeni oryginału elementów orientalnej kultury, która wraz z rządami Turków na tych ziemiach wkroczyła do świadomości i życia mieszkańców, znajdując w nich swe miejsce. Obecność pierwiastka orientalnego prowadzi do dialogu między kulturami, który w środowisku oryginału odbywa się na poziomie swoje (serbskie) — obce (tureckie). W obrębie przekładu obie tradycje zyskują wymiar obcości. Obcość tę egzemplifikują w tłumaczeniach przetransponowane z oryginału elementy serbskiego kolorytu narodowego, który tworzą oryginalne imiona bohaterów, szczegóły topograficzne, opisy świąt religijnych i ludowych obrzędów, obyczajów weselnych i pogrzebowych oraz atrybuty codzienności, jak używane przez bohaterów przedmioty, stroje, spożywane napoje i potrawy itp.

Trud przybliżania czytelnikom rzeczywistości stron rodzinnych Stankovicia, „serbskich kresów"[83], podjęło na gruncie polskim troje tłumaczy — Wiktor Bazielich, Alija Dukanović oraz Halina Kalita. Rezultatem tej pracy jest przekład powieści *Nieczysta krew* oraz trzynaście przetłumaczonych opowiadań tego autora. Czternastu przełożonym w Polsce utworom Stankovicia odpowiada w sumie szesnaście translacji, gdyż opowiadania *Hoћу* oraz *Покојникова жена* otrzymały po dwie polskie wersje językowe.

O udanej, mimo uchybień w warstwie językowej, próbie przeniesienia do przekładów zjawisk egzotycznego świata Stankovicia można mówić jedynie w stosunku do kultury materialnej, której elementy tłumacze włączają do translacji (*sofra*, *baszczaluk*, *rakija*, *zurla*, *dahiry*, *madżun* itp.), wzbogacając je o komentarz w formie przypisu. Jednak dla obcego adresata dzieł Stankovicia całkowicie niedostępne pozostają odniesienia kulturowe związane z niematerialną sferą opisywanej rzeczywistości — jak duchowy sens świąt („крсна слава", Święty Dziurdzic, uroczystości ku czci Św. Panteleja) czy znaczenie miejsc, takich jak Kosowo czy Święta Góra.

Zaprezentowany wybór tłumaczeń prozy Stankovicia przenosi polskiego czytelnika do egzotycznego świata, znajdującego się przez wieki pod wpływem obcej, narzuconej kultury, która zostawiła trwałe ślady w codziennym życiu[84] mieszkańców. Lektura dzieł Stankovicia ukazała czytelnikom polskim ojczyznę autora,

---

[82] J. Kozak: *Przekład literacki*…, s. 170.
[83] A. Dukanović: *Od tłumacza*…, s. 7.
[84] K. Bąk: *Borisav Stanković*…, s. 433.

w której „słowiańska wrażliwość w charakterze ludzi i subtelność uczuć łączy się z bujnym temperamentem i nieokiełznanymi namiętnościami Wschodu”[85]. Przekłady pozwoliły wykreować w świadomości obcego odbiorcy literatury obraz przygranicznego Vranja, jego „upadłego społeczeństwa […], gnuśności Wschodu, jego gorączki, opilstwa i seksu”[86], gdzie tragedie, radości i perypetie miłosne bohaterów splatają się „z pełnymi poezji opisami świąt i obrzędów”[87]. Lektura powieści i opowiadań Stankovicia, w których „urzeka zapach ziemi serbskiej, magia […] księżycowych nocy, barwa jesiennej mgły, smak pyłu […] na dojrzałych winnych gronach”[88], umożliwia czytelnikom polskim uczestnictwo w serbskiej mentalności, udostępnia tworzące ją realia, pozwala nawiązać częściowy kontakt „z rozległym obszarem odniesień kulturowych i ekstralingwistycznych informacji, uogólnionych przeświadczeń i wyobrażeń zbiorowych”[89].

Czas, który upłynął między ukazaniem się utworów Stankovicia (koniec XIX i początek XX w.) a opublikowaniem ich w Polsce (lata trzydzieste, pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX w.), zdezaktualizował nieco problematykę, odzwierciedlającą konkretną sytuację społeczno-ekonomiczną w „kraju lat dziecinnych” pisarza, jednak ukazane przez niego skomplikowane i nie zawsze zrozumiałe relacje międzyludzkie mogą być nośnikiem uniwersalnych treści. Na tle historycznych przeobrażeń istotnych dla swej ojczyzny pisarz wyeksponował bowiem samotność i tragizm jednostki ludzkiej, która w dążeniu do innego, lepszego życia próbuje przeciwstawić swe emocjonalne i fizyczne potrzeby ograniczeniom i zakazom, jakie nakłada społeczeństwo.

---

[85] A. Dukanović: *Od tłumacza*…, s. 8.

[86] J. Benešić: *Osiem lat*…, s. 44.

[87] B. Stanković: *Żona nieboszczyka. Opowiadania*…, okładka.

[88] A. Dukanović: *Od tłumacza*…, s. 8.

[89] A. Kępiński: *O przekładzie znaków i znaczeń nacechowanych kulturowo*. W: *Między oryginałem a przekładem*. 8: *Stereotyp a przekład*. Red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. Kraków 2003, s. 15.

Малгожата Филипек

Локална обојеност српско-турске средине у пољским преводима Станковићеве прозе

Резиме

Дело Борисава Станковића (1874—1927) који је у српску књижевност увео амбијент оријенталног родног Врања било је познато у пољском културном миљеу већ пре Другог светског рата. Станковићева дела одликују се локалном обојеношћу која се ослања на мешавину српске и турске културне традиције као резултат скоро петовековне турске владавине ауторовим завичајем. Захваљујући пољским преводима приповедака и романа *Нечиста крв* читаоци су стекли представу како о свакодневном животу, обичајима, обредима људи чији се менталитет формирао под утицајем ове две културе, тако и о универзалним људским тежњама.

Małgorzata Filipek

The atmosphere of a Serbian-Turkish borderland in the Polish translations of Borisav Stanković's prose

Summary

Works of Borisav Stanković, who introduced the atmosphere of his home town Vranje, are the space of the two cultures dialogue: — his own (Serbian) and the strange (Turkish). The last one formed the mentality and the life style of the inhabitants of this region during more that five centuries of Turkish bondage. Thanks to the translations the picture of the Serbian-Turkish borderland has been recorded in Polish readers consciousness. The descriptions of family celebrations, ceremonies and rites interweave there with the scenes of everyday life. However, despite the strong Stanković's bonds with the concrete geographical region, the reader can find in translations the universal message about human condition and about the man who — in the situation of confrontation with restrictions and prohibitions imposed by the society — loses his battles and cannot fulfil his emotional and physical needs.

Przekłady

polsko-słowackie

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Marta Buczek

Wielokulturowość w przekładzie *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka

Tłumaczenie to przezwyciężanie obcości, przemiana obcego we współobecne, tekst, który zaprasza do dialogu, i w którym dokonuje się zrozumienie[1]. Dzięki przekładowi możliwa jest rozmowa w dwóch różnych językach, a zadaniem tłumacza jest pokonanie dystansu między nimi. To tłumacz, za pomocą przekładu, uruchamia dialog, umożliwiając przyswojenie obcego[2]. Nawiązuje rodzaj hermeneutycznej rozmowy, polegającej na wypracowaniu wspólnego języka (nie tylko właściwego tłumaczowi, ale i odpowiedniego oryginałowi), odpowiadającego procesowi rozumienia i porozumienia[3]. Problemem rozumienia i tłumaczenia jest umiejętność oddania współzależności „swój" — „obcy". W obu przypadkach konieczna jest zdolność „określania zakresu lub obszaru nacechowania i nienacechowania, rozpoznawalności i nierozpoznawalności, konkretności i niekonkretności obcych elementów w tekście"[4].

Dzięki przekładowi to, co przyjmującej kulturze obce, i to, co rodzime, zbiega się w nową postać[5]. Taka forma międzykulturowego dialogu wpisana w przekład umożliwia rozumienie, pokonanie dystansu między kulturami i przekroczenie własnego doświadczenia.

---

[1] Por. H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda.* Tłum. B. Baran. Kraków 1993, s. 173.

[2] Ibidem, s. 355—356.

[3] Ibidem, s. 357.

[4] P. Torop: *Przekład całkowity.* Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Wstęp E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 71.

[5] Por. K. Michalski: *Gadamer.* W: H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje.* Wyb. K. Michalski. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa 2000, s. 13.

W przypadku przekładu *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka na język słowacki[6] następuje podwojenie perspektywy. Na typowy dla przekładu dialog między „swojskim" a „obcym", między językiem i kulturą oryginału a językiem i kulturą przekładu, nakłada się dialog kultur, stanowiący wewnętrzną sytuację tekstu opisującego wielokulturową społeczność pogranicza polsko-słowacko-ukraińskiego. Fenomen wielokulturowości zakłada harmonijne współistnienie w danym społeczeństwie różniących się od siebie grup kulturowych czy etnicznych[7]. Tłumacz w akcie translacji musi więc odnieść się do eksplikatywności oryginału obejmującej konotacje, realia czy słowa klucze, identyfikujące przenikające się kultury. Znaczący aspekt tłumaczenia stanowią w tym przypadku elementy wewnątrzkulturowe (miejsce, region), elementy kultur narodowych, elementy transkulturowe, uniwersalia kulturowe, jakościowe obszary kultury (religia), elementy historyczne charakteryzujące epokę.

Ujawnione w *Opowieściach galicyjskich* osadzenie kulturowe, pomieszanie i współistnienie kultur (polskiej, słowackej, łemkowskiej, ukraińskiej) są składnikiem powieściowego mikroświata, potencjalnym nośnikiem obcości[8]. Literacka rzeczywistość staje się tu „semantyczną matrycą małej ojczyzny"[9], inwariantem wielokulturowej tożsamości. Swoista, ponowoczesna i osobista wizja świata Stasiuka aktualizuje jego prywatny mit Europy Środkowej / mit krainy — mozaiki kultur, języków i religii, który dokładnie opisał w późniejszych esejach zatytułowanych *Moja Europa*[10]:

> Ścieżek jest wiele. Wystarczy je znać. Kilka chałup w **Mokryi**, pegeer w **Niżnej**, długi wąż domów w **Huciskach**, ziarnko do ziarnka. Najgorsze jest błoto, najgorszy jest ten skrót pod **Uboczem**, gdzie przez kilometr ciągną się smrodliwe bagna i trzeba pchać zapadający się pojazd. [...] rusza dalej na wschód, by za dzień — dwa rozpocząć powrót drogami, którymi nie jeździ nikt: **Czertyżne, Suczne, Spalona Polana** — po domach zostały sklepione piwnice, zdziczałe sady, a powietrze jest gęste od duchów. **W Sucznem** niebo czerwienieje, krawędzie chmur wiją się jak ornamenty. [...] Murowana wieża góruje nad okolicą. Światło zachodu barwi ją na różowo. Tyle zostało z cerkwi. Tam, gdzie była nawa i prezbiterium, kwitną krzaki tarniny [...]. (*Knajpa*, s. 68)[11]

---

[6] A. Stasiuk: *Haličské poviedky.* Prel. J. Marušiak. Bratislava 2008.

[7] J. Rokicki: *Zakorzenianie kosmopolity: czy jednostka może być wielokulturowa?* W: *Naród, kultura i państwo w procesie globalizacji*. Red. J. Rokicki, M. Banaś. Kraków 2004, s. 261—270.

[8] Por. R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu.* Lublin 2000.

[9] E. Wiegandt: *Podróż z Kresów do Europy Środkowej.* W: *Kresy — dekonstrukcja*. Red. K. Trybuś, J. Kałążny, R. Okulicz-Kozaryn. Poznań 2007, s. 41.

[10] J. Andruchowycz, A. Stasiuk: *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*. Wołowiec 2000.

[11] A. Stasiuk: *Opowieści galicyjskie.* Wołowiec 2008 (wszystkie cytaty w języku polskim pochodzą z tego wydania).

Nowa mitologia Europy Środkowej, którą tworzy Stasiuk, opiera się na Europie zapomnianych peryferii, prowincji[12], „przestrzeni końca”[13], „kulturowej rupieciarni”[14], gdzie zacierają się granice, a kultury się przenikają, współistniejąc w jednym kontinuum czasowym, „galicyjskim bezczasie”[15]. Autor podejmuje grę ze stereotypami. Wychodzi ze świata wirtualnego ku realnemu, nobilitując cywilizacyjne opóźnienie, anachroniczne wierzenia i minione zwyczaje. Prowincję podnosi do rangi wartości, uwzniaślając ją przez trywializację. Dla niego zacofanie ma postać cywilizacji nieskażonej zepsuciem, podlegającej inercji życia zgodnego z prawem biologicznym, przeciwstawionej porządkowi społeczno-politycznemu, uzależnionej od reliktów dawnego obyczaju. Środkowa Europa Stasiuka to miejsce, w którym „ułomne, banalne i naznaczone materialną i duchową nędzą istnienie stanowi karykaturę zachodu”[16]. Zasadnicze znaczenie ma Granica — ruchoma i przemieszczająca się. Kulturowe przemieszczanie się i przemieszanie uniemożliwia tu określenie granic przynależności w konwencjonalnych kategoriach języka, kultury czy pochodzenia.

Ukonstytuowany w *Opowieściach galicyjskich* świat to „misterium archetypów i stałych wątków ludzkiej duszy wobec alegorycznego theatrum ludzkiej wspólnoty”[17]. Wspólnotę tę tworzy wielokulturowy dialog światopoglądów, a adaptacja, akulturacja i naturalna asymilacja określają stopień ich kulturowego zbliżenia. Narodowość zastąpiona zostaje „tutejszością”, a wielojęzyczność stanowi formę „języka ludzkiego”[18], „panslawistyczną groteskę”[19]. Symboliczne pomieszanie kultur (religii) obrazuje tu „drewniana wieża Babel”[20] — prawosławna cerkiew, w budowie której uczestniczy cała wielokulturowa społeczność pogranicza (*Miejsce*).

Bohaterowie ukonstytuowanego świata nie mają świadomości bycia „mieszańcami”. Jedynym świadomym „mieszańcem” z wyboru jest narracyjne *alter ego* autora, literacki podmiot/narrator, przyjmujący pozycję obserwatora, widza, świadka, uczestnika kulturowego zbliżenia, przybysza z zewnątrz, „obcego”, zafascynowanego wyimaginowaną estetyką brzydoty, pragnącego przezwyciężyć bezwład rzeczywistości.

---

[12] Por. P. Millati: *Inna Europa. Nowa mitologia Europy Środkowej.* W: *(Nieobecność) pominięcia i przemilczenia.* Red. H. Gosk, B. Karwowska. Warszawa 2008, s. 170.

[13] P. Czapliński: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych.* Kraków 2001, s. 5.

[14] A. Stasiuk: *Dziennik okrętowy.* W: J. Andruchowycz, A. Stasiuk: *Moja Europa*…, s. 75.

[15] P. Czapliński: *Wzniosłe tęsknoty*..., s. 131.

[16] P. Millati: *Inna Europa* …, s. 17.

[17] Ibidem, s. 56.

[18] E. Wiegandt: *Literackie formy świadomości kresowej.* W: *Swoi i obcy w literaturze i kulturze.* Red. E. Rzewuska. Lublin 1997, s. 38.

[19] A. Stasiuk: *Opowieści galicyjskie*..., s. 25.

[20] Ibidem, s. 36.

Wielokulturową różnorodność oddaje tu osobowość jednostek. Mieszając punkty widzenia, perspektywy, cząstkowe wizje świata, Stasiuk tworzy kompleks lokalnych dyskursów, historii. Gromadząc kulturowe elementy, buduje całość ze śladu, fragmentu, nieukształtowanego i pierwotnego. Interesuje go powierzchowność śladów istnienia. Migotliwość, niedokończenie, fragmentaryczność współwystępujących podmiotów jest istotą; przypomina o prowizoryczności istnienia i bycia jako statusie ontologicznym środkowoeuropejskiej prowincji[21]. Postaci tego swoistego mikroświata ujawniają ukryte podskórne i metafizyczne nurty powszedniego, zwyczajnego widnokręgu egzystencjalnego[22].

Budowany przez Andrzeja Stasiuka mit „małej ojczyzny" wpisuje się w poetykę magicznego realizmu[23]. Autor dąży do opowiedzenia miejsca, przestrzeni, drąży obszary lokalne kultury z uwzględnieniem śladów minionej przeszłości / tradycji, w zatrzymaniu w czasie, w nieustającej teraźniejszości. Zewnętrzną przestrzeń (terytorium pogranicza) dopełnia przestrzeń wewnętrzna, w której przeszłość, teraźniejszość i przyszłość podlegają rozproszeniu w synchronicznej przestrzeni pamięci. Czas przyjmuje tu postać kulistą, a teraźniejszość jest obszarem użycia przeszłości. W „magicznej realności" rekonstrukcji podlega lokalna topografia, z uwzględnieniem śladów zatartej przeszłości:

> Nic nie chciało się wydarzyć, nic a nic. Strumień czasu wślizgiwał się między domami, toczył przez rynek, omijał dwie ławki na krzyż, opływał ruinę ratusza, którą przez dwieście lat zdążył podmyć, zarazić butwieniem, opłukać z tynków... [...]. Czas płynął też z nieba, lał się jak leniwa patoka, rozpryskiwał o metaliczną łuskę bruku, lecz ani jego nurt, ani kropla nie były w stanie pociągnąć za sobą jakiegokolwiek większego zdarzenia [...]. (*Spowiedź*, s. 105—106)

> [...] data jest niepewna. Nigdzie jej nie odnotowano, jakby dwa istniejące tutaj kalendarze, gregoriański i juliański, znosiły się nawzajem, sytuując zdarzenia w bezprzymiotnikowym czasie [...]. (*Miejsce*, s. 39)

> Czas w nich wygasa, erozja minut i lat ma smak wilgoci i butwienia — rzeczy podstawowych, smak końca i początku [...]. (*Lewandowski*, s. 59)

> Terkot lelka, pohukiwanie sowy, noc jest milcząca. Dusze jak ryby unoszą się w czarnej wodzie, stoją w zakolach ciemnych godzin, jak szczupak czekający na łup. I nie nadpływa nic, nic prócz minionych dni, tych luster dni, co mają jeszcze nadejść [...]. (*Noc druga*, s. 112)

---

[21] Por. A. Bagłajewski: *Mit Galicji.* W: *Kresy — dekonstrukcja…*, s. 85.

[22] Por. M. Orski: *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*. Wrocław 1997, s. 56.

[23] Por. D. Kołodziejczyk: *Odzyskiwanie miejsca: realizm magiczny w powieści postkolonialnej i polskiej powieści lat 90-tych XX wieku.* W: *(Nieobecność)…*, s. 137; M. Orski: *Autokreacje i mitologie…*, s. 55.

Realizm magiczny ujawnia się tu w momencie, gdy mit regionu/wspólnoty odkrywa swą literackość, zyskuje nostalgiczną perspektywę i traci znamiona obiektywne funkcjonującego dyskursu[24]. Zasadniczą cechą ukonstytuowanego świata staje się nieoczywistość, nic nie jest do końca pewne i ustalone, również przynależność do narodowości.

Rozgrywający się na poziomie tekstu oryginału dialog kultur podlega swoistej opalizacji. Od strategii translacji zależy, czy zostanie dostrzeżony przez odbiorcę przekładu. Tłumacz dokonuje transformacji i transgresji w wewnętrznej strukturze, chcąc przybliżyć dzieło literackie odbiorcy sekundarnemu. Odpowiedzialność zobowiązuje go do zachowania w przekładzie śladów obcości, by czytelnik miał możliwość pełnej konkretyzacji[25]. Prawdziwy przekład nie może przesłaniać oryginału, ma wspomagać porozumienie między kulturami, rozszerzać możliwości percepcji, uzupełniać brakującą wiedzę, inspirować i wzbogacać wrażliwość odbiorcy[26]. Jak podkreśla Paul Ricoeur, „uznając i przyjmując nieusuwalny dystans między własnym i obcym, tłumacz rekompensuje to sobie, dostrzegając, że jego praca opiera się na dialogiczności"[27], poszerza horyzonty języka, odkrywając jego nieprzebrane zasoby[28]. Przekład staje się tym samym amalgamatem, stapiającym w sobie struktury pojęciowe w nową całość, tworząc nowe znaczenia[29]. Tłumacz w akcie translacji amalgamat ten uzupełnia, przywołując różne ramy oraz modele kulturowe i kognitywne. Przykładem takiego uzupełniania są ukonkretniające zabiegi językowe, które stosuje tłumacz *Opowieści galicyjskich*. Amplifikacje i substytucje odgrywają w przekładzie rolę wyjaśniania kontekstu czy ukrytej konotacji, „uświadamiania widzenia świata"[30]. Typowy dla prozy Stasiuka brak językowej precyzji, nieostrość znaczeniowa pojedynczych jednostek leksykalnych i całych zdań intensyfikuje implikowaną wieloznaczność. Przekład, ponad wieloznacznością wypowiedzi podmiotu mówiącego, eksponuje wyczucie konkretu, szczegółu:

> Władek pochwycił jakiś boczny wiatr, który nigdy **przez te doliny** nie wiał. **Sprzedał**, co miał, kupił **syrenkę**, wydzierżawił kiosk i wszystkie te blaski i cuda zaczął przywozić gdzieś z Rymanowa. […] **inni** wieczorem **dokonywali** skomplikowanych przeliczeń cen mleka na ceny paliwa do traktora […], paszy

[24] Por. D. Kołodziejczyk: *Odzyskiwanie miejsca: realizm magiczny w powieści*..., s. 147.

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

[26] Ibidem, s. 12.

[27] P. Ricoeur: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. *Wstęp* E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 38.

[28] Ibidem, s. 46.

[29] O amalgamatach kognitywnych por. A. Libura: *Amalgamaty kognitywne. Powstanie i rozwój koncepcji integracji pojęciowej*. W: *Amalgamaty kognitywne w sztuce.* Red. A. Libura. Kraków 2007, s. 18.

[30] E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu.* Tłum. A. Pokojska. Kraków 2001, s. 47.

na **prąd**, prądu na wełnę, **wełny** znowu na mleko. […] Władek po prostu liczył utarg albo ładował samochód **na następny dzień**. Bo już nie jedna wieś, ale cała okolica **miała poznać** smak batonów Mars. A potem szopa z desek i **szyld**: „Zagraniczna odzież **używana**", a potem **zgrabna** budka, owoce i warzywa, i jeszcze kilka stolików pod gołym niebem, i pięć gatunków piwa. **I** półka w kącie chałupy — wypożyczalnia kaset wideo. Rano Władek w skórzanej kurtce wsiada do czerwonego fiata combi. Jego żona w dżinsowym komplecie do sześcioletniego malucha. Ruszają w stronę swoich złotych żył, bonanz, targów z Rosjanami. (*Władek*, s. 18)

Władek chytil akýsi bočný vietor, ktorý **v týchto dolinách** nikdy nefúkal. **Predal všetko**, čo mal, kúpil si **najlacnejšie autíčko**, prenajal stánok a začal všetky tieto pozlátky a zázraky voziť odkiaľsi z Rymanowa. […] **ostatní ľudia robili** povečeroch **za stolom** komplikované prepočty cien mlieka na ceny paliva do traktora [...] krmovín na **elektrický prúd**, prúdu na vlnu, **cenu vlny** znova na mlieko. [...] Władek jednoducho rátal tržby, alebo nakladal auto **na zajtra**. Pretože už nie **iba** jedna dedina, ale celé okolie **sa muselo zoznámiť** s chuťou tyčiniek Mars. A potom šopa z dosiek a **vývešený štít**: „Zahraničný textil **z druhej ruky**", potom **elegantná** búdka, ovocie a zelenina, a ešte niekoľko pultov pod holým nebom a päť druhov piva. **Plus** polička v kúte izby —požičovňa videokaziet. [...] Ráno Władek v koženej bunde nasadne do červeného fiata combi. Jeho žena v džinsovom komplete do **malej** šesťročnej fiatky. Vyražajú **k svojim zlatým žilám**, bonanzám, kšeftom s Rusmi. (*Władek*, s. 19)[31]

Przy konceptualizacji obrazu świata w przekładzie tłumacz staje przed problemem współzależności między eksplicytnym a implicytnym. Język przekładu charakteryzuje się większą eksplicytnością, ma tendencje do uszczegółowiania konceptualizowanej rzeczywistości. Uszczegóławiający opis (***Sprzedał,*** *co miał* — sł. ***Predal všetko****, čo mal* [sprzedał wszystko, co miał]; ***inni*** *wieczorem* ***dokonywali*** *skomplikowanych przeliczeń* — sł. ***ostatní ľudia robili*** *povečeroch* ***za stolom*** *komplikované prepočty* [inni ludzie dokonywali wieczorami za stołem skomplikowanych przeliczeń]; ***prąd*** — sł. ***elektrický prúd*** [prąd elektryczny]; ***szyld*** — sł. ***vývešený štít*** [wywieszony szyld]), deiksy ukonkretniające bycie w czasie (*na następny dzień* — sł. ***na zajtra*** [do jutra]) i przestrzeni (*przez te doliny* — sł. ***v týchto dolinách*** [w tych dolinach]), wychodzą poza pewien poziom uogólnienia i abstrakcji, eksplikują implicytne właściwości tekstu, ustanawiają wyższy, jak to określa Elżbieta Tabakowska, „poziom subtelności", stopień uściślenia i specyfikacji powstałego obrazu[32]. Złożoność przekładu wynika z faktu, że jest on wypełniony tym, co niewypowiedziane / niedopowiedziane, a aktualizacja niewypowiedzianego tkwi w spektrum semantycznym, sytuacji i kontekście. Dalsze zabiegi translatoryczne tłumacza aspekt ten pogłębiają:

[31] A. Stasiuk: *Haličské poviedky*. Prev. J. Marušiak. Bratislava 2008 (wszystkie cytaty słowackie pochodzą z tego wydania).

[32] Por. E. Tabakowska: *Językoznawstwo kognitywne*…, s. 58.

(I) Janek zajmuje swoje stare żelazne łóżko koło pieca. **Drzemiąc**, **paląc** populasa, **słuchając** rozmów i odgłosów telewizora zza ściany, w końcu **śpiąc**, dotrwa do rana. Gdy czarne okna pogranatowieją, gdy światło świtu wydobędzie ich przejrzystość i brud, mężczyźni wstaną, **budząc** jeden drugiego, **mrucząc** przekleństwa [...]. (*Janek*, s. 34)

Janek zaujme svoje staré železné lôžko pri peci. **Drieme**, **pofajčieva**, **počúva** rozhovory a zvuky televízora spoza steny, nakonec **zaspí** a **takto** sa dočká rána. Keď čierne okná zmodrejú, keď svit brieždenia ukáže ich priezračnosť aj špinu, chlapi vstávajú, **budia** jeden druhého, **šomrú** kliatby [...]. (*Janek*, s. 35)

(II) Jego dom stał na końcu, dalej tylko las. (*Lewandowski*, s. 55)

Jeho dom stál na konci **dediny**, ďalej **bol** iba les. (*Lewandowski*, s. 56)

(III) [...] mężczyźni obudzą się w miejscu **podjęcia** wysiłku. (*Janek*, s. 35)

[...] chlapi sa prebudia, **vytrezvejú na tom istom** mieste, **kde sá pustili** do práce. (*Janek*, s. 36)

(IV) [...] jeżeli pozostały jakieś szczeliny, to **zasklepiono** je przemyślnymi hipotezami. (*Miejsce*, s. 39)

[...] ak zostali dajaké medzery **preklenuli** ich v dômyselné hypotézy. (*Miesto*, s. 40)

(V) Ci od **retort** przyniosą woń spalenizny, węgla drzewnego. [...] Ci z wyrębu — niepowtarzalną mieszaninę żywicy i benzynowych spalin. [...] Zapach potu połączy te **sprzeczne aury**. Ale dopiero jutro. Teraz w ciepłym powietrzu drżą odrobiny wody kolońskiej. (*Janek*, s. 33)

Tí od **uhliarskych pecí** prinesú zápach spáleniny, dreveného uhlia. [...] Tí z rúbaniska — neopakovateľnú miešaninu živice a benzínových splodín. [...] Pach potu spojí **tieto arómy**. Ale to až **ráno**. Teraz v teplom vzduchu **ešte** poletujú molekuly kolínskej. (*Janek*, s. 35)

Tłumacz, pozostając wierny oryginałowi w granicach, na jakie pozwala mu język rodzimy, przenosi na przekład typową dla języka słowackiego tendencję do ukonkretniania rzeczywistości. Zastosowane amplifikacje form przymiotnikowych, zwrotów deiktycznych zmieniających orientację czasowo-przestrzenną podmiotu (*tu*, *takto*, *tieto*, *na tom istom mieste*, *ráno*), wymiana imiesłowów przysłówkowych przez zastępowanie ich zdaniami względnymi lub formami osobowymi czasownika (***Drzemiąc***, ***paląc***, ***słuchając*** — sł. ***Drieme, pofajčieva, počúva*** [drzemie, popala, słucha]), substytucje zdań eliptycznych (*dalej* ***tylko las*** — sł. *ďalej* ***bol iba les*** [dalej był tylko las]; *Parę szklanek,* ***krzesła żelazne*** —

sł. *Niekoľko pohárov,* ***ale stoličky boli železné*** [kilka szklanek, ale krzesła były żelazne]), substytucje zdań bezpodmiotowych (*przez dwadzieścia lat* ***można się nauczyć*** — sł. *za dvadsať rokov* ***sa však človek naučí*** [przez dwadzieścia lat przecież człowiek się nauczy]; *gdzie* ***trudno na piechotę*** — sł. *gde* ***sa aj pešo dá iba prejsť*** [gdzie pieszo da się tylko przejść]; ***można nareszcie usiąść*** — sł. *konečne* ***si človek môže sadnúť*** [nareszcie człowiek może sobie usiąść]; ***Dokąd się nie wybrać*** *zawsze przy drodze stoi jakaś knajpa* — sł. ***Kam sa človek nevyberie*** *všade pri ceste stojí dajaká krčma* [dokąd się człowiek nie wybierze wszędzie przy drodze stoi jakaś karczma]), wszystkie te zabiegi semantycznie modulują oraz stylistycznie rozbudowują frazę. Powodują zwiększenie stopnia schematyczności i szczegółowości obrazowania. Decyzje tłumacza prowadzą do specyfikacji obrazu, ingerują w implikowaną w oryginale „migotliwość" znaczeń, wieloznaczność i niedookreśloność wypowiedzi podmiotu konceptualizującego literacką rzeczywistość. Tłumacz różnicuje tym samym sposób ujmowania postrzeżeni przez podmiot, powodując jego wniknięcie w przedstawianą rzeczywistość. Zredukowaniu ulega dystans dzielący „obcego" od „swojego" (w słowackim przekładzie *tunajšieho* [tutejszego]). Wyprofilowana zostaje sytuacja zbliżenia, kulturowej asymilacji.

Dodanie specyficznych cech stylistycznych powoduje większe nacechowanie semantyczne tekstu przekładu[33]. Dzięki zastosowaniu eksplikacji, prowadzącej do zwiększonej jasności tekstu docelowego, przekład nabiera relatywnej wyrazistości, zyskuje dodatkowe informacje semantyczne, wynikające z kontekstu kognitywnego lub z opisywanej sytuacji[34]. Mimo tych przekształceń, zazwyczaj uwarunkowanych regułami językowymi kultury przyjmującej, udaje się tłumaczowi oddać swoisty styl refleksyjnej, zintelektualizowanej i poetyckiej mowy podmiotu, która staje się „wyrazem niepowtarzalnej świadomości osiąganej za pomocą wysoce uspołecznionego i zunifikowanego języka"[35]. Kompensację dla zaistniałych przesunięć stanowi zachowanie w przekładzie imiesłowów przymiotnikowych biernych i czynnych (*tumany nocy* ***zaplątane*** *w zakamarkach lasu* — sł. *nočné hmly,* ***uviaznuté*** *v húštinách lesa*; *w górę ścieżką* ***wdeptaną*** *w grząskim, mokrym śniegu* — sł. *hore chodníkom,* ***vyšliapaným*** *v ťažkom, mokrom snehu*; ***Zwleczone, leżące*** *obok siebie pnie* — sł. ***Pozvláčané*** *kmene* ***ležiace*** *vedľa seba*), dominujących w poetyckich opisach i stanowiących istotę wypowiedzi podmiotu.

Świadomy wybór tłumacza spośród środków językowych o różnym stopniu skonwencjonalizowania, w celu symbolizacji poszczególnych treści, odsyła do doświadczenia językowego, kulturowego, społecznego i historycznego odbior-

[33] Por. P. Torop: *Przekład całkowity*…, s. 140.

[34] Por. D. Senczyszyn: *O eksplikacji w przekładzie.* W: *Współczesne kierunki analiz przekładowych. Język a komunikacja*. 18. Red. M. Piotrowska. Kraków 2007, s. 177—178.

[35] P. Czapliński: *Ruchome marginesy, szkice o literaturze lat 90.* Kraków 2002, s. 25.

ców przekładu. Dokonując dekontekstualizacji i rekontekstualizacji, wprowadza tekst w nowy kontekst zjawisk:

(I) **„Gromada”**, **„Rolnik Polski”** pełne były pociech i obietnic. „Dwa bilety na **PKS** i **popularne**”. „Dwa razy popularne i jeden bilet na **PKS**”. (*Władek*, s. 16)

Vidiek a **Roľnícke noviny** boli plné potešujúcich správ a sľubov. „Dva lístky na **autobus** a **dve škatuľky populárnych**”. „Dvakrát populárne a jeden lístok na **autobus**”. (*Władek*, s. 17)

(II) Z miejsca, w którym stoi **świątynia**, widać **PGR** jak na dłoni. (*Józek*, s. 11)

Z miesta, na ktorom stojí **kostol**, videť **štátny majetok** ako na dlani. (*Józek*, s. 12)

(III) Dwie ściany ktoś wylepił gazetami. **„Przyjaciółka”**, **„Chłopska Droga”**, **„Nowiny”**, **„Podkarpacie”**. (*Noc druga*, s. 118)

Dve steny ktosi oblepil novinami. **„Priateľka”**, **„Roľnícka cesta”**, **„Noviny”**, **„Podkarpatsko”**. (*Druhá noc*, s. 123)

(IV) Sprzedał, co miał, kupił **syrenkę**. […] A potem szopa z desek i szyld: **„Zagraniczna odzież używana”**. (*Władek*, s. 18)

Predal všetko, čo mal, kúpil si **najlacnejšie autíčko**. [...] A potom šopa z dosiek a vývešený štít: „Zahraničný textil **z druhej ruky**”. (*Władek*, s. 19)

Rezygnując z sygnałów obcości, słowacki tłumacz odnosi się do kontekstów znanych kulturze przyjmującej. Mając na względzie kulturowe doświadczenie czytelnika, porządkuje jego wiedzę, posługuje się systemem struktur poznawczych zakodowanych w jego pamięci i skonwencjonalizowanych. Efektem takiej strategii translacji jest oswojenie peryferyjnej przestrzeni pogranicza polsko-słowacko-ukraińskiego, nadanie jej cech „swojej” przestrzeni, bliskiej i rozpoznawalnej w kręgu kultury docelowej. Adaptując tekst do kontekstu kultury docelowej, Marušiak odwołuje się do funkcjonujących w niej kulturowych asocjacji. Strategia translacji w tym przypadku opiera się głównie na naturalizacji lub neutralizacji nazw własnych: ideonimów — *„Gromada”* — sł. ***„Vidiek”***, *„Rolnik Polski”* — ***„Roľnícke noviny”***, *„Przyjaciółka”* — sł. *„**Priateľka**”*, *„Chłopska Droga”* — sł. ***„Roľnícka cesta”***, *„Nowiny”* — sł. ***„Noviny”***, *„Podkarpacie”* — sł. ***„Podkarpatsko”***; instytucjonimów — *PKS* — sł. ***autobus*** [autobus], *PGR* — sł. ***štátny majetok*** [majątek państwowy]; nazw handlowych — *popularne* — sł. ***škatuľky populárnych*** [pudełka popularnych], *syrenka* — sł. ***najlacnejšie autíčko*** [najtańsze auto], *„Zagraniczna odzież **używana**”* — sł. *„Zahraničný textil **z druhej***

ruky" [Zagraniczne tekstylia z drugiej ręki], i innych kulturowo nacechowanych (*waciak* — sł. ***vatovaná kazajka*** [watowana kurtka], *żuk* — sł. ***dodávkový žuk*** [żuk dostawczy], *dwa wyspiańskie* — sł. ***dve stovky*** [dwie stówy], *witryna* — sł. ***zasklený kiosk*** [oszklony kiosk]). Transferowi podlegają również powiedzenia i sentencje (*wianki na kiju* — sł. *šrábka s kapustou*; *nic to warte* — sł. *nestojí to za fajku močky*).

Respekt wobec obcości oryginału przejawia się z kolei w zastosowaniu strategii egzotyzacji w przypadku nazw postaci historycznych, identyfikujących tło historyczne i kulturowe oryginału:

(I) **Edward Gierek** w jasnym garniturze, uśmiechnięta **Szewińska**, czarne cielsko **Giewontu** na tle zielonkawych chmur. (*Noc druga*, s. 118)

Edward Gierek vo svetlom obleku, usmiata **Szewińská**, čierny masív **Giewontu** na pozadí zelenkavých oblakov. (*Druhá noc*, s. 123)

(II) [...] gdy opisuje epoki **„za Gomułki"**, **„za Gierka"** z punktu widzenia ilości kradzieży i ich łatwości, to w jego głowie brzmi wcale nie tajona duma i zadowolenie. (*Józek*, s. 12)

[...] keď opisuje epochy „**za Gomułku"**, **„za Gierka"** z hľadiska množstva krádeží a ich bezproblémovosti v hlase mu zaznieva naskrze netajená hrdosť a spokojnosť. (*Józek*, s. 12)

Dzięki obranej strategii przekład wchodzi w interakcję z oryginałem, umożliwia nawiązanie dialogu zespalającego uczestniczące w procesie przekładu kultury (wyjściową i docelową). To świadome zespolenie kultur polskiej i słowackiej wynika z odczytania przez tłumacza autorskiej intencji, profilującej sytuację kulturowego zbliżenia i pomieszania.

Przekład niczym amalgamat dopełnia ukonstytuowaną w oryginale rzeczywistość, intensyfikując wielokulturowy dialog pogranicza. Ten rodzaj przesunięcia powstaje w momencie zastosowania strategii identyfikującej w procesie translacji nacechowane kulturowo intencjonalne imiona własne, nazwy znaczące[36], określające konkretną narodowość (polską, ukraińską, słowacką). Autor oryginału stosuje naturalizację, zacierając aspekt kulturowej / narodowej przynależności (Józek, Władek, Semen Wasylczuk, Jan Zlatywój, Wasyl, Iwan, Eliasz, Dymitr, Paraskewa, Mikołaj, grzebień Uhrynia, Węgierski Trakt, Tatarska Górka, Niżna, Ubocz, Huciska, Czertyżne, Wołoska Brama, zaporoska sicz, Bratysława). Tłumacz konsekwentnie powtarza polskie nazwy osobowe i nazwy miejscowe w ich oryginalnym brzmieniu (Józek, Władek, Maryśka, Czesiek, kováč Kruk [Kowal Kruk], Mańkowski, Lewandowski, Gorlice, Rzeszów, Przeworsk, ulice Ratuszowa, Wileńska, Świerczewskiego), zastępując antroponimy i toponimy ukraińskie czy słowackie ich narodowymi

[36] Por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Warszawa 2007, s. 91—101.

odpowiednikami / ekwiwalentami (Wasil, Ivan, Semen Vasilčuk, Kostlivý, Eliaš, sv. Dymitr, sv. Paraskeva, sv. Nikolaj, hrebeň Uhryňa, Uhorská hradiska, Tatárska Hôrka, Nižná, Uboč, Huciská, Čertižné, Valašská brána, záporožská Seč, Bratislava). Obrana strategia nie pozostaje w sprzeczności z istotą dzieła Andrzeja Stasiuka, stanowi pewnego rodzaju kompensację. Nacechowane kulturowo antroponimy i toponimy w przekładzie Jozefa Marušiaka uwrażliwiają obcego odbiorcę na dialog między kulturami / narodami zamieszkującymi tereny pogranicza, odkrywając to, co w oryginale częściowo zakryte, implicytnie zakodowane. Tłumacz świadomie podkreśla tę zależność, wpisując ją w przekład.

W decyzjach translatorskich słowackiego tłumacza uzewnętrznia się jego stosunek do konstytuowanej rzeczywistości, postawa światopoglądowa człowieka świadomego bliskości kultur słowackiej i polskiej[37]. Bliskość geograficzna, przenikanie kulturowe, uniwersalizm upodabniają pewne elementy kultury słowackiej i polskiej, tworząc kręgi kulturowe z dominującymi w nich systemami uniwersalnych wartości kulturowych. Spoiwem są dla nich wspólna pamięć historyczna, doświadczenia totalitaryzmu, systemy etyczne, obyczaje, religia.

Kulturowe przenikanie się typowe dla regionu pogranicza pozwala współistnieć na jednej płaszczyźnie i w jednej przestrzeni kilku kulturom (polskiej, słowackiej, ukraińskiej), religiom (katolicyzm, prawosławie). Religia prawosławna stanowi tu nieodłączną część kultury, wnosząc w nią własne, unikalne wartości:

(1) Człowiek ma zapewne jakieś imię: **Wasyl**, **Iwan**, może **Semen**. [...] Pomyślałem sobie, że mężczyzna, zapewne przez przypadek, sfotografował przestrzeń, w której znajdował się **ikonostas**. Teraz była opróżniona z kształtów, lecz wypełniało ją światło. Jak zwykle przed zachodem słońca. W jesienne pogodne popołudnia słońce znajdowało się naprzeciw wejścia. [...] Jasna fala toczyła się przez wypełnioną zbutwiałym zapachem nawę, [...] omiatała pospiesznie pokryte złuszczoną **polichromią** ściany i rozbijała się właśnie o **ikonostas**. Przez te kilka minut zetlałe złoto **snycerki** i szarzejące barwy **ikon** odzyskiwały pierwotne, nadprzyrodzone lśnienie powstałe w wyobraźni i tęsknocie wiejskich artystów. [...] Twarz świętego Dymitra ciemniała, na powrót stawała się ludzka, nagie ciało Adama przybierało bury odcień gliny. To było jak zerknięcie w drugą stronę. [...] materializacja **świątyni** dokonywała się w przestrzeni wszystkich zmysłów. [...] Forma się zamknęła. [...] Fragment świata został ze świata wyjęty, uniesiony w inną dziedzinę. Jak prorok Eliasz z lewej strony **ikonostasu** [...]. (*Miejsce*, s. 42—43)

[37] O bliskości kultur słowackiej i polskiej Jozef Marušiak pisze: „Haličské poviedky sú nám Slovákom osobitne blízke nielen zemepisne, ale aj blízkosťou ľudských osudov a duchovného sveta ľudí, ktorý je veľmi podobný na obidvoch stranách našej spoločnej hranice". [„Opowieści galicyjskie są nam Słowakom osobiście bliskie, nie tylko geograficznie, ale również z powodu bliskości ludzkich losów i świata duchowego ludzi, który jest bardzo podobny po obu stonach naszej wspólnej granicy" — tłum. M.B.]. J. Marušiak: *Haličské poviedky...* (fragment tekstu z okładki książki).

Človek má isto nejaké meno: **Vasil, Ivan**, možno **Semen**. […] Pomyslel som si, že chlapík zrejme náhodou odfotografoval priestor, kde sa nachádzal **ikonostas**.Teraz boli jeho tvary preč, ale miesto zapĺňalo svetlo. Ako zvyčajne pred západom slnka. Za pekných jesenných popoludní sa slnko nachadzálo oproti vchodu. [...] Svetelná vlna sa šinula loďou vyplnenou bútľavým pachom [...] náhlivo ometala steny pokryté opadávajúcou polychrómiou a rozbijala sa práve o **ikonostas**. Na tých pár minút vyblednuté zlato **rezieb** a sivejúce farby **ikon** nadobúdali pôvodný nadprirodzený lesk, čo vznikol v predstavách a túžbach dedinských umelcov. […] Tvár svätého Dymitra tmlavla a znova sa robila ľudskou, nahé Adamovo telo dostávalo sivý odtieň zeme. Bolo to ako nakuknutie na druhú stranu. […] realizácia **chrámu** uskutočňovala vo sfére všetkých zmyslov. [...] Forma sa uzatvárala. [...] Fragment sveta bol vyňatý zo skutočnosti a prenesený do inej sféry. Ako prorok Eliáš na ľavej strane **ikonostasu** [...]. (*Miesto*, s. 43—44)

(2) Gdy niedawno otwarto wschodnią granicę, zaczęli się tutaj zjawiać potomkowie budowniczych pięćdziesiąt lat temu, przemocą albo podstępem, wysiedleni z rodzinnej wsi. Stare kobiety przestępowały próg **cerkwi**. [...] Ołtarz stał koślawo, wsparty o ścianę, ze wspaniałości nie pozostał nawet ślad. Tabernakulum z wyrwanymi drzwiczkami przypominało odrapaną skrzynkę. Części **ikon**, tych najważniejszych: **Chrystusa**, **Matki Bożej**, **św. Mikołaja**, nie było. Inne, te z wyższych szeregów **ikonostasu**, tonęły w ciemności, spęczniałe od wilgoci [...]. (*Miejsce*, s. 44)

Keď sa nedávno otvorili východne hranice, začali sa tu zjavovať potomkovia dávnych staviteľov, ktorých násilím alebo podvodom vysídlili z rodnej dediny. Staré ženy prekračovali prah **cerkvi**. [...] Oltár stál nakrivo opretý o steny, po voľakedajšej nádhere nezostalo ani stopy. Tabernákulum s vytrhnutými dvierkami pripomínalo ošarpanú truhlicu. Mnohé **ikony**, tie najdôležitesie — **Krista, Matky Božej, sv. Nikolaja**, chýbali. Iné, tie z horných radov **ikonostasu**, sa topili v hmle, napuchnuté od vlhka, ťažko rozlíšiteľné [...]. (*Miesto*, s. 44—45)

W konfrontacji kultur pojedyncze słowo staje się symbolem (*świątynia* — sł. *chrám*, *cerkiew* — sł. *cerkev*, *ikonostas* — sł. *ikonostas*, *ikona* — sł. *ikona*), który odnosząc się do znaczeń uniwersalnych, znosi pamięć o obcości. Tłumacz dokonuje ekwiwalentyzacji, oddając tę komplementarność wpisaną w relacje międzykulturowe rejonu pogranicza.

W przypadku przekładu *Opowieści galicyjskich* zarysowuje się dodatkowo sytuacja szczególna, która pozwala spojrzeć na przekład jeszcze z innego punktu widzenia niż obcość kultury źródłowej względem kultury docelowej. Wynika to z faktu wyprofilowania w przestrzeni literackiej „kultury trzeciej", obcej względem dwóch pozostałych[38]. Tę „trzecią" stanowi w tym przypadku „obca" cywi-

[38] O aspekcie tym pisała M. Kaźmierczak: *Obcość w oryginale, obcość w przekładzie — „Bela"*

lizacja, Europa Zachodnia, identyfikowana przez autora jako Inna Europa[39], „zachód, który istniał zanadto"[40]. Przywołana przestrzeń kultury splata się w oryginale z tym, co „swojskie". W efekcie przekład lokuje polską kulturę (wyjściową) oraz słowacką kulturę (docelową) po tej samej stronie, w przestrzeni Europy Środkowej, przeciwstawiając im ekspansywną kulturę zachodnią. Szczególnie ważna jest linia zetknięcia się kultur, odbierana tu przez pryzmat zmian kulturowych, społeczno-obyczajowych, przeobrażeń cywilizacyjnych, zmian w mentalności i widzeniu świata. Zderzenie kultur, dwóch światów: opartego na tradycji świata kultury pogranicza i nowoczesnego świata cywilizacji zachodniej, prowadzi do zatarcia kulturowej tożsamości. Pociąga to za sobą zmianę dotychczasowych systemów wartości, wierzeń, zwyczajów, sposobów myślenia i zachowań językowych:

(1) Z czarnej aktówki wyjął kilka śmieciarsko kolorowych pudełek. **Erotic Dreams**, **Pleasure principle** [...]. (*Lewandowski*, s. 61)

Z čiernej aktovky vytiahol niekoľko krikľavo farbistých škatuliek **Erotic Dreams**, **Pleasure principles** [...]. (*Lewandowski*, s. 63)

(2) Tęcza witryny wysyła twarde, zdecydowane światło, w którym unoszą się zaklęcia w niezrozumiałym języku. Kolor biały — **Similac Isomil** — to czystość, radość, niewinność i wieczna chwała, to barwa szat Chrystusa na górze Tabor, to bisior ze świątyni Salomona. Niebieski — **Blue Ocean Deodorant** — to kolor Matki Boskiej, firmamentu i tak jak biel znaczy nieskazitelność. Czerwień — **Fort Moka Desert** — to kolor Ducha Świętego, który wznieca ogień miłości i zjawia się w postaci ognistych języków, to także kolor Męki Pańskiej, krzyża i tych wszystkich, którzy drogą wiary szli aż po przelanie krwi. Czarny — **John Players Stuyvesant** — to śmierć, żałoba, smutek i przebłaganie. [...] Zieleń — **Fa Fresh Creme and Soap** — to kolor nadziei, bo szmaragdowa tęcza w Apokalipsie pojawia się na znak miłosierdzia Sądu [...]. (*Władek*, s. 17)
Dúha zaskleného kiosku vysiela tvrdé a rezolútne svetlo, v ktorom sa vznášajú zaklínadlá v nezrozumiteľnom jazyku. Biela farba — **Similac Isomil** — to je čistota, radosť, nevinnosť a večná sláva, je to farba Kristovho rúcha na hore Tábor, perličky zo Šalamúnovho chrámu. Belasá — **Blue Ocean Deodorant** — to je farba Matky Božej, nebeskej klenby a rovnako ako bieloba znamená nepoškvrnenosť. Červená — **Fort Moka Desert** — to je farba Ducha sväteho, ktorý roznecuje oheň lásky a zjavuje sa v poodobe ohnivých jazykov, je to aj farba Pánovho umučenia, kríža a všetkých tých, čo cestou viery dospeli až

Michaiła Lermontowa. W: *Odmienność kulturowa w przekładzie.* Red. P. Fast, P. Janikowski, A. Olszta. Katowice—Częstochowa 2008, s. 190—199.

[39] A. Stasiuk: *Dziennik okrętowy*…, s. 75.

[40] Ibidem, s. 136.

k preliatiu vlastnej krvi. Čierna — **John Players Stuyvesant** — to je smrť, žiaľ, smútok a odpustenie. [...] Zelená — **Fa Fresh Creme and Soap** — to je farba nádeje, lebo smaragdová dúha v Apokalypse sa zjavuje ako znak milosrdenstva pri Poslednom súde [...]. (*Władek*, s. 18)

(3) W nowych bielonych domach pojawiają się miniatury Władkowej witryny. Na kredensach, na telewizorach, na lśniących meblościankach stoją rzędy pustych puszek od piwa Dab, kartony po **Maxim Brandy**, szeregi pustych opakowań **Gold Wiener**, **Orange Juice** [...]. (*Władek*, s. 19)

V nových vybielených domoch sa zjavujú miniatúry Władekovho kiosku. Na príborníkoch, na televízoroch, na leštených obývacích stenách stoja rady prázdnych fliaš od piva Dab, kartóny od **Maxim Brandy**, šíky prázdnych obalov **Gold Wiener**, **Orange Juice** [...]. (*Władek*, s. 21)

(4) Dziewczyna patrzy na jego szerokie plecy w papuziej kurtce **American Kick Boxer**, na pośladki w purpurowym dresie **Gladiator**, na całą postać, która mieni się i fosforyzuje od stóp po cytrynową czapkę **Yellowstone** […]. (*Karczma*, s. 65)

Dievčina hľadí na jeho široký chrbát v krikľavej bunde **American Kick Boxer**, na zadok v purpurovom športovom úbore **Gladiator**, na celú postavu, ktorá mení farby ako papagaj, fosforeskuje od nôh po citrónovožltú čiapku **Yellowstone** [...]. (*Krčma*, s. 67)

Wykładnikiem języka staje się zjawisko wprowadzania w mowę obcych zwrotów, zapożyczeń, które słowacki tłumacz konsekwentnie i świadomie „reprodukuje”[41]. Dokonując translokacji wyrażeń anglojęzycznych, podtrzymuje zamierzony w oryginale efekt obcości. Dociera do znaczenia składającego się na sens całości, zachowując implikowany kontrast między światem przedstawionym kultury peryferyjnej a światem cywilizacji zachodniej, między tradycją a nowoczesnością. Cywilizacja zachodnia postrzegana przez Stasiuka jako ponowoczesne zło, w negatywny sposób „kolonizuje” rodzimy język i kulturę. Uzewnętrznia swój wpływ w obyczajowości (*Maryśka*), w mentalności (*Władek*, *Janek*), w językowych zachowaniach bohaterów *Opowiadań galicyjskich* (*Knajpa*).

(1) Lewandowski porzuca kampanię zasłuchaną w Edkowe **niujorki, grinpojty, dżoby, negry i kadylaki**, siada obok niego i mruczy pod nosem: — ... i wianki na kiju [...]. (*Knajpa*, s. 66)

Lewandowski opúšťa spoločnosť započúvanú do Edkových **ňújorkov a grínpoinotov, džobov, negrov a kadilakov**, sadne si k nemu a zahundre popod nos: „a švábka s kapustou” [...]. (*Krčma*, s. 69)

[41] O reprodukcji jako technice tłumaczenia por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*…, s. 92.

(2) Rzeszowska rejestracja, ciemny garnitur, ciemne okulary, **bahama jeloł**, jak się wtedy mówiło, fiat. (*Maryśka*, s. 98)

Rzeszowské číslo, tmavý oblek, tmavé okuliary, fiat **bahama yellow**, ako sa vtedy hovorilo. (*Maryśka*, s. 101)

Kolonizacyjny aspekt kultury zachodniej objawia się w języku przez nieświadomie przejęte angielskie zapożyczenia fonetyczne, hybrydy, które w mowie bohaterów nabierają aspektu komicznego. Tłumacz, podobnie jak autor oryginału, stosuje w tym przypadku transkrypcję fonetyczną zapożyczeń, jednocześnie zachowując fleksję języka słowackiego, podtrzymując tym samym karykaturalny wydźwięk wypowiedzi. Uznając i przyjmując nieusuwalny dystans między swojskim a obcym, tłumacz oddaje implikowaną w oryginale ideę dialogiczności. Do dialogu kultur polskiej i słowackiej dołącza kultura zachodnia, której największy wpływ przejawia się w zmianie obyczajów i zachowań językowych.

Sygnały tekstowe określają granice przestrzeni znaczeniowej dzieła, zwracając uwagę powtarzalnością semantycznych odwołań. Gwarantują spójność percepcji tekstu[42]. Semantykę tekstu określa sieć kontrastów, do których tłumacz dociera w procesie translacji. W reinterpretacji Jozefa Marušiaka zachowane zostają podstawowe opozycje / kontrasty prozy Stasiuka: centralne — peryferyjne, swojskie — obce, oswojone — nieoswojone, bliskie — dalekie, przychylne — wrogie[43]. Tłumacz, dążąc ku maksymalnemu zbliżeniu się do znaczeń i sensów oryginału, proponując nowy repertuar sygnałów tekstowych, szukając innych wariantów konotacji, przekazuje sens uniwersalny dzieła. Wprowadzając tekst w nowy kontekst zjawisk, rozszerza jego możliwości. Dokonuje transgresji, zachowując równowagę między tym, co znane kulturze przyjmującej, a tym, co obce.

W przekład wpisana zostaje osobowość i wrażliwość tłumacza, jego wiedza, system wartości, kultura. Dąży on do wiernego oddania oryginału, respektując jego intencje, ale równocześnie przybliża doświadczeniom odbiorczym kultury przyjmującej. Proponuje własne odczytanie *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka, które podtrzymuje autorską ideę kulturowego zbliżenia i pomieszania. Andrzej Stasiuk jawi się w kulturze przyjmującej przekład jako pisarz eksponujący uniwersalizm, ponadnarodowość, wielowyznaniowość kultur zamieszkujących terytorium Europy Środkowej, połączonych wspólnym historycznym doświadczeniem.

---

[42] Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie.* Katowice 1998, s. 25.

[43] O opozycjach w prozie Andrzeja Stasiuka pisał m.in. A. Fiut: *Powrót do Europy Środkowej?* W: *(Nieobecność)*…, s. 156.

Marta Buczek

Medzikultúrny dialóg v slovenskom preklade diela Andrzeja Stasiuka *Haličské poviedky*

Resumé

Prispievok sa týka problémov medzikultúrneho dialógu v slovenskom preklade zbierky poviedok Andrzeja Stasiuka pod titulom *Haličské poviedky.* Autorka dáva pozor na translatologické problémy vyplyvajúce zo špecifiky originálu, v ktorom dialóg kultúr funguje vnútorne v texte. Prispevok uvažuje o translatologických problémoch, sústreduje pozornosť na kľúčových textových signáloch, významných elementoch štruktúry textu, ktoré definujú hranice sémantiky originálu. Autorka určuje spôsob interpretácie a transferu sémantiky originálu v preklade. Zaujima ju, akým spôsobom sa prekladateľovi *Haličských poviedok* podarilo preložiť aspekt zmiešania kultúr.

Marta Buczek

Intercultural dialogue in Slovak translation of Andrzej Stasiuk book *Opowieści galicyjskie*

Summary

The article deals with the question of intercultural dialogue in Slovak translation of Andrzej Stasiuk book under the title *Opowieści galicyjskie.* The author draws attention to translation problems resulting from the peculiarity of origin, in which a dialog of many cultures decides about the inner structure of a text. The author discusses translation problems focuses on text signals, significant structure elements which state the limits of semantic area of the origin. It defines the way of reading and transfering the sense of origin implied in translation. The author considers what extent the translator of *Opowieści galicyjskie* managed to transfer in translation the aspects of cultures mix up and coexistence.

Lucyna Spyrka

Przekład udomowiony — przekład wyobcowany

Teorii translacji nie są obce pojęcia przekładu udomowionego (*domestication*) i przekładu wyobcowanego (*foreignization*). Autorem tego rozróżnienia jest amerykański badacz L. Venuti[1]. Według jego koncepcji, udomowienie i wyobcowanie to metody tłumaczenia, z których pierwsza polega na przybliżeniu autora do czytelnika, druga zaś odwrotnie — na przybliżaniu czytelnika do autora. Venutiego zainspirował wykład zatytułowany *Über die verchiedenen Methoden des Übersetzens* (*O różnych metodach tłumaczenia*), wygłoszony w 1813 r. przez niemieckiego filozofa F. Schleiermachera, który przeciwstawiając sobie *eingebürgte Übersetzung* (termin tłumaczony jako „przekład oswojony") i *verfremdete Übersetzung* („przekład wyobcowany"), wskazał na przywołane przez Amerykanina opozycyjne strategie przekładu[2].

Jako zamienniki terminów niemieckiego teoretyka przyjmuje się pojęcia egzotyzacja[3] i naturalizacja przekładu[4]. Słowacystę pojęcia te nieuchronnie odsyłają do słowackiej szkoły przekładu i jej twórcy A. Popoviča, który egzotyzację i naturalizację w przekładzie definiował jako — odpowiednio — zbliżanie się do kultury oryginału i nastawienie na kulturę sekundarną. Przyjmując perspektywę odbiorcy

---

[1] L. Venuti: *Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher.* Dostępny w Internecie: http://id.erudit.org/iderudit/037096ar [Dostęp: 20.04.2010]. Koncepcję tę omawia K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu.* Warszawa 2006, s. 46.

[2] L. Venuti: *Genealogies…*

[3] M.in. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria…*; A. Majkiewicz: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, s. 20.

[4] A. Majkiewicz: *Intertekstualność...*

sekundarnego, kulturę oryginału nazywał kulturą obcą (*cúdzia kultúra*), kulturę przyjmującą zaś — kulturą rodzimą (*domáca kultúra*), przy czym dodawał, że w praktyce każdy przekład jest obszarem kreolizacji, czyli mieszania się kultur, a niekiedy (w przypadku tzw. kalk językowych) także języków[5].

Udomowienie zatem odpowiada oswojeniu, naturalizacji, wyobcowanie zaś — egzotyzacji. Mimo personalistycznych odniesień Schleiermachera, w gruncie rzeczy w każdym z omówionych ujęć oba pojęcia odnoszą się do strategii przekładu i łączą się z kwestią obcości, to bowiem, co ma być oswajane lub poddane wyobcowaniu, zawarte jest w tekście i jako takie jest domeną pracy tłumacza. Oswojenie lub wyobcowanie dotyczy składników tekstu, które są obce odbiorcy sekundarnemu, tłumacz zaś wybierając odpowiednią strategię, dokonuje operacji na tekście i za jej efekt ponosi odpowiedzialność.

Przekład można rozpatrywać jako proces i jako produkt[6]. Ku tej drugiej opcji zbliża nas koncepcja J. Cullera, który zajmował się problemem oswojenia, choć nie w odniesieniu do przekładu, ale do literatury w ogóle. Cullerowi chodziło o literackie nowatorstwo, które w stosunku do tego, co zastane, również nosi odium obcości. Według tej koncepcji, oswojenie nie oznacza naturalizacji w tekście, ale „znajdowanie dla tekstu miejsca w świecie określonym przez naszą kulturę”[7]. Culler powiada, że „oswajanie tekstu na różnych płaszczyznach polega na czynieniu go zrozumiałym przez odnoszenie do różnych wzorców spoistości”[8] (wskazuje m.in. na konwencje tekstowe, będące formą wzorca spoistości / wzorca zrozumiałości), przy czym tak pojmowane oswojenie tekstu stanowi dla niego nieodłączną funkcję czytania. Proces czytania / rozumienia jest równoznaczny z oswajaniem. Innymi słowy, oswojenie tekstu zależy przede wszystkim od czytelnika.

Odnosząc to stwierdzenie do przekładu, można powiedzieć, że to odbiorca sekundarny dokonuje oswojenia w procesie czytania, tłumacz zaś nie oswaja, a jedynie tworzy dla niego warunki. Jeśli chodzi o pracę tłumacza, to oznacza to, że jego rolą jest uczynienie tekstu zrozumiałym dla odbiorcy sekundarnego na różnych poziomach przez odniesienie do różnorodnych, nieobcych odbiorcy sekundarnemu, wzorców spoistości. Dzięki temu odbiorca sekundarny będzie mógł tekst odczytać, tzn. oswoić.

Podobnie pisze E. Balcerzan, posługując się terminem „adopcja” i „adaptacja”: „Adaptacja to rezultat odbioru. Czytelnik zawsze dokonuje adopcji tekstu,

---

[5] A. Popovič: *Teoria umeleckého prekladu*. Bratislava 1975, s. 275, 278. Inna przedstawicielka słowackiej myśli przekładoznawczej J. Rakšányiová wprowadza odpowiednio rozróżnienie na przekład dokumentalny, nastawiony na kulturę oryginału, i instrumentalny, nastawiony na odbiorcę sekundarnego. J. Rakšanyiová: *Preklad ako interkultúrna komunikácia*. Bratislava 2005, s. 26—27.

[6] Por. m.in. z E. Gromová, D. Müglová: *Kultúra — Interkulturalita —Translácia*. Nitra 2005, s. 57 i nast.

[7] J. Culler: *Konwencja i oswojenie*. Przełożył I. Sieradzki. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 155.

[8] Ibidem.

włączenia w system własnych doświadczeń"[9]. Jak konstatuje badacz, tłumacz nie powinien przy tym wyręczać czytelnika, tzn. nie powinien dokonywać adaptacji, „która oznacza niepamięć obcości", lecz winien zawsze stosować strategię „ekwiwalentyzacji pierwowzoru, która traktuje obcość jako nowość w systemie poezji ojczystej"[10]. Uważając zatem udomowienie / oswojenie i wyobcowanie za określenia strategii translatorskich, należy uznać, że Balcerzan opowiada się po stronie wyobcowania.

Oswojenie nie jest jednak tożsame z udomowieniem. Udomowienie chcę tu postrzegać jako włączenie dzieła w tradycję literatury przyjmującej, aktywizowanie go w obiegu wtórnym na takich samych zasadach, na jakich aktywizacji podlegają utwory literatury rodzimej z towarzyszącym temu wzbogaceniem, uzupełnieniem kultury przyjmującej o tekst intensywnie oddziałujący na jej rozwój. Oswojenie rozumiane jako forma strategii przekładu (jak i wynik zindywidualizowanego odbioru czytelniczego) może być istotnym krokiem w stronę udomowienia. Im mniej bowiem elementów obcych w tekście, tym łatwiej czytelnikowi go osadzić w kręgu dobrze sobie znanych konwencji, reguł czy wartości. W tym miejscu można zadać pytanie o granice oswojenia, czyli — odwołując się do terminologii Popoviča — o granice naturalizacji. Im bardziej w strategii oswajania obcości tłumacz przesuwa się w stronę adaptacji, tym bardziej zanika „kreolski" charakter przekładu jako produktu, co sprawia, że w tekście zanika dialog kultur. Zarazem im bardziej zanika obcość w przekładzie, tym łatwiej odbiorcy sekundarnemu go oswoić. A jednak oswojenie nie jest warunkiem koniecznym udomowienia. Udomowienie przejawia się bowiem w recepcji utworu, która jest zjawiskiem społecznym i zależy nie tylko od walorów (cech) samego tekstu, ale też od wielu czynników zewnętrznych (sytuacja historyczna, społeczna, zasady regulujące obieg książki, reklama itp.). Udomowieniu może zatem ulec również taki translat, w którym ładunek obcości będzie wyjątkowo wysoki, ale który odpowie na aktualne zapotrzebowanie literatury i kultury przyjmującej.

Udomowienie przekładu przejawia się w jego aktywnym funkcjonowaniu w kręgu kultury przyjmującej. Dzieło takie pełni funkcję inspiracji dla kolejnych, już rodzimych, utworów, staje się modelem dla nowej konwencji, jest cytowane, parafrazowane, naśladowane. Jego aktywna obecność daje się przy tym zaobserwować nie tylko w kręgu przyjmującej literatury, ale także w innych dziedzinach sztuki. Staje się ono nieodłącznym elementem kultury, która je przyjęła i udomowiła. W kulturze polskiej, podobnie jak w wielu innych kulturach narodowych, udomowione zostały przede wszystkim tłumaczenia arcydzieł literatury światowej. Ich nieznajomość dyskredytuje jednostkę jako przedstawiciela naszej kultury, ogranicza, a nawet uniemożliwia jej aktywny udział we własnej kulturze rodzi-

[9] E. Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. W: „Studia o Przekładzie". T. 6. Red. P. Fast. Katowice 1998, s. 159.

[10] Ibidem, s. 158.

mej. Trudniej wskazać przykłady udomowienia przekładu literackiego w Polsce w czasie najnowszym, choć zapewne takie funkcjonują. Jednym z nich, choć nie jest to przekład *stricte* literacki, jest tłumaczenie B. Wierzbięty listy dialogowej do filmu *Shrek*, aczkolwiek w odniesieniu do obranej przez tłumacza strategii w tym przypadku powstaje pytanie, w jakim stopniu mamy do czynienia z przekładem, a w jakim z adaptacją[11]. Wydaje się zresztą, że w ogóle o przykłady udomowienia chyba najłatwiej w kręgu literatury dziecięcej. Klasycznym, wielokrotnie przytaczanym przykładem jest tłumaczenie poematu A.A. Milne'a *Winnie-the-Pooh*, czyli *Kubuś Puchatek*, którego dokonała I. Tuwim (1937). Jednakże właśnie w tym kręgu literatury przekłady najczęściej stoją na pograniczu adaptacji. Balcerzan znajduje dla niej wytłumaczenie i zarazem usprawiedliwia jej zastosowanie w odniesieniu do twórczości dla tego właśnie kręgu odbiorców: „Istnieje dziedzina, w której adaptacja to święty przywilej tłumacza. Myślę o przekładaniu literatury dziecięcej. Wyobraźnia dziecka jest synchroniczna i jednoprzestrzenna. Odbiorca dziecięcy nie wyczuwa napięć między nowatorstwem a tradycją, nie śledzi oddaleń i zbliżeń cudzego słowa — w czasie i w przestrzeni"[12].

Ale też właśnie w kręgu przekładów literatury dziecięcej mamy przykład tłumaczenia, które nie zostało udomowione, a nawet, jak stwierdziła badaczka, nie miało szans na oswojenie w tym samym, co oryginał, kręgu odbiorczym. Chodzi o nowsze przepolszczenie poematu o Misiu o bardzo małym rozumku, którego w 1986 r. dokonała M. Adamczyk, tytułując je *Fredzia Phi-Phi*. Tłumaczka, wchodząc w szranki z wcześniejszą polską wersją tego utworu, postawiła na wierność oryginałowi, pozostawiła jednak tekst w kręgu języka i kultury oryginału. To sprawiło, że właściwie w Polsce tę wersję czytają wyłącznie specjaliści — translatolodzy, gdyż dla zwykłego polskiego odbiorcy, zwłaszcza dziecięcego, pozostaje ona zbyt egzotyczna[13]. Podobnie rzecz ma się z polskimi przekładami *Alices Adventures in Wonderland* L. Carrolla, czyli *Alicji w Krainie Czarów*, która to powieść doczekała się serii siedmiu tłumaczeń. Spośród nich tłumaczenie M. Słomczyńskiego z 1965 r. zawiera tak wiele anglicyzmów, że nie ma szans na oswojenie przez odbiorcę dziecięcego; mogą je czytać wyłącznie odbiorcy dorośli, podobnie jak przekład R. Stillera z 1986 r., który z kolei — obrawszy strategię nastawioną na oryginał — opatrzył wydanie swej wersji tekstu licznymi przypisami, objaśniającymi elementy obce polskiemu czytelnikowi. Ten zabieg, choć tłumacz miał — jak się zdaje — inne intencje, także skazał polską wersję tekstu na

[11] Por. P. Janikowski: *Dobry polski Shrek. Wrażliwość kulturowa tłumacza w rękach magnatów popkultury*. W: *Kultura popularna a przekład.* W: „Studia o Przekładzie". T. 18. Red. P. Fast. Katowice 2005, s. 39—47.

[12] E. Balcerzan: *Literatura z literatury*..., s. 160.

[13] E. Rajewska: *„Zakorzenienie" przekładu a polskie tłumaczenia „Winnie-The-Pooh" A.A. Milne'a*. W: *Przekład w historii literatury*. W: „Studia o Przekładzie". T. 12. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice 2002, s. 59—71.

lekturę dorosłych[14]. W efekcie zarówno przekład Słomczyńskiego, jak i przekład Stillera nie „przebiły", jeśli chodzi o popularność, wersji wcześniejszej A. Marianowicza, który nastawiwszy się jednoznacznie na polskiego odbiorcę dziecięcego, wobec wielu elementów oryginału uciekł się do adaptacji.

Można zatem powiedzieć, że zarówno w przypadku pracy M. Adamczyk, jak i M. Słomczyńskiego mamy do czynienia z przekładem pozornym, choć nie w takim znaczeniu, w jakim określenia tego używa G. Toury[15]: nie z tekstem, który „udaje, że jest przekładem", choć oryginał nie istnieje i ów przekład pozorny stanowi jedyną wersję tekstu, ale z tekstem, który, mimo że przetransponowany do drugiego języka, do tego stopnia pozostaje w kręgu kultury wyjściowej, że bez jej znajomości nie można go odczytać w kulturze przyjmującej. Innym przykładem tak rozumianego „tłumaczenia pozornego" były próby przeniesienia w XVI i XVII w. terminów biblijnych i ogólnie zasad religii chrześcijańskiej do języka mieszkańców Filipin przez hiszpańskich misjonarzy[16].

Jeśli chodzi o przekłady z literatur zachodniosłowiańskich, to w Polsce udomowione zostały jedynie dzieła z kręgu literatury czeskiej. Jako przykład może tu posłużyć przedwojenny przekład dzieła J. Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* autorstwa P. Hulki-Laskowskiego (*Przygody dobrego wojaka Szwejka*, 1931), którego z polskiej świadomości czytelniczej nie wyparło tłumaczenie J. Waczkowa (*Dole i niedole dzielnego wojaka Szwejka*, 1991) i w którego obronie niektórzy czytelnicy podejmują na forach internetowych polemikę z najnowszym przekładem A. Kroha (*Losy dobrego żołnierza Szwejka czasu wojny światowej*, 2009). Za udomowioną można też uznać twórczość B. Hrabala. Można domniemywać, że jednym z tłumaczy, dzięki którym uważamy Hrabala za pisarza przynależnego również do kultury polskiej, był A. Czcibor-Piotrowski, autor najstarszych wydanych w Polsce przekładów książek czeskiego prozaika *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (*Lekcje tańca dla starszych i zaawansowanych*, 1967) oraz *Ostře sledované vlaky* (*Pociągi pod specjalnym nadzorem*, 1969)[17].

---

[14] E. Rajewska: *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie: Alices Adventures in Wonderland i Trough the Looking-Glass Levisa Carrolla w przekładach M. Słomczyńskiego, R. Stillera i J. Kozak*. W: „Poznańskie Studia Polonistyczne". Seria Literacka. T. 11. Poznań 2004.

[15] G. Toury: *Pojęcie „domniemanego przekładu". Zaproszenie do nowej dyskusji*. Przełożył. J. Fast. W: *Komparatystyka literacka a przekład*. W: „Studia o Przekładzie". T. 10. Red. P. Fast, K. Żemła. Katowice 2000, s. 22.

[16] T. Rachwał: *O politycznych skutkach nieadekwatności przekładu.* W: *Polityka a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 43—47.

[17] Zarówno w przypadku Haška, jak i Hrabala udomowieniu przekładów ich twórczości w Polsce towarzyszyła obecność adaptacji filmowych: dwuczęściowej historii Szwejka *Dobry wojak Szwejk* (*Dobrý voják Švejk*, 1956) i *Melduję posłusznie* (*Poslušně hlásím*, 1957) w reżyserii K. Steklego z R. Hrušinským w roli głównej oraz *Pociągów pod specjalnym nadzorem* (*Ostře sledované vlaky*) w reżyserii J. Menzla, adaptacji nagrodzonej w 1968 r. Oscarem za najlepszy film nieanglojęzyczny.

W polsko-słowackiej komunikacji międzyliterackiej trudno szukać utworów słowackich udomowionych w Polsce. Łatwiej natomiast wymienić przekłady z literatury polskiej udomowione w kręgu kultury słowackiej. Koronnym tego przykładem jest śpiewogra *Na szkle malowane* E. Brylla. O tym, że słowacki przekład utworu Brylla, autorstwa E. Štercovej, stał się dla Słowaków dziełem kultowym, pisałam już wcześniej[18]. Warto dodać, że fragmenty śpiewogry zostały włączone do szkolnych czytanek, a dzieci słowackie na ich podstawie poznają własny mit narodowy, czyli jak powiedziałby badacz kultury — podlegają socjalizacji do kultury rodzimej (enkulturacji). Utwór Brylla stanowi jednak przypadek szczególny, już oryginał bowiem odwołuje się do kultury polsko-słowackiego pogranicza. Pod względem języka napisany został jako stylizacja na gwarę podhalańską, zaliczaną do gwar spiskich, co do których językoznawcy nieustannie spierają się, czy to gwary bardziej polskie, czy też bardziej słowackie, tak dokładną mieszankę obu tych języków stanowią. Dlatego ani w zakresie strategii przekładu, ani w obrębie jednostkowego odczytania nie było elementów wymagających ze strony słowackiej oswojenia. Może to świadczyć o tym, że zjawisko oswojenia w przekładzie jest bardziej wyraziste dla utworów wywodzących się z kultur odległych, gdyż im kultury sobie bliższe, tym mniej obcości do oswojenia. Udomowienie na Słowacji śpiewogry Brylla nastąpiło najwyraźniej pod wpływem zapotrzebowania kultury słowackiej na tego typu utwór, gdyż w danym momencie historycznym (początek lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku) w kręgu literatury rodzimej tekstem takim kraj ten nie dysponował.

Na drugim biegunie w stosunku do przekładu udomowionego stoi przekład wyobcowany. J. Sławiński pisał o wyobcowaniu w literaturze, podkreślając, że jest to problematyka-rozlewisko, tak wiele bowiem kwestii sobą obejmuje i wciąż nowe może obejmować. Badacz wyznaczył kilka kręgów zagadnień w ramach tejże problematyki:

1) wyobcowanie jako element biografii pisarza;
2) wyobcowanie jako temat wypowiedzi literackiej;
3) wyobcowanie jako perspektywa oglądu świata (przez wszelkiego typu wykreowane postaci literackie, usytuowane poza lub na marginesie społecznym);
4) wyobcowanie w zakresie ideologizacji (ideologie nostalgiczne, zwrócone ku temu, co utracone, ideologie demaskatorsko-rewizyjne, ideologie buntownicze / rewolucyjne);
5) sytuacje wyobcowania pisarza w dynamice procesu historycznoliterackiego (wzbogacanie repertuaru form i środków, reanimacja zapomnianych motywów, symboli, toposów, gatunków, typów postaci itp.);
6) recepcja utworów wyrastających z doświadczeń wyobcowania i doświadczenia te utrwalających;

[18] L. Spyrka: *Przebój a przekład*. W: *Kultura popularna a przekład*. W: „Studia o Przekładzie". T. 18. Red. P. Fast. Katowice 2005, s. 187—199.

7) wyobcowanie czytelnicze;
8) wyobcowanie psychosocjologiczno-naukoznawcze[19].

Klasyfikacja ta, choć nie powstała z myślą o badaniach z zakresu translacji, wskazuje niektóre aspekty wyobcowania, które odnoszą się do przekładu. Warto zwrócić uwagę — może z nieco innej perspektywy — na kilka z nich.

Pojęcie wyobcowania pozostaje w kontraście do pojęcia udomowienia. Zgodnie z tym przeciwstawieniem, odwołując się do definicji udomowienia i oswojenia Venutiego, Schleiermachera i innych, za przekład wyobcowany należałoby uważać taki, w którym tłumacz w procesie translacji nastawiony jest na zachowanie jak najwięcej z kultury oryginału (a także formy, konwencji itp.), z reguły absolutnie respektując prymat autora w tekście i całkowicie podporządkowując się mu. Skutkiem takiej strategii tłumacza może być utrudnienie albo nawet uniemożliwienie odbiorcy sekundarnemu odczytania / rozumienia tekstu ze względu na zbyt wielki ładunek obcości. Takie podejście skazuje więc z góry na wyobcowanie czytelnika-odbiorcę sekundarnego.

Ponieważ jednak udomowienie zdefiniowano tu wcześniej jako zjawisko społeczne, jako takie należy rozumieć również wyobcowanie. Zatem wyobcowanie to usunięcie z kultury przyjmującej przekładu, który w kręgu tej kultury był już udomowiony albo pozostawał w sytuacji przekładu-gościa, czyli takiego, który — choć jest obecny w sekundarnym obiegu czytelniczym — nie jest w nim innowacyjny, funkcjonuje równocześnie z tekstami z literatury rodzimej, stanowi akceptowaną czytelniczo redundancję modelową, stylistyczną, tematyczną itp. do zjawisk obecnych w rodzimej twórczości kręgu przyjmującego[20].

Podobnie jak w przypadku przekładu udomowionego, egzotyzacja lub naturalizacja w translacie nie muszą decydować o jego wyobcowaniu, choć w przypadku skrajnej egzotyzacji przekład może pozostać obcy odbiorcom sekundarnym. Wyobcowany zatem to również taki przekład, który w literaturze przyjmującej nigdy nie zaistniał, mimo że został opublikowany. Można go nazwać martwym[21]. E. Balcerzan określa go terminem „zerowy", wskazując na brak w nim energii innowacyjnych czy aktywistycznych i co za tym idzie — także wartości[22]. Według tego badacza, źródłem zerowej pozycji przekładu w kontekście literatury przyjmującej jest zła praca tłumacza lub chybiony wybór utworu do tłumaczenia. Ale o tym, że przekład nie może zaistnieć w kręgu literatury i kultury przyjmującej, zdecydować mogą również inne czynniki, niezależne od tłumacza ani od wydawcy, jak np. brak tradycji odbioru danego typu tekstów po stronie kultury przyjmującej. Zatem tak jak oswojenie nie gwarantuje

---

[19] J. Sławiński: *Literatura a wyobcowanie. Słowo na wstępie.* W: *Literatura a wyobcowanie.* Red. J. Święch. Lublin 1990, s. 9—16.

[20] Por. uwagi E. Balcerzana nt. pozycji „redundantnej" przekładu. E. Balcerzan: *Literatura z literatury...*, s. 96—97.

[21] L. Spyrka: *Biografia przekładu*. „Pamiętnik Słowiański" 2009, T. 59, z. 1, s. 117—125.

[22] E. Balcerzan: *Literatura z literatury...*, s. 93—94.

udomowienia, tak też nie może zapobiec wyobcowaniu, zależy ono bowiem również, a niekiedy wyłącznie, od czynników zewnętrznych wobec tekstu.

Wydaje się, że wśród polskich tłumaczeń literatury słowackiej przekłady zerowe stanowią grupę dominującą. Niektóre skazane są na wyobcowanie tylko i wyłącznie ze względu na egzotyzującą strategię obraną w procesie translacji przez tłumacza, inne z uwagi na błędy w przekładzie, a jeszcze inne ze względu na to, że reprezentują literaturę w Polsce mało znaną, nierozpoznawalną. Jednym z przykładów translatu wyobcowanego w Polsce może być dokonane przez J. Waczkowa tłumaczenie minipowieści P. Vilikovskiego *Večne je zelený* (*Wiecznie zielony...*), opublikowane w 2004 r. Utwór ten w wersji oryginalnej był niezwykłym wydarzeniem w kręgu literatury rodzimej, na jego temat wypowiadało się wielu tamtejszych krytyków i literaturoznawców, stał się przedmiotem wielu opracowań i funkcjonuje jako klasyczny przykład tekstu postmodernistycznego. Słowaccy literaturoznawcy wskazują na ten utwór jako na tekst nasycony„radykalną ironią", intrygujący jako forma gry z czytelnikiem i dostarczający wyrafinowanej rozrywki dzięki obecnemu w nim prześmiewczemu komizmowi. Powieść Vilikovskiego, pełna intertekstualnych odniesień, nie jest łatwa do tłumaczenia. Jednak przekład nie jest niemożliwy już choćby z tego względu, że istotna część owej intertekstualności jest kulturowo uniwersalna (w utworze pojawiają się fragmenty zbudowane wokół wiedzy ogólnej na temat licznych postaci, takich jak: Arystoteles, Eleonora Duse, Einstein, Freud, de Gaulle, Goethe, Mata Hari, Hitler, Kolumb, J.A. Komenský, B. Malinowski, Napoleon, Wilhelm Tell i in.; w toku narracji przywoływane są konwencje: powieści łotrzykowskiej, powiastki filozoficznej, powieści sensacyjnej, historycznej, fantastycznonaukowej, dydaktycznej, pamiętnika, eseju, reportażu, prozy naukowej).

Polski przekład pozostawia sporo do życzenia. Trudno określić, jaką strategię wobec kulturowego osadzenia tekstu tłumaczonego obrał translator. W zakresie obecnych w utworze bezpośrednich związków z tekstami kultury wyjściowej (m.in. odwołania do najstarszej słowackiej powieści *René mládenca príhody a skúsenosti* J.I. Bajzy, reprezentującej powieść peregrynacyjną) tłumacz stosował na ogół strategię egzotyzacji, ale dla polskiego odbiorcy intertekstualność ta okazała się nieobligatoryjna, bo odsyłając zarazem do znanych mu z literatury polskich konwencji, nie uniemożliwia oswojenia tekstu zwykłemu czytelnikowi, choć z pewnością je ogranicza. Z kolei w innych elementach tłumacz starał się przybliżyć tekst polskiemu odbiorcy. W oryginale, zgodnie ze słowacką konwencją językowo-społeczno-kulturową, narrator zwraca się do swego słuchacza, wobec którego zajmuje pozycję mentora i nauczyciela, w drugiej osobie liczby mnogiej, czyli *Vy*. Tę formę grzecznościową zwyczajowo tłumaczy się na język polski jako „Pan" lub „Pani". Waczków zdecydował się na formę 2. os. l. poj. — *Ty*, i choć tym samym zmienił relację między postaciami w utworze, jednak protekcjonalny ton wypowiedzi narratora dobrze koresponduje z wyłaniającym się ze słów tej postaci jej zarozumialstwem, egotyzmem, narcyzmem.

W sumie przekład stanowi przykład kreolizacji, owego kulturowego osadzenia między kulturą wyjściową a przyjmującą, czyli *de facto* reprezentuje kulturę, której nie ma. Kreolizacja wszakże oznacza zarazem — być może nieuniknioną — utratę części walorów dzieła, dla których prawdopodobnie zdecydowano o jego przetłumaczeniu. Dotyczy to przede wszystkim opartych na intertekstualności gier z czytelnikiem, dla odbiorcy prymarnego budujących satyryczną i ironiczną wymowę utworu. W polskiej wersji satyra i ironia ulegają istotnemu spłaszczeniu. Natomiast niektóre rozwiązania przyjęte przez autora przekładu (redaktora?) są po prostu niezrozumiałe, zwłaszcza w odniesieniu do tych elementów tekstu, których przetransponowanie na język polski nie było w żadnym razie trudne. Można polemizować z przyjętym przez tłumacza na ogół archaizującym sposobem tłumaczenia narracji, który to sposób usprawiedliwiać może fakt, że narrator sam sugeruje, że jest człowiekiem starym i opowiada o wydarzeniach, które działy się w pierwszej połowie XX w. Oryginał utworu operuje językiem współczesnym. W wersji polskiej zaskakują natomiast wplecione w język narratora zwroty typowe dla współczesnego slangu młodzieżowego, będące przyczyną dysonansu. W efekcie narracja jest stylistycznie niespójna. Być może tłumacz chciał tu zastosować zasadę rekompensaty: w oryginale niespójność narracji wynika z operowania różnymi stylami dyskursu gatunkowego. Zastąpienie tego elementu niespójnością pod względem dyskursu pokoleniowego jest jednak zabiegiem dyskusyjnym i czyni z utworu Vilikovskiego przede wszystkim wypowiedź o konflikcie generacyjnym, a jest to tylko jedno z możliwych odczytań oryginału. Tym samym Waczków narzucił odbiorcy sekundarnemu kierunek interpretacji i oswojenia tekstu.

Przekład nie jest wolny również od ewidentnych błędów tłumacza, wynikłych być może jedynie z pośpiechu i słabej obróbki redakcyjnej tekstu, a nie z niezrozumienia niektórych zdań oryginału. Wrażenie pewnej niechlujności w pracy translatora pogłębiają dodatkowo opuszczenia w zakresie „notatek na marginesie". Te zapiski w formie haseł zwerbalizowanych lub graficznych w oryginale są ściśle związane z tekstem głównym, na wzór haseł umieszczanych na marginesie pracy naukowej po to, by ułatwić czytelnikowi poruszanie się po jej treści. Forma pracy naukowej jest jedną z tych, z którymi oryginał wchodzi w intertekstualny — prześmiewczy — dialog. Doprawdy trudno dociec, dlaczego w przekładzie część tych haseł została przeinaczona lub po prostu opuszczona. Generalnie tłumaczenie sprawia wrażenie nie do końca przemyślanego czy też niedopracowanego. Mimo to jednak z perspektywy polskiego odbiorcy nawet taki przekład nie czyni z utworu Vilikovskiego tekstu bezwartościowego. Przyczyn wyobcowania tego przekładu można dopatrywać się w miejscu jego wydania. Otóż opublikowało go Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce, placówka dla literatury słowackiej bezsprzecznie zasłużona, niemająca wszak silnego zakotwiczenia na polskim rynku książki. Bez dostępu do sieci dystrybucyjnej, bez odpowiedniej reklamy trudno dziś dotrzeć do odbiorców z nawet najlepszym dziełem, a cóż dopiero z utworem

tłumaczonym z tzw. małej literatury, która nie jest w Polsce rozpoznawalna, nie ma tradycji odbioru. Tym samym przekład utworu Vilikovskiego, wydany w słowackim *de facto* wydawnictwie, pozostał w kręgu kultury wyjściowej i w pewnym sensie pozostał przekładem pozornym, czytelniczo wyobcowanym.

A jednak nawet lepszej jakości przekłady literatury słowackiej nie funkcjonują w polskim odbiorze czytelniczym. Brak tradycji odbioru tej literatury, brak zainteresowania, wynikający chyba w dużej mierze z przekonania, że tak bliska kultura nie może nam nic ciekawego zaoferować, sprawiają, że tłumaczenia literatury słowackiej w Polsce pozostają martwe / zerowe. Wyjątki są doprawdy nieliczne i można za nie uznać kilka zinscenizowanych tłumaczeń dramatów, jeśli inscenizację potraktujemy jako formę recepcji. Jednym z takich utworów był *Eksperyment Damokles* P. Karvaša, wystawiony w 1968 r. przez teatr w Kaliszu w przekładzie Z. Hierowskiego. Ponieważ Karvaš był autorem już wcześniej dobrze w Polsce znanym, a jego utwory wystawiano, wydawać by się mogło, że nie ma powodów, by cała twórczość autora uległa w naszym kontekście wyobcowaniu. Niestety, po 1968 r. autor ten znalazł się na liście twórców we własnym kraju proskrybowanych, a ówczesne warunki polityczne sprawiły, że odbiło się to także skrajnie negatywnie na recepcji jego pisarstwa w Polsce.

Przyjrzyjmy się teraz słowackim przekładom literatury polskiej. Z tych samych przyczyn, dla jakich wyobcowaniu uległa twórczość P. Karvaša w Polsce, na gruncie słowackim przez wiele lat nie miała prawa bytu twórczość S. Mrożka, a przekłady już wydane nie były udostępniane publiczności ani w formie lektury, ani w formie inscenizacji, część tłumaczeń zaś pozostawała w szufladach ich autorów. Innym przykładem może być przekład *Matki* Witkacego autorstwa doświadczonej tłumaczki E. Štercovej, którego inscenizacja w 1988 r. przez jednego z najlepszych reżyserów słowackich M. Šulika w teatrze w Martinie zakończyła się całkowitą klęską, gdyż publiczność nie wytrwała do końca nawet na premierze. Spektakl po ledwie kilku repryzach zdjęto z afisza. Jak sugerują lokalne recenzje z tego wydarzenia, publiczność utworu po prostu nie zrozumiała. Przyczyną wyobcowania mogło tu być nieprzygotowanie słowackiego odbiorcy do przyjęcia tego rodzaju poetyki, w tamtym czasie w dramacie i w teatrze rodzimym nieobecnej. *Matka* okazała się dla tamtejszego odbiorcy zbyt obca.

Na gruncie słowackim wyobcowany pozostał też między innymi przekład *Wesela* S. Wyspiańskiego autorstwa M. Kovačíka. Opublikowane w 1997 r. tłumaczenie było konsultowane ze specjalistami — polonistami, całość zaś wykazuje nastawienie na odbiorcę sekundarnego: wydanie opatrzono solidną porcją objaśnień oraz sążnistym posłowiem. Nadto w przekładzie znajdują się ślady naturalizacji, głównie w zakresie tłumaczenia imion i nazwisk postaci niehistorycznych (np.: Klimina to Klimáčka, Haneczka to Hanička, Jadwiga to Heda, Wojtek — Vojtko, Kasia — Kača itd.). Mimo to utwór nie odnalazł drogi do słowackiego odbiorcy, a jedyna inscenizacja w 2007 r. nie zyskała uznania w oczach widzów.

Niewykluczone, że ładunek obcości okazał się w tym przypadku zbyt duży. Każda kultura ma takie teksty, które uważa się za nieprzekładalne. Słowackie losy *Wesela* Wyspiańskiego są tego potwierdzeniem[23].

I jeszcze jeden przykład wyobcowania. W dziejach polsko-słowackiej komunikacji międzyliterackiej jednym z najbardziej zaskakujących wydarzeń było wydanie w 1943 r. *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego (*Ne-Božská komédia*. Przekład A. Žarnov. Turčianský sv. Martin, Matica slovenská, 1943). W latach drugiej wojny światowej Słowacja była państwem satelitarnym wobec faszystowskich Niemiec, a zatem i na jej terenie obowiązywała Goebbelsowska teza o tym, że takie zjawisko, jak kultura polska, nie istnieje. Niemniej jednak w słowackich wydawnictwach w tamtym czasie ukazały się 23 pozycje tłumaczeń z literatury polskiej. Jedną z nich była właśnie *Nie-Boska...* Słowacy doceniali ten utwór, interesowali się nim już szturowcy, a J.M. Hurban w opublikowanym w „Slovenských Pohľadach" w 1851 r. artykule *Obozrenie novších literatúr slovanských* obszernie go omówił, tłumacząc tytuł *Pekelná komédia* i odwołując się prawdopodobnie do wydania niemieckojęzycznego, nie podawszy przy tym nazwiska autora[24]. Natomiast w XX w., w sezonie teatralnym 1933—1934, *Nie-Boską...* umieszczono w zapowiedziach repertuarowych Słowackiego Teatru Narodowego[25] (w tym czasie kierownikiem artystycznym „pierwszej sceny" Bratysławy był znany później tłumacz literatury polskiej J. Sedlák), jednakże plany te spełzły na niczym z uwagi na brak przekładu. I dopiero w latach wojny udało się Słowakom dramat Krasińskiego przetłumaczyć, tłumaczenie zaś wydać drukiem. Publikację tego przekładu P. Winczer uzasadnia odmiennym od polskiego sposobem interpretowania utworu przez wydawcę i tłumacza. Pisze: „Jeżeli tu [na Słowacji] interpretowano Krasińskiego w kręgu myśli katastroficznej, to nie romantycznej, dwudziestowiecznej. W tekście na skrzydełku wydania słowackiego [...] mowa o zmaganiu się dwu światów, pojawia się też myśl o tym, że być może przeciw zwycięzcom powstanie w myśl innej, lepszej sprawiedliwości nowa siła społeczna i wyłoni dalszą kolejną formację. Autor tekstu podkreśla też, zgodnie z zakończeniem utworu, że ostatecznym zwycięzcą zostaje duch absolutny. Nie ma tu zatem upraszczających bezpośrednich powiązań utworu z aktualną rzeczywistością historyczną. [...] Niemniej poczucie ogólnego kryzysu świata, będące wynikiem kataklizmu wojny świato-

[23] Ciekawostką jest fakt, że *Wesele* odnalazło swe miejsce w kulturze czeskiej. Przekładu dramatu dokonał E. Sojka (*Veselka*, 1988). Dwukrotnie, w latach 1989 i 1998, utwór zinscenizował P. Lébl w Divadle na Zábradli. Pierwsza z tych inscenizacji miała swą prapremierę 9 listopada 1989 r., a więc tuż przed wydarzeniami aksamitnej rewolucji. Utwór postrzegany był w Czechach jako wysoce aktualny komentarz do bieżących wydarzeń. Por. J. Roubal: *Dwa Wesela Petra Lébla. Letargiczny skansen i panoptikum kaca*. Tłum. L. Spyrka. W: *Punkty widzenia II. Pohledy II. Strategie autorskie w czeskim i polskim teatrze i filmie*. Red. T. Lazorčaková, E. Wąchocka. Katowice 2004, s. 46—66.

[24] Por. J. Hvišč: *Slovensko-poľske literárne vzťahy (1815—1918)*. Bratislava 1991, s. 26, 28, 102—103, 186.

[25] Podaję za: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. Red. J. Mrlian. T. 2. Bratislava 1990, s. 205.

wej, było również na Słowacji żywe. [...] Pewne treści utworu, odpowiednio spreparowane, mogły współgrać w odbiorze ze sloganami ówczesnej propagandy”[26]. Analiza przekładu w kilku miejscach potwierdza, że tłumacz czy też może wydawca przystosowywał tekst do odbiorcy sekundarnego. Niewykluczone, że przyczyną niektórych zabiegów translatorskich była odpowiedź na wymagania stawiane przez ówczesnego słowackiego odbiorcę oficjalnego — cenzurę. Oto pojawiająca się w replikach oryginału nazwa Żyd w przekładzie konsekwentnie przyjmuje pogardliwą formę *židák*, co stanowi wyraźny sygnał antysemityzmu, podobnie jak Talmud pisany małą literą (*talmúd*). Literaturoznawcy polscy przyznają, że tragedia Krasińskiego skażona jest antysemityzmem, ale w wersji słowackiej staje się on wyraźniejszy. Zresztą zawarty w dramacie obraz Żydów jako ludzi pozbawionych ideałów, chcących wykorzystać rewolucję do własnych celów, był zgodny z postrzeganiem tej nacji przez niektórych Słowaków już w okresie odrodzenia narodowego, kiedy to synowie Izraela byli stronnikami madziaryzacji, prowadzonej przez Węgrów wobec narodów słowiańskich wchodzących w skład ich państwa[27]. Ingerencją światopoglądową w tekst jest także ukazanie reprezentantów obozu rewolucjonistów w lepszym świetle niż czyni to oryginał. W wersji słowackiej nie dochodzi do zabicia pana przez lud. Lokaje okazują się bardziej humanitarni, nie mordują swych panów, ale szukają ich w rewolucyjnej zawierusze (choć cel tych poszukiwań jest w słowackim przekładzie *Nie-Boskiej*... sprawą otwartą). I znowu zmianę tę można odczytać przez pryzmat wymogów cenzorskich, jeśli uświadomimy sobie, że Państwo Słowackie księdza Tisy opierało się na założeniach narodowosocjalistycznych, a jedyną partią działającą legalnie była Słowacka Partia Ludowa (Hlinková slovenská ľudová strana). Koncepcja narodu słowackiego jako dobrego, łagodnego, prostego ludu ma jednak również korzenie dziewiętnastowieczne, kiedy to rodzima szlachta poddała się madziaryzacji, a nosicielem słowackich idei narodowych pozostały niższe warstwy społeczne. Jako próbę przystosowania utworu do odbiorcy sekundarnego można również potraktować tłumaczenie imion: Orcio to w wersji słowackiej Jurko, Poliszynel — Gašpárko, Pankracy — Pankrác, a Henryk — Henrich, przy czym dwa ostatnie imiona dość rzadko występują w tradycji słowackiej, natomiast w tej samej wersji podał je J.M. Hurban we wspomnianym wcześniej omówieniu utworu na łamach „Slovenských Pohľadov”, opartym na wydaniu niemieckojęzycznym. Nie można zatem wykluczyć, że autor przekładu słowackiego celowo odwołał się w swej pracy do przekładu niemieckiego lub może do artykułu Hurbana, co także mogło pomóc słowackiemu odbiorcy oswoić tekst.

---

[26] P. Winczer: *Literatura polska w Słowacji w latach 1945—1949*. „Pamiętnik Słowiański” 1990, T. 40, s. 153—154.

[27] O dziewiętnastowiecznym antysemityzmie Słowaków i jego przyczynach pisze M. Jagiełło: *Słowacy w polskich oczach. Obraz Słowaków w piśmiennictwie polskim*. T. 2. Warszawa 2005, s. 89—90.

Z chwilą wydania przekładu dramat nie został jednak wystawiony przez teatr słowacki, prawdopodobnie dlatego, że był to utwór polski. Po wojnie zresztą losy tego dramatu były równie niedobre, a to ze względu na osobę tłumacza. Był nim Andrej Žarnov (właściwie František Šubík), już przed wojną, oprócz własnej twórczości poetyckiej, zajmujący się tłumaczeniem literatury polskiej. W 1936 r. opublikował antologię poezji polskiej *U poľských básnikov*, we własnym wyborze i przekładach, w której znalazły się między innymi utwory: Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Asnyka, Staffa, Tuwima i Słonimskiego. Wcześniej, w 1925 r., wydał drukiem tom poezji pod tytułem *Stráž pri Morave*, zawierający utwory o charakterze agresywnie politycznym, nastawione przeciw I Republice Czechosłowackiej, dlatego też natychmiast skonfiskowany przez cenzurę. A. Žarnov mimo to nie zaprzestał działalności pisarskiej, choć międzynarodową sławę zyskał jako lekarz patolog, profesor medycyny Uniwersytetu w Bratysławie. Właśnie w tym charakterze został członkiem międzynarodowej komisji, która w kwietniu 1943 r. badała groby katyńskie. Jak wiadomo, wnioski komisji były jednoznaczne. Za podpis złożony pod protokołem z przeprowadzonych ekshumacji Žarnov zapłacił wysoką cenę: w kwietniu 1945 r. ewakuował się wraz z innymi działaczami Państwa Słowackiego do Niemiec i to uratowało mu życie, był bowiem usilnie poszukiwany przez NKWD. Po trzech miesiącach został jednak deportowany do Bratysławy i postawiony przed sądem, już cywilnym, który skazał go na kilka lat więzienia. Po odbyciu kary — pozbawiony w tym czasie tytułu profesora i wszystkich funkcji publicznych (między innymi członkostwa w Związku Pisarzy) — pracował jako lekarz w Trnawie. Pozostawał jednak pod stałym dozorem policji, a prześladowania dotykały nawet jego pacjentów. W 1952 r., przy pomocy przyjaciół z Austrii, przekroczył nielegalnie rzekę Morawę, z żoną i synem uciekając do Niemiec, później zaś do Rzymu (gdzie przetłumaczył i wydał poezje K. Wojtyły — wydanie emigracyjne K. Jawień: *Profily*. Rzym 1979), a wreszcie do USA[28]. Losy Žarnova podzieliła również jego twórczość, także przekładowa, a więc i *Nie-Boska komedia*, która nigdy, nawet po wojnie, nie została przez Słowaków wystawiona w teatrze, a wydanie książkowe dramatu przez wiele dziesiątków lat należało do prohibitów w Słowackiej Bibliotece Narodowej i nie było udostępniane czytelnikom. Wraz z wyobcowaniem osoby tłumacza na stałe odizolowany od kultury przyjmującej został również przekład jego autorstwa.

Podsumowując, można zauważyć, że ani wybór strategii przekładu, ani jego jakość nie zawsze decydują o udomowieniu lub wyobcowaniu translatu z kultury sekundarnej. O udomowieniu w głównej mierze rozstrzyga zapotrzebowanie kultury przyjmującej na dany tekst, formę gatunkową, poetykę, tematykę itp.[29].

---

[28] J. Hvišč, V. Marčok: *Andrej Žarnov*. In: J. Hvišč, V. Marčok, M. Bátorová, V. Petrík: *Biele miesta v slovenskej literatúre*. Bratislava 1991, s. 125—138; *Slovník slovenských spisovateľov*. Red. V. Mikula. Praha 1999, s. 513.

[29] Por. G. Toury: *Pojęcie „domniemanego przekładu"...*, s. 23—24.

O wyobcowaniu mogą zadecydować błędy w przekładzie, ale tu — oprócz niewystarczającego wychodzenia naprzeciw wymaganiom ekonomicznie rozumianego rynku książki — czynnikami decydującymi mogą być też np.:

— bardzo głębokie osadzenie tekstu w kulturze oryginału, którego nie można zneutralizować w przekładzie bez uciekania się do adaptacji;
— nieprzygotowanie odbiorcy sekundarnego do przyjęcia danego tekstu i brak tradycji odbioru danego typu twórczości czy też tekstów reprezentujących daną kulturę wyjściową;
— redundantna tematyka lub walory artystyczne dzieła wobec innych utworów należących do danej kultury (rodzimych lub udomowionych);
— światopogląd wyrażony w utworze niezgodny z akceptowanym po stronie przyjmującej;
— wyobcowanie autora i niemożność publikowania jego dzieł w kulturze rodzimej;
— biografia (wyobcowanie) tłumacza.

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. Otóż globalizacja sprawia, że nawet w odniesieniu do kultur odległych coraz trudniej mówić o problemie obcości w przekładzie, a udomowienie jest coraz bardziej zjawiskiem oczywistym (każdy tekst / oryginał jest w dużej mierze „u siebie", także w kręgu kultury przyjmującej), w obrębie przekładu zaś dochodzi do eliminacji obcości, a dialog kultur zostaje wyobcowany.

Lucyna Spyrka

Preklad zdomácnený — preklad odcudzený

Resume

V teórii prekladu zakotvili pojmy domestikovaného alebo zdomácneného a odcudzeného prekladu. Tieto pojmy sa používajú na pomenovanie prekladových stratégií, s ktorých prvá znamená približovanie autora k čitateľovi a druhá naopak — približovanie čitateľa k autorovi. Výmenne sa používajú pojmy: exotizácia a naturalizácia v preklade.

O preklade je možné uvažovať ako o procese alebo ako o produkte. Zdomácnenie a odcudzenie sa môžu vnímať aj ako sociálne pojmy, ktoré sa vzťahujú na fungovanie prekladu v prijímajúcej kultúre. Z tohoto pohľadu zdomácnenie nie je totožné s domestikáciou a si zakladá na zapojení sa diela do tradícii prijímajúcej literatúry pri takých istých princípoch, pri akých sa aktivizujú diela domácej literatúry, pričom je to sprevádzané doplňovaním prijímajúcej kultúry o text, ktorý intenzívne ovplyvňuje jej vývoj; odcudzenie zase znamená odstránenie s prijímajúcej kultúry prekladu, ktorý už v tejto kultúre bol zdomácnený, fungoval v nej ako hosť alebo ktorý v prijímajúcej literatúre vôbec sa neprejavil, aj keď bol uverejnený. Zvolená stratégia prekladu a jeho kvalita nie vždy rozhodujú o zdomácnení alebo odcudzení translatu v sekundárnej kultúre. O zdomácnení hlavne rozhoduje dopyt v prijímajúcej kultúre po danom texte. O odcudzení môžu rozhodnúť prekladateľské chyby, no aj riad faktorov, ktoré zostávajú mimo textu diela a nezávisia od prekladateľa. V článku boli ukázané prípady zdomácnenia a odcudzenia prekladu, hlavne v poľsko-slovenskej medziliterárnej komunikácii.

Lucyna Spyrka

Domesticated translation — foreignizated translation

Summary

In the theory of translation rooted terms: domesticated translation — foreignizated translation, They are used as the name of the translation strategies. The first of them consits in bringing the author to the reader; the second one — inversely — consists in bringing teh reader to the author. As a replacement are used the terms: exotic and naturalisation in translation. Tranlsation can be seen as a process and a product. Domestication and foreignization also can be understood as the concept of social, whoch relate to existence of tranlsation in the host culture.In this context domestication is not synonymous with acquaintance and it is inclusion of the work in the tradition of the host literature under the same conditions under which literary works are subject to activation of native with complementary the host culture of the text which intensive impacts on its development. Foreignization means the removal of the host culture of the translation, which had already been domesticated in this culture or which was in a situation of translation — guest or which never existed in the host literature, although it has been published. Choice strategy, nor the quality of translation is not always decide od the domestication and foreignization of translation in the host culture. The domestication largely determines the need for the secondary culture of the text. The foreignization may be come with errors in tranlsation but also with a number of factors, which are outside the lyric, independent of the interpretation. The article discusses the specific cases of domestication and foreignization of translation, mainly in Polish — Slovak interliterature communication.

Przekłady

słoweńsko-polskie i polsko-słoweńskie

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Bożena Tokarz

W perspektywie poznania i projekcji O polskim przekładzie zbioru esejów Draga Jančara *Terra incognita*

Eseje Draga Jančara, które ukazały się w Polsce w 1993 r. w przekładzie Joanny Pomorskiej, wzbudziły duże zainteresowanie i przyniosły ich autorowi popularność. Tłumaczka dzięki swemu kunsztowi i kompetencjom zapewniła słoweńskiemu pisarzowi współczesnemu miejsce w polskim obiegu czytelniczym. W jej tłumaczeniu opublikowano także dwie powieści — *Galernik* (*Galjot*) w 1988 r. i *Drwiące żądze* (*Posmehljivo poželenje*) w 1997 r., dwa zbiory esejów — *Terra incognita* (1993) i *Eseje* (1999), oraz opowiadania i eseje drukowane w polskich czasopismach literackich.

Mimo wielu zalet, również przekłady J. Pomorskiej nie są tożsame z oryginałem, bo jest to stan niemożliwy do osiągnięcia, lecz są bliskie równoznaczności[1]. Konfrontacja z kulturą przyjmującą stworzyła sytuację dialogową jednak niewystarczająco oczywistą, by różnice i podobieństwa nie eliminowały się nawzajem. Sympatia tłumaczki przekroczyła konieczną dozę empatii[2] z oryginałem.

Przekład zawsze pełni funkcję pragmatyczną i zawsze jest spotkaniem, co najmniej dwóch języków, dwóch osobowości i dwóch kultur, jakkolwiek banalnie by to nie brzmiało. W tym pozornie oczywistym stwierdzeniu mieści się istota

---

[1] Por. P. Ricœur: *Paradygmat tłumaczenia*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Słowo wstępne E. Balcerzan. Gdańsk 2008, s. 39—52.

[2] Por. B. Tokarz: *O empatji v prevodu*. In: *Literatura v večkulturnem položaju in ustvarjalno delo Jolke Milič*. Ur. B. Pregelj. Nova Gorica 2006, s. 15—20.

przekładu jako bytu związanego[3], który jest „aktem hermeneutycznym"[4], oraz jego cel, który określa potrzeba poznania i potrzeba zaznaczenia własnego miejsca w świecie (inaczej ze strony tłumacza, a inaczej ze strony czytelnika), czyli zrelatywizowania swego i obcego, znanego i nieznanego. Przypomina proces odkrywania nowego za pomocą znanych narzędzi i narzędzi zmodyfikowanych do obsługiwania nieznanych dotąd obszarów, odnotowanych w języku.

Należy więc go badać i opisywać w perspektywie poznania i projekcji. Poznanie w przekładzie osiąga się w przeżyciu kognitywnym i estetycznym w procesie dialogu wewnętrznego w przestrzeni drugiego języka. Wyobraźnia językowa tłumacza odpowiada za konceptualizację jego rozumienia tekstu, czyli za interpretację oryginału w drugim języku, uwzględniając dwoistość nadawczo-odbiorczą, typową dla tej sytuacji komunikacyjnej. Wyzwala dialog wewnętrzny wokół proponowanego w oryginale modelu świata, będący spotkaniem kultur za pośrednictwem tekstu werbalnego, którego kształt jest w znacznym stopniu zdeterminowany oczekiwaniami odbiorcy sekundarnego na różnych poziomach dzieła, począwszy od tytułu aż po mikrostylistykę[5]. Przekład stanowi „akt hermeneutyczny", akt kreowania powstały w relacji koniecznej z tekstem wyjściowym. Jego efektem są mikrowybory tłumacza w perspektywie literatury i kultury przyjmującej jako środki uzyskania przekładalności.

Podstawową przestrzeń przekładu stanowi więc dialog, umożliwiając równowagę między oryginałem a tłumaczeniem oraz płynące stąd korzyści poznawcze, twórcze i emocjonalne. Język dla hermeneutyki, tekst i proces dla przekładu wyznaczają obszar rozmowy, a także wymagają weryfikacji postaw oraz wyjścia poza ich granice w rzeczywistość zewnętrzną, będąc jej odbiciem i alternatywą. Tłumaczenie, mimo że jest tekstem z tekstu, literaturą z literatury[6], wykracza zawsze poza granice tekstu i literatury, a najczęściej poza granice dotychczasowej wiedzy, światopoglądu, systemów aksjologicznych itp., dominujących i utrwalonych w kulturze przyjmującej. Dlatego jest spotkaniem hermeneutycznym[7], w którym może ujawnić się zjawiskowość świata przeczuwana przez Edmunda Husserla, a nazwana przez Heideggera „byciem". Opierając się na Heideggerowskiej formule bycia-w-świecie, Georg Gadamer mógł uczynić z rozmowy, z dialogu, istotę bycia bez potrzeby podporządkowywania sobie kogokolwiek i czegokolwiek.

Bycie-w-świecie opiera się bowiem na projektowaniu własnych możliwości. Wynikają one jednak z tego, co jest na zewnątrz podmiotu, tego, co poznawane,

---

[3] Por. S. Barańczak: *Przekład artystyczny jako „samoistny" i „związany" obiekt interpretacji (na przykładzie niektórych polskich tłumaczeń Gottfrieda Benna*. W: *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Red. J. Baluch. Kraków 1974, s. 47—74.

[4] Por. G. Steiner: *Po wieży Babel. Problemy języka przekładu*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków 2000.

[5] Por. B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego.* Katowice 2010.

[6] Por. E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice 1998.

[7] Por. B. Tokarz: *Spotkania…*

chociaż rozumienie jako warunek poznania wymaga własnego zaprojektowania. A to wynika z gotowości podmiotu do przekraczania aktualnego stanu, ponieważ byciem człowieka kieruje niepokój, dostarczając mu cierpienia i szczęścia (chwilowo uzyskane) bądź niezaspokojenie[8].

Tłumaczenie artystyczne jest jedną z form wychodzenia naprzeciw nieznanemu w typowy dla człowieka sposób, określony przez podporządkowanie się, bo tylko tak można poznać, oraz projekcję, czyli nadanie swego piętna, a czasem kształtu temu, co postrzega. Tłumacz daje się prowadzić tekstowi w tym, co chce pokazać. Nie może zmienić koncepcji, funkcji, retorycznych sygnałów dających orientację w tekście i stanowiących o sile i efektywności argumentacji (w porównywalnych kręgach kulturowych). Stworzony przez niego przedmiot nie można jednak uznać za tożsamy z oryginałem, ponieważ tekst dyskursywny powstaje na skutek dialogu, nazwanego przez Ricœura zdarzeniem[9]. Sam przekład także jest zdarzeniem, wynika bowiem z konfrontacji postawy nadawcy oryginału i jego czytelnika oraz tłumacza (odbiorcy tekstu wyjściowego i nadawcy docelowego) i czytelnika sekundarnego. Odtworzenie sensu w przekładzie odbywa się w toku dialogu jako aktualizującym go zdarzeniu.

Konfrontacja postaw stanowiąca o zdarzeniu odbywa się w sferze mentalnej[10]. Wynika ze zderzenia możliwości percepcyjnych tłumacza i odbiorcy sekundarnego z propozycją mentalną zawartą w oryginale oraz z odczytania typowych dlań środków konceptualizacji doświadczenia mentalnego (za pomocą dostępnego słownika, i gramatyki utrwalonych w dwóch systemach językowych i ich użyciach form dyskursywnych). W przekładzie spotykają się również dwa typy wyobraźni. Rzeczywistość alternatywna tworzona w literaturze zwraca bowiem uwagę na większy niż w innych tekstach werbalnych udział wyobraźni w procesach generowania informacji, odkrywając nieznane dotąd aspekty sensu świata w perspektywie ontologicznej, epistemologicznej, etycznej i estetycznej.

Wszystko to dzieje się w ramach dyskursu literackiego. Mimo wewnętrznej niejednorodności (zawiera w sobie różne dyskursy), można wskazać kilka jego cech dystynktywnych, np.: konstytutywną w ujęciu mentalnym funkcję wycieczek inferencyjnych, rzadko zwerbalizowany *topic*, różnorodność dysjunkcji na poziomie izotopii aktualizujących *topic*, świadome nacechowanie ciągów narracyjnych jako konstrukcji identyfikujących jednostkowo i zbiorowo[11].

W literaturze perspektywę podmiotu konceptualizującego dane postrzeżeniowe i wyobrażeniowe charakteryzuje wieloznaczność, czyniąc dopuszczalnymi

---

[8] Por. K. Michalski: *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa 1978.

[9] Por. P. Ricœur: *Język, tekst, interpretacja*. Tłum. P. Graff, K. Rosner. Wybór i wstęp K. Rosner. Warszawa 1989, s. 85—120.

[10] Por. E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako „wojna światów"*. Poznań 2009 — autor nazywa konfrontacje „wojnami" oryginału i przekładu, a także walką przekładów między sobą.

[11] Por. U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum P. Salwa. Warszawa 1994 — korzystam z wprowadzonej przez autora terminologii.

i możliwymi wielokierunkowe przewidywania przez czytelnika etapów kształtujących sens na poziomie słowa, zdania, sekwencji narracyjnych i sytuacji dialogowych. Relacje i funkcjonalna hierarchizacja poszczególnych poziomów w tekście inaczej się przedstawiają w zależności od jego przynależności do określonego rodzaju literackiego. Ze względu na dominujący punkt widzenia podmiotu konceptualizującego powstaje tekst monocentryczny (gdy mamy do czynienia z perspektywą widzenia jednego podmiotu), policentryczny (w obecności kilku podmiotów wewnątrztekstowych) i policentryczny z tendencją do rozproszenia kategorii podmiotu. Pamiętać przy tym należy, że nadrzędną postawę konceptualizacyjną określa autor, lecz nie wyznacza on obligatoryjnej konkretyzacji, tworząc perspektywę otwartą, by w ten sposób umożliwić czytelnikowi odczytanie sensu z *intentio operis*, *intentio auctoris* i *intentio lectoris*[12]. Tłumacz posługuje się wieloznacznością w takim stopniu, na jaki pozwala mu oryginał, aktywizując mechanizmy skojarzeniowe i wyobrażeniowe odbiorcy. Poszukiwanie *intentio operis* jest nie tylko rekonstrukcją sensu utworu, lecz także własnym czytaniem świata z innej, niż dotąd przyjęta, perspektywy. Wchodzi on, a później czytelnik docelowy, w cudzą strukturę mentalną i wyobrażeniową wraz z zatrzymanymi w pamięci schematami powstałymi w procesie kształtowania się jego osobowości przez wychowanie, edukację, wzorce kulturowe, system wartości i doświadczenie lekturowe.

Kontekst nie jest zatem czymś istniejącym wyłącznie na zewnątrz, ponieważ został zinterioryzowany w tekście literackim, w jego materii językowej. Zanim więc przekład wejdzie w dialog z kulturą i literaturą przyjmującą, powstaje w wyniku utekstowienia oryginału w drugim języku, w innej czasoprzestrzeni.

Tłumacz zachowuje się tak, jak odbiorca oryginału. Podejmuje wycieczki inferencyjne, przewidując dzianie się tekstu zgodnie z własnym doświadczeniem lekturowym i kulturowym, które jest bogatsze niż czytelnika oryginału o jego kulturę rodzimą. Należy on bowiem mentalnie do obu kultur, co pozwala przypuszczać, że w jego świadomości zachodzą między nimi interakcje. Wybory, jakich dokonuje, mogą więc różnić się nieco od wyborów konkretyzacyjnych czytelnika wyjściowego. Zatem w sposobie swego rozumienia postępuje nie tyko zgodnie z sygnałami tekstowymi, lecz uwzględnia ancedentalną obecność w swej świadomości wzorców rodzimych.

Będąc odbiorcą oryginału, jest jednocześnie nadawcą przekładu. W tym zakresie jego rekonceptualizacja poddana zostaje presji odbiorcy kultury rodzimej. Zna jego doświadczenia (modelowo) i dostrzega w oryginale pociągającą odmienność poznawczą, psychologiczną czy estetyczną. Szuka w nim potwierdzenia znanych w kulturze przyjmującej zjawisk czy wartości albo traktuje oryginał jako wzór do naśladowania. W każdym z tych przypadków zmuszony jest respektować kryterium akceptabilności tekstu z jednoczesnym przekraczaniem granic świata czy-

[12] Por. U. Eco: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Tłum. T. Bieroń. Red. S. Collini. Kraków 1996, s. 5—65 — zapożyczam terminy: *intentio auctoris*, *intentio operis* i *intentio lectoris*.

telników: percepcyjnych, wyobrażeniowych, poznawczych, obyczajowych i estetycznych.

Oczekiwania czytelnika, a przede wszystkim badacza, składają się na prototypowy obraz tłumacza, który potwierdzają przykłady empiryczne w mniejszym lub większym stopniu. Podobnie zjawisko dialogu międzykulturowego na płaszczyźnie utworu i kultury przyjmującej nie zawsze spełnia oczekiwania odbiorcze, ponieważ inspirująca funkcja przekładu zależy od kilku czynników: od kunsztu i od kompetencji tłumacza, czasoprzestrzeni przekładu oraz wartości artystycznej oryginału. Idealną sytuację tworzy splot tych czynników. Jeżeli jednak tłumaczony utwór jest wartościowy, a tłumacz dzięki swym wysokim kompetencjom i wrażliwości językowej maksymalnie się do niego zbliży, to mimo niesprzyjającego czasu i przestrzeni może on zaistnieć w kulturze przyjmującej w dogodniejszym czasie jako źródło inspiracji literackiej; może też zapoczątkować serię tłumaczeń lub wpłynąć na rozwój literatury rodzimej. Przekład niekiedy wraca w zmienionym kształcie do kultury wyjściowej jako tłumaczenie z tłumaczenia. Taką drogę przebyły np. *Biesy* Fiodora Dostojewskiego z Rosji do Francji (przekład Borisa de Schloezera ukazał się w 1932 r.), gdzie w 1956 r. Albert Camus dokonał teatralnej adaptacji przekładu, a w 1988 r. przetłumaczono adaptację Camusa na język rosyjski pod innym niż *Biesy* tytułem, ponieważ tłumaczono z języka francuskiego, w którego kulturze zjawisko mentalne „biesy" nie istnieje; dlatego pierwotny przekład *Biesów* z lat trzydziestych nosi tytuł *Les Démons* (podobnie jak późniejsza adaptacja), co w języku rosyjskim otrzymało ekwiwalent *Oderżymyje*.

Tłumaczka esejów Draga Jančara spełnia oczekiwania odbiorcy polskiego. Kierując się sympatią do kultury, kraju i literatury wyjściowej, wybrała w poszukiwaniu równoznaczności strategię eksponowania podobieństwa z historią i kulturą polską, chcąc w ten sposób przyswoić dzieło obcej literatury. Nie byłoby to wielkim nadużyciem w przypadku, gdy istnieją realne więzi mentalne i polityczne między dwoma przestrzeniami (przy znacznych jednocześnie różnicach), gdyby nie dokonała ingerencji w koncepcję autorską, nie respektując ważnego sygnału retorycznego, dającego orientację w tekście, jaką jest kompozycja tomu. W zbiorze *Terra incognita* eseje są tak skomponowane, że stanowią argumenty potwiedzające tezę autora na temat Słowenii: Słowenia jest dla Europy i dla świata ziemią nieznaną.

W polskim tomie esejów znalazły się tylko dwa utwory z oryginalnego zbioru wydanego pt. *Terra incognita* w 1989 r. w Celovcu (Klagenfurcie): tytułowy *Terra incognita* i *Europa Środkowa między meteorologią a utopią*. Pozostałe pochodzą z tomu zatytułowanego *Razbiti vrč* z 1992 r. (*Rozbity dzban*). Wyjątek stanowi esej *Dziesięć dni, czyli sprawozdanie z boku* (*Deset dni — poročilo z roba*) wydany w 1994 r., w antologii *Ljubljanska knjiga*, w opracowaniu Andreja Inkreta, który wcześniej ukazał się w prasie, w formie publicystycznej. W konsekwencji to, co przedstawiła tłumaczka czytelnikowi polskiemu, jest wyborem esejów Jančara przeprowadzonym zgodnie z jej wizją i z jej lekturą twórczości autora.

Niestety, odbiega daleko od oryginału. W nowej perspektywie odbioru niebezpiecznej kontaminacji uległy intencje tłumacza i intencje autora, co nie pozostaje bez znaczenia dla interpretacji i społecznej recepcji.

Esej *Europa Środkowa między meteorologią a utopią* rozpoczyna w zbiorze oryginalnym ciąg utworów kontekstowo rozwijających tezę Jančara o nieznanej Słowenii, odsłaniając kolejno to, co stanowiło bodziec do ich napisania, czyli świadomość sąsiadów i Europejczyków na temat jego kraju, a także samoświadomość Słoweńców. Argumenty dobiera autor, wchodząc w dialog ze słoweńską tradycją, np. ze szkicem Josipa Stritara *Deveta dežela*, współczesnością — eseje Marjana Rožanca, oraz z aktualną sytuacją międzynarodową, poprzedzającą uzyskanie niepodległości przez Słowenię. Pozbawione tego kontekstu eseje znaczą coś innego; więcej, zostają podporządkowane innym emocjom i postawom, np. jugonostalgii. Określenie Słowenii mianem *terra incognita* straciło swą opalizującą dialogowość. Zatarciu uległo ironiczne zabarwienie na rzecz nostalgii.

Istotne jest znaczenie wskazanego eseju, nie do końca sfunkcjonalizowanego w nowej całości. Meteorologia wywołuje proste skojarzenie z prognozą pogody, będąc równocześnie metaforą prognoz politycznych końca lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku; utopia określa marzenia o niepodległości małego narodu, który przez ponad 1000 lat nie miał swej państwowości. O tych marzeniach pisali publicyści i literaci jako o *deveti deželi*, przedstawianej jako baśniowa kraina lub idealnie funkcjonujący organizm społeczny, jak w szkicu Stritara[13]. Dialog dopełnia eseistyczna książka Petera Handkego, publicysty i pisarza austriackiego o korzeniach słoweńskich, zatytułowana *Ponovitev*, przetłumaczona na język słoweński i wydana w 1988 r. Jej autor pisze, między innymi w nawiązaniu do eseju Milana Kundery o Europie Środkowej, że nic poza meteorologią nie wyróżnia — według niego — tej przestrzeni w znaczeniu kulturowym. W tym samym wydawnictwie Petera Wiesera wydał Handke w 1991 r. esej poświęcony wspomnieniu o Słowenii jako rzeczywistości przechodzącej w przeszłość pod znamiennym tytułem *Sanječevo slovo od devete dežele. Resničnost, ki je minila: spomin na Slovenijo*[14], zwracając uwagę na niepewny los młodego państwa.

Wszystkie te konteksty sprawiają, że tom esejów Jančara jest głosem pełnym niepokoju nie tylko jeśli chodzi o historyczną świadomość o Słowenii, lecz także na temat jej losów w zmieniającej się Europie. Jugonostalgia widziana w takiej perspektywie nabiera innego znaczenia.

Zbiór *Terra incognita* stanowi całość znaczącą, głos intelektualisty, skierowany do rodaków i do Europy. Nie bez powodu (poza możliwą interwencją cenzury) ukazał się w Celovcu (w tej części Austrii żyje słoweńska mniejszość narodowa),

---

[13] Por. J. Stritar: *Zbrano delo*. Četrta knjiga. Ljubljana 1954, s. 305—338.

[14] Por. P. Handke: *Sanječevo slovo od devete dežele. Resničnost, ki je minila: spomin na Slovenijo*. Prev. V. Smolej, S. Fras. Celovec 1991. *Deveta dežela* to mlekiem i miodem płynąca kraina z bajki, kraj „za dziewiątą górą, za dziewiątą rzeką". To także utopijne marzenie Josipa Stritara i innych Młodosłoweńców o życiu i funkcjonowaniu społeczeństwa słoweńskiego.

w słoweńskim wydawnictwie Petera Wiesera, co sprzyjało dialogowi międzynarodowemu i wyodrębniało Słowenię z unifikującej całości, jaką była federacja.

Dzięki przemyślanej kompozycji oryginał stanowi koherentną całość o słoweńskiej tożsamości, począwszy od eseju tytułowego, przedstawiającego mentalność rozdartą między sielskim wyobrażeniem a dziejową tragedią, czyniąc obywateli narodu jednocześnie ofiarami i outsiderami historii, a skończywszy na polemice z Handkem, w której autor broni prawa do odrębności kultury i narodu, kładąc nacisk na jego przynależność do szerszej zbiorowości europejskiej i jej dziedzictwa, nie zaś do wspólnoty marzeń. Podkreśla tym samym, że kraje (szczególnie słowiańskie) żyjące w przestrzeni Europy Środkowej łączy kultura i trudna historia, że nie jest to przestrzeń sztuczna. Przykład barokowych kościółków słoweńskich, przytoczony przez Jančara w eseju *Potovanje v deveto deželo* na potwiedzenie przynależności Słowenii do europejskiego (środkowoeuropejskiego) dziedzictwa kultury, nawiązuje do pierwszego eseju, stanowiąc czytelną przesłankę do odczytania *topicu* zbioru z wielu odmian izotopii otwierających kilka możliwości, by czytelnik podjął się wycieczek inferencyjnych. Oryginalna *Terra incognita* polemicznie przedstawia tożsamość słoweńską jako tożsamość transkulturową, ukształtowaną między „represją a samobójstwem”[15], obcością a swojskością, jako tożsamość z pogranicza, zatem bogatszą, choć wcale nie szczęśliwszą.

Wybór z tego zbioru eseju początkowego, czyli autorskiej tezy, jest słuszny, lecz wchodząc w skład innej całości, spowodował u odbiorcy sekundarnego przesunięcie interpretacyjne. Powstały sens można by streścić następująco: Słoweńcy to skrzywdzony przez historię naród, z którym czytelnik czuje związek emocjonalny (Polska też miała w swych dziejach okres 123 lat utraty niepodległości), oparty na identyfikacji (nie zauważa nawet tego, że określenie Polski jako małego narodu jest bardzo względne) i poczuciu przewagi. Współczucie i potrzeba dominacji częściowo determinują polską tożsamość mentalną. Być może przyczyn oczywistego błędu tłumaczki na poziomie składni należy upatrywać właśnie w zaburzeniu kontekstu wyjściowego.

Rzecz dotyczy słoweńskich kościółków barokowych, licznych w całym kraju, budowanych na wzniesieniach w okresie nie najlepszym dla tej kultury, w czasach kontrreformacji. Są to dzieła architektoniczne, lecz przede wszystkim rzeźbiarskie i malarskie, tworzone na potrzeby bogatych i biednych. Zdanie: „**Enako velja** za kulturo na sploh, naj gre za skladatelja Gallusa ali barok, **ki ga** je v sleherni vaški cerkvici za samostojen muzej”[16], zostało przetłumaczone z użyciem amplifikacji i z efektem błędu rzeczowego: „**To twierdzenie** odnosi się do kultury w ogóle, **jako przykład może posłużyć postać** kompozytora Gallusa czy **zjawisko** baroku, **który** z każdego wiejskiego kościółka **mógłby stworzyć** małe muzeum”[17].

---

[15] D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska. Warszawa 1993, s. 51.

[16] D. Jančar: *Terra incognita*. Celovec 1989, s. 10.

[17] D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska…, s. 43.

Zaimek względny „ki" (który) odnosi się do baroku, a 'każdy wiejski kościółek starcza za małe muzeum / stanowi małe muzeum'. W tłumaczeniu zaimek „który" wskazuje na kompozytora Gallusa, sugerując, że to on mógłby stworzyć małe muzeum. Nic dziwnego, że tłumaczka posługuje się amplifikacjami. W ten sposób chce nadać logiczną spójność tworzonemu przez siebie tekstowi. W języku polskim zdanie to można przetłumaczyć: 'To samo obowiązuje w kulturze, weźmy, na przykład kompozytora Gallusa lub barok, którego starczyłoby na osobne małe muzeum w każdym wiejskim kościółku'.

Jančar wykorzystuje przykład baroku jako jeden z dowodów obrazujących przynależność tożsamości słoweńskiej do kultury środkowoeuropejskiej, choć jednocześnie zauważa jej odrębność. Między innymi Peterowi Handkemu zarzuca niesłuszne traktowanie Słowenii jako utopijnej przestrzeni, podobnie jak to, że nie widzi on specyfiki Europy Środkowej, sprowadzając ją do zjawiska meteorologicznego. Pisze: „Povezanosti slovenske kulture s srednjeevropskim umetnostnim in duhovnim prostorom ne vidi [Handke — B.T.], pa čeprav je vstopil v sleherno cerkvico in si ogledal zadnji baročni oltar tja dol do morja"[18]. [(Handke) nie widzi związku słoweńskiej kultury z duchową przestrzenią Europy Środkowej, chociaż wchodził do każdego wiejskiego kościółka i oglądał późny barokowy ołtarz, tam aż do morza.]

Zignorowanie znaczenia i informacji zawartej w kompozycji tomu oryginalnego powoduje zaburzenia argumentacji Jančara, dowodzącej, że Słowenia jest „ziemią nieznaną", a przecież istnieje w znanej przestrzeni. Obecny w przekładzie esej *Europa Środkowa*... bez pozostałych może zmylić czytelnika, począwszy od metaforycznego tytułu. Odbiorca nie rozumie, skąd w nim meteorologia, ani do czego odnosi się utopia. Tłumaczka zatem nie ułatwia mu odczytania hipotezy interpretacyjnej oraz czynności uspójniających obraz historyczny i mentalny kraju. Dysponując znacznie większą wiedzą niż odbiorca sekundarny, nie przedstawiła oryginału, lecz własną lekturę esejów pochodzących z dwóch tomów. Gdyby zaznaczyła w tytule, że przedstawia wybór, inny byłby do niego stosunek odbiorcy, nie szukałby odpowiedzi, dlaczego jest to ziemia nieznana. Jego uwaga interpretacyjna byłaby skierowana na zbiór fragmentów, wprawdzie ułożonych w całość, lecz o charakterze wtórnym. Badacz również został wprowadzony w błąd, otrzymał przedmiot niebędący tym, na co wskazuje tytuł.

Tłumaczka nie powtórzyła tej niezręczności w następnym wyborze z 1999 r., tytułując go *Eseje*. Niestety, pozostał błąd rzeczowy, wynikły z pobieżnej korekty. W eseju *Terra incognita* autor podaje rok 1938, a nie 1918 (jak jest w obu wydaniach jego przekładu) jako datę graniczną, pisząc, że do 1938 r. można było traktować Europę Środkową „jako jednolitą przestrzeń duchową"[19].

---

[18] D. Jančar: *Terra incognita*…, s. 128.

[19] D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska…, s. 43.

Spotkanie kultur ma miejsce w pierwszym, polskim, książkowym przekładzie esejów Jančara z wyraźną dominacją perspektywy polskiej. Czytelnik otrzymał utwór wartościowy, choć z ingerencją w strukturę artystyczną, w pewnym sensie nieprawdziwy.

Zakładając dość nikłą wiedzę czytelnika polskiego na temat różnic kulturowych i narodowościowych w granicach Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii, wszelkie niedopowiedzenie w tym zakresie zaciera faktyczny obraz obcej przestrzeni. Taką skomplikowaną przestrzenią wielokulturową jest między innymi Istria, półwysep zamieszkały przez Chorwatów, Słoweńców i ludzi narodowości romańskiej — Istrian. Po drugiej wojnie światowej Istrianie zostali wysiedleni z tamtych terenów, pozostawiając po sobie opuszczone wsie i miasteczka, do których obecnie wracają, głównie z Włoch. Do rozpadu federacji był to temat tabu, podobnie jak Kočevski rog i inne. Fragment eseju *Europa Środkowa…* przedstawia refleks Istrii (chorwackiej) w postaci poetyckiego obrazu wyludnionej wioski Opertalj na tym półwyspie wystawianym na zmienne wiatry historii, niespodziewanie pokazując, że meteorologia stanowi dobrą metaforę „niesprawiedliwości historii", wbrew intencji Handkego, z którym autor polemizuje. Narrator przypomina sobie własną pracę wyobraźni sprzed lat, kiedy wydawało mu się, że widzi i słyszy odpoczywających przy muzyce i winie mieszkańców wioski, podczas gdy wokół wiał silny jesienny wiatr, *burja*. Zjawisko atmosferyczne stało się metaforą historycznych losów mieszkańców Istrii, odnosząc się, jak wcześniej barokowe kościółki, do przestrzeni Europy Środkowej. O tym, kto tam mieszkał, czytelnik dowiaduje się z określeń przymiotnikowych, zaimka i składni eliptycznej wymagającej konkretyzacji. Są to ważne sygnały tekstowe, konieczne do odczytania obrazu metaforycznego, jak również racji autorskich w polemice z Handkem.

Dlaczego wioska była wyludniona jeszcze w latach siedemdziesiątych, narrator dowiaduje się później: „To sem izvedel pozneje, zakaj jaz nisem srečal nikogar"[20]. Tekst przekładu wysyła błędny sygnał do odbiorcy: „Tego dowiedziałem się później, ponieważ ja nie spotkałem tam nikogo"[21]. Narrator nie dlatego nie wiedział, co się tam wydarzyło, że nie spotkał nikogo, lecz dlatego, że wówczas nie pisano oficjalnie o *exodusie* Włochów i Istrian po drugiej wojnie światowej. Zamiana leksemu „dlaczego" na „ponieważ" nie jest tylko zmianą w zakresie kategorii gramatycznej, zaimka przysłówkowego przez spójnik zdaniowy, lecz powoduje zatajenie ważnej informacji. Tym bardziej, że włoska muzyka pojawia się w tym samym akapicie w wyobrażeniu. Muzykańci grają włoskie, istriańskie melodie: „[…] kwintet domačih godcev igral italjanske istrske melodie"[22], czyli

[20] D. Jančar: *Srednja Evropa med meteorologio in utopijo.* In: D. Jančar: *Terra incognita*…, s. 6.

[21] D. Jančar: *Europa Środkowa między meteorologią a utopią*. W: D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum J. Pomorska…, s. 58.

[22] D. Jančar: *Srednja Evropa…*, s. 60.

‘kwintet miejscowych muzyków grał włoskie, istriańskie melodie’, a nie „melodie z tych stron”[23]. Redukcja powodująca zatajenie ważnych dla zrozumienia tekstu informacji nie ułatwia odbioru czytelnikowi przekładu, pozbawiając go możliwości wejścia w dialog z utworem i zaktywizowania własnych doświadczeń z wielokulturowością i zmiennością historii. Nie wynagradza tej straty dokonana dwa zdania dalej amplifikacja, będąca następstwem poprzednich decyzji tłumaczki. Zabieg ten sprzyja dalszemu zacieraniu śladów i dynamiki mentalnej wywołanej wspomnieniem, nawet nie rzeczy, lecz wyobrażenia o nieistniejącej już rzeczywistości. Dynamika wspomnienia zanikła przez odrzucenie znaczącej konstrukcji składniowej, która odnosi się do tego samego *exodusu*: „Tisoči in tisoči Istro”[24], na rzecz powtórzenia i amplifikacji: „Dlaczego tysiące wyjechały z Istrii”[25].

Natomiast impresywność została odebrana oryginałowi w zakończeniu eseju przez, paradoksalnie, poprawnie zbudowaną hipotezę w tłumaczeniu. Zdanie: „Zakaj, če nihče drug, si moramo mi, ki gledamo v oblake, izmisliti nekaj, kar bo enakovredno meteorološki vedi”[26], zostało w przekładzie pozbawione sygnału aktywizującego odbiorcę, leksemu „dlaczego”: „Jeśli bowiem nikt inny, to właśnie my, patrzący w chmury, musimy wymyślić coś, co będzie równoważne wiedzy meteorologicznej”[27]. Autor często posługuje się tym leksemem, oczekując jakby zrozumienia i współpracy z czytelnikiem, lepiej więc było zachować jego oryginalne znaczenie: ‘Jeśli nie nikt inny, to dlaczego nie my, patrzący w chmury, musimy wymyślić coś, co będzie równoważne wiedzy meteorologicznej’. Przysłówek „właśnie” nie zawiera tego samego ładunku semantycznego, co zaimek przysłówkowy „dlaczego”, gdyż w zawartym w nim pytaniu odbiorca jest postawiony wobec konieczności zdefiniowania. Jednak użyte leksemy „bowiem” i „właśnie” kierują dyskurs na tory polskiej tradycji dyskursu apelatywnego, np.: apele, przemówienia, manifesty.

Eseje Jančara plasują się między publicystyką a literaturą, część była nawet publikowana pierwotnie w prasie i czasopismach. Tłumaczka wiedząc o tym, kieruje się w stronę podobnej odmiany eseju w tradycji polskiej. Jednocześnie pozbawia oryginał bezpośredniości, znanej słoweńskiej tradycji eseju publicystyczno-literackiego. Jej przekład tak bardzo zbliża się do polskiej normy dyskursu, obecnej w tekstach tego gatunku, że czyta się je, tak jak eseje polskiego autora, gdyby nie temat, słoweńskie nazwisko autora i nazwy własne. Stosując rzeczowniki abstrakcyjne, formy nieosobowe czasownika i zmieniając czasem węzeł dostępu do sensu, uogólnia pojęciowo i obiektywizuje ona dyskurs i sens całości. Takie postępowanie narzuca jej język rodzimy, choć jest także wynikiem indywidualnego wyboru, a często obie motywacje są aktualne. Dialog toczy się

[23] D. Jančar: *Europa Środkowa…*, s. 58.
[24] D. Jančar: *Srednja Evropa…*, s. 60.
[25] D. Jančar: *Europa Środkowa…*, s.58.
[26] D. Jančar: *Srednja Evropa…*, s. 65.
[27] D. Jančar: *Europa Środkowa…*, s. 64.

w tym przypadku w świadomości tłumaczki, a odbiorca jego wynik umieszcza w ciągu literatury polskiej, w czym także należy upatrywać przyczyn sukcesu słoweńskiego autora w Polsce.

Polski punkt widzenia w dyskursie znajduje, między innymi, odbicie w leksyce. Przekład wyrażenia „prst usode" [28] jako „ingerencja losu"[29] zamiast wyrażenia idiomatycznego 'palec boży', podobnie jak w zdaniu: „določa uprašanje identitete malega naroda same po sebi"[30], mającym polski ekwiwalent: „jest zdeterminowane przez kwestię tożsamości małego narodu"[31] zamiast 'określa samo w sobie poczucie tożsamości małego narodu', świadczy o tym, że tłumaczka wybiera przekaz treści. Nie zamierza przekazać nic, poza tym, co niesie treść pełnego sensu oryginału. 'Palec boży' i filozoficzne konotacje wyrażenia 'samo w sobie' pozostają, według niej, w sprzeczności z wybranym rejestrem stylistycznym. Wprowadzenie leksemów „ingerencja" i „determinować" uogólnia i odpersonifikuje wypowiedź oryginalną. Konsekwentnie więc są zastępowane formy osobowe czasownika formami nieosobowymi, np.: „majhen kos odgrizne tudi Madžarska"[32], po polsku: „niewielki kawałek dostaje się też Węgrom"[33], podczas gdy można było w tym przypadku pogodzić obie konwencje dyskursu: 'mały kawałek uszczkną też Węgry'. Inny stosunek do historii został wpisany w tłumaczenie zgodnie z polską normą tekstową. W polskiej wersji historia, sytuacja, ewolucja jest bezosobowa, a w oryginale ma swych sprawców; w przypadku losów historycznych są to państwa ościenne.

Wybór w przekładzie idiomu 'chory na…' dał dobry efekt artystyczny, łącząc obie konwencje dyskursu: „chorych na historię i narodową nienawiść"[34], mimo że 'przekrwione i opuchnięte oczy z historycznej i narodowej nienawiści' wizualizują grozę nacjonalistycznych polemik. W przekładzie polskim idiom 'chory na…' kwalifikuje zjawisko jako jednostkę chorobową, konstatuje coś bez zamiaru apelowania do odczuć odbiorcy, z czym mamy do czynienia w oryginale: „[…] pogovarjamo mimo ljudi, ki imaja oči okrvavljene in izbuljene od zgodovine in nacionalnih sovraštev"[35]. Ukonkretniony obraz odzwierciedla subiektywny i emocjonalny stosunek mówiącego do przedstawionego zjawiska. Natomiast upojęciowienie patologii jako choroby osłabia ewentualne oddziaływanie wypowiedzi. Z jednej strony wprowadzenie idiomu z rejestru potocznego języka zbliża do emocji oryginału. Z drugiej — polskiemu czytelnikowi upojęciowienie, mimo wszystko, patologii kojarzy się z dyskursem publicystycznym, w którym decyduje

[28] D. Jančar: *Terra incognita*. In: D. Jančar: *Terra incognita…,* s. 7.
[29] D. Jančar: *Terra incognita*. W: D. Jančar: *Terra incognita* Tłum J. Pomorska…, s. 40
[30] D. Jančar: *Terra incognita*…, s. 10
[31] D. Jančar: *Terra incognita.* Tłum. J. Pomorska…, s. 43.
[32] D. Jančar: *Terra incognita*…, s. 13.
[33] D. Jančar: *Terra incognita.* Tłum. J. Pomorska… s. 47.
[34] D. Jančar: *Europa Środkowa* … , s. 59.
[35] D. Jančar: *Srednja Evropa* …, s. 61.

się uczestniczyć. Dwie strony dalej tłumaczka odrzuca leksem ‘świetlany’, ekwiwalent leksemu słoweńskiego „lucidna”, zmieniając węzeł dostępu przez leksem ‘jasna’ prawdopodobnie dlatego, że wyrażenie „świetlana myśl” jest zbyt obciążone znaczeniowo użyciem propagandowym w języku polskim. Nie zmienia to funkcji i istoty sygnału wewnątrztekstowego.

Podobny zabieg translatorski na poziomie leksyki i składni doprowadził do nadinterpretacji, jednocześnie pomijając słoweńską perspektywę historyczną i ignorując słoweńską składnię. Zdanie:

> Nekateri daljniovidni polityki tedaj slutijo katastrofo in skušajo vsaj slovanski svet nekdanje Austro-Ogrske **obdržati skupaj**, rišejo čudne zemljevide s koridorjem, **ki bi** preko avstijskega ozemlja, čez **Gradiščansko (Burgenland)**, kjer živijo Hrvati, povezal Čehe in Slovake s Slovenci in drugimi kunimi Slovani[36].

przetłumaczone jako:

> Niektórzy dalekowzroczni politycy, przeczuwając wtedy katastrofę, próbują **scalić** przynajmniej świat słowiański Austro-Węgier, kreślą dziwne mapy z korytarzem przechodzącym przez **Burgenlandię**, gdzie żyją Chorwaci: **ów korytarz miałby** łączyć Czechów i Słowaków ze Słoweńcami i innymi południowymi Słowianami[37].

wypacza znaczenie oryginału. Nie uwzględnia, co robili i w jakim celu działali politycy międzywojenni. Nie próbowali oni scalić, lecz zachować w całości. Tłumaczka niesłusznie odczytuje partykułę ‘by’ w kontekście trybu przypuszczającego. Właściwą jednak decyzją był wybór nazwy własnej Burgenlandia, ponieważ polski czytelnik z trudem lokalizowałby nazwę słowiańską regionu. Zdanie polskie w przekładzie przekazuje zatem inne znaczenie niż zdanie słoweńskie. Błąd polega na złym przyporządkowaniu składniowym partykuły „bi”, używanej do tworzenia form trybu przypuszczającego, a także na niewłaściwym odczytaniu zaimka osobowego. Zdanie powinno zostać przetłumaczone następująco:

> ‘Niektórzy dalekowzroczni politycy, przeczuwając wtedy katastrofę, próbują **zachować w całości** świat słowiański **niegdysiejszych** Austro-Węgier, rysują dziwne mapy z korytarzem przez **terytorium austriackie, żeby** przez Burgenlandię, gdzie żyją Chorwaci, **połączyć** Czechów i Słowaków ze Słoweńcami i innymi południowymi Słowianami’.

Eseje Jančara w przekładzie Joanny Pomorskiej zostały przyjęte w Polsce z dużym zainteresowaniem, o czym między innymi świadczy wydanie w 1999 r.

---

[36] D. Jančar: *Terra incognita.* In: D. Jančar: *Terra incognita*…, s. 11.

[37] D. Jančar: *Terra incognita.* W: D. Jančar: *Terra incognita.* Tłum. J. Pomorska…, s. 44—45.

następnego, obszerniejszego zbioru esejów w jej tłumaczeniu. Książka *Terra incognita* ukazała się na początku transformacji polityczno-ustrojowej w Polsce. Wypowiedź eseistyczna jej autora odpowiadała — w odbiorze czytelników sekundarnych — sytuacji polskiej: niesprawiedliwości dziejowej, nie tak dawnej politycznej manipulacji i chorym podstawom ustrojowym. Podobieństwo, dodatkowo podkreślone w tłumaczeniu, dawało poczucie wspólnoty przez emocjonalną solidarność w dążeniu do wolności. Intencją Jančara jest również stworzenie przekonania o podobieństwie losów Słowenii do losów innych narodów słowiańskich. Jego spojrzenie na historię ukształtowała przestrzeń Austro-Węgier, dlatego widzi Polskę tylko w tej części, którą administrowała monarchia. Potrzeba własnego potwierdzenia jest tak silna, że z oczywistego błędu autora nie czyniono generalnego zarzutu, odczytując właściwie przesłanie esejów. Słowenia jednak nadal nie jest dobrze znana; mimo że bliska, pozostaje odległa, jak dalsze rodzeństwo. Jančar natomiast, dzięki tłumaczce, jest najlepiej rozpoznawalnym słoweńskim pisarzem w Polsce. Jego sukces zdeterminowała czasoprzestrzeń i tłumaczka, która nie zawsze naśladując dyskurs autora, dała czytelnikowi rodzimemu to, czego w tamtym momencie oczekiwał.

W przekładzie esejów nie został podjęty dialog międzykulturowy, poza obecnością nazw własnych, zmuszając czytelnika do poszukiwania denotatów w innych rejonach Europy. Nie jest to przekład mówiący słoweńskim po polsku, jak Paul Ricœur trafnie określał doskonałe w kształcie, a bardziej w funkcji, tłumaczenie[38]. Oznacza to, że za pomocą struktury i ekspresji języka polskiego nie obcujemy ze słoweńską kulturą i tworzącą ją mentalnością. Mimo niewątpliwej intuicji translatorskiej, kompetencji językowych, logicznych i w znacznej mierze pragmatyczno-logicznych tłumaczki, nie doszedł do skutku dialog mentalny między kulturami. Prawdopodobnie zabrakło wystarczającej wiedzy encyklopedycznej (ciągle przez tłumacza uzupełnianej) w zakresie historii i historii sztuki, wyobraźni językowej, pozwalającej na swobodę asocjacji, oraz odwagi w przekraczaniu ustalonych norm języka rodzimego, jeżeli zezwala na to dominanta znaczeniowo-stylistyczna oryginału.

Talent autora, wysiłek tłumaczki i optymalny czas ukazania się przekładu esejów sprawiły, że współczesna eseistyka słoweńska kojarzy się polskiemu czytelnikowi z Jančarem, choć czasem w nazbyt upodabniającej go perspektywie z Adamem Michnikiem, Dubravką Ugešić czy z Ivanem Čoloviciem.

---

[38] Por. P. Ricœur: *„Przejście": przekładać nieprzekładalne*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*…, s. 59. Autor pisze o Hölderlinie mówiącym „greką po niemiecku" czy o Meschonnicu mówiącym „hebrajskim po francusku".

Božena Tokarz

Vidik spoznavanja in projekcije
O poljskim prevodu zbirke eseja
Dragota Jančarja *Terra incognita*

Povzetek

V prevodu esejev Draga Jančarja z naslovom *Terra incognita* medkulturni dialog poteka na ravni leksike v okviru lastnih imen, kar bralca prisili k iskanju njene pomenske denotacije v drugih evropskih območjih. To ni prevod, ki slovensko izrazi po poljsko, kot je Paul Ricoer posrečeno opredelil prevod, ki naj bi bil popoln po obliki, še bolj pa po funkciji. To pomeni, da s strukturo in izraznostjo poljskega jezika ne vstopamo v dialog s slovensko kulturo in njeno miselnostjo. Ne glede na nedvomno prevajalkino intuicijo, njene jezikovne, logične in v znatni meri tudi pragmatično-logične zmožnosti, miselni dialog med kulturama v prevodu ni prišel do izraza.

Poleg tega je prevajalka uporabila izvirni naslov avtorjeve knjižne zbirke esejev in z njim naslovila drugo vsebino. Tovrstna zloraba zaupanja avtorja in bralca do prevajalca spreminja podobo prevedenega dela, ki ni isto kot izvirnik.

Zaradi avtorjeve nadarjenosti, prevajalkine prizadevnosti in optimalnega časovnega razpona med izidom izvirnika in prevoda, se sodobna slovenska esejistika v zavesti poljskega bralca povezuje predvsem z Dragom Jančarjem, čeprav je mestoma prikazan v pretirani podobnosti z Adamom Michnikom, Dubravko Ugrešić ali Ivanom Čolovićem.

Božena Tokarz

In the Perspective of Cognition and Projection
About a Polish Translation of the Collection of Essays
Terra incognita by Drago Jančar

Summary

In the translation of the essays of Drago Jančar entitled *Terra incognita*, an intercultural dialogue has been undertaken on the level of lexis within the scope of proper names, making a reader search for the denotements in other regions of Europe. It is not a translation that would speak Slovene in Polish, as Paul Ricœur accurately defined a translation that would be perfect in shape and more in function. It means that we do not commune with the Slovene culture and with its mentality through the structure and the expression of the Polish language. Despite the undoubted translational intuition of the translator, her language, logical competences and, to a large extent, pragmatically-logical competences, a mental dialogue did not take place between the cultures.

Moreover, the translator has used the original title of the book, presenting some other contents of that book. Such abuse of the author's and receiver's confidence that is put in a translator changes the view of the rendered text that does not resemble the original.

The talent of the author, the effort of the translator and the optimal time of appearing of the translation of the essays caused that the contemporary Slovene essay writing reminds a Polish reader of Jančar, although sometimes of Adam Michnik in a perspective that would make him too alike, of Dubravka Ugešić or of Ivan Čolović.

Jasmina Šuler Galos

Przesunięcia międzytekstowe i międzykulturowe w tłumaczeniu Współczesna proza polska w języku słoweńskim

Na początku warto przypomnieć trzy powszechnie znane prawdy dotyczące przekładu. Po pierwsze, przekład jest — tak jak inne rodzaje tekstów — uzależniony od drugiego tekstu, intertekstualność jest jego właściwością strukturalną. Po drugie, przekład stanowi zawsze tekst wtórny, dlatego jednym z podstawowych problemów translatologii jest pytanie o stopień „wierności", czyli o to, jaka część ładunku poznawczego, ekspresyjnego, konatywnego i poetyckiego została zachowana w tłumaczeniu. Po trzecie wreszcie, między tekstem źródłowym a tekstem docelowym nie ma ekwiwalencji. Oznacza to, że tekst docelowy nie wywołuje w odbiorcach takich samych lub bardzo podobnych skojarzeń, jakie wywołał w nich tekst źródłowy. Konieczne odstępstwa od zasady ekwiwalencji między tekstem źródłowym a tekstem docelowym wyjaśniamy dwoistością znaku językowego. Aleksandra Okopień-Sławińska przytacza słowa Karcevskiego: „Każdy znak językowy jest wirtualnie homonimem i synonimem równocześnie. Inaczej mówiąc, przynależy on zarazem do serii przetransponowanych wartości tego samego znaku oraz do serii wartości analogicznych, ale wyrażonych przez inne znaki"[1]. Każdy znak językowy jest równy sobie samemu i jednocześnie innym znakom o takiej samej treści. Dwoistość tę zauważyć można tylko w kontekście. Adresat w każdym nowym kontekście na nowo definiuje znaczenie jed-

[1] A. Okopień-Sławińska: *Metafora bez granic*. W: *Problemy literatury*. T. 3. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 111.

nostki leksykalnej za pomocą innych znanych kontekstów tego samego słowa, przy czym nigdy nie aktywuje wszystkich elementów semantycznych znaku, ale tylko te, które w danym kontekście są najbardziej prawdopodobne. To oznacza, że nawet „tłumaczenie słownikowe", czyli zastępowanie wyrazu jego słownikowym odpowiednikiem, już w płaszczyźnie leksykalnej, a nawet fonicznej[2] zmienia przekaz. Ponieważ znak językowy niesie z sobą zarówno treści syntagmatyczne, jak i paradygmatyczne, tłumacz znajduje się w podwójnej roli — jest neutralnym pośrednikiem treści syntagmatycznych, zarazem jednak na osi paradygmatycznej w większym lub mniejszym stopniu przedstawia siebie, czyli swe subiektywne wybory. Analizy przekładów nie powinny więc odnosić się tylko do treści, które są obiektywnie sprawdzalne. Postępowanie takie jest głęboko redukcyjne, na wzór ortodoksyjnych strukturalistów eliminuje wszystko, co jest zmienne, subiektywne, proteuszowe. Analiza tłumaczenia staje się interesująca wtedy, gdy nie ogranicza się do rozważań w kategoriach dobrze — źle, prawidłowo — błędnie, „wiernie" — „niewiernie", ale szuka w języku docelowym nowych możliwości paradygmatycznych: „Być przekładem — to znaczy uczynić z zależności od oryginału dodatkową wartość, zachować w strukturze tekstu pamięć o rozwiązaniach stylistycznych utrwalonych w obcojęzycznym tworzywie"[3]. Takie podejście zmienia w sposób zasadniczy rozumienie roli tłumacza w tekście.

Tłumacz jako pośrednik

Jeśli wychodzimy z tradycyjnego podziału na „silniejszy" oryginał i jemu podporządkowany przekład, to kryterium oceny będzie stopień osiągniętej synonimii, która jednak, jak wiadomo, nie jest pełną ekwiwalencją[4]. Tłumacz wtedy niejako „znika" z tekstu lub, mówiąc dokładniej, udaje, że nie zostawia w tekście żadnych widocznych śladów, a jego rozwiązania są właściwe lub błędne. Za dobry uznamy przekład, który na osi syntagmatycznej znajdzie rozwiązania najbardziej zbliżone do tekstu źródłowego. Na przykład polskie słowo *ziemia* według słow-

[2] Przykładem w tłumaczeniach z języka polskiego na język słoweński są zdrobnienia, szczególnie imion własnych, których stronę emotywną Słoweńcy odbierają inaczej niż Polacy. Argument „to brzydko brzmi" jest tyleż naiwny, co uzasadniony. Prawdopodobnie dlatego właśnie tłumaczka powieści *Weiser Dawidek* zdecydowała się nie zdrabniać imienia tytułowego bohatera. Por. P. Huelle: *David Weiser*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2007.

[3] E. Kraskowska: *Intertekstualność a przekład*. W: *Między tekstami*. Red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki. Warszawa 1992, s. 141.

[4] R. Jakobson: *O językoznawczych aspektach przekładu*. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 44.

nika polsko-słoweńskiego Francego Vodnika[5] tłumaczymy na język słoweński za pomocą wyrazów: *zemlja*, *gruda*, *svet*, *pokrajina*, *dežela*, *zemeljska tla*, *zemeljska obla*, *kopno*. O wyborze jednego z nich decyduje kontekst. Olga Tokarczuk w powieści *Dom dzienny, dom nocny*[6] pisze: „Cały pierwszy dzień obchodziliśmy swoją ziemię. Gumowce zapadały się w gliniasty grunt. Ziemia była czerwona, ręce barwiły się na czerwono, a gdy się je myło, płynęła czerwona woda". Zdanie to możemy bez wielkich strat na poziomie referencyjnym przetłumaczyć tak: „Ves prvi dan sva porabila za to, da sva obhodila svojo zemljo. Gumijasti škornji so se ugrezali v ilovnato zemljo. Zemlja je bila rdeča, roke so se mazale na rdeče, in ko si jih umival, je tekla rdeča voda". Słoweńska tłumaczka powieści nie użyła jednak słowa *zemlja*, które w słowniku jest na pierwszym miejscu, ani razu: „Ves prvi dan sva porabila za to, da sva obhodila svoje posestvo. Gumijasti škornji so se ugrezali v ilovnata tla. Prst je bila rdeča, roke so se mazale na rdeče, in ko si jih umival, je tekla rdeča voda"[7]. Na poziomie referencyjnym przekaz jest podobny, ale drugie rozwiązanie przywołuje zupełnie inne wyglądy[8]. Widzimy, że nawet na poziomie leksykalnym, i to w stosunkowo niekontrowersyjnym przykładzie, o obrazach, jakie konotuje tekst, decyduje tłumacz.

Na poziomie gramatycznym języki różnią się między sobą nie tym, co chcą przekazać, a tym, co muszą przekazać — pisze Roman Jakobson[9]. Dotyczy to sytuacji, w których w języku źródłowym brakuje określonej kategorii gramatycznej. Język słoweński domaga się na przykład uściślenia liczby podwójniej lub mnogiej. Nie zawsze możemy ją wywnioskować z kontekstu, jak widać w cytowanym przykładzie z powieści Olgi Tokarczuk. W przekładzie obowiązuje więc wersja, na którą zdecydował się tłumacz. To samo dotyczy opozycji między zaimkami określonymi a nieokreślonymi, danymi formami przymiotnika itd.

Również sytuacje odwrotne, kiedy to dochodzi do trudności z powodu braku pewnego elementu gramatycznego w języku docelowym, można stosunkowo łatwo zauważyć, opisać i przezwyciężyć. Większość tłumaczy na język słoweński rozszerza współczesny imiesłowowy równoważnik zdania w zdanie podrzędne, a czasowniki wielokrotne zastępuje czasownikiem niedokonanym i stosownym określeniem (*imel je navado*, *pogosto*, *dogajalo se je*, *od časa do časa*). Kiedy

---

[5] F. Vodnik: *Poljsko-slovenski slovar*. Ljubljana 1977.

[6] O. Tokarczuk: *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych 1998, s. 8.

[7] O. Tokarczuk: *Dnevna hiša, nočna hiša*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2005, s. 8.

[8] „Świat przedstawiony w rozważanym utworze nie tylko jednak istnieje, ale i naocznie zjawia się czytelnikowi w narzucanych mu do pewnego stopnia przez tekst w y g l ą d a c h ludzi i rzeczy. […] wygląd pewnej rzeczy (na przykład budynku, góry, człowieka itp.) stanowi w pierwotnym, w ę ż s z y m znaczeniu wzrokowe zjawisko, którego doznajemy, spostrzegając daną rzecz, a przez które przejawiają się ona i jej własności". — R. Ingarden: *Z teorii dzieła literackiego*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M. Markowski. Kraków 2006, s. 48.

[9] R. Jakobson: *O językoznawczych aspektach przekładu*…, s. 46.

w języku docelowym brakuje pewnej kategorii gramatycznej, pole swobodnych decyzji tłumacza bardzo ogranicza struktura językowa.

Również na płaszczyźnie leksykalnej stosunkowo łatwo można wyróżnić i opisać sytuacje, w których nie ma pełnej jednoznaczności, a brak ekwiwalencji między jednostkami leksykalnymi wymaga suwerennej decyzji tłumacza. Starałam się pokazać, że dotyczy to nawet słów tak podobnych do siebie pod względem znaczenia słownikowego, etymologii, a nawet strony brzmieniowej, jak polska *ziemia* i słoweńska *zemlja*. W takich przypadkach tłumacz rzadko jednak ma kłopot z wyborem, a jego decyzje w dużej mierze podlegają obiektywnemu osądowi. Jeśli tłumaczka w przytoczonym przykładzie zapisałaby: „Gumijasti škornji so se ugrezali v ilovnato oblo", to każdy użytkownik języka słoweńskiego uznałby takie rozwiązanie za błędne.

Pewien kłopot powstaje wtedy, gdy jednostka leksykalna nie ma odpowiednika w języku docelowym lub jej pole znaczeniowe jest węższe. Wymaga to dodatkowych zabiegów ze strony tłumacza, ale nie powoduje blokady poznawczej. Najczęściej używane strategie tłumaczy to: użycie najbliższej znaczeniowo jednostki leksykalnej, przeniesienie danego słowa do tekstu docelowego w formie oryginalnej i ewentualne wyjaśnienie jego znaczenia w przypisie (*polonez — poloneza*, *sarmata — sarmat*), zastosowanie omówienia, użycie w języku docelowym słowa o bardzo szerokim znaczeniu, przetłumaczenie danego słowa[10], a nawet pominięcie trudnego fragmentu. Na przykład polskie słowo *matecznik* w znaczeniu 'trudno dostępne miejsce w puszczy, w którym są legowiska zwierzyny leśnej'[11], nie znajduje odpowiednika w języku słoweńskim. W tłumaczeniach na słoweński bywa ono zastępowane słowem o szerszym polu znaczeniowym (*goščava*) lub peryfrazą (*nedostopen revir v goščavi*, *zatočišče zverjadi*). Znaczenie słoweńskiego słowa *matičnik* jest zbliżone do trzeciego słownikowego znaczenia leksemu *matecznik* — 'wydłużona komórka na brzegu pszczelego plastra'. Teoretycznie możemy sobie wyobrażać kontekst, w którym wspólne znaczenie — podstawowy, lęgowy, bezpieczny — zostanie paradygmatycznie rozszerzone również w języku słoweńskim. Zapożyczenia tego typu nie muszą być błędem przekładu, przeciwnie — wzbogacają język docelowy[12].

Dużej uwagi tłumacza wymaga sytuacja odwrotna, kiedy pewna jednostka leksykalna ma więcej niż jeden odpowiednik w języku docelowym. Polskie słowo *dom* tłumaczymy na słoweński jako *dom* lub jako *hiša*. Suwerenną decyzję tłuma-

---

[10] Kalkowanie „twórcze" należy odróżnić od kalk typu „začeti od domače naloge" lub „osnovno šolo je obiskoval v Ribnici, da bi potem odšel študirat na Dunaj", które są błędami gramatycznymi.

[11] *Słownik języka polskiego PWN*. Red. M. Szymczak. Warszawa 1982.

[12] Por.: „Użycie rzadszych lub nieprzetłumaczalnych słów oraz obecność nieznanego materiału kulturowego nie muszą automatycznie być defektami przekładu: przekład jest jednym z tych działań kulturowych, w którym dochodzi do kulturowej ekspansji i poszerzenia zasobów językowych dzięki importowi zapożyczeń, kalk językowych itd." — M. Tymoczko: *Literatura postkolonialna a przekład literacki*. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2009, s. 436.

cza w tym wypadku mocno ogranicza kontekst. Dom, o którym czytamy w *Gnoju* Kuczoka, może być przetłumaczony na słoweński tylko jako hiša: „I wszędzie tam, dokąd dotarłem, ciągnąłem za sobą cień tego domu […]”[13]. Czyli: „In povsod, kamor sem prispel, sem vlekel za seboj senco *te* hiše […]”[14]. Czasami odpowiednik w języku źródłowym istnieje, ale jest na tyle rzadki, że polski autor nie użyłby go w neutralnym stylistycznie tekście. Przykład stanowić tu może polskie *siano*, w którego przypadku słoweński tłumacz ma do wyboru słowa *seno* i *otava*. W takich sytuacjach powszechnie znany argument: „jeśliby autor chciał napisać *otawa*, toby napisał”, moim zdaniem nie ma zastosowania.

Brak odpowiednika w jednym z języków najczęściej spowodowany jest różnicami kulturowymi. Mogą one być częścią kultury materialnej, jak na przykład w przypadku słowa *bigos*, którego najbliższy „informacyjny” ekwiwalent w języku słoweńskim — *segedin golaž* — Słoweńcowi na pewno nie skojarzy się z polskim daniem narodowym. Tłumacz musi więc zastosować jedną ze strategii, które proponuje Popovič[15]. Również nazywanie elementów struktury społecznej często generuje znaczące różnice. Tak jak struktury społeczne w kulturach słoweńskiej i polskiej są często podobne, ale nie tożsame, tak też ich nazwy wywołują podobne, ale nie takie same skojarzenia. *Rozbiór Polski* jest zazwyczaj tłumaczony na język słoweński jako *razkosanje Poljske*, ale bez odpowiedniego dookreślenia czytelnik słoweński prawdopodobnie odniesie to pojęcie do okresu drugiej wojny światowej, ponieważ w jego języku ojczystym funkcjonuje pojęcie *razkosanje Slovenije*, które dotyczy okupacji nazistowskiej i faszystowskiej. Również polski *PGR* ma słoweński odpowiednik — *zadruga* — niemniej okoliczności historyczne na tyle zmieniły poznawczą stronę tego określenia, że tłumaczka *Opowieści galicyjskich* Stasiuka przetłumaczyła to słowo za pomocą omówienia. Zdanie: „Ostatni traktorzysta w PGR, bo traktor też ostatni, a nowych nie będzie”[16], w przekładzie brzmi więc następująco: „Zadnji traktorist v kmetijskih delovnih zadrugah, ker je tudi traktor zadnji, novih pa ne bo več”.

Możliwa jest też sytuacja, w której dane odpowiedniki leksykalne występują, ale różnią się stopniem neutralności stylistycznej i/lub częstotliwością użycia. W niektórych kontekstach uzasadnione bywa tłumaczenie polskiego słowa *lis* (*lisjak*) słoweńskim *lisica* (*lisica*), ponieważ w języku słoweńskim w tym przypadku jako neutralny występuje rodzaj żeński. Sądzę, że możemy w ten sposób uzasadnić nawet znaczne odstępstwa od zasady wierności. Słownik polsko-słoweński tłumaczy przymiotnik *drelichowy* jako *narejen iz dvonitnika*, *hodničen*. O ile przymiotnik *hodničen* czytelnikowi słoweńskiemu (szczególnie starszemu) skojarzy się tylko z rodzajem płótna, o tyle już wyrażenie *narejen iz dvonitni-*

[13] W. Kuczok: *Gnój*. Warszawa 2003, s. 212.
[14] W. Kuczok: *Gnoj*. Prev. N. Jež. Radovljica 2009, s. 141.
[15] E. Kraskowska: *Intertekstualność a przekład*…, s. 132—133.
[16] A. Stasiuk: *Opowieści galicyjskie*. Kraków 1995, s. 5.

ka nic mu nie powie. Tłumaczka *Opowieści galicyjskich* prawdopodobnie z tego właśnie powodu zdecydowała się na zmianę: „Drelichowe spodnie, podkoszulka i zrudziały czarny beret”[17] przekłada jako: „Zadnjič sem ga videl poleti. Delavske hlače, spodnja majica in zbledela črna baretka”[18].

Im więcej jednostek leksykalnych łączy się z sobą, tym silniejsze i bogatsze są związki paradygmatyczne i tym większa jest rola tłumacza. Suwerenna decyzja tłumacza ma moc decydującą w sytuacjach, w których w języku źródłowym dochodzi do stylizacji. Użycie archaizmów, zapożyczeń, kalk językowych czy neologizmów przenosi tekst z poziomu międzytekstowego do poziomu międzykulturowego, ponieważ wszystkie wymienione środki stylistyczne odwołują się do kultury źródłowej. Tłumacz może stylizacje pominąć, może szukać „ekwiwalentu” w kulturze docelowej lub skierować uwagę czytelnika na stylizacje w przypisach — ale zmiany, które taki zabieg powoduje, są znaczne. Katarzyna Šalamun-Biedrzycka wybrała w tłumaczeniu *Wesela* drugą możliwość: gwarę góralską w tekście dramatu Wyspiańskiego zastąpiła jednym ze słoweńskich dialektów. Na przykład fragment: „Klimina: Hej, jo się bawiła wprzódzi, / teraz bym lo inszych chciała. / Coraz więcej potrza ludzi. Żeniłabym, wydawała”![19], w wersji słoweńskiej przedstawia się następująco: „Klimina: Hej, kulk sem se jest naigrala, zdej bə pa rada še kej za druge. Možət pa žant vse žive dni, da se rodi zadost əldi”[20]. W ten sposób tłumaczka zachowała „intencje” oryginału i jego funkcję referencyjną, ale zmieniła sposób obrazowania. Z kolei tłumacz powieści Kuczoka *Gnój* zachował gombrowiczowską stylizację i związane z nią konotacje, ryzykując jednak, że przez wielu czytelników słoweńskich stylistyczna gra Kuczoka nie zostanie właściwie odczytana.

Tłumacz jako czynny pośrednik

W pierwszej części artykułu starałam się pokazać, że nawet tradycyjny podział na „silny” oryginał i od niego uzależnione tłumaczenie nie potrafi sprowadzić tłumacza do roli neutralnego medium. Tradycyjne podejście do tematu ukrywa całą semiotyczną[21] stronę wyborów dokonanych przez tłumacza za zwrotem „prze-

[17] Ibidem, s. 10.

[18] A. Stasiuk: *Galicijske zgodbe*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2009, s. 12.

[19] S. Wyspiański: *Wesele*. Kraków 1975, s. 14.

[20] S. Wyspiański: *Svatba*. Prev. K. Šalamun-Biedrzycka. Ljubljana 2006, s. 13.

[21] Podział na symboliczną i semiotyczną stronę języka przejmuję od Julii Kristevej. Symboliczna strona języka, oparta na jednoznacznych i precyzyjnych znaczeniach (symbolach), umożliwia intersubiektywną komunikację, a strona semiotyczna jest zanurzona w nieprzedstawialnym, popędowym, tetycznym — przez nią wyraża się człowiek jako indywiduum. J. Kristeva: *Czarne słońce*. Kraków 2007, s. 27—30.

kazać ducha oryginału". Przyczyną takiego postępowania jest wstręt filozofów-ascetów[22] — do których należą przedstawiciele strukturalistycznych i hermeneutycznych szkół przekładu — do wszystkiego, co nosi znamiona indywidualności, emocji, czego nie da się zredukować do czystego rozumu. Próba wtargnięcia w semiotyczną naturę języka, która rozpoczęła się już pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku[23], pociąga za sobą zamazywanie granicy między oryginałem a przekładem i niejako legitymuje tłumacza w nowej roli. Może on w niej bowiem otwarcie ukazać fakt, że każdy tekst, również „późniejszy", nosi ślady autora, a kategorie, w których należy myśleć o tłumaczeniu, to nie tylko kategorie minimalizowania koniecznych strat, ale także rozszerzania granic kultury docelowej.

Lori Chamberlain[24] porównuje utrwalony w kulturze stosunek między tłumaczem a autorem z interpretacjami genderowymi, a różnica między twórcą a odtwórcą w kulturze jest dla niej analogiczna do tej między mężczyzną a kobietą. Różnica ta ma, jak mówią teorie genderowe, kluczowe znaczenie dla ustanawiania władzy, a niwelowanie jej przez odkrywanie twórczego aspektu przekładu — władzę tę ogranicza. Z perspektywy na wpół pustej szklanki możemy jednak powiedzieć, że tłumacz jest bardzo niebezpieczny dla dzieła literackiego nie tylko dlatego, że może popełniać błędy rzeczowe, gramatyczne i ortograficzne, ale także z tego względu, że jako pośrednik w dialogu między autorem a czytelnikiem świadomie lub nieświadomie wprowadza własne konkretyzacje. Konkretyzacja, czyli wypełnianie schematycznej struktury dzieła w procesie czytania, to wkład czytelnika w proces powstawania przedmiotu estetycznego. Jeśli dzieło literackie jest tłumaczone, to „wstępną" konkretyzację przeprowadza tłumacz.

Konkretyzacja tłumaczonych dzieł literackich

Tłumaczenia prozy literackiej wnoszą dodatkowy ładunek subiektywizmu, związany ze specyfiką światów fikcyjnych — zarówno tych, które zachowują iluzje mimetyczności, jak i tych, które zamiast iluzji rzeczywistości starają się zdemaskować rzeczywistość iluzji. W ujęciu Ingardena dzieła sztuki wyróżnia schematyczność. To z kolei oznacza, że istnieją w nich miejsca niedookreślenia.

---

[22] Termin Richarda Rorty'ego, który w wykładzie *Heidegger, Kundera i Dickens* przeciwstawia racjonalistyczną, redukującą tradycję filozofii europejskiej — przygodnej i sceptycznej żywiołowości fikcji literackiej. R. Rorty: *Heidegger, Kundera in Dickens*. In: *Izbrani spisi*. Ljubljana 2002, s. 110—127.

[23] M. Grosman: *Književni prevod kot oblika medkulturnega posredovanja leposlovja*. In: *Književni prevod*. Red. M. Grosman in U. Mozetič. Ljubljana 1997, s. 33.

[24] L. Chamberlain: *Gender a metaforyka przekładu*. W: *Współczesne teorie przekładu*…, s. 396—397.

Miejsca te wypełnia w przypadku sztuki literackiej czytelnik. To właśnie miałam na myśli, pisząc o subiektywizmie specyficznym dla sztuki literackiej. „Dzieło sztuki literackiej nie jest dokładnie tym, co stanowi konkretny (lub prawie konkretny) przedmiot percepcji artystycznej: ono samo stanowi tylko szkielet, który czytelnik pod wieloma względami uzupełnia czy dopełnia, a niejednokrotnie także i pod wielu względami zniekształca lub zmienia, i dopiero w tej nowej, pełniejszej, konkretniejszej, choć i tak nie całkiem konkretnej, postaci stanowi wraz z tymi uzupełnieniami bezpośredni obiekt percepcji i rozkoszy estetycznej. Ale i ten szkielet występuje naocznie podczas lektury w tych swych własnościach, które w ogóle są dostępne naocznej percepcji"[25]. W poszczególnych czytelnikach wytwarzają się na ogół typowe dla nich sposoby uzupełniania dzieł w konkretyzacjach, dlatego fakt, że większość współczesnych powieści polskich została na słoweński przetłumaczona przez jedną tłumaczkę, Janę Unuk, ma duże znaczenie dla percepcji współczesnej prozy polskiej w Słowenii[26]. Jeśli Katarzyna Šalamun-Biedrzycka w tłumaczeniu *Wesela* użyłaby dialektu styryjskiego, to pozycja wyjściowa dla czytelnika słoweńskiego byłaby zupełnie inna. Każdemu ze słoweńskich dialektów bowiem przypisano określoną rolę w kulturze narodowej. Jednocześnie wydaje się, że odbiorca świadomy ma skłonność do kontrolowania decyzji translatorskich i tłumacza nie obdarza tym samym stopniem zaufania, co autora. Błąd rzeczowy czy nielogiczną składnię jest skłonny przypisać tłumaczowi, a nie autorowi.

Dzieło sztuki jako całość ma strukturę podobną do metafory, jest równocześnie sobą (ma „znaczenie słownikowe") i jest niedookreślone, co znaczy, że zgodnie z zasadą skojarzeń i podobieństw łączy się z innymi znakami o analogicznych treściach. Niedookreślenie wydaje się wpisane w samą strukturę światów literackich, a nawet stanowi warunek oddziaływania prozy literackiej na czytelnika. Za pomocą niedookreśleń możemy też odróżnić świat realny (zawsze zapełniony) od świata fikcyjnego (zawsze schematycznego). Czytelnik wypełnia luki w przedmiocie artystycznym zgodnie z własnym doświadczeniem, stanem emocjonalnym, wiedzą, płcią, wiekiem, ale też kulturą, której część stanowi.

---

[25] R. Ingarden: *Z teorii dzieła*…, s. 61.

[26] Jana Unuk przetłumaczyła: A. Stasiuk: *Devet*, 2004; O. Tokarczuk: *Dnevna hiša, nočna hiša*, 2005; P. Huelle: *David Weiser*, 2007; A. Stasiuk: *Na poti v Babadag*, 2007; M. Tulli: *V rdečem*, 2008; I. Bashevis Singer: *Mešuge*, 2008; M. Łoziński: *Reisefieber*, 2008; A. Stasiuk: *Galicijske zgodbe*…; O. Tokarczuk: *Beguni* [w druku]; H. Krall: *Navzočnost* [w druku]; P. Huelle: *Zadnja večerja* [w druku].

Rodzaje konkretyzacji

W każdym dziele literackim istnieją puste miejsca, których czytelnik zgodnie z tak zwaną intencją dzieła po prostu nie wypełnia. Niektóre informacje mogą go zwyczajnie nie interesować. Nie wiemy, pisze Kundera[27], czy Szwejk lubił kobiety, a jeśli tak, to w jakim typie gustował, a jednak dobry wojak przedstawia się czytelnikowi „jak żywy". Puste miejsca tego rodzaju wynikają ze struktury dzieła literackiego, dlatego też tłumaczenie nie ma decydującego wpływu na proces konkretyzacji.

Drugi rodzaj pustych miejsc w przedmiocie artystycznym również wiąże się z kompetencją, za pomocą której człowiek w danej kulturze akceptuje fikcję. Tego rodzaju puste miejsca czytelnik uzupełnia niejako nieświadomie, za pomocą swych doświadczeń ze świata realnego, a sposób ich zapełniania jest uwarunkowany kulturowo. Większość odbiorców należących do tej samej kultury wypełni je w podobny, choć nie jednakowy, sposób — tak jak w przypadku przesunięć semantycznych, na poziomie leksykalnym słoweński czytelnik wiele przekazów kulturowych zrozumie podobnie — choć nie tak samo — jak czytelnik polski. Metaforę kolorowego kiosku w *Powieściach galicyjskich* Andrzeja Stasiuka słoweński odbiorca pojmie podobnie jak polski, bo ich światy realne są zbliżone, i dlatego tłumaczka nie ingerowała w tekst. „Wody potopu ustępują, ostatni sekretarze zostali zatopieni albo umknęli, zło wygubione, a na niebie wschodzi nowa tęcza, znak pojednania"[28]. Natomiast obraz domku w malwach w *Rewersie* Barta wywołałby w czytelniku słoweńskiego tłumaczenia tak zmieniony obraz, że tłumacz prawdopodobnie musiałby ingerować: „To dalszy ciąg dobrego samopoczucia. Nawet sobie wyobraża biały domek cały w malwach"[29]. Słoweński odpowiednik słowa *malwa* to *slez*, ale „bela hišica v slezu / poraščena s slezom" na pewno nie przywołuje nostalgiczno-sentymentalnego obrazu życia na wsi, jakiego ewidentnie domaga się oryginał. Tłumacz mógłby *malwy* zastąpić *goździkami*, co z kolei wywołałoby nostalgiczno-sentymentalny obraz wsi goreńskiej, nie polskiej, lub zastąpić *malwy* rzeczownikiem o szerszym znaczeniu (*dom v cvetju*, *cvetje okrog hiše*).

Najwięcej różnic powstaje podczas zapełniania ostatniego rodzaju pustych miejsc. Mają one szczególne znaczenie w tłumaczeniach prozy postmodernistycznej lub, mówiąc ostrożniej, prozy, która używa chwytów metafikcyjnych. W schematycznym dziele literackim występują luki, które czytelnik modelowy wypełni dokładniej niż czytelnik naiwny, dlatego dzieło literackie jako przedmiot estetyczny jest dla czytelnika modelowego bogatsze niż dla czytelnika naiwnego.

---

[27] M. Kundera: *Zasłona*. Warszawa 2006, s. 70.
[28] A. Stasiuk: *Opowieści galicyjskie*…, s. 14.
[29] A. Bart: *Rewers*. Warszawa 2009, s. 105.

Chodzi o te luki, które są niejako wpisane w intencję dzieła, czyli takie, w których przypadku autor oczekuje od czytelnika „właściwej" konkretyzacji, a czytelnik zdaje sobie sprawę z tego, że taki proces ma miejsce. Magdalena Tulli w powieści *Sny i kamienie*[30] nie wspomina o tym, że akcja powieści toczy się w Warszawie, ale polski czytelnik po przeczytaniu opisu pałacu na stronach 16. i 17. nie będzie miał trudności z jej umiejscowieniem. Opis ten wywoła skojarzenia, o których możemy powiedzieć, że są zgodne z intencją dzieła literackiego. Dla czytelnika słoweńskiego takie skojarzenia nie będą oczywiste, chociaż na poziomie leksykalnym nie występują tu kłopoty z tłumaczeniem. Nie znaczy to, że słoweński czytelnik odbierze ten tekst niewłaściwie, ale opis ten przywoła u niego zupełnie inne obrazy, przedmiot estetyczny okaże się dla słoweńskiego czytelnika zupełnie inny niż dla czytelnika polskiego, i to zanim rozpocznie się „właściwa" konkretyzacja. Jeszcze ciekawiej prezentuje się ta kwestia w powieści *W czerwieni*[31] tej samej autorki. Przestrzeń w tekście jest postmodernistycznie zamazana i przedstawiona jako obca, a jednak znana[32]. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że słoweński czytelnik z powodu „niekompetencji" kulturowych odczyta przestrzeń w powieści jednopłaszczyznowo — jako fantastyczną, i w ten sposób straci istotną informację dotyczącą poetyki utworu.

Tłumaczenie ma szczególny wpływ na konkretyzację dzieła literackiego w przypadku jednego z najczęściej stosowanych zabiegów metafikcyjnych: odwołań międzytekstowych[33]. Odwołania międzytekstowe w prozie postmodernistycznej zazwyczaj przywołują w kulturze źródłowej dobrze znane teksty i obrazy. Gombrowiczowska fraza u Kuczoka czy Masłowskiej jest bezbłędnie rozpoznawana przez większość czytelników polskich, ale trudno się tego domagać od czytelnika słoweńskiego. Jeśli w przedpostmodernistycznej prozie, która powszechnie znanych cytatów — jak na przykład „szklane domy" czy „chochoł" — używała „w dobrej wierze", tłumacz mógł wybrnąć z trudnej sytuacji za pomocą przypisu, to w literaturze, która cytaty wyrywa z kontekstu i używa ich przygodnie, sporządzenie takiego przypisu jest zadaniem niezwykle trudnym. Jak na przykład wyjaśnić znaczenie Żółtoskrzydłego w powieściach Pawła Huellego? Czasami takie komentarze do tekstu przekładu lub objaśnienia w formie przypisów są możliwe, ale powodują silniejszą niż w prozie niemetafikcyjnej ingerencję tłumacza w tekst. Dzieje się tak wówczas, gdy w tekście występują przypisy odau-

---

[30] M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 1996, s. 16—17.

[31] M. Tulli: *W czerweni*. Warszawa 1998.

[32] *Familiar-yet-alien* — według Briana McHale'a, jeden z wyznaczników czasoprzestrzeni w powieściach o dominancie ontologicznej. Por. B. McHale: *Pöstmödernist Fictiön*. London 2001, s. 19.

[33] Przyjmuję definicję Czaplińskiego: „Określenie »metafikcja« odniesione do prozy polskiej przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oznacza przynajmniej trzy elementy strategii pisarskiej: nazywanie reguł tekstowej gry, rolę odwołań międzytekstowych oraz sposób ukazywania i interpretowania rzeczywistości". P. Czapliński: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996*. Kraków 1997, s. 116.

torskie, których zadaniem jest zamazywanie granicy między światem fikcyjnym a światem realnym. Stosując przypisy w powieściach o dominancie ontologicznej, tłumacz niejako dodatkowo kruszy autonomię świata literackiego, ponieważ stosowanie (para)poznawczych przypisów stanowi jedną ze strategii autorskich, której zadaniem jest burzenie ontologicznych granic między światem realnym a światem fikcji[34]. Na przykład w *Ostatniej wieczerzy* Paweł Huelle pisze w przypisie: „Sformułowania w rodzaju »spieprzaj dziadu« czy »bura suko«, wprowadzone do obiegu przez najwyższych polityków, zadziałały inflacyjnie"[35]. Tłumacz, którego kompetencje kulturowe nie są przedmiotem tych rozważań, może umieścić wyjaśnienia w przypisie tłumacza (w odróżnieniu od przypisów autora), może przetłumaczyć zdanie dosłownie i zostawić jego interpretację czytelnikowi lub zastąpić je równie znanymi i równie aktualnymi zwrotami z języka słoweńskiego. W pierwszym przypadku tłumacz zachwieje pozycją autora, bo wystąpi na tym samym poziomie, co autor, w drugim przypadku zabraknie w tłumaczeniu istotnej informacji dotyczącej poetyki dzieła, w trzecim natomiast ingerencja w tekst będzie tak silna, że tłumaczenie grozi „połknięciem" oryginału.

Do trzech na wstępie wymienionych właściwości przekładu (wtórności, specyficznej intertekstualności i braku ekwiwalencji) powinniśmy więc w przypadku prozy literackiej dodać czwartą: „wstępną" konkretyzację. Tłumaczenie może w znaczny sposób — niekoniecznie uprawniony, to znaczy zgodny z intencją dzieła sztuki — zmienić obrazy i konotacje, jakie wywołuje dzieło.

---

[34] Por. B. McHale: *Pöstmödernist Fictiön*…, s. 26—40.
[35] P. Huelle: *Ostatnia wieczerza*. Kraków 2007, s. 113.

Jasmina Šuler Galos

Medbesedilni in medkulturni zamiki v prevodu Sodobna poljska proza v slovenskem jeziku

Povzetek

Napetost med označenim in označujočim, ki je značilna tako za posamezne znake kot za znakovne verige, je tudi v prevodih vzrok za večje ali manjše semantične zamike. Dokler ostajamo v mejah jezika, lahko take odmike od izvirnika klasificiramo in razmeroma natačno opišemo, in sicer ne glede na to, ali se nanašajo na slovnično, leksikalno ali na skladenjsko ravnino.

Subjektivne odločitve prevajalca postanejo veliko pomembnejše takrat, ko prestopimo meje jezika in sopostavimo dve zunajjezikovni resničnosti.

Največja pa je vloga prevajalca v procesu, ki se ga sam samo delno zaveda — v procesu konkretizacije. Konkretizacijo, to je zavedno ali nezavedno zapolnjevanje vrzeli v shematični besedni umetnini, v prevedenem besedilu še pred bralcem opravi prevajalec, zato ravno prevajalec bistveno vpliva na videze, ki jih izzove besedna umetnina.

Jasmina Šuler Galos

Inter-textual and inter-cultural shifts in translation Contemporary Polish prose in Slovenian translation

Summary

The tension between the *signifiant* and the *signifié*, which is present in both singular signs and chains thereof, is also the cause of various semantic incoherencies in translation. Within the boundaries of a language, one can classify and describe such departures from the original, regardless of whether they arise in the grammatical, lexical or syntactic sphere.

The subjective decisions of the interpreter become much more important whenever one transcends the boundaries of language and compares two metalinguistic realities.

But the greatest role of the interpreter lies within a process of Ingarden's "concretization", understood as a conscious or unconscious filling of gaps in a schematic literary artwork, which forms an integral part of the sphere of competence of the interpreter of a translated work. Therefore, it is the interpreter who exerts a decisive influence on the perceptions, created by literary artwork.

Anna Muszyńska

Intertekstualność jako forma dialogu kulturowego

> Przekład sytuuje się między repliką a rozmową, co kieruje uwagę badacza w stronę tradycji filozoficznych bliskich fenomenologii, hermeneutyce, lingwistyce strukturalnej, a także ku poststrukturalizmowi jako ich konsekwencji. Złożoność ontologiczną przekładu pomaga opisać kategoria intertekstualności, łącząca w sobie wspomniane koncepcje filozoficzne i konkretną zdolność tekstu do wchodzenia w związki z innymi tekstami. Przekład widziany w pespektywie intertekstualnej czyni go z tworu pasożytującego wytworem o właściwościach kreatywnych.
>
> B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*, s. 21

Zachodzi naturalny związek między kategorią intertekstualności a tłumaczeniem jako tekstem sztandarowo polifonicznym i replikatywnym. Przekład wydaje się stanowić najpełniejszą i najbardziej skomplikowaną realizację relacji intertekstualnych. Intertekstualność czy też — używając formuły Michała Głowińskiego — „tekstów obcowanie”[1] dotyczy różnych aspektów problematyki przekładu: ten najbardziej oczywisty przejawia się w samej jego istocie, którą jest replikatywność, a także w możliwości zaistnienia tzw. serii translatorskiej, traktowanej jako zbiór wariantów interpretacyjnych czy różnych sposobów rozumienia, dewerbalizacji i reekspresji tekstu oryginału[2]. Ów intertekstowy i tym samym interkulturowy czy dialogiczny aspekt przekładu unaoczniają chociażby tytuły kluczo-

---

[1] Zob. M. Głowiński: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992.

[2] Fazy procesu przekładu za: A. Pisarska, T. Tomaszkiewicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań 1996, s. 66.

wych prac badawczych z zakresu translatologii: *Tłumacz jako drugi autor* (Anna Legeżyńska), *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie* (Bożena Tokarz), *Literatura z literatury* (Edward Balcerzan)[3].

„Istota przekładu — pisze Bożena Tokarz — tkwi w podwójności realizacji samej idei, tematu, problemu czy konceptu. Owa podwójność nie oznacza równoczesności stawania się dwóch odrębnych tekstów. Wszak jeden z nich jest pierwszy, drugim zaś kieruje chęć wiernego przytoczenia pierwszego w innym systemie komunikacyjnym. Można by stwierdzić, że drugi tekst stanowi replikę pierwszego"[4]. Tłumaczenie jest więc przykładem specyficznego typu relacji intertekstualnej, zbliżając się do oryginału (również jako prototypu) nigdy nie osiągnie statusu tożsamości. Z tej perspektywy tekst przekładu zawsze jest hipertekstem, a replikatywność szczególnie potwierdzona serią translatorską stanowi istotę jego istnienia wobec innych tekstów, będąc niejako — również z konieczności — interpretacją konceptualizacji świata dokonaną w innym języku i przeniesioną w odmienny kontekst kulturowy.

> Kwestia intertekstualności wydaje się leżeć w samym centrum aktu translatorskiego. Prawdziwe jest […] twierdzenie, że przekład to najwyższy stopień relacji intertekstualnej. Za pomocą tekstu oryginału i tekstu tłumaczenia wchodzą w kontakt teksty dwu kultur. Lektura przełożonego utworu literackiego wymaga od czytelnika pamięci o intertekście, którym jest oryginał, nawet jeżeli traktuje się przekład jako samoistny obiekt interpretacji[5].

Innym aspektem intertekstualności, tym z punktu widzenia praktyki przekładu najbardziej problematycznym, jest obecność tekstu/tekstów w tekście, przywoływanie przez tekst oryginału innych tekstów, znanych wyłącznie kulturze wyjściowej i tym samym możliwych do odczytania jedynie przez odbiorcę, który tę kulturę zna i w niej sprawnie funkcjonuje. Są to (podaję za Głowińskim) wszelkiego rodzaju cytaty, motta, przytoczenia, nawiązania (dosłowne bądź aluzyjne), aluzje, odniesienia w płaszczyźnie świata przedstawionego, jak i w płaszczyźnie stylistyczno-formalnej tekstu, a także tzw. gatunki intertekstualne[6], czyli takie teksty, w których „odwołania do innych tekstów stały się czynnikiem wyróżniającym, a ich status kojarzy się niejako z formą literackiego pasożytnictwa, czyli: parodia, pastisz, trawestacja, parafraza, burleska", czy też ponowoczesne formy otwarte, jak „kolaże czy montaże złożone z cytatów z rozmaitych tekstów litera-

---

[3] Zob. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1986; B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998; E. Balcerzan: *Literatura z literatury.* Katowice 1998.

[4] B. Tokarz: *Wzorzec*…, s. 21.

[5] M. Heydel: *Jak tłumaczyć intertekstualność.* W: *Między oryginałem a przekładem*. T. 1. *Czy istnieje teoria przekładu?* Red. J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwec. Kraków 1995, s. 75.

[6] M. Głowiński: *Poetyka*…, s. 99.

ckich i nieliterackich, budowane na zasadach zbliżonych do centonu (bądź upodabniające się do brricolage'u)[7]. „Odwołania intertekstualne — pisze dalej Głowiński — są zawsze odwołaniami zamierzonymi adresowanymi do czytelnika, który musi zdawać sobie sprawę, że z takich a nie innych powodów autor mówi w danym momencie cudzymi słowami bądź odwołuje się do cudzego kontekstu"[8]. Czytelnik musi wychwycić owe odwołania, zrozumieć je i zinterpretować, odpowiadając takim samym „mrugnięciem oka" w kierunku autora. Kluczowym aspektem intertekstualności jest więc prowadzenie komunikacyjnej gry między tekstem a odbiorcą, między autorem a czytelnikiem. Za powodzenie „intertekstualnego spotkania w akcie translacji"[9] jest, oczywiście, odpowiedzialny tłumacz, który „wyjmuje tekst z jego rodzimego horyzontu, co oznacza zerwanie skomplikowanej sieci zależności i związków międzytekstowych"[10], próbując odtworzyć go w ramach nowego horyzontu kulturowego. Tekst osadzony w innej kulturze może uruchamiać nowe powiązania intertekstualne, otwierać się na nowe możliwości interpretacyjne, jeśli tłumacz jako drugi autor, wykazując się kunsztem i kompetencją, pozwoli mu na tekstową grę z odbiorcą sekundarnym.

> Tłumacz — zauważa Bożena Tokarz — rozszerza możliwości intertekstualne tekstu dzięki swojej przynależności do dwóch co najmniej kultur oraz ze względu na podwójną świadomość — odbiorcy i nadawcy jednocześnie. Powodując dekontekstualizację oryginału, polegającą na wyjęciu go z kontekstu, w którym zaistniał i na który składa się nie tylko całość tradycji i zachowań kulturowych, lecz również rodzimy proces historycznoliteracki. Nie zrywa zupełnie więzów z kontekstem, jego celem bowiem jest przybliżenie czytelnikowi odmiennej kultury na tyle, na ile możliwe jest jej zrozumienie. Przeprowadzając rekontekstualizację utworu, wprowadza go w nowy kontekst, czyli inny ciąg zjawisk historycznoliterackich, i odrębną kulturę[11].

Rozszerza tym samym zakres możliwości intertekstualnych, ponieważ uaktywnia dwa modele kultury, odgrywając jednocześnie rolę nadawcy i odbiorcy[12]. Warto również zwrócić uwagę na fakt, że ze względu na swe kompetencje — bilingwizm i bikulturowość połączone z rzetelnością i uczciwością badacza — jest odbiorcą najlepszym z możliwych, zdolnym do podjęcia tekstowej gry z autorem i samym tekstem na wszystkich jego poziomach. Zasady owej gry, jej cel lub też samą przyjemność płynącą z jej podjęcia, powinien przekazać albo przynajmniej wyjaśnić odbiorcy sekundarnemu, dokonując rekontekstualizacji tłumaczonego tekstu. Wplecione w tekst oryginalny odwołania do innych tekstów, będących ar-

[7] Ibidem.
[8] Ibidem.
[9] M. Heydel: *Jak tłumaczyć...*, s. 75.
[10] Ibidem.
[11] B. Tokarz: *Wzorzec…*, s. 25.
[12] Za: ibidem.

tefaktami kulturowymi znanymi jedynie kulturze oryginału, stanowią — według wielu badaczy (Fast, Hejwowski)[13] — jedno z podstawowych ograniczeń przekładalności i są dla tłumacza nie lada wyzwaniem translatorskim. Nieprzekładalne wydają się teksty, których istota i główny koncept zasadzają się na stylizacji, a celem tekstu i jednocześnie jego inwariantem jest np. efekt parodystyczny (czyli wspomniane wcześniej teksty nazwane przez Głowińskiego gatunkami intertekstualności). W tym kontekście rodzi się jednak pytanie o sens tłumaczenia tekstów tak bardzo powiązanych z innymi tekstami znanymi jedynie tradycji literackiej oryginału, że przekład ich staje się niemożliwy albo też wiązałby się z całkowitym odejściem od znaczeń ewokowanych oryginału.

Jakakolwiek decyzja podjęta przez tłumacza wobec nieznanego kulturze przekładu hipotekstu zawsze będzie wiązała się z modyfikacją tkanki oryginału; ważne jest żeby przekładający dobrze ocenił status tekstu w tekście, to jakie znaczenie dla idei, sensu, konceptu czy poetyki tekstu podstawowego ma wpleciony doń tekst inny.

Praktyka przekładu pokazuje, że tłumacz ma do dyspozycji kilka (mniej lub bardziej udanych) możliwości: 1) pierwsza z nich to pominięcie hipotekstu, czyli redukcja tekstowego elementu; 2) druga — potraktowanie przywołanego tekstu jako elementu obcości, czyli adaptacja, egzotyzacja, oswojenie (tego typu zabieg często w swych przekładach polskiej literatury romantycznej i neoromantycznej, czyli osadzonej w kontekście romantycznym, stosowała np. słoweńska tłumaczka Rozka Štefan); 3) kolejna możliwość to znalezienie w kulturze przekładu tekstu o podobnym statusie znaczeniowym, budzącym w odbiorcy sekundarnym podobne skojarzenia, czyli rodzaj kulturowej substytucji związanej z zastosowaniem ekwiwalencji funkcjonalnej (przykładem może tu być przekład *Trans-Atlantyku* Gombrowicza na język słoweński autorstwa — tu nie zawaham się użyć terminu autor — Nikolaja Ježa; 4) jeszcze innym rozwiązaniem będzie zastosowanie wyjaśnienia w postaci ekwiwalentu wyjaśniającego lub definiującego, albo w postaci przypisu, co wiąże się (choć nie zawsze) z amplifikacją teksu. Sytuację idealną stanowi możliwość odwołania się do tekstu przekładu hipotekstu, jeśli takowy w kulturze przyjmującej funkcjonuje, istniejąc jednocześnie w świadomości odbiorcy sekundarnego.

Z wyjątkiem przypadku, gdy tłumacz dokonuje redukcji i eliminacji kłopotliwego tekstowego przywołania, obecność innego tekstu kultury w tłumaczeniu oryginału zawsze będzie „naddanym", dodatkowym śladem obcości, tropem, który prowadzi do otwarcia kolejnych drzwi kulturowych: tekst o wysokiej kulturowej kontekstualizacji jest wielokrotnie dialogiczny, ewokuje nowe sensy, wchodząc w dialog z innym, nowym kontekstem kulturowym.

---

[13] Zob. P. Fast: *O granicach przekładalności*. W: *Przekład artystyczny. Problemy teorii i krytyki*. T. 1. Katowice 1991; A. Majkiewicz: *Intertekstualność — implikacje dla teorii przekładu: wczesna proza Elfriede Jelinek*. Warszawa 2008; K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2007.

Zobrazowaniem przytoczonych rozważań niech będzie słoweński przekład wiersza Bolesława Leśmiana o znamiennym tytule *Urszula Kochanowska*[14], autorstwa Tonego Pretnara, zamieszczony w antologii *Poljska lirika dvajsetaga stoletja*[15]. Wiersz ten u odbiorcy polskiego (i to wcale nie wysublimowanego literacko) rodzi od razu jednoznaczne skojarzenia z *Trenami* Kochanowskiego. Tytułowa postać Urszulki jest obecna w świadomości każdego mającego doświadczenie szkolne Polaka, jest „symbolem kultury"[16], rzec można „dziecięcą ikoną" polskiego renesansu.

Tłumacz pierwszą trudność napotyka już w tytule utworu, który jako element wiersza szczególnie wyeksponowany od razu ewokuje skojarzenia z konkretnym hipotekstem (kontekstem kulturowym), naprowadzając jednocześnie na zawarty w utworze koncept. Również w początkowej części tekstu przywołany zostaje dobrze znany odbiorcy polskiemu Czarnolas; mamy więc do czynienia z konkretnymi danymi historycznoliterackimi: pojawiają się postaci Jana Kochanowskiego i Urszuli oraz sielankowo-arkadyjska wizja domu w Czarnolesie.

Oczywiście, konteksty te nie są znane odbiorcy słoweńskiemu. Aby rozwiązać problem przywołanego przez utwór Leśmiana hipotekstu, tłumacz stosuje dwa zabiegi, opierające się na amplifikacji, choć stanowiące inny sposób jej realizacji: do tytułu *Urszula Kochanowska* dodaje wyjaśnienie (dość lub też zbyt lapidarne) w postaci przypisu: „Pesnik ima v mislih hčerko poeta Jana Kochanowskega (1530 do 1584)"; o wiele lepiej rozwiązuje problem Czarnolasu: za pierwszym razem (dwuwers trzeci) zachowuje obcą nazwę geograficzną, opatrując ją jednakże definicyjnym rozwinięciem (jednak kosztem pominięcia metaforycznej frazy „w nieb twoich krasie"):

> Zrób tak, Boże — szepnęłam — by w nieb twoich krasie
> Wszystko było tak samo jak tam, w Czarnolasie […]
>
> — Stori, o Bog — sem rekla — da bi bilo mi v raju
> Kakor tam v Czarnolasu, v mojem domačem kraju!

W drugim przypadku (zwrotka piąta) problematyczną nazwę zastępuje (na zasadzie substytucji) lub raczej rozszyfrowuje, stosując ekwiwalent wyjaśniający:

> Uśmiechnął się i skinął — i wnet z Bożej łaski
> Powstał dom kubek w kubek jak nasz — Czarnolaski

---

[14] Wszystkie cytaty zamieszczone w artykule pochodzą z tekstu wiersza zawartego w: B. Leśmian: *Poezje zebrane.* Toruń 1995, s. 383.

[15] B. Leśmian: *Urszula Kochanowska*. In: *Poljska lirika dvajsetego stoletja. Antologija*. Ljubljana 1964, s. 37—38. Przytoczona analiza przekładu nie jest całościową analizą porównawczą tekstu tłumaczenia i oryginału, lecz interpretacyjnym omówieniem ich aspektu intertekstualnego.

[16] Formuła Bożeny Tokarz. Zob. B. Tokarz: *Wzorzec*…, s. 23.

Pa se je Bog nasmehnil, milostno kimnil z glavo
In mi naredil hišo, našo hišico — pravo.

Dzięki temu z tkanki tekstu odbiorca słoweński może wywnioskować, że dla podmiotu lirycznego — Urszuli — jedynym rajem (Arkadią) jest niebiański odpowiednik domu rodzinnego, który w rzeczywistości ziemskiej znajdował się w „niejakim" Czarnolesie.

Utwór Leśmiana w sposób szczególny nawiązuje do *Trenu X*, w którym Kochanowski konfrontuje z sobą systemy filozoficzne i religijne, pytając (z perspektywy wątpiącego podmiotu), co dzieje się z duszą człowieka po śmierci; można więc go również uznać za rodzaj dziecięcej odpowiedzi na postawione przez poetę pytanie:

Urszulo moja wdzięczna, gdzieś mi się podziała?
W którą stronę, w którąś się krainę udała?[17]

Podmiotem lirycznym jest Urszula Kochanowska, „opowiadająca" swą pośmiertną historię z naiwnej, dziecięcej perspektywy: Urszulka mówi jak dziecko, widzi jak dziecko i wartościuje jak dziecko (liczne zdrobnienia, dziecięcy sposób obrazowania i postrzegania świata, raj tożsamy z domem rodzinnym i obecnością rodziców). Leśmian oddaje głos zmarłemu dziecku, z bohatera lirycznego, jakim było w cyklu Kochanowskiego, czyni je podmiotem lirycznym: dzięki czemu „pośmiertna" historia „opowiedziana" przez Urszulkę stwarza iluzję wiarygodności i prawdziwości, w przeciwieństwie do domniemań wysnuwanych w *Trenach* przez mówiącego z ludzkiej perspektywy ojca.

Tekst jest sfabularyzowany — kończy się zaskakującą pointą, zaczyna zaś formułą wprowadzającą konwencję mówionej opowieści, przypominającej nieco zeznanie „naocznego" świadka, który rozpoczyna swą historię tak, jakby była ona kontynuacją innej dobrze znanej i już napisanej historii. Wrażenie to buduje np. użycie jako formuły początkowej / (w pierwszym zdaniu) / przysłówka „gdy" i zdania podrzędnego okolicznikowego czasu: „Gdy po śmierci w niebiosów przybyłam pustkowie, Bóg długo patrzył na mnie i głaskał po głowie", co brzmi jak początek „wyznania", stanowiącego dalszą część jakiegoś wydarzenia, jednak opowiedzianego z innej perspektywy, tak jakby podmiot zdawał się mówić: „no więc" albo „a teraz posłuchajcie mojej opowieści", lub też „a właściwie było to tak":

Gdy po śmierci w niebiosów przybyłam pustkowie,
Bóg długo patrzył na mnie i głaskał po głowie.

[17] J. Kochanowski: *Treny*. Warszawa 1980, s. 11.

Zbliż się do mnie Urszulo, wyglądasz jak żywa…
Zrobię dla cię, co zechcesz, byś była szczęśliwa.

Zrób tak, Boże — szepnęłam — by w nieb twoich krasie
Wszystko było tak samo jak tam, w Czarnolasie […]

Uśmiechnął się i skinął — i wnet z Bożej łaski
Powstał dom kubek w kubek jak nasz — Czarnolaski.

Ko sem po smrti pristala v nebeški puščavi,
Bog me je gledal in gledal in božal po glavi.

— Uršula, pridi bliže! Saj se mi zdiš kot živa…
Rad bi te videl srečno, kar si želiš storiva.

— Stori, o Bog — sem rekla — da bi bilo mi v raju
Kakor tam v Czarnolasu, v mojem domačem kraju!

V strahu sem zrla vanj, k njemu oči obrnila
V upanju, da ni jezen, ker sem preveč prosila.

Pa se je Bog nasmehnil, milostno kimnil z glavo
In mi naredil hišo, našo hišico — pravo.

W przekładzie owo wprowadzające — jednocześnie zaś stwarzające efekt kontynuacji — zdanie względne zostaje zachowane („Ko sem po smrti pristala v nebeški puščavi / Bog me je gledal in gledal in božal po glavi”.); brakuje jednak tekstu, hipotekstu, którego utwór Leśmiana jest kontynuacją. Ciąg historycznoliteracki w tłumaczeniu zostaje niejako przerwany, zaciera się intertekstowy koncept wiersza, kontynuacja staje się iluzją.

Problem więc pojawia się również na poziomie ekwiwalencji całości sensu utworu, utworu jako „dalszego ciągu”, dokończenia, dopowiedzenia znanej „historii”, która „trwa” w kulturze i tradycji polskiej od czasu renesansu. Temu też służy konsekwentne zachowanie w oryginale uniwersalizującego czasu teraźniejszego w centralnej i końcowej części wiersza, gdzie mamy do czynienia z sytuacją oczekiwania Urszulki na ukochanych rodziców. Nagromadzenie czasowników ruchu w czasie teraźniejszym ponadto dynamizuje utwór, buduje napięcie towarzyszące radosnemu podnieceniu czekania, a w konsekwencji hiperbolizuje uczucie rozczarowania, w chłodnej, stonowanej, naznaczonej myślnikami i wielokropkami końcowej frazie: „Nie!... To — Bóg, nie oni!...”

I odszedł, a ja zaraz krzątam się, jak mogę —
Więc nakrywam do stołu, omiatam podłogę —

I w suknie najróżowszą ciało przyoblekam
I sen wieczny odpędzam, — i czuwam, — i czekam…

Już świt pierwszą rozniecą złoci się po ścianie,
Gdy właśnie słychać kroki i do drzwi pukanie…

Więc zrywam się i biegnę! Wiatr po niebie dzwoni!
Serce w piersi zamiera… Nie!... To — Bóg, nie oni…

Tak zwany czas „wiecznie teraźniejszy" ewokuje klimat istnienia poza czasem i przemijaniem takich kategorii, jak: Raj, niebiosa, Bóg, śmierć (w sensie filozoficzno-religijnym); spełnia także inną, bardzo ważną — nazwijmy to — intertekstową funkcję: utożsamia Czarnolas z rajem, nawiązując do tradycji renesansowego mitu arkadyjskiego, przede wszystkim zaś podkreśla historyczną uniwersalizację, „zastygnięcie w czasie" czy nieustanną obecność konkretnego motywu kulturowego; oznacza (od)wieczne / ciągłe trwanie renesansowej spuścizny Kochanowskiego w polskiej kulturze i tradycji literackiej. Zasadniczo przekład w warstwie obrazowania czy w płaszczyźnie sensów świata przedstawionego nie odbiega od oryginału: została zachowana konwencja baśniowa wiersza, implikowana również przez dziecięcy sposób mówienia i obrazowania: fabularność, niebiański krajobraz, motyw przybycia Urszulki po śmierci do nieba, postać dobrego Boga Ojca, który w jednym momencie stwarza Urszulce raj, według jej życzenia tożsamy z domem rodzinnym; tłumacz, często na zasadzie kompensacji, zachował także liczne zdrobnienia („hišica", „v lončku rože", „zibka", „sem prisluškovala") oraz specyficzną dla wiersza wrażliwość podmiotu lirycznego: świat dziecięcej wyobraźni („se je Bog nasmehnil, milostno kimnil z glavo", „se je zvečer čez zid razlila je zarja zlata", Bóg Ojciec, który mówi: „bom položil zvečer v zibko nebesa zlata") czy aksjologię dziecka, dla którego największą wartością są rodzice i dom rodzinny. Tłumaczenie jednak w wyniku braku szeroko pojętego hipotekstu (czy kontekstu kulturowego znanego jedynie kulturze oryginału) pozbawione zostaje szerszego / głębszego wymiaru interpretacyjnego: nie ma tu dialogu z ponadczasowością stworzonego przez Kochanowskiego mitu renesansowej czarnoleskiej Arkadii (wszak w oryginale Urszulka mówi: „zrób tak Boże — szepnęłam — by w nieb twoich krasie / wszystko było tak samo, jak tam w Czarnolasie"), nie ma też swoistej gry z motywem poety ojca, który w *Trenach* zmaga się z kryzysem wielowymiarowo pojmowanej wiary. Przekład nie jest kontynuacją już opowiedzianej i dobrze znanej „historii", ani też swoistą odpowiedzią na postawione przez poetę w *Trenie X* pytanie, „gdzieś jest, jeśliś jest?"; staje się niejako tekstem nowym, innym, „osobną całostką" tworzącą odrębną jakość. Wiersz *Urszula Kochanowska* dla słoweńskiego odbiorcy jest wyłącznie onirycznym wyznaniem dziecięcego podmiotu, snem, zmyśleniem, wierszowaną baśnią, ładną opowieścią „jakiejś" Urszuli, córki wspomnianego w przypisie XVI wiecznego poety pol-

skiego, co nie niweczy w żadnym razie piękna i wyjątkowości Leśmianowskiego utworu (w sensie estetyczno-literackim), zmienia jedynie jego zamysł i sposób funkcjonowania przez przeniesienie w nowy / inny kontekst kulturowy.

Dodatkowym elementem zmieniającym dość radykalnie wymiar — nazwijmy go — filozoficzno-intertekstowy oryginału jest zmiana w przekładzie perspektywy czasowej: „opowieść" Urszulki przetłumaczona przez Pretnara przedstawiona jest w czasie **przeszłym dokonanym**, staje się więc zdarzeniem jednorazowym, mającym swój początek i wyraźne zakończenie:

Bog potem je odšel. Jaz pa sem hitro skobla,
Dela na mizo prt, tla kot za praznik umila

Vzela najlepše kilo, večno spanje odgnala
In kot vojak na straži tiho prisluškovala,

Ko se zvečer čez zid razlila je zarja zlata,
Res je prišel nekdo in mi potrkal na vrata.

Stekla sem, kar se da! Veter po nebu je zvonil…
Dih mi je v prsih zastal… Ne! To je bog, ne oni!...

Modyfikacja ta wzmacnia warstwę epicką utworu, nie tylko pozbawiając go lirycznej „wiecznej teraźniejszości" — **pozaczasowości** (metafizycznego trwania) rajskiej rzeczywistości świata przedstawionego, pozbawia go przede wszystkim **ponadczasowości** ewokowanej przezeń tradycji literackiej, przez brak kulturowo-tekstowego punktu odniesienia i jego czasowej uniwersalizacji.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że w Słowenii nie rozwinęła się literatura renesansowa jako typ literatury narodowej, ze względu chociażby na to, że w czasach renesansu język słoweński nie był jeszcze językiem literackim[18]; do rangi języka literackiego (rozumianego nie jako piśmiennictwo, lecz sztuka słowa) podniósł go dopiero France Prešeren, znakomity poeta okresu romantyzmu. Nie ma więc ani tradycji, do której mógł się odwołać tłumacz, ani tym samym tekstu, który mógłby odgrywać rolę ewentualnego hipotekstowego substytutu[19].

W ramach rozważań nad pojęciem dialogu międzykulturowego na szczególną uwagę zasługuje jednak fakt wyboru przez tłumacza i umieszczenia w anto-

[18] Por. np. J. Kos: *Književnost*. Maribor 1991.

[19] Wiersz został ponadto zamieszczony w *Antologii polskiej liryki XX wieku* (*Antologija poljske lirike dvajsetega stoletja*); gdyby znajdował się (załóżmy) w „jakiejś" antologii poezji polskiej od renesansu do współczesności, sprawa jego kontekstualizacji byłaby o wiele prostsza. W czasie, gdy wiersz ów był tłumaczony, nie istniały przekłady utworów Kochanowskiego na język słoweński. Dwa wiersze Kochanowskiego w przekładzie Tonego Pretnara pojawiły się dopiero w *Antologiji pesniških prevodov,* opublikowanej w 1993 r. Zob. T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic. Antologija pesniških prevodov 1964—1993*. Ljubljana 1993, s. 7—8.

logii właśnie tego, zakorzenionego w „polskości" wiersza; utwór z perspektywy kultury przyjmującej jest naznaczony elementami obcości: nazwami i imionami własnymi, obcą tradycją literacką (o czym informuje, omówiony już wcześniej, przypis przywołujący postać polskiego renesansowego poety Jana Kochanowskiego). Tłumaczowi towarzyszył z pewnością zamysł pokazania czytelnikowi słoweńskiemu tego, co inne, polskie, obce, lecz oswojone, w ramach szeroko pojętej strategii prezentacji. Ma również wiersz Leśmiana w przekładzie wymiar informacyjno-poznawczy; pojawiają się w nim nazwiska dwu wielkich poetów polskich (Leśmian jako autor, Kochanowski jako przywołanie), których łączy w oczywisty sposób wspólne dziedzictwo kulturowe. Można pokusić się o stwierdzenie, że przekład w tym wypadku może także odgrywać rolę pewnego rodzaju uzupełnienia słoweńskiej tradycji literackiej o motywy renesansowe, właśnie dzięki swoistemu zaadaptowaniu polskiego utworu, który — w ramach intertekstowej gry — motywy te przywołuje.

Każdy przekład jest dialogiem między kulturami, sytuuje się — wracając raz jeszcze do motta przytoczonych rozważań — między „repliką a rozmową"[20]. Już samo sięgnięcie po tekst obcy, tekst naznaczony odmiennymi doświadczeniami kulturowymi jest aktem poznania i akceptacji, otwarciem się na „inne", sposobem poszerzenia rodzimego horyzontu poznawczo-doświadczeniowego. Przekład tekstu silnie intertekstualnego jest swoistym „dialogiem z dialogiem", ma więc funkcję podwójnie wzbogacającą. Dialog odbywa się w obrębie konwencji czy tradycji literackich[21] (może to być konfrontacja albo uzupełnienie), w płaszczyźnie odmiennych doświadczeń kulturowych, a także w wyniku konfrontacji różnych perspektyw poznawczych, systemów wartości czy sposobów odczuwania świata. Odniesienia intertekstualne, dobrze odczytane i wyeksplikowane przez tłumacza, zawsze wzbogacają: kulturę przyjmującą (w sensie poznawczym), odbiorcę sekundarnego, ale także kulturę oryginału, której elementy uruchomione w innym kontekście kulturowym nabierają nowych znaczeń, stanowiąc jedną z najpiękniejszych form dialogu kulturowego.

[20] B. Tokarz: *Wzorzec*…, s. 21.

[21] Por. E. Balcerzan: *Wobec tradycji*. W: E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice 1998, s. 92—106.

Anna Muszyńska

Intertekstualnost v vlogi medkulturnega dialoga

Povzetek

Literarna besedila, ki se (zaradi svoje intertekstualnosti) navezujejo na druga besedila, značilna samo za literarno tradicijo in kulturo originala, veljajo za prevajalca kot posebna vrsta translatorske problematike in resni praktični problem. Članek obravnava to tematiko na primeru pesmi *Urszula Kochanowska* (poljskega avtorja Bolesława Leśmiana) v prevodu Toneta Pretnarja. Intertekstualni elementi, ki so prisotni v originalu, ustvarjajo dialog z literarno tradicijo in sprejemno kulturo, ker v tujem/drugem kontekstu pridobivajo drugačno, novo interpretacijsko vlogo, funkcinirajo drugače in imajo drugačno vrednost.

Anna Muszyńska

Intertextuality as a way of cultural dialogue

Summary

The artistic texts which as a part of the intertextuality phenomena refer to other texts, known only in the native literary tradition and culture of the original text, present an enormous challenge for the translator (in this article the deliberations on this subject are illustrated by the work of Bolesław Leśmian titled *Urszula Kochanowska* in a Slovenian translation of Tone Pretnar). The intertexual elements go into a dialogue with a literary translation and a target culture because in a foreign context they function differently. However, they always have enriching value (at least from the cognitive perspective).

Indeks autorów

Alcaraz Enrique 138
Aleksandrowa Nadeżda 66
Andrić Ivo 19, 62—63, 106—113, 115—121, 126, 217
Andruchowycz Jurij 236—237
Andrzejewski Jerzy 11
Anić Vladimir 149
Anusiewicz Janusz 25, 27
Arabski Janusz 140
Arystoteles 38, 40, 258
Asnyk Adam 263
Augustyn Aureliusz (święty Augustyn) 175

Bachtin Michaił 15, 84, 86, 103
Badurina Lada 96
Bagłajewski Arkadiusz 238
Bajza Jozef Ignac 259
Bąk Krystyna 218, 229
Balabán Jan 186
Balcerzan Edward 13, 26, 235, 239, 252—254, 257, 269—271, 296, 304, 316
Baluch Jacek 176, 270
Banaś Monika 236
Bańko Mirosław 150, 153
Barańczak Stanisław 26, 37, 44—45, 71, 270
Bart Andrzej 291
Barthes Roland 140
Bartmińska Izabela 59
Bartmiński Jerzy 59, 131, 148, 158
Bassnett Susan 109
Bátorová Mária 263
Bauman Václav 196
Bednarczuk Monika 111
Bednarczyk Anna 26, 53, 218
Benešić Julije 107, 226, 230
Berman Antoine 89
Bezruč Petr 176
Biedermannová Carola 197
Bielaszewski Franciszek A. 182—183
Bielec Dorota 168
Bobrownicka Maria 10, 27
Bogusławski Antoni 111
Bojadżiew Todor 54
Bolecki Włodzimierz 35, 284
Boškovski Petar 32
Bowker John 147
Brdečková Tereza 206—207
Breton André 190
Brooke-Rose Christine 122
Broz Ivan 96
Bryll Ernest 256
Buczek Marta 235, 250, 315
Buczyńska-Garewicz Hanna 85
Bukowski Piotr 87, 120, 284, 286
Burián Václav 205
Burszta Wojciech J. 132
Burzyńska Anna 44, 122, 132, 285
Bytniewski Paweł 26

Camus Albert 140, 273
Cankar Ivan 8, 11
Car Anna 173
Carroll Joh Bissell 38
Carroll Lewis 254—255
Celin Luis Ferdinand 190
Cesarec August 32
Chalupecký Jindřich 178
Chamberlain Lori 289
Charałampiew Iwan 55
Chlewiński Zdzisław 40

Chuchma Josef 204
Codol Jean-Paul 65
Collini Stefan 122, 272
Crnjanski Miloš 217
Cruse Alan D. 142
Culler Jonathan 122, 252
Czaplejewicz Eugeniusz 28
Czaplińska Joanna 190
Czapliński Przemysław 237, 242, 292
Czcibor-Piotrowski Andrzej 181—183, 187, 255
Czerwiński Maciej 83—86, 90, 97, 104—105, 311
Czuruk Bolesław 217
Czyżewski Aleksander 217

Ćirlić Branko 217
Ćirlić Elżbieta 217

Čapek Karel 171, 176, 186
Čapek-Chod Karel Matěj 186
Čašule Ilija 32
Černý Václav 165, 200
Čolović Ivan 281—282
Čop Matija 8—9, 11

Dąbek-Wirgowa Teresa 62
Dąbrowska Anna 25, 27
Dąbrowska-Partyka Maria 89
Dąmbska-Prokop Urszula 25
Danilczenko Kamila 63
Derrida Jacques 106, 132
Dickens Charles 38, 289
Donczew Anton 62—64, 67—68
Dostojewski Fiodor 273
Dousková Irena 177, 185—187
Dudko Bożena 145
Duszak Anna 26

Eco Umberto 38, 84—85, 122, 271—272, 315
Eichler Patrik 205, 211—212
Etkind Alexander 154

Fast Piotr 14, 37, 47, 53, 55, 58, 74, 123—124, 173, 239, 247, 253—256, 298
Filipek Małgorzata 215, 231, 312
Filipowicz-Rudek Maria 218—219, 230
Fish Stanley 122
Fiske John 132
Fiut Andrzej 249
Fleischer Michael 27, 34
Foucault Michel 15, 126
Frančić Vilim 107, 111—112, 216

Gadamer Hans Georg 235, 270
Geertz Clifford 126—127, 129, 131, 133
Gieysztor Aleksander 11
Głowiński Michał 88, 252, 295—298
Glumac Branislav 28, 32
Goddard Cliff 39
Gogol Nikołaj 33
Gołąb Zbigniew 14
Gołąbek Józef 217
Gombrowicz Witold 163, 211, 292, 298
Gosk Hanna 237
Gott Karel 197—198, 204—205
Gradewa Rosica 65
Greenbaum Sidney 43
Greenblatt Stephen 44
Greimas Algirdas Julien 84
Gretkowska Manuela 193
Grgić Iva 34
Grodziński Eugeniusz 58
Gromová Edita 252
Grosbart Zygmunt 27
Grosman Meta 289
Grozdew Georgi 63
Grzegorczykowa Renata 154
Grzesik Łukasz 164

Hall Edward T. 146
Handke Peter 274—277
Haneczok Iwona 37, 49, 316
Harák Ivo 169
Hartwig Julia 8
Hašek Jaroslav 178, 184—185, 187—188, 191
Havel Václav 173, 200, 204, 209
Heidegger Martin 126, 270—271, 289
Heinz Adam 14
Hejwowski Krzysztof 26, 35, 156, 244, 248, 251, 298
Heydel Magdalena 87, 120, 284, 286, 296—297
Heydrich Reinhard 199
Hierowski Zdzisław 181, 260
Hodrová Daniela 197, 319
Hölderlin Friedrich 13, 281

Horacy 13
House Juliane 139
Hrabal Bohumil 163—164, 177, 181—183, 185—188, 192, 204, 255, 319
Huelle Paweł 183, 192, 284, 290, 292—293, 318
Hughes Brian 138
Hůlová Petra 194
Hurban Jozef Miloslav 261—262
Husák Gustáv 198
Husserl Edmund 270
Hvišč Jozef 261, 263
Hvížďala Karel 168

Igow Swetlozar 63
Ingarden Roman 285, 289—290, 294

Jagiełło Michał 262
Jakobson Roman 284—285
Janaszek-Ivaničková Halina 179
Jančar Drago 269, 273—282
Janevski Slavko 32
Janikowski Przemysław 53, 124, 239, 247, 254
Janus Elżbieta 84
Jergović Miljenko 83, 88, 90—91, 93—94, 96—97, 100, 103—105
John Jaromír 176
Jowkow Jordan 53, 55—57, 59—60, 67

Kaczorowski Aleksander 178, 206
Kaden-Bandrowski Juliusz 217
Kafka Franz 164, 191, 204, 209
Kalaga Wojciech 74, 123, 132
Kałążny Jerzy 236
Kapuściński Ryszard 18, 144—151, 153—155, 157—160
Karadžić Vuk 96
Kardela Henryk 87
Kardyni-Pelikánová Krystyna 177
Karvaš Peter 260
Karwowska Bożena 237
Kasperska Iwona 219
Kasperski Edward 28
Kaźmierczak Marta 246
Kelera Józef 10
Kempny Marian 127
Kepeski Petar 28, 32
Kępiński Andrzej 230
Kieniewicz Stefan 11
Kilkewicz Aleksander 148
Klajn Ivan 155
Klaus Václav 191, 198
Klemensiewicz Zenon 55
Klíma Ladislav 191
Kochanowski Jan 13, 299—300, 302—304
Kocijan Gregor 10
Koczur-Lejk Klaudia 178—179
Kolář Jiří 169
Kołodziejczyk Dorota 238—239
Koneski Blaže 32—33
Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 218—219, 230, 296
Kopaliński Władysław 147
Kornhauser Julian 124
Koruza Jože 10
Kos Janko 303
Kovacheva Adriana 61, 79, 316
Kozak Jolanta 218—219, 225, 229, 255
Kozioł Andrzej 179
Krakar Lojze 10—11
Krasiński Zygmunt 261—263
Kraskowska Ewa 284, 287
Kristeva Julia 288
Krleža Miroslav 89—91, 102—103
Kroh Antoni 178—180, 187, 255
Kropiwiec Urszula 218, 230
Kubicki Roman 17
Kubišová Marta 198, 204, 210, 212
Kuczok Wojciech 192, 201, 287—288, 292
Kundera Milan 13—14, 164, 188, 197—198, 200, 274, 289, 291
Kurkowska Halina 10, 41

Lakoff George 40
Langacker Ronald 40—41
Laskowski Roman 154
Lazarević Lazar 217
Lazorčaková Tatjana 261
Lebiedziński Henryk 142
Lederer Jiří 167—168, 211
Lefevere André 119—120
Legeżyńska Anna 35, 296
Leśmian Bolesław 299—301, 303—305
Leszczyński Rafał 178
Lewicki Roman 15, 25—26, 46, 53, 58, 236
Libura Agnieszka 239
Lukszyn Jurij 27

Łotman Jurij 84

Madany Edward 178
Magiera Jan 216—217
Magris Claudio 140
Majdzik Katarzyna 122—124, 126, 131, 136—137, 316
Majkiewicz Anna 19, 251, 298
Małczak Leszek 106, 121, 316
Marčok Vilem 263
Marinelli Luigi 26
Markowski Michał Paweł 44, 122, 132, 285
Martinovski Vladimir 27
Marušiak Jozef 236, 240, 243, 245, 249
Masaryk Tomáš Garique 165, 200, 204
Masłowska Dorota 192—195, 200, 202, 292
Matějka Ivan 206
Matevski Mateja 32
Mathauser Zdeněk 189
Matvejević Predrag 140, 143
Mayenowa Maria Renata 84
McDowell John 84
McHale Brian 292—293
Meschonnic Henri 13, 281
Michalski Kazimierz 235, 271
Michnik Adam 281—282
Mickiewicz Adam 7—12, 263, 319
Mikula Valer 263
Millati Piotr 237
Milne Alan Alexander 254
Miłosz Czesław 11, 19
Miodyński Lech 25, 27, 32, 36, 317
Mizińska Jadwiga 26
Mleczko Joanna 53, 60, 313
Mojsova-Čepiševska Vesna 32
Mrlian Rudolf 261
Mroczek Izabela 190, 203, 212, 317
Mrożek Sławomir 10, 260
Mrštíkow Alois 176
Mrštíkow Vilém 176
Müglová Dana 252
Muszyńska Anna 295, 305, 317
Muszyński Zbysław 87
Mutafczijewa Wera 61—64, 67—70, 72—78

Nakovski Petre 28
Nałkowska Zofia 10
Navara Luděk 212
Nawrocki Witold 179
Nedelczew Michał 63
Nenadál Radoslav 196
Newmark Peter 35
Nowicka Ewa 127
Nowicka-Jeżowa Alina 26
Nušić Branislav 216
Nycz Ryszard 35, 169, 170

Okopień-Sławińska Aleksandra 283
Okulicz-Kozaryn Radosław 236
Olbracht Ivan176
Olędzka-Frybesowa Aleksandra 26
Olszewska Irena 107, 217
Olszta Agata 247
Ong Walter 175
Orski Mieczysław 238
Ostravak Ostravski (pseudonim artystyczny) 186
Ouředník Patrik 171
Ozick Cynthia 163

Paracelsus 180
Patočka Jan 168, 200
Pavera Libor 188, 202, 318
Pawlowská Halina 197
Peirce Charles Sanders 84—85, 99, 132
Pekař Josef 200
Petrík Vladimír 263
Petrow Iwajło 67
Piętak Stanisław 9
Piotrowska Maria 242
Pípová Kateřina 205
Pisarska Alicja 295
Piskor Stanisław 17
Placák Petr 196
Pogačnik Jože 10
Poláček Karel 176, 186
Polański Kazimierz 14, 145
Popovič Anton 251—253, 287
Popovski Ante 34
Porle Sonia 18
Pranjić Krunoslav 115
Pregelj Barbara 269
Prešeren France 8, 10, 303
Procházková Lenka 170, 210
Procter Paul 147, 154
Prus Bolesław 9
Przyboś Julian 11

Przybyszewski Stanisław 189
Pucek Zbigniew 126—127, 129
Pycia Paulina 144, 160, 318
Pynsent Robert B. 169, 173

Quirk Randolph 43

Rachwał Tadeusz 255
Radiczkow Jordan 67, 316
Rajewska Ewa 254—255
Rajewski Maciej 87
Rakšanyiová Jana 252
Redliński Edward 165
Rej Mikołaj 10
Reymont Władysław 9
Richterová Sylvie 169
Ricoeur Paul 13, 15—16, 20, 239, 269, 271, 281—282
Riffaterre Michael 87
Robert Maciej 164
Rokicki Jarosław 236
Rorty Richard 122, 289
Rosch Eleanor 40
Rosner Katarzyna 15, 271
Rostworowski Emanuel 11
Roth Juliana 27
Roth Klaus 27
Roubal Ján 261
Rožanc Marjan 274
Rzewuska Elżbieta 237

Sapir Edward 37—38, 145
Schaff Adam 10
Schauer Hubert Gordon 200
Schleiermacher Friedrich 251—252, 257
Schloezer Boris de 273
Seifert Jaroslav 164
Senczyszyn Diana 242
Sewan Sewda 66
Shapcott Thomas 32
Sieczkowski Andrzej 178
Sienkiewicz Henryk 100, 102—103
Simpson John 157
Sinatra Frank 197
Skibińska Elżbieta 218
Skorupka Stanisław 10, 41
Sławiński Janusz 256—257, 284
Słonimski Antoni 263
Słowacki Juliusz 8—11, 263
Sobol Elżbieta 151
Soliński Wojciech 35
Spitzer Leo 14
Sprusiński Michał 32
Spyrka Lucyna 251, 256—257, 261, 264—265, 314
Staff Leopold 8, 10, 12, 263
Stamać Ante 115
Stanew Emilian 62—64
Stanković Borisav 215—225, 227—231
Stanzel Vladimír 206
Starowieyska-Morstinowa Zofia 111
Stasiuk Andrzej 134—135, 235—240, 245, 247—250, 287—288, 290—291
Steiner Georg 88, 270
Stillman Edmund 41
Stoew Genezo 63—64, 66
Stojanow Zachari 67, 221
Stritar Josip 274
Subotin Stojan 108
Szahaj Andrzej 122—123, 132
Szamburski Rafał 183
Szczepańska Elżbieta 177, 179
Szczepański Jan Alfred 217
Szczygieł Mariusz 179, 192—193, 197—199, 203—207, 209, 211—212
Szymborska Wisława 8, 12, 126

Śliziński Jerzy 108
Świeściak Alina 123
Święch Jerzy 257

Šenoa August 90, 102—103
Šiklová Jiřina 196
Škreb Zdenko 115
Škvorecký Josef 164
Šopov Aco 32
Šuler Galos Jasmina 283, 293—294, 318
Šurmin Đuro 150

Tabakowska Elżbieta 26, 40—42, 87, 155, 239—240
Talew Dimityr 66
Talmy Leonard 16
Tazbir Janusz 11
Todorovski Gane 32
Tokarczuk Olga 192, 285, 290, 320

Tokarz Bożena 12, 14, 21, 47—48, 53, 59, 123—124, 126, 173, 178, 239, 249, 269—270, 282, 295—297, 299, 304, 318
Tołstoj Nikita 27, 38
Tomaszkiewicz Teresa 295
Topol Jáchym 177, 184, 186—187, 190—191, 319
Torop Peeter 13, 16, 235, 242, 269, 281
Toury Gideon 255, 263
Trybuś Krzysztof 236
Tulli Magdalena 290, 292
Tuwim Julian 8, 12, 263
Tworuschka Monika 147
Tworuschka Udo 147
Tymoczko Maria 286

Ugrešić Dubravka 122—131, 133—137, 282
Urbańczyk Stanisław 53
Uroševik' Vlada 32
Uspienski Borys 84—85, 97

Vaculík Ludvík 163—174
Vančura Vladislav 176, 186
Vaněčková Galina 35
Venuti Lawrence 225, 251, 257
Vilikovský Pavel 258—260, 319
Vítova Lenka 175, 183, 187, 319
Vrinat-Nikolov Marie 62, 66—68

Waldenfels Bernhard 138—139
Warchał Mateusz 138, 143, 319
Wasilewska Wanda 9
Wawrzkiewicz Marek 31—32
Wazow Iwan 66
Ważyk Adam 9, 37, 39, 41—42, 45—46, 48—49
Wąchocka Ewa 261
Weiner John 157
Welsch Wolfgang 17
Wereszycki Henryk 11,
West Rebecca (właśc. Cicely Fairfield) 32
Whorf Benjamin Lee 37—38, 145
Wiegandt Ewa 236
Wierzbicka Anna 11, 19, 26, 33, 35, 37—39
Wierzbicka Katarzyna 108, 111
Wierzbicki Jan 107—108, 112
Wierzbicki Piotr 11
Winczer Pavol 261—262
Winkin Yves 131—132, 135—137
Witkacy (właść. Witkiewicz Stanisław Ignacy) 260
Witkowski Michał 195—196, 202
Wittlin Józef 111
Wojtasiewicz Olgierd 54—55, 57
Wojtyła Karol 47, 263
Wolpe Henryk 9
Wysłouch Seweryna 26
Wyspiański Stanisław 9, 164, 260—261, 288

Zarek Józef 163, 174, 315
Zdancewicz Tadeusz 64
Zdunkiewicz-Jedynak Dorota 46
Zeman Josef 166
Zeman Zdenko 106
Zídek Petr 203
Zieliński Bogusław 32, 62, 64, 225
Zítková Irena 206
Zlomislić Marko 106

Żeczew Tonczo 63
Żemła Katarzyna 14, 19, 254—255
Żeromski Stefan 9
Żółkiewski Stefan 35
Żuk Anna 26
Żyłko Bogusław 85, 97

Žarnov Andrej 261, 263
Živančević Milorad 108
Živanović Đorđe 147

Indeks tłumaczy

A.A. 163
Abrahamowicz Danuta 163, 169, 315
Abriszewski Krzysztof 132
Adamczyk Monika 254—255

Balas Robert 40
Baran Bogdan 235
Bazielich Wiktor 216—217, 224, 226—229
Bielaszewski Franciszek A. 182—183
Bieńczyk Marek 13
Bieńkowski Zbigniew 31
Bieroń Tomasz 122, 272
Bogusławska Magdalena 31—32
Bratkowski Piotr 168
Bregant Mihael 9

Ćirlić Dorota Jovanka 124—125, 130, 133
Ćirlić-Straszyńska Danuta 110, 124, 140, 226

Čapek Václav 207

Derdowska Joanna 185, 187
Dobrzański Michał 147
Drozdowski Bohdan 29—30, 32
Dukanović Alija 107, 110, 112, 114, 116—121, 215—220, 224—225, 227—230
Duraj-Nowosielska Izabela 19
Dvořáčková Vlasta 165

Engelking Leszek 184, 187

Fast Jakub 255
Frančić Vilim 107, 111—112, 216
Fras Slavko 274

Gałązka Wojciech 53, 56—59
Gierczak Aleksandra 132
Głaz Adam 39
Główczewska Klara 145, 147, 151, 153—154, 156—157, 159—160
Godlewski Piotr 168, 183, 187
Gogolewska Bożena 29—30, 32
Gogolewski Stanisław 29—30, 32
Goszczyńska Joanna 167
Graff Piotr 15, 271
Grajewski Wincenty 15, 86
Gregorová Bára 195, 201

Heartman Paweł (Piotr Godlewski) 168
Hulim Julia 31
Hulka-Laskowski Paweł 178—180, 187, 255

Jagodziński Andrzej S. 168
Jeništa Jan 195, 201
Jež Nikolaj 8—9, 11, 287, 298
Jołówka Teresa 38

Kalaga Wojciech 74, 123, 132
Kalita Halina 62—63, 70, 73—74, 107, 217, 219—220, 225, 227—229
Karpowicz Agnieszka 132
Karpowicz Tymoteusz 160
Kawecka Zofia 216
Kovačík Marián 260
Krakar Lojze 10—11
Korżyk Krzysztof 39
Królikowski Dionizy 217
Kubińska Olga 88, 270
Kubiński Wojciech 88, 270

Kuligowska Halina 167
Kuralt Matin 11

Ludwik Dušan 10
Lwowska Agnieszka (Piotr Bratkowski) 168

Łatuszyński Grzegorz 31
Łukasiewicz Małgorzata 235

Marianowicz Antoni 255
Marušiak Jozef 236, 240, 243, 245, 249
Mecenas Wacuś (Teitelbaum Wacław) 216
Michalski Krzysztof 235, 271
Mikešová Ivana 201
Milič Jolka 269
Mirek Ryszard 85

Olszewska Irena 107, 217
Oździńska Joanna 170

Papierkowski Stanisław 217
Petryńska Magdalena 104—105
Pokąska Agnieszka 156
Pokojska Agnieszka 40, 239
Pomorska Joanna 269, 275—277, 279—280
Poraj O. 217
Pretnar Tone 11, 12, 299, 303, 305
Pucek Zbigniew 126—127, 129

Rahelić Srđan 106
Rajčić Biserka 145, 147, 149, 151, 153—154, 156—157, 159—160
Rajski Adam (Joanna Goszczyńska) 167
Rosner Katarzyna 15, 271

Sadza Agata 120
Salwa Piotr 271
Sedlák Ján 261
Sieradzki Ignacy 252
Sikora Sławomir 127
Skucińska Anna 87
Słomczyński Maciej 254—255
Smolej Vitomir 274
Sojka Erich 165, 261
Solecka Kazimiera 31—32
Sovre Anton 7
Stachová Helena 207, 211—212
Stachowski Jan 182, 187
Stanosz Barbara 37
Stawiński Janusz 129
Stern Anatol 28
Stępniak Wanda 11
Stiller Robert 254—255
Stoberski Zygmunt 31—32, 107
Swoboda Tomasz 13, 235, 239, 269

Śliwiak Tadeusz 31
Śmigielski Mirosław 164
Śniegocka Kalina (Halina Kuligowska) 167

Šalamun Biedrzycka Katarina 288, 290
Štefan Rozka 7—12, 298, 317
Štercová Emília 256, 260

Tokarski Ryszard 39
Tuwim Irena 254

Udovič Jože 10
Ulaszek Stanisław 13, 235, 239, 269
Unuk Jana 12, 284, 285, 288, 290, 318

Vodnik France 11, 285
Vujičić Petar 41

Waczków Józef 178—180, 187, 255, 258—259
Wawrzkiewicz Marek 31—32
Wierzbicki Jan 107—108, 112
Wierzbięta Bartosz 254
Włodek Adam 29

Zawiliński Roman 216
Zimand Roman 37, 168
Znatowicz-Szczepańska Maria 107, 109—110, 112, 114, 116—121, 217

Żyłko Bogusław 85, 97

Žarnov Andrej 261, 263

Noty o Autorach

Buczek Marta, ur. w 19.01.1971 r. w Zawierciu, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Literaturoznawca, słowacystka, zajmuje się historią literatury słowackiej, teorią literatury i teorią przekładu. Jest autorką książki pt. *O polskich przekładach Vincenta Šikuli* (2010). Współautorka tomu zatytułowanego *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX w.* (współredakcja B. Czapik-Lityńska, 2005). Najważniejsze publikacje: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku* (2005, współredakcja zbioru); *Podmiot w prozie pokolenia „Mladej tvorby"* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *Świat przedstawiony prozy Vincenta Šikuli w przekładzie Danuty Abrahamowicz.* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *„Dziennik Bridget Jones" Helen Fielding w przekładzie polskim i słowackim* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *Podstawy filozoficznej wizji człowieka i świata w twórczości Vincenta Šikuli* (2002, artykuł w tomie zbiorowym); *Komparatystyka literacka w procesie wartościowania przekładu* (artykuł w tomie zbiorowym).

Czerwiński Maciej, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zajmuje się semiotyką (kultury), studiami nad dyskursem, socjolingwistyką i stylistyką, zarówno w ujęciu teoretycznym, jak i empirycznym. Bada języki literackie i tradycje literackie w chorwackiej kulturze piśmienniczej (XIX i XX w.), a także postjugosłowiańskie teksty historyczne, medialne i literackie (głównie eseistykę i prozę). Jest autorem wielu rozpraw naukowych (m.in.: *Syndrom wielojęzyczności we współczesnych językach i literaturach narodów byłej Jugosławii*, 2008; *Dyskursy i ich porządek w społecznej heteroglosji*, 2007), książki autorskiej (*Język, ideologia, naród. Polityka językowa w Chorwacji a język mediów*, 2005), współredaktorem dwu kolejnych (m.in. *Josip Juraj Strossmayer, Chorwacja, ekumenizm, Europa*, 2007), tłumaczem (Umberto Eco: *Teoria semiotyki*), krytykiem literackim i publicystą (np. „Tygodnik Powszechny").

Filipek Małgorzata, ur. w Międzylesiu (woj. dolnośląskie), doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Serbistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowanie naukowe: literatura serbska XX w., podróżopisarstwo, przekładoznawstwo. Najważniejsze publikacje: monografia Literatura serbska w Polsce międzywojennej (2003); Poezja Jovana Ducicia w Polsce międzywojennej (2000, artykuł w tomie zbiorowym: *Србија и српска књижевност у Пољској између два светска рата* (2002, artykuł); *Сремчев роман „Поп Ђира и поп Спира" код Пољака* (2006, artykuł w tomie zbiorowym); *Pomiędzy rzeczywistością a wizją. Hiszpańskie fascynacje Rastka Petrovicia* (2006, artykuł); *Успомене на Шпанију у прози Јелене Димитријевић „Седам мора и три океана. Путем око света* (2008, artykuł w tomie zbiorowym).

Haneczok Iwona, ur. w 1984 w Chorzowie (woj. śląskie), mgr, doktorantka w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania skupiają się wokół językoznawstwa kognitywnego, psycholingwistyki, antropologii kulturowej oraz kulturowej teorii literatury.

Kovacheva Adriana, mgr, doktorantka w Zakładzie Literatury XX w., Teorii Literatury i Sztuki Przekładu, absolwentka filologii polskiej na UAM. Pracę magisterską o polskich tłumaczeniach prozy Jordana Radiczkowa, wyróżnioną pierwszą nagrodą w Konkursie im. Jana Józefa Lipskiego, napisała pod opieką profesora Edwarda Balcerzana. Zajmuje się przekładem użytkowym i literackim. Publikowała w poznańskich „Podtekstach" i „Pro Arte", na krakowskim portalu Scenamyśli, w bułgarskich „Литературен вестник" i „Кръг" oraz w tomach pokonferencyjnych poświęconych translatologii i komparatystyce. Obecnie zajmuje się recepcją literatury polskiej w Bułgarii po 1968 r.

Majdzik Katarzyna, ur. 1984 r., absolwentka kroatystyki na Uniwersytecie Śląskim, obecnie doktorantka w Instytucie Filologii Słowiańskiej UŚ. Zajmuje się teorią i analizą przekładu artystycznego, historią literatury chorwackiej i serbskiej oraz teorią literatury. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół problemu intertekstualności w przekładzie literackim.

Małczak Leszek, ur. w 1971 r. w Lublińcu, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; badacz literatur południowosłowiańskich; zajmuje się przede wszystkim literaturą i kulturą chorwacką; jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół: fenomenu regionalizmu, polsko-chorwackich kontaktów kulturalnych oraz problematyki przekładowej. Opublikował kilkanaście artykułów oraz monografię pt. *Wiatr w literaturze chorwackiej. O figurze literackiej wiatru w XIX- i XX-wiecznym piśmiennictwie chorwackim strefy śródziemnomorskiej* (2004).

Miodyński Lech, ur. w 1961, slawista-literaturoznawca, prof. UŚ i UAM, kierownik Zakładu Slawistyki Kulturoznawczej i Glottodydaktyki w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Obszary zainteresowania: historia literatury macedońskiej, serbskiej i chorwackiej, poezja współczesna, teoria procesu historycznoliterackiego, relacja „literatura – kultura", problemy geokulturowe – w szczególności transformacje bałkańskich tradycji lokalnych, relacje wewnątrzsłowiańskie, związki między literaturą, religią i polityką, symbolizacja przestrzeni, kultura materialna obszaru Bałkanów i inne. Autor m.in. książek: *Priroda – intelekt – kultura. Prašanja na poetskoto tvoreštvo na Bogomil G'uzel* (Skopje 1999); *Powroty znaczeń. Aktualizacje tradycji kulturowych w literaturze macedońskiej po 1945 roku* (Katowice 1999); *Cywilizacja – przestrzeń – tekst. Słowiańska topografia kulturowa w języku i literaturze* (Katowice 2005 – redakcja); *Symbole miejsca w kulturze i literaturze macedońskiej* (Katowice 2011). Publikacje zagraniczne: Macedonia, Serbia, Czarnogóra, Bułgaria, Czechy. Członek Komisji Kultury Słowian PAU w Krakowie i Komisji Bałkanistycznej PAN w Warszawie.

Mleczko Joanna, ur. w 1969 r. w Zabrzu, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zainteresowania: etnolingwistyka, słowotwórstwo. Najważniejsze publikacje: *Bułgarskie pieśni łazarskie. Próba systematyki pieśni obrzędowych* (2007); *Nazwy osób w przekładzie Ewangelii Neofita Rylskiego* (2007, artykuł w tomie zbiorowym); *Katalogowanie słowiańskich pieśni obrzędowych (na przykładzie bułgarskich pieśni łazarskich*) (2008, artykuł w tomie zbiorowym).

Mroczek Izabela, ur. w 1972 r. w Sosnowcu, dr, adiunkt w Zakładzie Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Główne zainteresowania: współczesna czeska literatura, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości pokolenia wojennego oraz zjawisk charakteryzujących literaturę czeską po 1989 r. Najważniejsze publikacje: *Dom, ulica, miasto w poezji czeskiej Grupy 42* (2005); artykuły naukowe: *Obraz miasta w twórczości czeskiego pokolenia wojennego na przykładzie Grupy 42* (2003); *Nowy model przestrzeni intymnej: ulica jako przestrzeń autokreacji lirycznego „ja" (na przykładzie poezji Grupy 42)* (2005); *Literatury słowiańskie na łamach „Krasnogrudy"* (2006).

Muszyńska Anna, ur. w 1978 r. w Katowicach, mgr, doktorantka w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; badaczka literatury polskiej i słoweńskiej; zajmuje się przekładoznawstwem i komparatystyką. Autorka m.in. artykułów: *Ślady tłumacza w przekładzie* (2007); *Miłość grzeczna i subtelna (Kilka uwag o słoweńskiej „Antologii polskiej liryki miłosnej")* (2006); *Obszary niedostępne odbiorcy przekładu – uwagi o niektórych przekształceniach translatorycznych słoweńskiej tłumaczki Rozki Štefan* (2007).

Pavera Libor, literaturoznawca, obecnie zatrudniony na stanowisku profesora nadzwyczajnego na Wydziale Humanistyczno-Społecznym Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Zajmuje się teorią literatury (genologią i przemianami gatunkowymi w kontekście środkowoeuropejskim; współautor wielotomowej publikacji pt. *Metamorfozy gatunków w kontekście środkowoeuropejskim*, 2003, 2005, 2006, 2009), tłumaczeniem, historią literatur słowiańskich. Jest autorem licznych monografii, publikuje w czasopismach i pracach zbiorowych w Polsce i za granicą, m.in. w Czechach, na Słowacji.

Pycia Paulina, dr, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, językoznawca, kroatystka i serbistka. Jest autorką artykułów z zakresu językoznawstwa porównawczego, obejmujących zagadnienia socjolingwistyczne, pragmatyczne i analizę dyskursu.

Spyrka Lucyna, ur. w 1963 r. w Bytomiu, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na problematyce przekładu i recepcji literatury słowackiej w Polsce oraz polskiej w Słowacji; zajmuje się również tłumaczeniem literatury pięknej i tekstów naukowych. Najważniejsze publikacje naukowe: *Radošinské naivné divadlo. Między konwencją a kontestacją* (2004); *III Spotkanie Słowacystów Polskich. X lat Republiki Słowackiej w perspektywie polskich słowacystów* (2005, redaktor), a także liczne artykuły w tomach zbiorowych polskich i słowackich. Najważniejsze przekłady: J.Ch. Korec: *Po barbarzyńskiej nocy* (1994), tłumaczenia utworów E. Farkášovej, V. Klimáčka, J. Litváka, P. Pišťanka, I. Otčenáša, V. Zamarovskiego.

Šuler Galos Jasmina, dr, lektorka języka słoweńskiego na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się dydaktyką nauczania języka słoweńskiego jako języka obcego (*Posebnosti poučevanja slovenščine na univerzah v tujini*, 2000, artykuł), tłumaczeniami z języka polskiego (Z. Herbert: *Barbar v vrtu*, 2003, wspólnie z Janą Unuk; O. Tokarczuk: *Pravek in drugi časi*, 2005; Paweł Huelle: *Castorp*, 2007) oraz współczesną prozą słoweńską (*Neznani modernizem*, 2009, artykuł). Jest absolwentką studiów podyplomowych *Wiedza o kulturze* (2003) w Polskiej Akademii Nauk i studiów podyplomowych *Wiedza o polszczyźnie* na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (2009).

Tokarz Bożena, ur. w 1946 r. w Łodzi; prof. zw. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Translacji; badaczka dwudziestowiecznej literatury polskiej i słoweńskiej; zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, teorią przekładu, poetyką historyczną; autorka m.in. książek: *Teoria literatury. Metodologia badań literackich* (1980, współautor S. Zabierowski); *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej* (1983); *Poetyka Nowej Fali* (1990); *Wzorzec, podo-*

bieństwo, przypominanie. (Ze studiów nad przekładem artystycznym) (1998); *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym* (2004); *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego* (2010).

Vítová Lenka, bohemistka i polonistka, absolwentka Uniwersytetu im. T.G. Masaryka w Brnie; od 1999 r. wykładowca w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu; od 2004 r. redaktor rocznika naukowego „Porównania". Zajmuje się czeską, polską i słowacką translatologią, teorią przekładu literackiego, recepcją czeskiej literatury w Polsce i literatury polskiej w Czechach, literaturą regionu Europy Środkowej. Opublikowała: *Český jazyk nejen pro filology I* (2003); *ESKK – Czeski dla początkujących* (2003); *Recepce a překlady Hrabalova díla v polské literatuře* (2006, artykuł w tomie zbiorowym); *Czeska translatologia po 1989 roku* (2007, artykuł); *Czeska literatura to nie czeski film* (2007, artykuł).

Warchał Mateusz, ur. w 1978 r. w Katowicach, dr, pracuje w Katedrze Pedagogiki i Psychologii Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Jego zainteresowania naukowe skupiają się na zagadnieniach interferencji językowych obecnych zarówno w procesach glottodydaktycznych, jak i translatorskich. Autor m.in.: *Asocjacja jako źródło tendencji językowych w transferze (na przykładzie tzw. pułapek leksykalnych)* (2006), *Wybrane przykłady interferencji leksykalnych w językach słowiańskich* (2007), *Analiza wybranych mechanizmów powstawania błędów językowych spowodowanych interferencją języka polskiego* (L1) *na język chorwacki* (L2) (2008), *Wybrane sposoby adaptacji anglicyzmów na sztokawskim obszarze językowym* (2008), *Proces adaptacji zapożyczeń językowych – czynniki socjo- i psycholingwistyczne wobec zróżnicowania anglicyzmów w wybranych językach słowiańskich* (2009).

Zarek Józef, ur. w 1949 w Stanisławowie, dr hab., kierownik Zakładu Literatur Słowiańskich w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, docent w Katedrze Literatury Czeskiej Uniwersytetu w Ostrawie. Zajmuje się nowszą literaturą czeską i słowacką oraz problematyką przekładu. Opublikował książki: *Eseistyka Otokara Březiny. W kręgu dylematów symbolisty* (1979); *Poezja i myśl. Problem refleksji w czeskiej poezji międzywojennej* (1994); *Praktyczny słownik czesko-polski, polsko-czeski* (2002), oraz kilkadziesiąt artykułów naukowych w kraju i za granicą (m.in.: *O podmiocie i podmiotowości w nowszej czeskiej prozie dziennikowej* (2005, artykuł w tomie zbiorowym); *Intertextová nadväznosť. O „Metodologických poviedkach" Rudolfa Slobodu a Pavla Vilikovského z porovnaní s „Metodologickou novelou" Hermanna Brocha* (2008, artykuł w tomie zbiorowym); *O polskich przekładach nowej czeskiej „powieści praskiej" (M. Ajvaza, D. Hodrovej, J. Topola)* (2009, artykuł w tomie zbiorowym).

Na okładce i stronach działowych wykorzystano *Grafikę komputerową* Bożeny Witkiewicz
Wydawnictwo dziękuje Instytutowi Sztuki na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Śląskiego
za wyrażenie zgody na publikację grafiki

Redaktor **Barbara Todos-Burny**

Projektant okładki i stron działowych **Paulina Tomaszewska-Ciepły**

Redaktor techniczny **Barbara Arenhövel**

Korektor **Magdalena Białek**

Copyright © 2011 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISSN 1899-9417

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład 120 + 50 egz. Ark. druk. 20,00. Ark. wyd. 23,5. Papier offset kl. III 90 g Cena 30 zł (+ VAT)

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa:
TOTEM, M. Rejnowski, J. Zamiara,
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław