

Nikolaj Jež

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

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

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

1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Ibidem.

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

popravi si zavihke (GT I, s. 16)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Z języka słoweńskiego przetłumaczyła *Monika Gawlak*

Nikolaj Jež

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

Povzetek

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

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

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

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

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

Nikolaj Jež

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

Summary

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

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

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

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