

Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 6, część 1

**Wolność tłumacza
wobec imperatywu tekstu**

Zespół Redakcyjny

Marta Buczek (sekretarz redakcji)
Leszek Małczak (zastępca redaktora naczelnego)
Bożena Tokarz (redaktor naczelna)

Rada Programowa

Edward Balcerzan — Poznań, Nikolaj Jež — Ljubljana, Zvonko Kovač — Zagreb,
Eva Malá — Nitra, Martina Ožbot — Ljubljana, Ivo Pospíšil — Brno, Tone Smolej — Ljubljana,
Elżbieta Tabakowska — Kraków

Recenzenci w 2015 roku

Lista recenzentów zostanie opublikowana w części 2. tomu 6.

Redakcja językowa

Iliana Genew-Puhalewa (Bułgaria), Srđan Papić (Serbia), Elena Micevska (Macedonia),
Petra Gverić Katana (Chorwacja), Radek Jeřábek (Czechy), Andrea Goóťšová (Słowacja),
Tina Jugović (Słowenia), Eric Starnes (Wielka Brytania)

Adres Redakcji

Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego
ul. Gen. Grot-Roweckiego 5, 41-205 Sosnowiec, p. 4.15
e-mail: tokarzbozena@gmail.com; leszek.malczak@us.edu.pl
Oficjalna strona internetowa czasopisma:
www.pls.us.edu.pl

INDEX  COPERNICUS
I N T E R N A T I O N A L

Publikacja jest dostępna także w wersji elektronicznej:

Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych
www.bazhum.pl

Central and Eastern European Online Library
www.cceol.com

The Central European Journal of Social Sciences and Humanities
cejsh.icm.edu.pl

Spis treści

Wstęp (<i>Bożena Tokarz</i>)	5
--	---

Tłumaczenie jako naśladowanie

Inspiracja artystyczna

Richard Jackson: From translation to imitation / Od tłumaczenia do naśladowania (tłum. <i>Wojciech Tokarz</i>)	13/20
Tea Rogić Musa: Odjek mesjjanizma Adama Mickiewicza u djelu Ivana Mažuranića / Echo Mickiewiczowskiego mesjjanizmu w twórczości Ivana Mažuranića (tłum. <i>Leszek Malczak</i>)	28/42

Informacja metatekstowa

Monika Gawlak: O przekładzie tytułu (na przykładzie prozy słoweńskiej)	56
---	----

Tekst i kultura wyjściowa w świetle kultury docelowej

Bożena Tokarz: Perspektywa tekstowa i perspektywa kulturowa w przekładzie, czyli o kłopotach współlistnienia	73
Katarzyna Majdzik: Lektura anagramatyczna a przekład (zmagania translatorskie z wierszem Krešimira Bagicia <i>la folie de saussure</i>)	90
Dorota Żygadło-Czopnik: „Wolność kontrolowana” — o (nie)zależności tłumacza. Uwagi do polskiego przekładu powieści Petry Hůlovej <i>Umělohmotný třípokoj</i>	105
Małgorzata Filipek: Obraz ojczyzny w polskich przekładach poezji Miloša Crnjanskiego	120

Kultura wyjściowa i trzecia kultura

Anna Muszyńska-Vizintin: Wiedza i zmysły w pracy tłumacza	133
Katarzyna Wolek-San Sebastian: Polski przekład dramatu Asji Srncac Todo-rović <i>Odbrojavanje</i> wobec kategorii ciała i cielesności	149

Agata Jawoszek: Tłumacz zdemaskowany. Wybrane teksty Dubravki Ugrešić w przekładzie Doroty Jovanki Ćirlić — spojrzenie krytyczne	158
Martyna Ecler-Pasku: Dialog swojskości i obcości w powieści <i>Most na Drinie</i> Ivo Andrića a modyfikacja znaczeń ewokowanych nazw własnych w przekładzie na język polski	172
Jana Šnytová: Vlastní jména v prózách Cirila Kosmače při překlade ze slovenštiny do češtiny / Nazwy własne w prozie Cirila Kosmača w przekładzie z języka słoweńskiego na język czeski (tłum. <i>Marta Buczek</i>)	199/212
Joanna Cieślak: Wolność tłumacza wobec kalejdoskopu kultur na przykładzie esejów Božidara Jezernika	226
Przekład w kulturze docelowej	
Galia Simeonowa-Konach: Przekład w przestrzeni oddziaływania obcej kultury	237
Marlena Gruda: Odbiorca przewidywany w powieści <i>Sny i kamienie</i> Magdaleny Tulli w oryginale i przekładzie	249
Lidija Tanuševska: Transfer niektórych elementów językowych w przekładzie poezji polskiej na język macedoński	271
Leszek Małczak: Tłumacz jako instytucja — przypadek PRL i drugiej Jugosławii	281
Indeks autorów (<i>Monika Gawlak</i>)	291
Indeks tłumaczy (<i>Monika Gawlak</i>)	299

Wstęp

Myślenie o przekładzie i jego badania kształtują się pod wpływem dominujących w danym czasie postaw filozoficznych, metodologii, odkryć naukowych i studiów nad komunikacją, które z kolei zostały wywołane przez kontekst zewnętrzny, czyli zjawiska kulturowe i cywilizacyjne porządkujące wyrażanie, komunikowanie i samorozumienie człowieka. Jest ono ściśle związane z chęcią przekraczania granic między kulturami, ponieważ czynności tłumaczenia towarzyszy ciekawość poznawcza, dotycząca w równym stopniu obszarów intelektualnych, psychologicznych i emocjonalnych, co encyklopedycznych. Wielokulturowość i wielojęzyczność składają się bowiem na niemożliwą do zrekonstruowania całość, istniejącą potencjalnie w różnych odsłonach językowych. Zachęcała ona wielokrotnie badaczy do objęcia jej całościową refleksją za pomocą uniwersalizującej metodologii, wypracowanej zwykle przez nauki przyrodniczo-matematyczne, filozoficzne, informatyczno-komunikacyjne czy językoznawcze. Jednocześnie hybrydyczna natura kultur i wytworu, jakim jest przekład, wymykają się redukcjonistycznej typologizacji, pozostawiając na szerokich marginesach zjawiska niesklasyfikowane, będące często początkiem nowego myślenia o tłumaczeniu.

Przekraczanie granic w przekładzie wiąże się z pokonywaniem różnego typu barier, zrozumieniem, akceptacją i przyswojeniem. Zatem niezależnie od przyjętych metod badania różnica i powtórzenie stanowią o jego istnieniu, z czego wynikają takie właściwości, jak: intertekstualność, intersubiektywność i pragmatyczność. Różnica wyjaśnia potrzebę tłumaczenia, stanowi impuls poznawczy, kierujący uwagę w stronę nieznanego. Zakłada również specyficzną kreatywność, stymulowaną koniecznością powtórzenia wzorca. Kreatywność, czyli oryginalność, dotyczy wyrażenia sensu w innym kodzie językowym, służącym do kategoryzowania i konceptualizowania odmiennej rzeczywistości zewnętrznej i stworzonej przez nią psychosfery. Przekład wymaga więc myślenia o różnicy w relacji do wzorca jako podstawy ze względu na to, że stanowi „tekst związany”, jak również myślenia różnicą, ponieważ przekład jest tworem hybrydowym, będącym konglomeratem dwóch (co najmniej) struktur mentalnych, między którymi zachodzi napięcie: z jednej strony na poziomie znaczeniowym i formalnym oryginału, z drugiej zaś — na poziomie znaczeniowym a systemem

środków artystycznych języka docelowego i jednostkową umiejętnością ich wykorzystania przez tłumacza. W zakresie tak rozumianej ontologii przekładu nie zachodzi sprzeczność między myśleniem strukturalistycznym Jiřy'ego Levý'ego¹ a koncepcją hermeneutyczną Paula Ricœura². Z kolei Anthony Pym pisze o interkulturowej przynależności tłumacza, wskazując na jego funkcjonowanie w przestrzeni pomiędzy³. Myślenie różnicą pozwala na wydobywanie sensu oryginału dzięki wykorzystaniu niezrealizowanych możliwości pierwowzoru, ukrytych w „polach znaczeniowych”⁴, zaktywizowanych przez kulturę docelową.

Pole znaczeniowe — według Edwarda Balcerzana — wyznaczają trzy elementy: hasło wywoławcze, będące reprezentantem pola, grupa słów oraz szeregi. W zakresie przekładu pojedynczego słowa zachodzą trzy sytuacje wynikające z tego, że słowo: 1) ma kilka niedokładnych heteronimów; 2) nie ma heteronimu w języku przekładu; 3) ma dokładny heteronim. Różnica będąca efektem spotkania się dwóch kultur i dwóch języków jest sprowadzona do systemowych różnic językowych. Dotyczy dwóch pierwszych sytuacji, gdyż trzecia odnosi się najczęściej do spotkania języków blisko spokrewnionych. Gdy tłumacz staje wobec wyboru heteronimu, mając ich kilka do dyspozycji w języku docelowym, lecz niedokładnych, skazany jest na utratę informacji lub na amplifikację. Natomiast brak ekwiwalentu w języku przekładu pociąga za sobą bardziej skomplikowane działanie w procesie odnajdywania podobieństwa z zachowaniem różnicy, w czym pomaga odczytanie pola semantycznego wyrazu. Zbliżenie do oryginału ułatwia zastosowanie w przekładzie słowa zawartego w polu znaczeniowym, dla którego hasłem jest heteronim, albo wybór w przekładzie słowa będącego hasłem dla pola, w którym mieści się heteronim, albo użycie trzeciego słowa, w polu którego znajduje się heteronim i słowo w przekładzie. Wymaga to wydobywania hasła i określenia pola semantycznego wyrazu w oryginale, a w przypadku braku ekwiwalentu w języku docelowym — rekonstrukcji szeregów językowo-skojarzeniowych, pozwalających na wybór jak najbliższy wyrażeniu intencji tekstu. Skupione w polu znaczeniowym danego hasła wyrazy łączą się z sobą na zasadzie podobieństwa lub przyległości o potencjale synonimicznym.

Różnica, która stanowi podstawę przekładu (tłumaczy się po to, żeby poznać to, co jest inne), nie może zaspokoić ciekawości bez podobieństwa do tego, co jest znane. Temu bowiem służy twórcza praca tłumacza w języku, o której pisze Edward Balcerzan, omawiając wagę zagadnienia pola znaczeniowego dla przekładu. Zrozumienie różnicy wymaga więc podobieństwa, działania i pojęcia podobnie relacyjnego, jak różnica. Różnica przybliżona przez podobieństwo

¹ Por. J. Levý: *Umění překladau*. Praha, Československý spisovatel, 1963.

² Por. P. Ricœur: *O tłumaczeniu*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Gdańsk, Uniwersytet Gdański, 2008, s. 33—59.

³ Por. A. Pym: *Method in Translation History*. Manchester, St. Jerome, 1998.

⁴ Por. E. Balcerzan: *Zagadnienie „pola znaczeniowego” w badaniu przekładów poetyckich*. W: E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice, „Śląsk”, 1998, s. 41—54.

nastawiona jest na otwarcie i nieskończony proces rozumienia ze względu na niewystarczające narzędzia poznawcze, czyniące obcość atrakcyjną. Różnica i podobieństwo ujawniają się w powtórzeniu wzorca, czyli oryginału. Przekład zakłada bowiem powtórzenie jako równoznaczność (Ricoeur) bez tożsamości. Zagadnienia różnicy, powtórzenia i podobieństwa wynikające z faktu tłumaczenia mają swoją podstawę myślową w filozofii od Platona i Arystotelesa po czasy współczesne i koncepcje ponowoczesne, np. Gillesa Deleuze'a, który uwalnia różnicę i powtórzenie od symetrycznej sprzeczności, wprowadzając figurę kłaczka⁵. „Różnica i powtórzenie [...] ujmowane były wyłącznie w perspektywie Tego Samego, podporządkowane tożsamości i przez tożsamość mediatyzowane, sytuowane »za« Podobnym, Analogicznym, Negatywnym. Rozumiane więc były czysto negatywnie” — pisze Bogdan Banasiak⁶. Jednocześnie Deleuze podkreśla, że różnica i powtórzenie stanowią warunek myślenia w kategoriach możliwości. Takie podejście eliminuje negację i wrogość wobec inności, pozwalając odnaleźć się w niej i odnaleźć ją w sobie.

Myślenie o charakterze antykonfrontacyjnym znalazło odzwierciedlenie również w koncepcjach przekładoznawczych, przede wszystkim w tych spod znaku *Translation Studies*, w postaci propozycji badań deskryptywnych z perspektywy kultury docelowej. Aby jednak różnica i powtórzenie mogły stać się zaczynem myślenia, grą uniwersalności i przypadku, nie wystarczy badać odbicia, pomijając źródło, ponieważ różnorodność zamienia się w chaos, znika przedmiot, pozostawiając przypadkowy efekt zaistnienia. Niewątpliwą zasługą takiej postawy w przekładzie jest przeciwdziałanie zniesieniu różnicy w dialektycznym ruchu sprzeczności (na zasadzie tezy i antytezy). Sprawia ona, że zachowane zostaje w łańcuchu powtórzeń prawo do odmienności spotykających się stron. Warunkiem jest obecność przedmiotu w jego odbiciu, co zatrzymuje efekt przepisania⁷. W celu ujawnienia różnicy należy odróżnić perspektywę tekstu przekładu od perspektywy odbioru. Dlatego w perspektywie tekstowej powinny być ujawnione mechanizmy generowania sensu w oryginale. W zastosowaniu do innego kodu wchodzi one w relacje z inną kulturą na poziomach denotacyjnym i konotacyjnym z powodu innego kontekstu literackiego i pozaliterackiego, w wyniku czego tekst oryginału poddany reprodukcji przez podobieństwo otwiera nowe możliwości poznawcze, emocjonalne, artystyczne i estetyczne, nie tracąc swej odrębności; rozpoczyna grę możliwości w różnych kulturach i w różnych czasach.

⁵ Por. G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1997.

⁶ B. Banasiak: *Bez różnicy*. W: G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie...*, s. 13.

⁷ Por. A. Lefevere: *Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm*. In: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed. Th. Hermans. London—Sidney, Croom Helm, 1985.

Jednocześnie należy pamiętać o modalności przekładu, co wyeksponowane zostało przez Lefevere'a i badaczy z kręgu *Translation Studies*. W tłumaczeniowej grze różnicy i powtórzenia tłumacz pełni funkcję mediatora, za pośrednictwem dokonywanych przez siebie makro- i mikrowyborów odpowiadając na przewidywane zapotrzebowanie i gusta czytelników oraz na dystrybucję władzy i ideologię. W tym kontekście Anthony Pym zwraca uwagę na rolę patronatu i na poetykę w tworzeniu obrazu literatury obcej w kulturze docelowej⁸. Ogranicza się ona przede wszystkim do dokonywanych makrowyborów — autorów i utworów tłumaczonych — oraz — w mniejszym stopniu — do mikrowyborów, np. gdy słowo użyte w oryginale ma kilka niedokładnych heteronimów, lub gdy brakuje ekwiwalentu w języku docelowym. Tłumacz nie ma jednak prawa ingerować w tekst, nawet gdy nie zgadza się z nim; nie może go w żaden sposób udoskonalać ani redukować zawartości, ponieważ „Różnica sama w sobie ma za przedmiot powtórzenie. Natomiast tożsamość czy podobieństwo to tylko złudzenie”⁹. Oznacza to, że łudząca tłumacza wolność jest fikcją, a on sam pozostaje „niewolnikiem dwóch panów” — jak określał jego status św. Hieronim.

Wolność tłumacza sprowadza się do względnej wolności wyboru, przekraczania granic własnej kultury oraz do odkrywania obcej literatury i kultury. Granice jego wolności wyznaczają: intencja tekstu, paradygmat kulturowy, określający sposób myślenia i narzędzia kierujące postrzeganiem i rozumieniem sensu świata, system językowy oraz patronat wraz z instytucjami pośredniczącymi w komunikacji literackiej. Przebiegają one po stronie kultury wyjściowej i po stronie kultury docelowej, dlatego nie można badać przekładu wyłącznie w perspektywie kultury docelowej, ponieważ pogłębia to proces niezrozumienia i przeczy chęci porozumienia. Tłumacz, szukając podobieństwa z tym, co rodzime, ograniczony jest przez imperatyw kategoriyczny tekstu oryginału. Posiłkując się obserwacją Immanuela Kanta dotyczącą ludzkiego postrzegania rzeczy, tekst gwarantuje zrozumienie i odczytanie denotatu i konotatu w kulturze docelowej o funkcji sensotwórczej, sprzyja obcowaniu nie tylko z przedstawieniami, lecz także z rzeczami. Literacka ich konceptualizacja w powtórnej konceptualizacji tłumacza staje się bardziej czytelna. Kant twierdził, wyprzedzając znacznie swą epokę, że orzekając o przedmiotach i zjawiskach, orzekamy nie o nich samych, lecz o ich przedstawieniach¹⁰. Podkreślał tym samym zależność tego, co postrzegamy, od subiektywnego punktu widzenia postrzegającego, na który składają się jego wiedza, wrażliwość, wartości preferowane oraz przekonania. Poza wymienionymi czynnikami, przekład uzależniony jest od rzetelności tłumacza, wynikającej z jego kompetencji. Rzetelność odnosi się do tekstu, w którym zawarta jest osoba ludzka, kultura, intencja i artysta. W spełnieniu obowiązku rzetelności

⁸ Por. A. Pym: *Method in Translation History...*

⁹ B. Banasiak: *Bez różnicy...*, s. 18.

¹⁰ Por. W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. Wyd 7. T. 2. Warszawa, PWN, 1970, s. 160—179.

pomaga pomysłowość tłumacza na poziomie językowym w sytuacjach braku odpowiednika znaczeniowego, a także w przypadku występowania odpowiedników niedokładnych.

Autorzy artykułów zebranych w niniejszym tomie podejmują sygnalizowane zagadnienia w dwóch kręgach tematycznych: naśladowania wzorca oraz relacji stworzonej przez kulturę wyjściową, docelową i czasem trzecią kulturę. Przekład rozumiany jest jako tekst „związany”¹¹ czy „tekst drugiego stopnia”, jak — za Georgem Genettem — definiuje pastisz *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Jest specyficznym tekstem „drugiego stopnia”; nie może być pastiszem, jak to miało miejsce w XVIII w. — w Polsce w tłumaczeniach komedii francuskich przez Franciszka Zabłockiego i Kajetana Węgierskiego, we Francji zaś w przekładach Prévosta powieści Richardsona. Prévost, konkurując z Richardsonem, nie tylko zdominował go stylistycznie, lecz na niemal ćwierćwiecze utrwalił w recepcji europejskiej (francuskiej) jego błędny obraz; dokonując trawestacji, stworzył pastiszową korektę oryginału¹².

Artykuły zamieszczone w niniejszym tomie uporządkowane zostały w dwóch częściach zatytułowanych *Thumaczenie jako naśladowanie* i *Tekst i kultura wyjściowa w świetle kultury docelowej*. W części pierwszej znalazły się prace omawiające wpływy i inspiracje jako zjawisko kreatywne i pragmatyczne (Richard Jackson i Tea Rogić Musa) oraz jako wynik interpretacji tekstu w kontekście kultury przyjmującej (Monika Gawlak).

W części drugiej autorzy rozważają możliwości i cele naśladowania, jak również oczekiwania odbiorców przekładu. Naśladowanie w tłumaczeniu rozumieją szeroko: już nie tylko jako inspirację artystyczną, czyli dość swobodnie (*From Translation to Imitation; Odjek mesjanizma Adama Mickiewicza u djelu Ivana Mažuranića*), lecz także:

- jako respektowanie tekstu i kultury wyjściowej w świetle kultury docelowej (*Perspektywa tekstowa i perspektywa kulturowa w przekładzie* — Bożena Tokarz; „*Wolność kontrolowana*” — o (nie)zależności tłumacza. *Uwagi do polskiego przekładu powieści Petry Hůlovej „Umélohmotný třípokoj*” — Dorota Żygadło-Czopnik; *Obraz ojczyzny w polskich przekładach poezji Miloša Crnjanskiego* — Małgorzata Filipek);
- jako zachowanie denotatywno-konotatywnej informacji o kulturze wyjściowej lub trzeciej kulturze (*Wiedza i zmysły w pracy tłumacza* — Anna Muszyńska-Vizintin; *Polski przekład dramatu Asji Srneć Todorović „Odbrojavanje” wobec kategorii ciała i cielesności* — Katarzyna Wolek-San Sebastian; *Thumacz zdemaskowany. Wybrane teksty Dubravki Ugrešić w przekładzie Doroty Jovanki Ćirlić — spojrzenie krytyczne* — Agata Jawoszek; *Dialog swojskości*

¹¹ Termin wprowadzony przez Stanisława Barańczaka.

¹² Por. Sh. Charles: *De la traduction au pastiche: l'Histoire du chevalier Grandisson. „Eighteenth-Century Fiction”* Vol. 13, October 2000, no. 1, s. 19—40.

- i obcości w powieści „Most na Drinie” Ivo Andrića a modyfikacja znaczeń ewokowanych nazw własnych w przekładzie na język polski* — Martyna Ecler-Pasku; *Vlastni jiména v prózách Cirila Kosmače při překlada ze slovenštiny do češtiny* — Jana Šnytová; *Wolność tłumacza wobec kalejdoskopu kultur na przykładzie esejów Božidara Jezernika* — Joanna Ciešlar);
- w perspektywie odbiorcy kultury docelowej (*Przekład w przestrzeni oddziaływania obcej kultury* — Galia Simeonowa-Konach; *Odbiorca przewidywany w powieści „Sny i kamienie” Magdaleny Tulli w oryginale i przekładzie* — Marlena Gruda; *Transfer niektórych elementów językowych w przekładzie poezji polskiej na język macedoński* — Lidija Tanuševska i *Tłumacz jako instytucja — przypadek PRL i drugiej Jugosławii* — Leszek Małczak).

Ogromna większość autorów zmierza w swych rozważaniach do konkluzji postulującej zachowanie równowagi między tekstem wyjściowym a przekładem, sytuują tłumacza pomiędzy dwoma językami i dwoma kulturami. Dostrzegając manipulacyjną funkcję patronatu, poetyki i psychosfery obecne w kulturze przyjmującej, badają przekład, nie eliminując oryginału.

Zaproponowany porządek jest jednym z możliwych, ponieważ teksty artykułów wchodzi w wewnętrzny dialog, poszukując odpowiedzi na pytanie, do jakich granic może posunąć się tłumacz w swojej wolności. Jego wolność nie jest bowiem wolnością artysty kreującego światy możliwe, choć ich odtworzenie od niego zależy. Korelatem jego powtórzenia jest — jak pisze w *Przedmowie* Deleuze — maksymalna różnica, jak w prowokacyjnym geście Borgesa w opowiadaniu *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, lecz w zmienionym kodzie językowym, który stanowi przekaźnik (narzędzie) i przekaz (znaczenie i sens).

Bożena Tokarz

Tłumaczenie jako naśladowanie



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Inspiracja artystyczna

From translation to imitation

Od tłumacza do naśladowania

Richard Jackson

University of Tennessee, TN (USA), svobodni@aol.com

Data zgłoszenia: 10.03.2015 — Data recenzji i akceptacji: 28.04.2015

Abstract: Translation is not only an important way to learn the art of poetry, but also provides a way to understand other cultures. However, it is mostly misunderstood: some would desire a literal translation even if the spirit of the text is lost, others a loose version even if the meaning is lost. Everything we write is already a translation in that is made of words as opposed to the original experience, and every translation is then necessarily an interpretation. Literary translation involves trying to recreate the experience of the original, and this can be done in ways ranging from actual translation to imitation.

Key words: Translation, Imitation, poetry, paraphrase, adaptation.

Why translate? Kenneth Rexroth, one of the most influential translators, writes in his essay, *The Poet as Translator* — “The writer who can project himself into exultation of another learns more than the craft of words. He learns the stuff of poetry.”¹ Translation is at the heart of poetry — a poet like Rilke writes in his *Ninth Elegy* that when the poet

returns from the mountain slopes into the valley,
he brings, not a handful of earth, unsayable to others, but instead
some word he has gained, some pure word, the yellow and blue
gentian. Perhaps we are here in order to say: house,
bridge, fountain, gate, pitcher, fruit-tree, window--
at most: column, tower....But to say them, you must understand,

¹ *Poems from the Greek Anthology. Expanded edition.* Trans. K. Rexroth. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. XXI.

oh to say them more intensely than the Things themselves
ever dreamed of existing.²

Rilke's notion that words only metaphorically stand for ideas, sensations and feelings suggests that they are themselves a form of translation. Of course, this could lead us quickly into a maze of problems and suggest that even a poem in our own language must be "translated." What is at issue in translating poetry is the very nature of poetry, and the very nature of language. The main problems and debates that arise concerning the translation of poetic works occur when one realizes to what extent the essence of a poem lies, as Rilke and Rexroth suggest, beyond the words *per se*.

First, I want to point out that literary translation differs in many important respects from the kind of translation that is usual in a language class. Literary translation, for one, involves a good deal of interpretation about intent and effect. For another, it is often not so interested in a literal "transliteration" as much as finding a corollary mood, tone, voice, sound, response — any number of issues can be raised here. John Dryden, the great neoclassical poet, wrote in his *Preface to Pindaric Odes*, that translation should be "not so loose as paraphrase, nor so close as metaphrase."³ A poet such as John Nims feels that the most important thing to translate is sound; for him, the pure music of the poem is most crucial. James Wright in translating Hesse's poems aims to duplicate their emotional effect more than any technique such as sound *per se*. Robert Bly's translations are extremely loose yet often capture the essence of Neruda's and Rilke's spirits.

Or take the question of Dante's *Inferno*. John Ciardi's translation of Dante strives to duplicate the colloquial effect of the language as well as the rhyme; on the other hand, Robert Pinsky's translation strives to capture more of the Miltonic aspect of Dante's language, also with rhyme. Ciardi's takes quite a few liberties; Pinsky's actually condenses some of the poem: his version is shorter. Mark Musa is fairly literal and uses a kind of terza rima, but is unrhymed and while it tries to capture the varied pace of the poem's rhythms it is woefully deficient in music — one of the most important aspects of the poem. To read Musa is to get an accurate sense of the poem's meaning and scope, even the play of its metaphors, and yet to be totally ignorant of the "feel" of the poem. The same is true of Singleton's very literal prose translation.

One could say that in all these translations one is not reading Dante but only a translator, but of course that is also true for an Italian of today who must not only cope with archaic words and word forms, but also the different force and

² *The Poetry of Rilke*. Trans. E. Snow. North Point Press, 2009, p. 335.

³ R. Schulte, J. Biguenet: *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. University of Chicago Press 1992. Unless otherwise stated, all citations and sources are from this text.

even connotative meaning of images and metaphors. One answer is simply to not read any version because it is not the author *per se*, but that would lead to a pretty narrow view of our literary heritage. (What would happen if the same principle were applied to the UN where speeches are given and translated but cannot translate nuances of meaning, tone, voice, rhythm, etc.?).

“Poetry is what is lost in translation,” wrote Robert Frost, a notion we have probably all heard.⁴ “Poetry is what is gained in translation” wrote Joseph Brodsky, the Nobel prize winning Russian poet who also spoke several languages.⁵ Or as Octavio Paz, the Mexican Nobel prize winning poet says, “poetry is what gets transformed.” Ezra Pound, in *How To read*, describes three aspects of the language of poetry: *melopoeia*, its music; *phanopoeia*, the imagistic quality; and *logopoeia*, “the dance of the intellect among words.” It is this last aspect that Pound says is the essence of poetry, Rilke’s unsayable. What Brodsky, Pound and Paz were driving at was that there are intangible things, that the realm of the wordless and visionary, as Dante himself says in *Paradiso XXXIII*, is both untranslatable while also being the essence of poetry. Brodsky may be echoing Boccaccio’s notion in *Genealogia Deorum Gentilium*, X,7, where Boccaccio says that in listening to the Greek *Iliad* in Latin translation “some passages I came to understand very well by frequent interpretation.”⁶ And the renowned Swedish poet, Tomas Tranströmer, writes that a poem is a manifestation of an invisible poem that is written beyond languages themselves. “Languages are many but poetry is one,” says the Russian poet Andrei Voznesensky.

Where does this leave us? Yang Wan-Li, a Chinese poet, once wrote about poetry and translation: “If you say it is a matter of words, I will say a good poet gets rid of words. If you say it is a matter of meaning, I will say a good poet gets rid of meaning. ‘But,’ you ask ‘without words and without meaning, where is the poetry?’ To this I reply: ‘get rid of words and get rid of meaning, and still there is poetry.’” It is that intangible that is left that is the object, I suggest, of good translation. That is why the contemporary poet and translator, Jane Hirshfield, says: “A literal word-for-word trot is not a translation. The attempt to recreate qualities of sound is not translation. The simple conveyance of meaning is not translation.”⁷ She is perhaps echoing the great Latin poet Horace who writes in his *Art of Poetry* (Ser. II, III) that a good translation of Homer can exist only:

if you don’t try to render word by word like a
slavish translator, and if in your imitation you do not

⁴ R. Frost: *Collected Poems, Prose and Plays*. New American Library 1995, p. 806.

⁵ J. Brodsky: *Less Than One: Selected Essays*. Farrar, Straus and Giroux, 1987, p. 52.

⁶ Cited in Boccaccio: *Genealogy of the Gentile Gods*. www.usfc.sdsu.edu/~amtower/genealogygentilegods.doc.

⁷ J. Hirshfield: *Nine Gates: Entering the Mind of Poetry*. Harper Collins 1998, p. 167.

leap into the narrow well, out of which either shame
or the laws of your task will keep you from stirring a step.⁸

The step image, by the way, is a pun of the use of “poetic feet,” a way to measure rhythm. Horace’s and Wan-Li’s notions have been echoed through the ages. In our own day Octavio Paz says: “After all, poetry is not merely the text. The text produces the poem: a sense of sensations and meanings... With different means, but playing a similar role, you can produce similar results. I say similar, but not identical: translation is an art of analogy, the art of finding correspondences. An art of shadows and echoes... of producing, with a different text, a poem similar to the original.” This leads us to an essential irony: Stephen Mitchell, the well known translator of Rilke, says that “with great poetry, the freest translation is sometimes the most faithful.”⁹ And the great English poet, translator and critic, Samuel Johnson, who was one of the most conservative critics of the neoclassical period, wrote: “We try its effect as an English poem; that is the way to judge the merit of translation.”

In recent years translators have taken to collaborative efforts, often translating language they do not know or know very little. Such collaborations, usually between a good linguist or native speaker and a good poet have resulted in some stunning translations. Usually the poet is provided with a literal translation, then works with the translator over phrases and words with colloquial, historical or metaphoric resonance, and then the poet comes up with a poem that is a version, imitation (fairly close) or adaptation (loose). This, too, is an old practice: Johnson, for instance, describes it in his description of Pope’s work on *The Iliad*. When Pope or any translator poet felt himself “deficient” in understanding, he would make “minute inquiries into the force of words.” Chapman, for example, besides Pope, clearly worked this way. The aim of these efforts is to provide, as Johnson, sought, the best poem in English. The result of translation in the context I have been discussing is, as Johnson notes, a way to enrich both languages just as Pope’s translation of Homer “tuned the English tongue.” Pound puts it this way: “it is in the light born of this double current that we look upon the face of the mystery unveiled.” Pound says that his translations of Cavalcanti are not line by line by rather “embody in the whole of my English some trace of that power which implies the man.” Clearly the notion of translation here is far different than what the average person thinks.

The French poet, Paul Valéry, in his *The Art of Poetry*, writes that in translating Virgil he wanted to change parts for he felt a merging with the author: translating was creating, he felt. In a similar way, in our own time, Pulitzer Prize winning

⁸ Horace: *Satires and Epistles*. Trans. Davie. Oxford University Press 2011, p. 180.

⁹ S. Mitchell: *Introduction to The Selected Poetry of Ranier Marie Rilke*. Vintage. Reissue edition. 1989, p. IV.

poet and translator Charles Simic writes: “translation is an actor’s medium. If I cannot make myself believe I am writing the poem I’m translating, no degree of aesthetic admiration for the work will help me.”¹⁰ Judith Hemschemeyer, who translated perhaps the greatest poet of the century, Anna Akhmatova, describes a slow process of first getting a basic sense and then working to duplicate various effects depending upon what she felt the main strength of a particular poem to be. And well known American poet Galway Kinnell describes, in his preface to Villon’s poems, how “one can be impeccably accurate verbally and yet miss the point or blur the tone quite badly... I wanted to be ‘literal’ in another sense. I wanted to be more faithful... to the complexities of the poetry, both to its shades of meaning and its tone. At the same time I wanted the English to flow very naturally. Therefore I avoided transferring ‘meanings’ from one language directly into another.” Kinnell goes on to say he attempts to “internalize” the French: I would not merely be changing language into language but also expressing what would have become to some extent my own experiences and understandings.”¹¹ If that seems strange, remember that whenever we read a poem in our own language we bring our own experiences, contexts, and notions to the text, and they interact to form a unique experience called the poem. One could argue — and many critics and linguists today do so — that we translate even as we read within our own language. Reading Kinnell’s poems and Kinnell’s translations involves similar activity, and not unlike what we would do when reading Villon in the original. So what is Villon’s poem? As read by a French scholar? a French poet? a good reader of French? a bad reader? Do the poems exist in some absolute Platonic place where all the meanings and effects are intact? Do they exist in individual reader’s responses? Somewhere in between? These are precisely the issues a translator and a reader of translations must face. “It is because it is impossible that translation is so interesting,” wrote William Matthews who has translated Ovid, Horace and Martial.

In a letter about the nature of poetry to his brother, Gherardo, Petrarch wrote of the Biblical poetry that they “never have been, or could be, easily translated into any other language without sacrificing rhythm and meter or meaning. So, as a choice had to be made, it has been the sense that has been more important. And yet some trappings of metrical law still survive, and the individual pieces are what we still name verses, for that is what they really are.” Still, unsatisfied finally with that, Petrarch wrote his own sequence of *Salmi Penitenziali* in a single year in imitation of the Biblical psalms, but using phrases and ideas from the originals. In the *Preface* to his *Familiar Letters* Petrarch wrote that “The first care of the poet is to attend to the person who is the reader; this is the best way to know what

¹⁰ Ch. Simic: *Preface to Poems By Novica Tadic*. BOA 2009, p. II.

¹¹ G. Kinnell: *Introduction to The Poems of Francois Villon*. University Press of New England 1982, p. IV.

to write and how to write it for a specific audience.”¹² In a sense he prefigures Johnson’s concern, cited above, that the purpose of poetry is to be read.

How, then, to restore poetry’s original sense of freshness, of movement, and yet take into account a modern audience is always the issue. Translators like David Slavitt, with Ovid and Virgil, and William Matthews, with Martial and Horace, have magnificently transplanted these poets to our own times so that they seem to come alive, filled with their own concerns, but as they would speak in our own age, as Johnson had wanted. Matthews, for instance, adds current references, Slavitt’s Virgilian Eclogues are as much interpretations as translations. In other words, they have considered the contemporary reader, as Petrarch urged, along with the meaning and rhythms. This is precisely the example of Horace and of Pope. As Johnson wrote of Pope’s Homer: “To a thousand cavils one answer is sufficient: the purpose of an author is to be read, and the criticism which would destroy the power of pleasing must be blown aside.”

Literary translation comes close, as Pope suggests in a letter about his Imitations of Horace, to the notion of imitation. One anonymous wrote that Pope’s versions were “bound hand and foot and yet dancing as if free.” Earlier, Ben Jonson had defined imitation in his *Timber* as merely a poem loosely based on another poem. Dryden in his *Preface* to his translation of Ovid, then defined three kinds of relationship a poet could have to a prior text. “Metaphrase” for Dryden was a slavish, “word by word” account. “Paraphrase” was a “translation with latitude” that kept the original meaning but often with “amplification.” “Imitation,” on the other hand, meant, for Dryden, a process where the “translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not only to vary words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original, to run division on the groundwork, as he pleases.” This is precisely the sort of thing Robert Lowell does in his *Imitations* from various poets, and what Pound does in his *Homage to Sextus Propertius*, a sequence of loosely translated lines rearranged into a sequence of totally new poems. And it is related to what Stephen Berg does in gathering images, tones and lines from Anna Akhmatova in his *With Akhmatova at the Gate*. Dana Gioia has written an essay describing how Donald Justice makes use of various lines, poems and forms of previous poets in over a fourth of his own poems.

We’ve become so used, in our own time and place, to valuing the new and the different above all else, that we have lost sight, in our own art of poetry with its rich tradition, of, as Roethke says in the title of a revealing essay, “How to Write Like Someone Else.” Indeed, poets through the ages have learned to write by imitation, from Catullus adaptations of Callimachus, Horace’s borrowings from Lucilius, Petrarch’s use of Dante and Cino di Pistoia, Wyatt and Surrey’s use of

¹² Petrarch: *Letters on Familial Matters*. Trans. A. Bernardo. Albany State University Press 1975, p. 211.

Petrarch, and so on. Pope in fact said he turned to imitation to tighten his own verse and to find a voice to say things he was not ready to speak in his own voice. Petrarch, an early champion of learning from the past, writes in a letter to his friend Boccaccio: “An imitator must see to it that what he writes is similar, but not the very same; and the similarity, moreover, should not be like that of a painting or statue to the person represented, but rather like that of a son to a father, where there is often great difference in the features and members, yet after all there is a shadowy something — akin to what the painters call one’s air — hovering about the face, and especially the eyes, out of which there grows a likeness... [W]e writers, too, must see to it that along with the similarity there is a large measure of dissimilarity; and furthermore such likeness as there is must be elusive, something that it is impossible to seize except by a sort of still-hunt, a quality to be felt rather than defined... It may all be summed up by saying with Seneca, and with Flaccus [Horace] before him, that we must write just as the bees make honey, not keeping the flowers but turning them into a sweetness of our own, blending many different flavors into one, which shall be unlike them all, and better.”¹³ Imitation, in other words, is creation: just taking a glance at what Samuel Johnson does to Juvenal in his “Vanity of Human Wishes” or what Frost does with Virgil’s *Georgics* in his *North of Boston the Greek Anthology in A Witness Tree* ought to show us how one can learn from the past and still be original. Curiously, Frost gave a January 1916 lecture called “The discipline of the Classics and the Writing of English” which extolled imitation. One can see how James Wright’s middle poems were influenced by his reading of Lorca, Jiminez, Neruda and various imagistic poems from China and Japan. In fact, a glance at W.S. Merwin’s poems in *The Lice* (1967) and the translations he was doing at that time show an incredible similarity of the type Petrarch describes. Of course, sometimes imitation is very close to the original: in fact, one translation of Merwin’s, “The Creation of the Moon” derived from a South American Indian tale is almost rendered step by step in in *The Lice* but with a different ostensible subject.

Even more loosely, we can see a number of influences: Kunitz, Horace and Robinson on James Wright; Greek and Roman epigrams on Linda Gregg and Jack Gilbert; Vallejo, Rimbaud and the beats on Tomaž Šalamun. Longinus, the Roman critic wrote: “Emulation will bring those great characters before our eyes, and like guiding stars they will lead our thoughts to the ideal standard of perfection.” Perhaps one of the greatest examples is the way Petrarch borrows the idea of creating an evolving self in a sequence of poems from Horace’s *Odes* and his sense of how to address the reader from Cicero’s letters. Ultimately the point here is that poets learn to advance their craft by reading other poets from other ages and other cultures, adapting impulses, lines, forms and ideas to their own times. Not to read, not to “emulate,” is to isolate one’s art, to leave it static.

¹³ Ibidem, p. 245.

Od tłumaczenia do naśladowania From translation to imitation

Richard Jackson

Uniwersytet Stanowy Tennessee, TN (USA), svobodni@aol.com

Data zgłoszenia: 10.03.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 28.04.2015 r.

Abstract: Translation is not only an important way to learn the art of poetry, but also provides a way to understand other cultures. However, it is mostly misunderstood: some would desire a literal translation even if the spirit of the text is lost, others a loose version even if the meaning is lost. Everything we write is already a translation in that it is made of words as opposed to the original experience, and every translation is then necessarily an interpretation. Literary translation involves trying to recreate the experience of the original, and this can be done in ways ranging from actual translation to imitation.

Key words: Translation, Imitation, poetry, paraphrase, adaptation.

Zastanawiając się nad istotą przekładu, Kenneth Rexroth, jeden z najbardziej wpływowych tłumaczy swojego pokolenia, pisze w eseju zatytułowanym *Poeta jako tłumacz*: „Pisarz, który potrafi odnaleźć się w stanie uniesienia drugiego człowieka, uczy się więcej niż tylko rzemiosła słowa. Uczy się istoty poezji”¹. W rzeczy samej, przekład wydaje się ucieleśnieniem kwintesencji poezji, z czym zgadza się również Rilke w swojej *Dziewiętej Elegii*, a poeta

ze zbocza góry przynosi w dolinę
nie garść ziemi, zatajonej każdemu, lecz
zdobyte czyste słowo, żółtą i błękitną gencjanę.
Może jesteśmy tu, by powiedzieć: dom, most,
studnia, brama, dzban, drzewo owocowe, okno —

¹ *Poems from the Greek Anthology. Expanded edition.* Trans. K. Rexroth. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, s. XXI.

lub najwyższej kolumna, wieża..., ale powiedzieć, zrozum to, tak powiedzieć, jak nigdy samym rzeczom nie było wiadome, jakimi we wnętrzu są².

Rilke postrzega słowo wyłącznie jako metaforę przedstawiającą idee, wrażenia i uczucia, a słowo samo w sobie stanowi dla niego pewną formę przekładu. Oczywiście, taka interpretacja łatwo może stać się problematyczna i nasuwa myśl, że każdy wiersz, nawet w naszym własnym języku, wymaga „tłumaczenia”. Tak więc kwestią sporną w przypadku przekładu poezji okazuje się zarówno istota poezji, jak i istota samego języka, a główne problemy i rozważania wynikające z tego podejścia oparte są na założeniu, że istota utworu poetyckiego leży, jak twierdzą Rilke i Rexroth, poza słowem jako takim.

Należy podkreślić, że przekład poetycki odbiega znacznie od tłumaczenia, z jakim zazwyczaj można się spotkać na zajęciach językowych. Wymaga on, po pierwsze, dużego wysiłku interpretacyjnego dotyczącego zarówno intencji autora, jak i oddziaływania środków artystycznych na czytelnika. Poza tym, celem przekładu poetyckiego nie jest dosłowne „przetłumaczenie”, lecz raczej oddanie nastroju, barwy, głosu czy dźwięku utworu. John Dryden, wielki poeta neoklasykistyczny, pisał w przedmowie do *Pindaric Odes*, że przekład „nie powinien popadać w parafrazę, ale też nie może stać się metafrazą”³. Poeta John Nims sądzi natomiast, że najważniejszy w tłumaczeniu jest dźwięk, gdyż melodia stanowi kluczowy aspekt utworu poetyckiego. James Wright z kolei, tłumacząc poezję Hermana Hesse’a, stara się zawrzeć emocjonalny ładunek obecny w jego utworach, a nie konkretne środki wyrazu. A tłumaczenia Roberta Blya, mimo że wyraźnie różnią się od oryginału, usiłują oddać ducha poezji zarówno Rilkego, jak i Nerudy.

Tłumaczenia *Boskiej komedii* Dantego na język angielski stanowią kolejny przykład różnorodnego podejścia do przekładu poetyckiego. John Ciardi, starając się oddać rytm *Boskiej komedii*, korzysta z języka potocznego, gdy tymczasem Robert Pinsky zachowuje rytm oryginału, stosując wyszukane słownictwo charakterystyczne, na przykład w przypadku poezji Milтона. Ciardi pozwala sobie na pewną swobodę tłumaczenia, a Pinsky „zagęszcza poemat”, tym samym jego przekład jest znacznie krótszy od oryginału. Mark Musa proponuje natomiast dosłowne tłumaczenie utworu i wprowadza swego rodzaju *terza rima*. Przekład ten nie jest rymowany. Mimo że jego autor dokłada starań, aby uchwycić zmienną rytmikę utworu, tłumaczenie pozbawione jest muzykalności, jednego z najważniejszych aspektów utworu Dantego. Czytając przekład Musy, czytelnik ogarnia

² *The Poetry of Rilke*. Trans. E. Snow. North Point Press, 2009, s. 335. Tłumaczenie: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=8760&s=1.

³ R. Schulte, J. Biguenet: *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. University of Chicago Press 1992. Jeśli nie podano inaczej, to wszystkie cytaty pochodzą z tego tekstu.

zatem zarówno treść, jak i środki artystycznego wyrazu *Boskiej komedii*, lecz nie jest świadomy, jak oryginał jest odbierany na innych płaszczyznach. Podobnie rzecz się ma z bardzo dosłownym przekładem prozy autorstwa Singletona.

Można by uznać, że w wymienionych przekładach czytelnik nie ma do czynienia z oryginałem autorstwa Dantego, a jedynie z interpretacją tłumacza, ale oczywiście komentarz ten dotyczyłby również współczesnego Włocha, który nie tylko boryka się z archaicznym słownictwem *Boskiej komedii*, ale także z odmiennymi od współczesnych środkami wyrazu. Rozwiązaniem mogłoby tu być odrzucenie wszystkiego, co nie stanowi oryginału, jednak doprowadziłoby to do raczej wąskiego pojęcia o naszej spuściźnie literackiej. (Co by się stało, gdybyśmy zastosowali tę zasadę do obrad ONZ, gdzie przemówienia są wygłaszane i tłumaczone, ale nie można tłumaczyć niuansów, tonu, głosu, rytmu itd.?)

Robert Frost twierdzi, że „Poezja niknie w przekładzie”, i jest to przeświadczenie, z którym prawdopodobnie wszyscy się zetknęliśmy⁴. Z kolei rosyjski laureat Nagrody Nobla i poliglota Josif Brodsky sądzi wręcz przeciwnie, że „Poezja odnajduje się w przekładzie”⁵. „Poezja to przeobrażenie” — oznajmia meksykański noblista Octavio Paz. A Ezra Pound w *How To Read* wskazuje na trzy aspekty języka poetyckiego: *melopoeię*, czyli melodię, *phanopoeię*, tzn. zdolność kreowania obrazów, i *logopoeię*, czyli „taniec umysłu wśród słów”. Ten ostatni aspekt, według Pounda, stanowi istotę poezji, niewypowiedziany wymiar, do którego odnosił się Rilke. Brodsky, Pound i Paz wskazują na istnienie świata zjawisk nieuchwytnych, świata bezsłownego i marzycielskiego, o którym Dante wspomina w *Paradiso XXXIII*, świata, który jednocześnie jest nieprzetłumaczalny i stanowi sedno poezji. Stanowisko Brodskiego odpowiada spostrzeżeniom Boccaccia, który w *Genealogia Deorum Gentilium*, X,7 wyznaje, słuchając „Iliady” w tłumaczeniu łacińskim: „pewne fragmenty zrozumiałem bardzo dobrze dzięki częstemu wykonywaniu utworu”⁶. Natomiast znany szwedzki poeta Thomas Transtromer twierdzi, że utwór poetycki jest tak naprawdę przejawem innego, niewypowiedzianego dzieła, napisanego ponad samym językiem. „Języków jest wiele, ale poezja jest tylko jedna” — twierdzi rosyjski poeta Andrej Wozniesiński.

Co zatem sądzić na ten temat? Chiński poeta Yang Wan-Li tak pisał o poezji i przekładzie: „Jeżeli wydaje ci się, że wszystko zależy od słów, powiem ci, że dobry poeta nie potrzebuje słów. Jeżeli myślisz, że wszystko zależy od treści, powiem ci, że dobry poeta nie potrzebuje treści. »Ale«, zapytasz, »bez słów i treści, jak możliwa jest poezja?« Wtedy odpowiem »pozbaądź się słów i znaczenia, a dalej pozostanie poezja«”. Ten nieuchwytny element poezji jest, moim zdaniem, przedmiotem dobrego przekładu. Właśnie dlatego Jane Hirshfield, współczesna

⁴ R. Frost: *Collected Poems, Prose and Plays*. New American Library 1995, s. 806.

⁵ J. Brodsky: *Less Than One: Selected Essays*. Farrar, Straus and Giroux, 1987, s. 52.

⁶ Cyt. z: Boccaccio: *Genealogy of the Gentile Gods*. www.usfc.sdsu.edu/~amtower/genealogygentilegods.doc.

poetka i tłumaczka, twierdzi, że „Dosłowne tłumaczenie nie jest przekładem. Próba oddania melodii nie stanowi przekładu. Zwykle oddanie treści tekstu nie jest przekładem”⁷. Zapewne wspomniana autorka wtóruje wielkiemu łacińskiemu poecie Horacemu, który w *Ars Poetica* (Ser. II, III) pisze, że przekład utworów Homera jest dobry:

Jeżeli tłumacz nie stara się niewolniczo oddać
słowo w słowo oryginału, i jeżeli naśladowując go nie popadnie
w ciasną studnię, z której ani wstyd
ani prawa rządzące jego zadaniem
nie pozwolą mu przekierować kroku⁸.

Notabene, metafora kroku stanowi grę słów przywodzącą na myśl stopę metryczną, którą określa się rytmem. Na przestrzeni wieków wielokrotnie utożsamiano się z poglądami zarówno Horacego, jak i Wan-Li. Współcześnie zaś Octavio Paz twierdzi: „W końcu poezja to przecież nie tylko sam tekst. Tekst układa się w wiersz, który oddaje zmysły i znaczenia... Za pomocą różnych środków artystycznych, o zbliżonej funkcji, można podobnie oddziaływać na czytelnika. Podobnie, ale nie tak samo: przekład jest sztuką analogii, sztuką odnajdywania odpowiedników. Sztuką opartą na kreowaniu cieni i echa oryginału..., sztuką tworzenia za pomocą innego tekstu utworu podobnego do oryginału”. Prowadzi to do podstawowej sprzeczności, którą wyartykułował Stephen Mitchell, znany autor przekładów Rilkego na język angielski. Twierdzi on mianowicie, że „jeżeli chodzi o poezję najwyższych lotów, jej najbardziej wolne tłumaczenie okazuje się często najwierniejszym”⁹. Natomiast wielki angielski poeta, tłumacz i krytyk literacki Samuel Johnson, jeden z najbardziej konserwatywnych badaczy neoklasycyzmu, dodaje: „Należy potraktować utwór poetycki w przekładzie tak, jakby był napisany w języku angielskim. W ten oto sposób oceniamy wartość przekładu”.

W ostatnich latach wielu autorów przekładów zaangażowało się w prace zespołowe, często tłumacząc z języków, których nie znają lub znają w niewielkim stopniu. Projekty te, oparte zazwyczaj na współpracy osoby dobrze znającej język lub mówiącej w danym języku oraz poety, przynoszą oszałamiające rezultaty. Poeta na ogół otrzymuje dosłowne tłumaczenie, konsultuje je z tłumaczem, by zrozumieć kontekst historyczny, słownictwo, kolokwializmy i przenośnie, po czym tworzy wiersz, który stanowi wersję, imitację (dosyć luźną) lub adaptację (luźną) oryginału. Praktyka ta nie jest czymś nowym. Johnson na przykład opisuje ją przy okazji pracy Pope’a nad tłumaczeniem *Iliady*. Gdy Pope, albo

⁷ J. Hirschfield: *Nine Gates: Entering the Mind of Poetry*. Harper Collins 1998, s. 167.

⁸ Horace: *Satires and Epistles*. Trans. Davie. Oxford University Press 2011, s. 180.

⁹ S. Mitchell: *Introduction*, in: *The Selected Poetry of Rainer Marie Rilke*. Vintage. Reissue edition, 1989, s. IV.

jakikolwiek inny tłumacz, niewystarczająco dobrze rozumiał tekst, „zasięgał wiedzy o słowach”. Podobnie jak Pope, pracował Chapman. Celem takiej współpracy było, do czego dążył również Johnson, stworzenie wspaniałego utworu w języku angielskim. W wyniku tej praktyki, jak zauważa Johnson, dochodzi do wzbogacenia obu języków, ponieważ — jak pisze wspomniany autor — przekład Homera autorstwa Pope’a „odmienił język angielski”. Pound z kolei przedstawia tę kwestię w sposób następujący: „odsłaniamy tajemnicę znaczenia, obserwując ją w świetle dwóch sprzecznych prądów”. Jak sam przyznaje, jego przekład dzieł Cavalcantiego nie odpowiada oryginałowi wers po wersie, ale raczej usiłuje „ucieleśnić w języku angielskim cząstkę siły drzemiącą w tym człowieku”. Oczywiście, pojęcie przekładu w rozumieniu Pounda jest dalekie od postrzeganego przez przeciętnego odbiorcę.

Paul Valéry w *Sztuce poezji* twierdzi, że tłumacząc Wergiliusza, miał ochotę zamienić się z poetą miejscami, wiedział bowiem, do jakiego stopnia identyfikuje się z autorem w procesie tłumaczenia. Przekład był w jego przypadku aktem tworzenia. Podobnych odczuć doznaje współczesny poeta i tłumacz, laureat Nagrody Pulitzera, Charles Simic. Jego zdaniem, „przekład jest aktorskim środkiem wyrazu. Jakkolwiek wspaniały nie byłby utwór, muszę uwierzyć, że to ja jestem jego autorem, żeby go dobrze przetłumaczyć”¹⁰. Judith Hemschmeyer, tłumaczka utworów bodajże najwybitniejszej poetki ubiegłego wieku Anny Achmatowej, opisuje powolny proces, podczas którego najpierw oswaja się z podstawowym przekazem utworu, a następnie stara się powielić wrażenia wywoływane przez poszczególne utwory. A dobrze znany amerykański poeta Galway Kinnell wyjaśnia w przedmowie do swojego przekładu poezji Villona, że „tłumacząc dosłownie, łatwo można rozminąć się ze znaczeniem oryginału albo wypaczyć jego ton... Staralem się tłumaczyć »dosłownie« w innym znaczeniu tego słowa. Chciałem być wierny poetyckiej złożoności oryginału, zarówno odcieniom znaczeniowym, jak i jego wymowie. Ale jednocześnie chciałem, by utwory te funkcjonowały w języku angielskim. Zaniechałem więc transferu znaczeniowego z jednego języka na drugi”¹¹. Kinnell kontynuuje swój wywód, twierdząc, że starał się zasymilować język francuski: „Tłumacząc, nie zmieniałem jedynie jednego języka na drugi, ale również wyrażałem to, co stało się częścią mojego własnego doświadczenia i interpretacji”¹². Jeżeli komukolwiek dziwne wydaje się podejście tego twórcy, to należy pamiętać, że za każdym razem, gdy czytamy utwór poetycki w rodzimym języku, postrzegamy go przez pryzmat własnych doświadczeń, kontekst, w jakim funkcjonujemy, oraz sposób, w jaki postrzegamy rzeczywistość. Wszystkie te elementy, oddziałując na siebie wzajemnie, tworzą unikalne doświadczenie, które nazywamy poezją. Można

¹⁰ Ch. Simic: *Preface*, in: *Poems By Novica Tadic*. BOA 2009, s. II.

¹¹ G. Kinnell: *Translator*. Hanover, University Press of New England, 1982, s. XIII.

¹² G. Kinnell: *Introduction*, in: *The Poems of François Villon*. University Press of New England 1982, s. IV.

nawet stwierdzić, z czym zgadza się wielu literaturoznawców i językoznawców, że tłumaczymy również we własnym języku. Czytanie zarówno poezji Kinnella, jak i jego tłumaczeń skłania czytelnika do czynności niewiele różniących się od tych, których wymaga lektura utworów Villona w oryginale. Ale czym jest w takim razie oryginał Villona? Czy to ten utwór, który czyta i interpretuje francuski literaturoznawca? Francuski poeta? Znawca języka francuskiego? Czy to jest nadal oryginał, jeżeli czyta go osoba źle mówiąca po francusku? Czy poezja istnieje w jakiejś platonicznej, idealnej przestrzeni, gdzie zarówno znaczenie, jak i oddziaływanie utworu literackiego są nietknięte? Czy funkcjonuje jedynie w przestrzeni indywidualnej interpretacji czytelnika? A może gdzieś pomiędzy tymi płaszczyznami? Na te pytania musi sobie odpowiedzieć zarówno tłumacz, jak i czytelnik przekładu. „Przekład jest czynnością niemożliwą i właśnie dlatego jest tak bardzo interesujący”¹³ — twierdzi William Matthews, tłumacz Owidiusza, Horacego i Marcjalisa.

W liście do swojego brata, Gherardo, Petrarca dzieli się następującą obserwacją w odniesieniu do poezji biblijnej: „nikt jeszcze jej łatwo nie przetłumaczył ani nie mógł jej łatwo przetłumaczyć na jakikolwiek język, nie tracąc rytmu, stopy czy treści. Tak więc skoro musiałem jakoś wybrnąć z tej sytuacji, treść wydała mi się najważniejsza. Mimo to niektóre elementy metryki pozostały i poszczególne części stanowią to, co wciąż nazywamy wersami, ponieważ rzeczywiście nimi są”. Wciąż nieusatysfakcjonowany rezultatem swojej pracy, Petrarca napisał w ciągu niespełna roku *Psalmy pokutne*, nie tylko wzorowane na poezji biblijnej, ale jednocześnie inkorporujące sformułowania oraz idee oryginału. W *Przedmowie do Listów o sprawach rodzinnych* Petrarca pisze: „Najważniejszym zmartwieniem tłumacza jest troska o osobę, którą jest czytelnik. Najlepszy jest to sposób, by wiedzieć, co pisać i jak pisać dla określonej publiczności”¹⁴. W pewnym sensie Petrarca zapowiada wspomniane wcześniej obawy Johnsona, że głównym celem poezji jest dotarcie do czytelnika.

Zachowanie świeżości i dynamiki oryginału, a jednocześnie dostosowanie go do wrażliwości współczesnego czytelnika stanowi zawsze wyzwanie. Ludziom pokroju Davida Slavitta — tłumacza Owidiusza i Wergiliusza — czy Williama Matthews — tłumacza poezji Marcjalisa i Horacego — udało się wspaniale „przenieść” tych poetów do naszych czasów, zupełnie jakby byli jeszcze żywi, pełni własnych niepokojów, ale wyrażonych współcześnie, tak jak życzyłyby sobie tego Johnson. Matthews, na przykład, wkomponowuje w swój przekład elementy współczesne, a Slavitt bardziej interpretuje *Bukoliki* Wergiliusza niż je tłumaczy. Innymi słowy, obaj biorą pod uwagę współczesnego czytelnika, do czego nawoływał Petrarca, oraz treść i rytm utworów; dokładnie tak, jak robił to Pope,

¹³ Wywiad z Richardem Jacksonem. „Poetry Miscellany” 1986, s. 2.

¹⁴ Petrarch: *Letters on Familial Matters*. Trans. A. Bernardo. Albany State University Press 1975, s. 211.

tłumacząc Horacego. Johnson pisał następująco o epice Homera w tłumaczeniu Pope'a: „Tysiącu obiekcji w stosunku do przekładu można przeciwstawić jedną ripostę: celem autora jest dotarcie do czytelnika. Krytyka, która ma na celu zniszczenie wymiaru estetycznego utworu literackiego, powinna być odrzucona”.

Przekład poezji zbliżony jest więc do naśladownictwa, jak sugeruje Pope w liście na temat swoich przekładów utworów Horacego. Pewien anonimowy autor twierdził nawet, że wersja Pope'a, „mimo że zniewolona, powinna być pętami oryginału, tańczyła jakby była wolna”. Przed Pope'em Ben Jonson zdefiniował przekład w utworze *Timber* jako tekst zaledwie oparty na innym wierszu. Dryden w *Przedmowie* do tłumaczenia Owidiusza określił trzy rodzaje związków, w jakie poeta wchodzi z oryginałem. „Metafrazą”, zdaniem Drydena, stanowi niewolnicze, dosłowne tłumaczenie, „parafraza” to „wolne tłumaczenie”, zachowujące znaczenie oryginału, lecz często „wzmocnione”, a naśladownictwo — proces, w którym „tłumacz (o ile można go jeszcze tak nazwać) pozwala sobie na wolność nie tylko w zasobie słów i znaczeń, lecz również całkowicie od nich odchodzi, traktując oryginał jedynie jako wskazówkę, dzięki której rozpoczyna pracę wstępną”. Właśnie tego rodzaju tłumaczenia dokonuje Robert Lowell w *Imitacjach* czy Pound w *Homage to Sextus Propertius*, złożonego z ciągu luźno przetłumaczonych wersów zorganizowanych w zupełnie nowe utwory. W podobny sposób pracuje Stephen Berg, składając z sobą obrazy i wersy inspirowane utworami Anny Achmatowej w *With Akhmatova at the Gate*. Diana Gioia opisuje, jak Donald Justice posługuje się wersami, wierszami i formami innych poetów w jednej czwartej swoich utworów.

Obecnie tak bardzo zwracamy uwagę na nowe, odmienne zjawiska, że zapominamy o własnej poezji i tradycji literackiej, o tym, cytując tytuł eseju Roethkego, „Jak pisać jako ktoś inny”. Faktycznie, poeci na przestrzeni wieków uczyli się pisać przez naśladownictwo: Katullus adaptował utwory Kalimacha z Cyreny, Horacy zapożyczał od Lucyliusza, Petrarca czerpał od Dantego i Cino di Pistoia, Wyatt i Surray — od Petrarki itd. Pope twierdził, że naśladował, aby poprawić swoje własne strofy i wykształcić głos, który pozwoliłby mu wypowiedzieć rzeczy, których sam nie potrafił jeszcze sformułować. Petrarca, mistrz czerpania nauk z przeszłości, tak pisał do swojego przyjaciela Boccaccio: „Naśladowca musi się upewnić, że to, co pisze, jest podobne, ale nie takie samo, jak oryginał, a podobieństwo nie powinno być takie, jak między obrazem czy rzeźbą a osobą, ale raczej jak między synem a ojcem, którzy często różnią się wyglądem, lecz mimo to jest między nimi jakiś cień podobieństwa, bliski temu, co malarze nazywają postawą, widoczny w rysach twarzy, a w szczególności w oczach... My, pisarze, musimy się upewnić, że podobieństwo pociąga za sobą dużą dawkę odmienności, ponadto, że owa zbieżność ma charakter ulotny, nieuchwytny dla niewprawnego oka, by to coś się czuło, lecz nie można go było zdefiniować... Pisał o tym również Seneka, a przed nim Flaccus [Horacy], że musimy pisać, tak jak pszczoły produkują miód, nie przez zbieranie kwiatów,

lecz przez ich transformację w naszą własną słodycz, łącząc smaki, których owoc nie powinien być podobny do żadnego ze składników, a jednocześnie lepszy od nich wszystkich”¹⁵. Naśladownictwo, innymi słowy, jest tworzeniem. Przekłady Samuela Johnsona poezji Juwenalisa w *Vanity of Human Wishes* czy na przykład Frosta przekład *Georgik* Wergiliusza w *North of Boston the Greek Anthology in a Witness Tree* pokazują nam, ile można nauczyć się z przeszłości, będąc jednocześnie oryginalnym. Frost zresztą wygłosił wykład w styczniu 1916 r. zatytułowany *Klasyka a angielszczyzna*, w którym wychwalał naśladownictwo. Łatwo również dostrzec, jak ogromny miały wpływ na poezję Jamesa Wrighta jego przekłady utworów Lorci, Jiméneza, Nerudy oraz chińskiego i japońskiego imaginizmu. Porównanie wierszy W.S. Merwina z tomiku *The Lice* (1967) i jego przekładów z tego samego okresu wskazuje również niesamowite podobieństwo w stylu, o którym wspominał Petrarca. Oczywiście, czasami naśladownictwo jest niezmiernie zbliżone do oryginału: jeden z przekładów Merwina, *Stworzenie księżycy*, zaczerpnięte z południowoamerykańskiej baśni indiańskiej, pojawia się słowo w słowo w *The Lice*, ale z innym rzekomo podmiotem lirycznym.

Można zaobserwować wiele innych wpływów o mniejszym znaczeniu: Kunitz, Horacy i Robinson pojawiają się u Jamesa Wrighta, greckie i rzymskie epigramy u Lindy Gregg i Jacka Gilberta, Vallejo i Rimbaud — u Tomaża Šalamuna. Rzymski krytyk Longinus twierdził, że „Naśladownictwo przywoła przed nasze oczy wielkich bohaterów i, tak jak gwiazdy na niebie, poprowadzą oni nasze myśli ku absolutowi”. Prawdopodobnie jednym z najlepszych przykładów jest przypadek Petrarcki, który zapożyczył od Homera (*Ody*) pomysł rozwijającego się wnętrza podmiotu lirycznego na przestrzeni wielu utworów, a od Cycerona (*Listy*) — sposób, w jaki powinno się zwracać do czytelnika. Rzecz w tym, że poeci uczą się rzemiosła, czytając innych poetów z innych epok i z innych kultur, przystosowując środki, strofy, formy i idee do swoich czasów. Nie czytać, nie naśladować oznacza odizolować poezję, pozostawić ją samą sobie, żeby skostniała.

¹⁵ Ibidem, s. 245.

Z języka angielskiego przetłumaczył Wojciech Tokarz

Odjek mesijanizma Adama Mickiewicza u djelu Ivana Mažuranića

The echo of Adam Mickiewicz’s messianism in the work of Ivan Mažuranić

Tea Rogić Musa

Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, Hrvatska, tea.rogic@izmk.hr

Data zgłoszenia: 15.04.2015 — Data recenzji i akceptacji: 8.05.2015

Abstract: Ivan Mažuranić was the first among the South Slavs to translate *The Books of the Polish People and of the Polish Pilgrimage* by Adam Mickiewicz, with the impact in his political brochure *Croats and Hungarians*. The knowledge of literary translations of the period contributes to the research of the Croatian-Polish relationship during the long-term endangerment of the national identities of both nations.

Key words: Ivan Mažuranić; Adam Mickiewicz; messianism; *The Books of the Polish People and of the Polish Pilgrimage*; Croatian National Revival.

Uvod: pregled korpusa

Kako bi se istražio utjecaj mesijanizma Adama Mickiewicza na Ivana Mažuranića nužno je kao predradnju istražiti Mažuranićevo mladalačko bavljenje Mickiewiczem i uopće cjelinu njegova poznavanja Mickiewiczeva opusa. U sastavu takva istraživanja nameću se tri razmjerno samostalna, a ipak isprepletana tematska područja: najprije Mažuranićeve suradnja u »Danici ilirskoj« 1830-ih te razgraničavanje njegovih tadašnjih prijevodnih od autorskih tekstova, a među kojima neki nastaju izravno pod utjecajem poljske lektire; nadalje, Mažuranićevo preuzimanje ritmike i fraze po uzoru na biblijski stil Mickiewiczevih proza (čiji se trag dalje može pratiti u dopunama *Osmana* i *Smail-agi Čengiću*) te treće,

izravno ugledanje na političko-profetski diskurs u *Knjigama poljskoga naroda i hodočašća*, a za koje, zahvaljujući podatcima iz ostavštine, znamo da ih je Mažuranić prvi poznao u hrvatskoj i u južnoslavenskoj sredini. S obzirom na to da se pitanje Mickiewicza upleće u sve tri istaknute sfere Mažuranićeva djelovanja — prijevodnu, pjesničku i političku — bitno je uputiti na konzistentnu nit u čitanju i nasljedovanju Mickiewicza koja je pratila Mažuranićevo stvaralaštvo u različitim aspektima javnoga djelovanja.

Kako je prvi dokumentirao Milorad Živančević¹, Mažuranić već početkom 1830-ih u izvorniku čita Mickiewicza, radi opsežne bilješke, držeći ga vrhun-
cem književnosti među Slavenima. Već za gimnazijskih dana posve je svjestan koncepta slavenske uzajamnosti, ali i raznolikosti stajališta kod iliraca o tom pitanju, napose kad je riječ o Poljskoj: primjerice, na tragu češkoga utjecaja Petar Preradović² zamjera Poljacima uporno traženje vlastita puta, izvan sveobuhvatne panslavenske ideje, ne mareći za hegemoniju kojoj su Poljaci bili podvrgnuti i gdje su i oni, u takvoj vrsti ekspanzionizma, dijelili sudbinu neslobodnih naroda, unatoč svojoj teritorijalnoj i brojčanoj rasprostranjenosti. Kako znamo iz kasnijih razdoblja njegova javnoga djelovanja, Mažuraniću je strano metafizičko slavenofilstvo, kakvo su njegovali drugi zapadni Slaveni, susjedi Poljaka, birajući modus načelne potpore, ali zapravo odani vlastitom pragmatizmu.

Mažuranić se javio u književnosti kao suradnik »Danice ilirske« 1835. Tada je bio običaj među ilircima da mladi pjesnici objavljuju pod pseudonimom, iz neke vrste konvencionalne skromnosti. Publika je uglavnom vjerovala da cijeli list popunjava Ljudevit Gaj. Kako vidimo iz literature o suradnicima prvih godišta »Danice«³, književni su povjesničari nailazili na teškoće oko Mažuranićeva autorstva: služio se redovito s nekoliko pseudonima, ne uključujući šifre, *Ilir iz Primorja horvatskoga*, potom *Slavomir*, pa *Budimir* (A. Barac u svojoj monografiji o Mažuraniću⁴, koja je dugo bila formativni književnopovijesni uvid, ni ne spominje šifru kojom su potpisani prijevodi Mickiewicza; dakle, tekstove prepoznaje kao Mažuranićeve, ali ne i da su prijevodi). Prva mu je tiskana pjesma na hrvatskom *Primorac Danici* iz 2. broja 1834., nastala kao odjek na pokretanje lista. Prva mu je napisana pjesma glasovitoga prvoga stiha *Vinodolski dolče, da si zdravo* (pravoga naslova *Pisma od Vinodolca školana*, nastala još u gimnaziji, 1830). Sljedeća mu je tiskana pjesma *Pređem slavjanskim* iz 1835., u kojoj promiče ideju slavenstva. Sav mu je književni rad ukupno 31 pjesma u *Danici*, dva pjevanja *Osmana* 1844. i u listu »Iskra« prvi put objavljen 1846. spjev *Smrt Smail-age Čengića*.

¹ M. Živančević: *Ivan Mažuranić*. Novi Sad—Zagreb, Matica Srpska—Globus, 1988, str. 51.

² Ibidem, str. 53.

³ M. Živančević: »Danica ilirska« i njeni anonimni suradnici. »Croatica« 4(1973) 5, str. 67—70, 83—84.

⁴ A. Barac: *Mažuranić*. Zagreb, Matica hrvatska, 1945. Pregled Mažuranićeva književnoga rada na str. 62—88.

Prijevod Mickiewiczza serija su crtica u »Danici« 1837. sa šifrom *M.....ć* kao oznakom autorstva. Riječ je o ulomcima iz *Knjiga poljskoga naroda i poljskoga hodočašća (Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* — prema prvom pariškom izdanju iz 1832.). Nisu prevedeni slijedom kako stoji u izvorniku, a u prijevodu ulomci nose zasebne naslove (u izvorniku nema naslova, samo rimske brojčane oznake)⁵: *Prispodoba* (početak XIV. odlomka *Knjiga*. »Danica« HSD⁶, 1(1835) 43, str. 273. Kratki ulomak, potpisan: *A. Mickiević*), *Nětילו* (nastavak XIV. odlomka *Knjiga*. »Danica« HSD, 1(1835) 46, str. 285, potpis: *A. Mickiević*), *Prispodoba* (iz V. odlomka *Knjiga*. »Danica« HSD, 1(1835) 49, str. 297. Dulji ulomak, potpis: *A. Mickiević*), *Poběda* (prozni ulomak. D I, 3(1837) 34, str. 134, potpis: *M.....ć*), *Zvězda i iglica magneta* (iz I. odlomka *Knjiga*. D I, 3(1837) 34, 140, potpis: *M.....ć*), *Oganj* (iz VII. odlomka *Knjiga*. D I, 3(1837) 35, str. 144, potpis: *M.....ć*), *Malaria* (vrlo vjeran prijevod iz IX. odlomka *Knjiga*. D I, 3(1837) 36, 148, potpis: *M.....ć*), *Glupi i mudri gospodar* (iz XV. odlomka *Knjiga*. D I, 3(1837) 39, str. 160, potpis: *M.....ć*), *Pravi Kerštjanin* (nastavak XV. odlomka *Knjiga*. D I, 3(1837) 41, str. 167—168, potpis: *M.....ć*), *Prispodoba* (iz I. odlomka *Knjiga*. »Danica« HSD, 9(1843) 33, str. 132.

Mažuranićev prinos hrvatskoj recepciji Mickiewiczzeva djela

Osim što su ulomci iz *Knjiga* prvi prijevod Mickiewiczza među Južnim Slavenima, djelo je sadržajem izvrsno odgovaralo ilirskoj temi i širim prilika-ma u zemlji: crtice su odreda alegorijske, zamišljene kao pouke prilagođene hrvatskom čitatelju. Mjestimice je Mažuranićevo autorstvo posve očito — siže crtice o zvijezdi kao simboličnom putokazu izgubljenom brodu na uzburkanom moru upotrijebljen je poslije u dopuni *Osmana* (XIV, 845—848). Ciklus je u suvremenika bio zapažen jer je odgovarao preporodnom ozračju u Hrvatskoj, o čem svjedoči i pretisak u *Zori dalmatinskoj* 1845. Međutim, u prilog tome da su prijevod ipak ostali razmjerno nepoznati i da nisu pripisivani Mažuraniću svjedoči i studija *Književnost ilirizma*, koja donosi i zaseban osvrt na Mažuranićev prinos u »Danici«⁷, gdje se Mickiewicz ne spominje (iako »Danica«, napose u kasnijim godištim, donosi mnogo vijesti o Mickiewiczu — osobito se motrilo na razdoblje pariških predavanja, pa se izvješćuje i o nasljedniku na katedri,

⁵ L. Durković-Jakšić: *Mickiewicz i Jugosłowianie*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1984, str. 201—202; S. Slukan: *Adam Mickiewicz u Hrvatskoj 1835—1998*. »Književna smotra« 30(1998) 110(4), str. 37.

⁶ Kratice DI i HSD odnose se na nazive »Danica ilirska«, odnosno »Danica Horvatzka, Slavonska y Dalmatinzka«.

⁷ A. Barac: *Književnost ilirizma*. Zagreb 1954, str. 212—215.

C. Robertu⁸), jednako kao u raspravi Đorđa Živanovića, koji ne spominje Mažuranića kao prevoditelja Mickiewicza⁹. Zabunu su potaknule tri crtice iz prvoga godišta »Danice«, tri prijevodna ulomka iz istoga Mickiewiczeva djela, koja je, po svemu sudeći, preveo Gaj¹⁰, koji je također izvrsno poznao poljski. Ti su ulomci nepotpisani, a među dvama ciklusima stoji dulje razdoblje.

Mažuranićevi su prijevodi u današnjem smislu prepjevi, u ilirsko doba prijevodna djela smatrana su izvornim prinosom književnosti. Bilo je uobičajeno da se preuzimaju cijeli ulomci, bez naznake pravoga autora, što je smatrano posve legitimnim. Kako je učenje slavenskih jezika bilo dijelom ilirske koncepcije, Mažuranić je od svih slavenskih jezika najprije i najbolje naučio poljski, u njegovoj ostavštini nađeno je nekoliko napisa na poljskom (prepisivao je cijele opsežne ulomke iz poljskih djela)¹¹. U najranijoj osobnoj legitimaciji koja je sačuvana u ostavštini (tzv. Personal-Standes-Auswies, datirano u Zagrebu 12. II. 1835) vlastoručno je u rubrici *Sprachkenntnisse* na broj 1 stavio, razumije se, hrvatski, na broj 2 poljski (dodavši i »druge slavenske jezike«), potom latinski, pa njemački, talijanski, sve do engleskoga¹². Da se ozbiljno zanimao prevodilaštvom, saznajemo iz predgovora njemačko-ilirskom rječniku (*Deutsch-ilirisches Wörterbuch. Němačko-ilirski slovar*. Agram 1842, s J. Užarevićem), koji je sastavio u duhu Gajeve jezične reforme.

Mickiewicz je na hrvatski preveden dakle razmjerno rano. Godina 1835. je indikativna jer se u historiografiji hrvatske književnosti uzima za početak preporodnoga razdoblja: to je godina kad počinju izlaziti »Novine horvatske« i kao njihov tjedni prilog prvi pravi hrvatski književni list, »Danica horvatska, slavonska i dalmatinska«. Autori koji su se bavili ranim hrvatskim prijevodima s poljskoga (Živanović, Josip Hamm, Fran Ilešić, Vilim Frančić) tumačili su šifru *M.....ć* kao Mickiewicz, ne dovodeći ih u vezu s Mažuranićem¹³. U starijim tumačenjima bez zadržke se sudilo da bi prevoditelj morao biti Gaj. Tek je Živančević (1988) zahvaljujući podatcima iz ostavštine pripisao prijevode Mažuraniću.

Autorstvo prvih triju nepotpisanih ulomaka nije dakle riješeno, pretpostavka o Gaju oslanja se na izvjesnu mogućnost da je Gaj autor i članka o Mickiewiczu koji je izašao u »Danici« 1839 (54). Nakon Barčeve studije, u kroatističkoj literaturi o Mažuraniću (pa tako i u izdanju njegove bibliografije u ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 32, Zagreb 1965) ulomci se ne označuju kao prijevodna djela. No uvid u Mickiewiczev izvornik potvrđuje prijevodni značaj

⁸ Ibidem, s. 123.

⁹ Đ. Živanović: *Bibliografija prevoda dela Adama Mickjeviča u srpskohrvatskoj književnosti*. »Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor« 23(1957) 1/2, str. 176—178.

¹⁰ M. Živančević: *W sprawie autorstwa pierwszych tłumaczeń z Mickiewicza w literaturze chorwackiej*. »Pamiętnik Słowiański« 11(1961), str. 229.

¹¹ T.S. Grabowski: *Romantyzm polski wśród Słowian*. Lwów 1910, str. 38.

¹² M. Živančević: *Mažuranićevi prevodi*. »Zbornik za slavistiku« (1975) 9, str. 87—99.

¹³ M. Živančević: *W sprawie autorstwa...*, str. 225.

Mažuranićevih tekstova. Vjerojatno zato što se Mažuranić i inače potpisivao raznim šiframa, prvi čitatelji nisu sumnjali u izvornost djela. Dakle, Mažuranićevi suvremenici sigurno te ulomke nisu držali prijevodima. Od 1835. do 1838. Mažuranić surađuje u gotovo svakom broju »Danice«. No u godini nastanka prijevoda, 1837., objavio je samo dvije pjesme (*Danica Ilirom, Napredovanje*). Očito je u tom razdoblju posvećen prevođenju jer je u »Danici« tiskao i prijevode s ruskoga, češkoga, latinskoga, njemačkoga, francuskoga i talijanskoga. Pomutnja je nastala jedino s prijevodima s poljskoga jer su *de facto* anonimni (a i Gaj je bio na glasu kao znalac poljskoga).

Tekst prijevoda sugerira da prevoditelj nije kajkavac. Donekle je neobično i da tumači nisu uočili polonizme u tekstu: »burljivo doba« (*czas burzliwy*); poljska sintaksa — »[...] iglicu magnetnu brodarsku« (*iglicę żeglarską magnesową*). Prijevod je vjeran i leksički točan, svi ulomci prevođeni su po jednakom kriteriju i s jednakom nakanom: prevoditelju je bilo stalo, i pošlo mu je za rukom, sačuvati alegoričnost i didaktičnost izvornika, a tekst je prilagođen tamo gdje se izravno odnosio na Poljake. Mažuranić je mjestimice dodavao i cijele rečenice, no u cijelosti prijevod je vjeran i uspjelo prenosi lirizam Mickiewiczeva stila. Kako bi sačuvao biblijski ritam, Mažuranić negdje odveć čuva poljsku frazu pa se danas ti dijelovi doimaju manjkavima. Ulomci čine sadržajnu i duhovnu cjelinu, što svjedoči o njihovu promišljenu odabiru i poretku. U izvorniku su poglavlja označena rimskim brojevima, pa svi naslovi potječu od prevoditelja. Još je ponešto mijenjano, pa su tako *Glupi i mudri gospodar* i *Pravi kršćanin* dva pasusa iste pripovijesti, u izvorniku pod brojem XV, tiskane redom kako tamo i stoje¹⁴:

Glupi i mudri gospodar

Stanoviti glupi gospodar pozivajuć k sebi goste, pokazivaše im najpervo u domu svojem mĕsta, gdje se smet baca, i druga smerdljiva i skaredna mĕsta, tako, da je sgrustnost u njih uzbudio, i nitko nehtjaše sĕsti k stolu njegovu.

A gospodar razumni vodi goste svoje čistim hodnikom u sobu besĕdnu. Smetištja i gnojišća nalazi se u svakoj kući, ali je sakrito od očuih.

Imade ih medju vami, koji govoreć inostrancem o domovini svojoj začimaju od toga, što u njezinih pravih i ustanovljenjih nije saveršeno i dobro; a drugi začimaju od onoga, što je lĕpo i ugodno za vidĕt. Kažite mi sada, koji su med njimi glupi, a koji razumni gospodari? i koji ĕeju goste u dom svoj privabiti?

Nemetjite bisera prĕd svinje; negovorite svim inostrancem o velikih stvarih, koje je učinio vaš narod za dobro ĕloga svĕta, jerbo vam jedni neĕeju vĕrovati, a drugi vas neĕeju razumĕti.

¹⁴ Ulomci se donose prema izvornom tisku u »Danici«, sa svim grafijskim i pravopisnim rješenjima onako kako ih je označio Mažuranić. Ovdje se pretiskavaju s ciljem oprimjerivanja prevoditeljeva stila i metode.

Ne pripravajte se s tudjinci, jerbo znate, da su govorljivi i berbljavi, kano dētčaci u školi; i najmudrii naučitelj neće nadgovoriti prokšenoga i jezičljivoga dētčaka.

M.....ć.

Pravi kerštjanin

Stanoviti Kerštjanin pribivaše blizu šume, budući je lugarom bio. Taj ugleda, gdje se razbojnik iz šume izvuče i, proti kerčmi pojde, u kojoj su stanovali Židovi, da jih umori i izplēnja. Razbojnik rekne lugaru: ajdemo skupa na Židove, pak ćemo plēn dēliti.

Lugar imadjaše pušku u rukuh, ali samo nabitu ptičjim šprihom, zato ju izpruži na razbojnika, i rani ga; nego vēndar i sam biaše jako ranjen, prime se dakle za ramena, i biše se tako dugo, dok razbojnik lugara neobali i nogama nesgazi, i mišljaše, da ga je ubio. Nego i sam budući ranjen, nemogaše radi prolēva kervi iti na razboj, i vrati se natrag u šumu. Lugar medju tim uteče u kerčmu.

I rekne Židovom: eto što mi se sgodi; sastadoh se s razbojnikom, ranih i odērah ga, ali će se skorom izlēčiti i povratiti se; ako ne ovamo, on će iti drugamo plēnati ine Židove po kerčmah. Ustanite dakle, uhvatite, i svežite ga; i ako se bojite, pomozite meni, razbojnik je ravno jakih rukuh; ali budući da je već oslabljen, nadvladat ćemo ga.

Židovi su takojer vidēli iz kerčme, što se je sgodilo, i znadjahu, da jih je obranio; ali bojahu se, da nebi platje kakove iskao.

Ništanemanje pokazivahu veliko začudjenje, pitajuć, odkuda ide, i što želi; starešine dadoše mu rakiē i kruha; a Židovčeta plakahu, kano da bi od sužalenja.

I rekoše svi: nevērujmo, da bi razbojnik hotio nas ubiti; od davna je bio kod nas, pio rakiē, i ništa nam zloga nije učinio.

Odgovori im lugar: ako je tu bio, tim gorje po vas, jerbo je razmotrio dom vaš i škrinje vaše, i spazio, da u kući stanuju Židovi, to jest, bojažljivoga i slaboga serdca narod.

Na to mu opet rekoše Židi: nepogerdjui naroda našega; jerbo zar nije iz njega, zar nije iz našega naroda bio David, koi je Goliata ubio, i Samson najjačji izmed svih ljudih.

Odgovori im opet lugar: čovēk sam u knjigah nevēšt, ali sam čuo od župnika (plebauša), da je taj David i Samson umro, i da neće nijedan višje ustati; brinite se dakle za sebe.

Rekoše mu opet Židi: to nije naša stvar lugove od razbojnikah očištjati, to je briga vladarstva i vojske; idi i kaži im.

Odgovori lugar: kad sam vas branio, nisam pitao vladarstva, niti sam čekao na vojsku. Rekoše mu Židovi: branio si sam sebe. Odgovori lugar: mogao sam

takojer razbojniku pomoći, da vas oglobi, ili iti iz daleka za njim i mučec, pak bi bio sa mnom poděliao dobro vaše. Mogao sam takodjer iz kuće i neiziti.

Rekoše mu Židovi: branio si nas, jerbo si se nadao platje. I mi ti dadosmo rakiie i hlěba, obvismo ti rane, i dat ćemo ti još jedan tverdi talir.

Odgovori im lugar: Platje vaše netrěbam, a za hlěb, rakiu i lěk, poslat ću vam pěneze, kako beržje doma dojdem.

Rekoše mu opet Židi: tukao si se s razbojnikom, jerbo znamo, da si svadljivac, i ljubiš boj, i tražiš po šumi zvěri.

Odgovori im lugar: da bi ja išao na boj, oboružao bi se bolje, ponesao bi kugljih i torbak; i išao bi ili prie, ili potlam; a viděli ste, da nisam išao, niti prie, niti potlam, nego u onaj isti mah, kad sam smotrio razbojnika na vas idućega.

Opet se Židi jako zadiviše, i rekoše: kaži dakle, i izpovědi, zašto si to učinio, što si učinio, i kakve biahu misli tvoje, jerbo si čudan čovek!

Odgovori lugar: to jedino neću da vam kažem, i ako bi vam kazao, nerazuměte, jerbo je ini razum židovski, a ini kerštjanski; nego da bi vi bili kerštjani, razuměli bi postupanje moje, niti bi me pitali. To rekav, ostavi ih.

Iduć vëndar, jecaše zbog rana.

A Židovi govorahu medju sobom: hvali se, da je hrabar, a ječi: rane njegove nisu tako težke, i samo jeci, da nam dētcu straši.

Znaoše Židovi, da je težko ranjen bio, i sami poćutiše, da su zlo učinili, nego ipak hotjahu sami u sebi govoriti, da nisu ništa zloga učinili. I besědjahu glasno, da savěst zagluše.

Pravi kerštjanin znači ovdě domorodca, razbojnik neprijatelja domovine, a Židovi odmetnike, koji niti za isto spasenje svoje što märe!

M.....ć.

Na kraju stoji rećenica koje nema u izvorniku, zoran primjer domestifikacije izvornika i njegove prilagodbe za hrvatskoga čitatelja.

O Mažuranićevim prijevodima vrijedi podcrtati sljedeće: u usporedbi sa suvremenom praksom prevođenja, Mažuranićev postupak je slobodni prijevod; u najkraćem, Mickiewiczev izvornik nije prevoditelju poslužio kao nadahnuće za novi, vlastiti tekst, nego je izvornik prilagođen na mjestima gdje je mogao biti dalek i nerazumljiv hrvatskom čitatelju. Te se prilagodbe ne odnose na leksička i jezična rješenja u širem smislu, nego na izravan politički kontekst, zbog kojega je Mažuranić i posegnuo za Mickiewiczevim *Knjigama*. Kako je i spomenuto, izvornik u ovom slučaju jest »instrumentaliziran«, iskorišten za izvanknjiževni cilj, ali budući da je i nastao pod izravnim utjecajem političkih zbivanja i imao recepciju kao politički, a ne usko literarni tekst, ne čudi Mažuranićeva odluka da posegne za političkim tekstom nedvojbene umjetničke vrijednosti kako bi

opisao prilike koje su obilježile i hrvatsku zbilju 1830-ih. Mažuranićev postupak prevođenja Mickiewicza i upravo njegova politički nedvosmislenoga teksta treba tumačiti kao najavu njegova potonjega političkoga aktivizma, kao nakanu da se i sam afirmira kao autor angažirana rukopisa te, ne manje važno, da se uklopi u opće literarno i društveno ozračje polovice 1830-ih, koje je u hrvatskim krajevima posve u znaku buđenja nacionalne svijesti. Takav postupak ne treba tumačiti izvan romantičke poetike uzajamnosti te izvan preporodnoga utilitarizma jer bi tako Mažuranić kao autor izgubio na izvornosti, a njegova namjera poučavanja čitatelja po uzoru na Mickiewicza mogla bi biti tumačena kao neloyalno epigonstvo. Upravo obrnuto, Mažuranić i bira *Knjige* jer su već bile stekle izniman status među slavenskom inteligencijom, a Poljaci su postali, za što je Mickiewicz neprijeporno zaslužan, metafora borbe za oslobođenje. Stoga je izbor njegova spisa, makar i u skraćenom i prilagođenom obliku, bio jasna poruka kako Hrvati vide svoju političku budućnost. Utoliko *Knjige* jesu poslužile kao nadahnuće, i to znatno više u spisu *Hrvati Mađarom* nego u prijevodima: mladi Mažuranić prevodi ulomke iz *Knjiga* kao neiskusni pjesnik, kaneći se uklopiti u domoljubnu poetiku »Danice« u kojoj objavljuje. Zreli se Mažuranić, u *Hrvati Mađarom*, s pozicija očite političke pragme, nadahnjuje idejama koje je u mladosti baštiniio od koncepta slavenske narodne uzajamnosti.

Čitanje Mickiewicza utjecalo je stoga na Mažuranića znatnije na razini općih ideoloških mjesta nego u posuđivanju književnoga postupka, ponajviše zato što je životni i profesionalni put dvojicu pjesnika odveo na različite strane: za razliku od Mickiewicza, koji jest politički mislilac, ali nije bio aktivni političar, Mažuranić je ostvario karijeru kao jedna od središnjih političkih i državničkih osobnosti druge polovice XIX. st. u Hrvatskoj. U razlikama njihovih životnih putova kriju se i sva otvorena pitanja kojima se današnja književna povijest, napose u istraživanju poljsko-hrvatskih književnih veza, ima razloga baviti.

Književnopovijesna povezanost dvojice pjesnika

Početak recepcije Mickiewicza među Hrvatima dio je Mažuranićeva očekivanja da će u *Knjigama poljskoga naroda* pronaći potvrdu vlastitoga slavenofilstva, pri čem je veza uspostavljena preko moralnih, a ne usko političkih pitanja. Recepcija je bila posve podređena domoljubnoj funkciji¹⁵. Otkud Mažuraniću to očekivanje, možda djelomično objašnjava društveni kontekst u kojem se u mladosti kretao: nakon gimnazije u Rijeci, 1833. upisao je studij filozofije u Zagrebu,

¹⁵ D. Blažina: *Hrvatska čitanja Dušnog dana*. »Književna smotra« 30(1998) 110(4), str. 49—52.

a 1835. završio ga u Szombathelyju (potom je 1837. završio i studij prava u Zagrebu). U Karlovcu je 1840. otvorio odvjetnički ured, djelujući u krugu liberalno orijentiranih mladih intelektualaca. Tih 1840-ih u Karlovcu je boravio Poljak Karol Gregorowicz (1819—1889)¹⁶, kao učitelj francuskoga, naobrazbom liječnik, ustvari agent kneza Adama Czartoryskoga, kojega je izvješćivao o stanju u Hrvatskoj i Srbiji. U jednom od svojih izvještaja izrijeком spominje Mažuranića, držeći ga ponajboljim južnoslavenskim pjesnikom, i naglašava da izvrsno vlada poljskim jezikom. U Mažuranićevoj ostavštini sačuvan je dopis poljskoga društva »Lipa Słowiańska«, koje je promicalo panslavizam, a u kojem pjesnik i političar Karol Malisz obavještava Hrvate da je nužno udruživanje snaga na slavenskom jugu (u bilješkama Vladimira Mažuranića nalazi se komentar o »Panu Karolu«, kojega je Mažuranić navodno često spominjao, a koji je imao zadaću Hrvate i Srbe potaknuti na žešći otpor prema austrijskoj vlasti; to nije Malisz nego Gregorowicz — ako ga je Mažuranić zbilja poznao, izvjesno je da je bio upućen u političke ciljeve poljske emigracije). Kako se ne bi precijenilo Mažuranićevo poznavanje Mickiewicza, valja naglasiti da je njegovo prevođenje *Knjiga* podređeno preporodnom političkom kontekstu i svodi se na baštinjenje razmjerno općenitih gledišta toga doba (pravo poznavanje poljskoga književnoga romantizma ostvarit će tek sljedeći naraštaj — A.V. Tkalčević, F. Marković, A. Šenoa — iako još kod S. Vraza poljska književnost ima status formativne strane lektire¹⁷).

U travnju 1848. Mažuranić je objavio politički spis *Hrvati Mađarom* (*Hèrvati Madjarom*), na hrvatskom i mađarskom jeziku, u kojem prevladava prirodno-pravno usmjerenje — spis je značajan za razumijevanje prijelaza hrvatskoga nacionalnoga pokreta na liberalnu političku podlogu, u cijelosti je intoniran francuski, najviše zbog trijadnoga načela strukturiranja djela. To je prvi put da se u hrvatskom političkom spisu naglašeno afirmira prirodno pravo, a ignorira municipalna podloga hrvatske posebnosti¹⁸.

Nadalje, da je *Hrvati Mađarom* pisan u duhu biblijsko-profetske stilistike mickiewiczzevskoga tipa, upravo po uzoru na *Knjige poljskoga naroda*, prvi je još 1902. uočio Marian Zdziechowski¹⁹, proučavatelj hrvatskoga preporoda, koji nije znao da je Mažuranić prevodio upravo to djelo. Unatoč sličnostima, i Zdziechowski vidi razlike: dok je Mickiewicz sav u metafizičkim sferama, opsjednut vizijom strašnoga, konačnoga boja, Mažuranić stoji na zemlji, upućen na kontekst zbiljskoga. I povod nastanka dvaju djela je usporediv: Mickiewicz je pisao pod neposrednim utjecajem ustanka 1830., Mažuranić *Hrvati Mađarom* u jeku revolucije 1848.; u spisu se Poljska spominje izravno, u empatičnom tonu: »Bacite okom i na krvavu Poljsku. Kako bezutješna mučenica na svako sinuće slobode u Evropi

¹⁶ M. Živančević: *Ivan Mažuranić...*, str. 71—72.

¹⁷ B. Petrač: *Adam Mickiewicz i Hrvati*. »Književna smotra« 30(1998) 110(4), str. 29—35.

¹⁸ D. Čepulo: *Ivan Mažuranić (1814—1890)*. U: *Liberalna misao u Hrvatskoj*. Zagreb, Zaklada Friedrich Naumann, 2000, str. 56—57.

¹⁹ M. Zdziechowski: *Odrodzenie Chorwacji w wieku XIX*. Kraków 1902, str. 58.

zadrma lanci svojijem i ona. Kako se u svakom njezinu komadu, kao u ogledalu rastreskanu, na svaki osvitak vedrijega u Evropi dana, uzire nebesko sunce slobode. Kako je živa još u grobu svomu²⁰. Mickiewicz odjekuje ovdje i u temi i u stilu, ali Mažuranić ne nasljeđuje Mickiewiczovu mistiku. Po svojoj prirodi nije bio mistik, njegova je religioznost praktična i zavičajna. Bibliju tretira kao medij za prijenos poruke, a biblijski mu je ritam poslužio kako bi ostvario dojam prorokovanja u romantičkoj maniri, shvaćeno poetički, gotovo zanatski. Dakle, upotreba biblijskoga podteksta ovdje je potpuno laicistička. S aspekta književne povijesti *Hrvati Mađarom* nisu ni pamflet ni politički spis, makar se iznose teze koje su se u suvremenika shvaćale kao politički program, nego umjetnička proza mickjevičevskoga tipa, s jednom specifičnošću: tekst je lišen misticizma, koji je nadomješten preporodnim idealima. Kako bi se uputilo na sličnosti Mickiewiczeva te Mažuranićeva spisa kao književnih tekstova nedvojbenoga političkoga sadržaja, nužno je usporediti općepovijesni kontekst: sadržaj brošure nedvosmisleno je usmjeren na potrebu da se odnosi Hrvata i Mađara uredi tako da Ugarska postane zajednička domovina ravnopravnih naroda. Trojna formula Francuske revolucije uvjetovala je trojnu strukturu koja je prilagođena trojnoj političkoj ideji koju zastupa: u prvom dijelu traže se sloboda, jednakost i bratstvo za sve ugarske narode i jezike (»jednakost, sloboda i bratinstvo za sve pod krunom ugarskom živuće narode i jezike [...] neima gospodujućega ni naroda ni jezika nikakova²¹), u drugom za sve vjere, u trećem za sve države i zemlje. U najkraćem, Mažuranić poziva na dosljednu provedbu egalitarističkoga načela među narodima. Navodi nekadašnje te postojeće predmete sporova između Hrvata i Mađara, a budućnost tih naroda vidi u jednakosti pod ugarskom krunom. Nakon ukinuća latinskoga kao službenoga jezika, očekuje da se svakom narodu omogući da na svojem jeziku vodi opće poslove, zakonodavstvo i školstvo. Duh vremena, drži Mažuranić, zahtijeva jednakost na individualnoj i kolektivnoj razini. Tezu o pravednom odnosu među narodima pod istom vlašću poentira poslovicama i narodnim izrazima, koji mu služe kao pojačivač argumentacije. Iako neostvorena u svojem krajnjem naumu, knjižica je pomogla u budućem artikuliranju hrvatskih političkih stajališta²². Mažuranićev diskurs usporediv je s onim u spisima TDP-a (*Towarzystwo Demokratyczne Polskie: Mały manifest*, 1832. i *Krótki katechizm polityczny* J.N. Janowskoga, 1843.). Tu nailazimo na mesijanistički sloj u Mažuranićevu svjetonazoru, što zahtijeva osvrt na Mickiewiczovo djelo.

U prosincu 1832. u Parizu izlaze istodobno III. dio *Dušnoga dana* i anonimna knjižica molitveničkoga formata *Knjige poljskoga naroda i poljskoga hodočašća (Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego)*. Prva naklada *Knjiga ra-*

²⁰ I. Mažuranić: *Hrvati Mađarom*. U: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Knj. 32. Zagreb, Matica Hrvatska, 1965, str. 124.

²¹ Ibidem, str. 118—119.

²² I. Frangeš: *Mažuranićev spis »Hrvati Mađarom«*. *Jedno poglavlje iz povijesti hrvatske proze XIX. stoljeća*. »Forum« 2(1963) 1, str. 72—91.

sprodala se i razdijelila u nekoliko dana pa je isti mjesec tiskana još jedna. Iduće godine izlaze tri ponovljena izdanja (jedno ilegalno, u Lavovu, čije je nakladnike carski sud osudio na zatvor) te izdanja na francuskom, njemačkom i engleskom. Golem recepcijski uspjeh ne svjedoči samo o autorovu ugledu diljem Europe nego ponajprije o aktualnosti i gorljivosti teme. Pojednostavnjeno, *Knjige poljskoga naroda* sažimaju europsku povijest od Krista do suvremenosti. Kao braniteljica i istoka i zapada, Poljska širom neslobodne Europe postaje sinonim slobode i pravde pa, iako politički mrtva, poput Krista duša će joj se vratiti u tijelo, narod će uskrsnuti i povesti sve narode Europe iz sužanjstva. Potlačene i obespravljene narode čeka svijetla budućnost — to je poruka koja je odjeknula Europom. U doba kad su mnogi narodi lišeni elementarnih građanskih i političkih prava, Mickiewicz navodi na put narodne sloge, podređujući političku pragmu narodnom oslobođenju. U kontekstu cjeline Mickiewiczzeva opusa, djelo je izravan primjer njegova idealističkoga, antiracionalističkoga i teističkoga svjetonazora²³, koji njegovoj poruci daje obilježje društvene utopije, koju ispod površinskoga aktivizma razdire tragičnost položaja potlačenoga naroda. Mickiewicz ne spominje konkretne političke ciljeve niti političke aktere, drži se apstrakcije naroda i identiteta²⁴.

Knjige su izvorno bile zamišljene kao moralni i politički katekizam²⁵, namijenjen poljskim i litavskim emigrantima, kao sinteza njihovih pogleda i njihove uloge u društveno-političkim zbivanjima, sredstvo njihova razumijevanja sadašnjosti i stanja u kojem su se našli. Služile su tome da ponajprije samoj emigraciji ukažu na to da njihova uloga nadilazi situaciju u Poljskoj i tiče se cijele neslobodne Europe, za čiju sudbinu i oni dijele odgovornost. Kao »apostoli slobode« teže ne samo slobodi svojega naroda nego svih neslobodnih europskih naroda. *Knjige* nisu stoga samo publicističko djelo s primjesama lirizma nego i politički program poljske emigracije 1830-ih. Društveni i politički trenutak Mickiewicz je vidio kao prijeloman za europsku budućnost, kao priliku za svenarodno zajedništvo i savezništvo. Usporedba Poljske s Kristom, kao metafora otkupljenja, svjedoči da je Mickiewicz vidio borbu za slobodu kao religioznu obvezu pa je i svoj stil prilagodio arhaičnoj biblijskoj dikciji (napose u završnim ulomcima *Modlitwa pielgrzymy* i *Litania pielgrzymiska*, koje aludiraju na crkvene tradicije, ovdje upregnute u domoljubni cilj). Analogija između Kristova mučeništva i sudbine Poljske poslužila je kao figura političke smrti Poljske kao njezina put prema uskrsnuću i žrtva za oslobođenje svih naroda.

²³ Z. Malić: *Mickiewicz itd.* Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2002, str. 40—42.

²⁴ Usp. M. Jastrun: *Mickiewicz.* Zagreb, Zora, 1950, str. 253—254.

²⁵ J. Odrowąż-Pieniązek: *Słowo wstępne.* U: *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego.* Warszawa, Wydawnictwo Sejmowe, 2008, str. 13—18.

Povijesnost kao uvjet razumijevanja književnih veza 1830-ih: zaključno razmatranje

Mesijanizam, u poljskoj tradiciji tumačenja²⁶, označuje razmjerno široko polje: od stajališta prema kojem je poljska povijesna uloga obrana Europe pred barbarima, napose Turcima, obrana od svih neprijatelja europskoga Zapada (napose Rusije), do širenja zapadnih kršćanskih vrijednosti među Slavenima i na europskom istoku. U takvu, povijesnopolitičkom tumačenju, svaki je poljski emigrant prve polovice XIX. st. bio »mesijanist«. Religijsko postanje pojma upućuje na vjeru u otkupitelja i spasitelja, koji nužno dolazi nakon katastrofe i omogućuje pobjedu dobra. Zato mesijanizma ne označuje primarno borbu za vlastiti narod i njegovu slobodu nego odlučnost u misiji oslobođenja svih potlačenih, pri čem je Mickiewicz vidio Poljsku kao europskoga Krista, spasitelja naroda (kod svih velikih europskih naroda postoji tradicija uvjerenosti u vlastitu mesijanističku ulogu, u Francuskoj najizrazitije za vladavine »kralja građanina« Luja XIX., no bez izrazite religijske podloge — kao kod »slavenskoga mesijanizma« — najviše zato što je do 1830. Francuska već provela velik dio političkih i pravnih reformi za koje će se ostali europski narodi tek boriti nakon 1848.).

Iako i u *Knjigama* ima aktualne politike (konkretna imena političara, mislioca, nazivi država i naroda, imena njihovih vladara), politički diskurs isprepleten je biblijskom stilistikom. Takav je stil pridonio uzvišenosti teme, davši neposrednoj zbilji univerzalni značaj. Baš zbog te univerzalnosti, iz današnje historiografske perspektive, jasno je zašto je djelo bilo pogodno za političku instrumentalizaciju, no to nije diskvalificiralo njezinu autentičnu demokratsku ideju. Temeljna je ideološka pozadina romantizma i političkih pokušaja iz toga vremena legitimacija aspiracija neslobodnih naroda za neovisnošću. Kao i Austro-Ugarska, i Poljska prije 1772. nije bila etnički i jezično homogeno područje, o čem govori i Mickiewicz u *Knjigama* (»Litwin i Mazur bracia są [...]. Nazwisko ich jedne jest: nazwisko Polaków«). Iako Mažuranić pokazuje da su Hrvati u Austro-Ugarskoj poljski primjer držali poticajnim u vlastitoj borbi za samoodređenje, nema sumnje da je poljskost kao nacionalno opredjeljenje bila znatno bliža poimanju identiteta tzv. historijskih naroda²⁷, poput Nijemaca ili Mađara. Mesijanizam Mickiewiczeva tipa sadržava opća mjesta europskoga romantizma, vremenski podudarnoga s pokušajima političkih reformi s ciljem narodnoga oslobođenja i državnoga rekonstituiranja. Poljski tip mesijanizma kondenzirao je glavna načela političkoga idealizma kao središnje paradigme koja je oblikovala praktične politike nesamostalnih naroda u polovici XIX. st. Prijepor između koncepcije

²⁶ A. Walicki: *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*. Warszawa, IBL PAN, 2006, str. 17.

²⁷ Ibidem, str. 171.

romantičke ideologije pobratimstva naroda u službi univerzalnih ciljeva i praktičnih političkih ciljeva svakoga naroda pojedinačno naličje je revolucija 1848. Mickiewicza ne zanima teritorijalni i praktičnopolitički nacionalni integralizam, njegov je pojam naroda duhovno povezana skupina, uloga koje je civilizacijsko oslobođenje (kasni Mickiewicz je posve u duhu takva univerzalizma). Nestanak poljske države kao teritorijalno omeđena etniciteta jest značio ugrozu historijski utemeljenoga naroda, a Mickiewiczova stanovita depolitizacija poljskoga etničko-kulturnoga identiteta i dolazi od odmicanja pojmova naroda i teritorijalne države, makar državotvorne aspiracije nisu za njega bile upitne. Istovjetno kao potonji *Hrvati Mađarom*, *Knjige* su odgovor na pitanje kako sačuvati povijesnopolitički identitet naroda bez državnosti. Javna sudbina djela obojice autora pokazala je nemogućnost stvarnoga razrješenja i nepremostive razlike između strana u tadašnjem političkom okružju obaju naroda. Nemogućnost izlaza odvela je zreloga Mickiewicza u duboku duhovnu krizu i misticizam, Mažuranića u politički pragmatizam, s vidljivim učincima, no i on je doživio da njegove političke reforme budu umrtvljene.

U hrvatskoj književnoj historiografiji raste interes za ideologijsku djelatnost devetnaestostoljetnih autora, za staroga Mažuranića, ideologa, na štetu mladoga, pjesnika. Usporedno proučavanje pjesnika toga razdoblja moglo bi pridonijeti raspetljavanju višedesetljetne krize književnopovijesne recepcije romantičke svijesti, barem kao nakana konsolidacije stajališta oko do danas žive opreke između kanonske veličine književnosti romantizma i njezina političkoga okvira koji je nataložio brojne frustracije u identitetu slavenskih naroda. Napose u hrvatskoj sredini poteškoće s književnošću romantizma²⁸ proizlaze iz nedovoljnoga prastanja kompleksa društvenoga utilitarizma književnosti neslobodnoga maloga naroda.

²⁸ Usp. J. Wierzbicki: *Književnost ilirizma u odnosu prema zapadnoslavenskim književnostima*. U: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Ur. A. Flaker, K. Pranjić. Zagreb, Liber, 1970, str. 121—133.

Tea Rogić Musa

Odjek mesijanizma Adama Mickiewicza u djelu Ivana Mažuranića

Sažetak

U radu se izlaže Mažuranićevo mladalačko bavljenje prevođenjem Adama Mickiewicza, što uključuje trojaku tematsku orijentaciju: najprije će se nastojati osvijetliti podrijetlo šest nepotpisanih prijevodnih fragmenata iz Mickiewiczova djela *Knjige poljskoga naroda i poljskoga hodočašća*, tiskanih u »Danici« 1837., čije je autorstvo u literaturi bilo različito atribuirano. Mickiewiczovo je djelo imalo znatan odjek kod iliraca, a ti su ulomci najraniji prijevodi toga političkoga

spisa među Južnim Slavenima. U prijevodu je riječ o proznim crticama koje su slobodna preradba izvornika, prilagođena hrvatskim prilikama, u cjelini vrlo uspješna, s vrsnim oponašanjem Mickiewiczeva biblijsko-retoričkoga ritma. Pokušat će se dokumentirati Mažuranićevo poznavanje Mickiewiczeva djela i kroz možebitni izravan intertekstualni i književnopovijesno-poetološki odnos između Mickiewiczeva političkoga spisa i Mažuranićeve brošure *Hrvati Mađarom* te zaključno elaborirati utjecaj poljskoga mesijanizma — u njegovoj inačici u Mickiewiczovu političkom spisu — na mladoga Mažuranića u ozračju preporodne Hrvatske.

Ključne riječi: Ivan Mažuranić; Adam Mickiewicz; mesijanizam; *Knjige poljskoga naroda i poljskoga hodočašća*; ilirizam.

Tea Rogić Musa

The echo of Adam Mickiewicz's messianism in the work of Ivan Mažuranić

Summary

This paper presents Mažuranić's early translations of Adam Mickiewicz, including the three-fold thematic orientation: first we try to shed some light on the origin of six unsigned translation fragments from Mickiewicz's *The Books of the Polish People and of the Polish Pilgrimage*, printed in "Danica" in 1837, whose authorship has been attributed differently in literature. Mickiewicz's work had a significant impact on the Illyrians, and those fragments were the earliest translations of that political work among the South Slavs. The translation consists of a series of prose notes that are a free rewriting of the original, adapted to Croatian circumstances, and very successful as a whole, with an excellent imitation of Mickiewicz's biblical-rhetorical rhythm. We will document Mažuranić's familiarity with Mickiewicz's work through a possible direct intertextual and literary historic-poetological relationship between Mickiewicz's political writings and Mažuranić's brochure *Croats and Hungarians* and finally elaborate on the influence of Polish messianism — in its variant found in Mickiewicz's political writings — on the young Mažuranić in the atmosphere of the Croatian National Revival.

Key words: Ivan Mažuranić; Adam Mickiewicz; messianism; *The Books of the Polish People and of the Polish Pilgrimage*; Croatian National Revival.

**Echo Mickiewiczowskiego mesjanizmu
w twórczości Ivana Mažurancića**
**Echo of Adam Mickiewicz’s messianism
in the work of Ivan Mažuranić**

Tea Rogić Musa

Zakład Leksykograficzny Miroslava Krležy, Zagrzeb, Chorwacja, tea.rogic@izmk.hr

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 8.05.2015 r.

Abstract: Ivan Mažuranić was the first among the South Slavs to translate *The Books of the Polish People and of the Polish Pilgrimage* by Adam Mickiewicz, with the impact in his political brochure *Croats and Hungarians*. Knowledge of literary translations of the period contributes to the research of the Croatian-Polish relations during the long-term endangerment of the national identities of both nations.

Key words: Ivan Mažuranić; Adam Mickiewicz; messianism; *The Books of the Polish People and of the Polish Pilgrimage*; Croatian National Revival.

Wstęp

W celu zbadania wpływu Mickiewiczowskiego mesjanizmu na twórczość Ivana Mažurancića, należy uwzględnić jego młodzieńcze zafascynowanie polskim wieszczem, a także znajomość twórczości Adama Mickiewicza. W tym kontekście można mówić o trzech problemach badawczych, z jednej strony odrębnych, z drugiej zaś powiązanych z sobą. Pierwszy z nich dotyczy współpracy Mažurancića w latach trzydziestych XIX w. z gazetą „Danica ilirska”, drugi — odgraniczenia jego twórczości autorskiej od tłumaczeniowej (niektóre wiersze powstały pod wpływem polskiej lektury, co widać w przejmowaniu przez Mažurancića rytmiki i frazy biblijnego stylu z utworów prozatorskich Mickiewicza,

czego ślad można dostrzec w uzupełnieniach do barokowego poematu Ivana Gundulicia *Osman* oraz w autorskim poemacie *Śmierć Smail-agi Czengicia*), i wreszcie trzeci — bezpośrednich nawiązywań do polityczno-profetycznego dyskursu z *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, który to utwór (o czym wiemy z informacji odnalezionych w spuściźnie chorwackiego poety) był znany właśnie Mažuranićowi jako pierwszemu w kręgach twórców chorwackich i południowosłowiańskich. Mickiewicz jest zatem obecny we wszystkich trzech sferach działalności Mažuranića — przekładowej, poetyckiej i politycznej.

Milorad Živančević pierwszy pisał o tym, że Mažuranić już na początku lat trzydziestych XIX w. czytał w oryginale utwory Mickiewicza, a w trakcie ich lektury sporządzał obszerne notatki, uznając polskiego poetę za jednego z najwybitniejszych artystów słowa wśród Słowian¹. Już w latach gimnazjum autor *Śmierci Smail-agi Czengicia* miał pełną świadomość różnic, jakie występują wśród działaczy iliryzmu w kwestii rozumienia słowiańskiej wzajemności, zwłaszcza jeśli chodzi o Polskę. Na przykład Petar Preradović², pod wpływem Czechów, zarzucał Polakom, że chcą podążać własną drogą, niejako obok zasadniczego nurtu panslawistycznych idei, ignorując fakt, że dzielą los innych zniewolonych narodów słowiańskich, które przewyższali zarówno pod względem zajmowanego terytorium, jak i liczby ludności. Późniejsza działalność publiczna Mažuranića potwierdza, że obce było mu metafizyczne słowianofilstwo, wspierane przez Czechów i Słowaków, kierujących się jednak pragmatycznymi pubudkami.

Mažuranić zadebiutował na łamach „Danicy ilirskiej” w 1835 r. Obowiązywał wówczas wśród ilirystów zwyczaj używania przez młodych poetów pseudonimu, będący przejawem konwencjonalnej skromności³. Czytelnicy byli przekonani, że pismo przygotowuje jedynie Ljudevit Gaj. Historycy literatury nie potrafili ustalić, autorem których utworów był sam Mažuranić, a które jedynie przełożył na język chorwacki w pierwszych latach wydawania „Danicy”⁴, ponieważ posługiwał się wtedy kilkoma pseudonimami, między innymi *Ilir iz Primorja horvatskoga*, *Slavomir* czy *Budimir* (A. Barac w monografii o Mažuraniću⁵ nie wspomina o pseudonimie, którym były podpisane przekłady Mickiewicza autorstwa Mažuranića; nie uważa ich zatem za przekłady). Pierwszym opublikowanym

¹ M. Živančević: *Ivan Mažuranić*. Novi Sad—Zagreb, Matica Srpska—Globus, 1988, s. 51.

² Ibidem, s. 53.

³ Jan Wierzbicki pisze, że iliryci „bez skrupułów” przejmowali teksty z literatur obcych, nie przytaczając ich autorów, a także nie podpisali się pod swoimi artykułami, co nastręcza wielu problemów badaczom tego okresu. Por. J. Wierzbicki: *Z dziejów chorwacko-polskich stosunków literackich w wieku XIX*. Wrocław 1970, s. 28—29. Należy nadmienić, że wydrukowanie utworów Mickiewicza w „Danicy” mogło mieć swoje polityczne reperkusje, z którymi Gaj zawsze się liczył.

⁴ M. Živančević: *Danica ilirska i njeni anonimni suradnici*. „Croatica” 1973, br. 5, s. 67—70, 83—84.

⁵ A. Barac: *Mažuranić*. Zagreb, Matica hrvatska, 1945. Por. fragment dotyczący działalności literackiej, s. 62—88.

chorwackim wierszem poety był utwór zatytułowany *Primorac Danici*, który ukazał się w 2. numerze pisma z 1834 r., będący odzewem na fakt jego założenia. Pierwszy wiersz autorstwa Mažurancica, rozpoczynający się wersem „Vinodolski dolče, da si zdravo”, zatytułowany *Pisma od Vinodolca školana*, powstał jeszcze w okresie gimnazjalnym, w 1830 r. Następnym drukowanym wierszem tego autora był utwór *Pređem slavjanskim* z 1835 r., propagujący ideę słowiańskości. Cały dorobek literacki Mažurancica to 31 wierszy opublikowanych w „Danici”, uzupełnienie dwóch brakujących pieśni w *Osmanie* Ivana Gundulicia i wydany po raz pierwszy w piśmie „Iskra” w 1846 r. poemat *Smrt Smail-age Čengića*.

Na przekłady Mickiewicza składa się seria krótkich utworów prozatorskich zamieszczonych w „Danici” w 1837 r., które Mažurancić podpisywał *M.....ć*. Były to fragmenty z *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* pochodzące z pierwszego paryskiego wydania z 1832 r. Nie zostały one przetłumaczone w takiej kolejności, jak w oryginale. W przekładzie fragmenty opatrzone zostały odrębnymi tytułami, w oryginale zaś zamiast tytułów są cyfry rzymskie⁶, np.: *Prispodoba* — krótki fragment XIV rozdziału *Ksiąg...*, „Danica” HSD⁷ 1835, nr 43, s. 273, podpis: *A. Mickiević; Nětilo* — ciąg dalszy XIV rozdziału *Ksiąg...*, „Danica” HSD 1835, nr 46, s. 285, podpis: *A. Mickiević; Prispodoba* — dłuższy fragment V rozdziału *Ksiąg...*, „Danica” HSD 1835, nr 49, s. 297, podpis: *A. Mickiević; Poběda* — fragment prozy, D I 1837, nr 34, s. 134, podpis: *M.....ć; Zvězda i iglica magneta* — I rozdział *Ksiąg...*, D I 1837, nr 34, s. 140, podpis: *M.....ć; Oganj* — VII rozdział *Ksiąg...*, D I 1837, nr 35, s. 144, podpis: *M.....ć; Malaria* — bardzo wierny przekład IX rozdziału *Ksiąg...*, D I 1837, nr 36, s. 148, podpis: *M.....ć; Glupi i mudri gospodar* — XV rozdział *Ksiąg...*, D I 1837, nr 39, s. 160, podpis: *M.....ć; Pravi Kerštjanin* — ciąg dalszy XV rozdziału *Ksiąg...*, D I 1837, nr 41, s. 167–168, podpis: *M.....ć; Prispodoba* — I rozdział *Ksiąg...*, D I 1843, nr 33, s. 132.

Mažurancica wkład do chorwackiej recepcji twórczości Mickiewicza

Tłumaczenia fragmentów *Ksiąg...* autorstwa Mažurancica to pierwszy przekład Mickiewicza wśród Słowian południowych. Dzieło z uwagi na treść znakomicie wpisowało się w idee iliryskie i korespondowało z sytuacją społeczno-polityczną

⁶ Lj. Durković-Jakšić: *Mickiewicz i Jugosłowianie*. Wstęp Z. Grot. Tłum. J. Leśny, W. Szulc, B. Zieliński. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1984, s. 201–202; S. Slukan: *Adam Mickiewicz u Hrvatskoj 1835.—1998*. „Književna smotra” 1998, br. 4(110), s. 37.

⁷ Skrót D I i HSD odnoszą się do nazw czasopism „Danica ilirska” i „Danica Horvatzka, Slavonzka y Dalmatinzka”.

w kraju: *Księgi...* były alegoryczne, pomyślane jako lekcje skierowane do czytelnika chorwackiego. Niektóre fragmenty przekładu *Ksiąg...* wręcz wskazują na autorstwo Mažurancicia — rozdział o gwieździe jako symbolicznym drogowskazie dla zbłąkanego statku zmagającego się ze wzburzonym morzem został później wykorzystany w uzupełnieniu *Osmana* (XIV, s. 845—848). Cykl zwrócił uwagę współczesnych, gdyż korespondował z odrodzeniowymi nastrojami w Chorwacji, o czym świadczy jego przedruk w „Zori dalmatinskoj” w 1845 r. Tego, że mimo wszystko przekłady dzieł Mickiewicza są stosunkowo mało znane i nie przypisuje się ich autorstwa Mažuranciciowi dowodzi studium *Književnost ilirizma*, zawierające fragment poświęcony współpracy Mažurancicia z „Danicą”⁸, w którym o polskim wieszczu nie ma mowy (choć „Danica”, zwłaszcza w późniejszych latach, publikowała wiele informacji na jego temat — dużo uwagi poświęcano jego okresowi paryskiemu, pisano między innymi o C. Robercie, który przejął po Mickiewiczu Katedrę Literatur Słowiańskich w Collège de France)⁹. Także Đorđe Živanović w swojej pracy nie wspomina o Mažuranciu jako tłumaczu Mickiewicza¹⁰. Powodem były tu trzy teksty z pierwszego rocznika „Danicy”, trzy fragmenty tłumaczenia tego samego utworu Mickiewicza, które (wszystko na to wskazuje) przetłumaczył Gaj¹¹, również znakomicie znający język polski (w bibliotece Gaja zachowało się wydanie *Ksiąg...* z 1833 r., najprawdopodobniej stanowiących podstawę przekładów ukazujących się w „Danicy”)¹². Fragmenty te są niepodpisane, a wydanie dwóch cyklów dzieł dłuższy okres¹³.

Tłumaczenia Mažurancicia należy uznać za przykład wolnego przekładu¹⁴, natomiast w okresie iliryzmu tłumaczone dzieła uważano za oryginalny wkład w rozwój literatury narodowej. Wykorzystywanie całych fragmentów z innych utworów, bez zaznaczenia ich autorstwa, było bardzo częste i uprawnione. Mažurancić ze wszystkich języków słowiańskich najszybciej i najlepiej opanował język polski (uczenie się języków słowiańskich było jednym z punktów programu ilirystów). W jego spuściźnie znalazło się kilka tekstów w języku polskim (przepisywał obszerne fragmenty z polskich książek)¹⁵. W jednym ze swych pierwszych zachowa-

⁸ A. Barac: *Književnost ilirizma*. Zagreb 1954, s. 212—215.

⁹ Ibidem, s. 123.

¹⁰ Đ. Živanović: *Bibliografija prevoda dela Adama Mickjeviča u srpskohrvatskoj književnosti*. „Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor” 1957, br. 1/2, s. 176—178.

¹¹ M. Živančević: *W sprawie autorstwa pierwszych tłumaczeń z Mickiewicza w literaturze chorwackiej*. „Pamiętnik Słowiański” 1961, T. 11, s. 229.

¹² J. Wierzbicki: *Z dziejów...*, s. 17.

¹³ Ponieważ tłumacz był sztokawcem, J. Wierzbicki uważa, że autorem przekładu pierwszych fragmentów mógłby być Vjekoslav Babukić. Ibidem, s. 18.

¹⁴ Choć Wierzbicki twierdzi, że tłumaczenie jest wierne, i z powodu braku jasnego kontekstu politycznego staje się mało konkretnym moralnym pouczeniem, które koresponduje z bezbarwnym tonem iliryskiej publicystyki, nie oddając żaru rewolucyjności Mickiewicza. Ibidem, s. 30.

¹⁵ T.S. Grabowski: *Romantyzm polski wśród Słowian*. Lwów 1910, s. 38.

nych dokumentów identyfikacyjnych (tzw. *Personal-Standes-Ausweis*, datowanym na 12.02.1835, Zagrzeb), w rubryce *Sprachkenntnisse*, pod numerem jeden, wpisał, oczywiście, chorwacki, pod numerem dwa zaś — polski (dodając i „inne języki słowiańskie”), następnie łacinę, niemiecki, włoski i angielski¹⁶. O tym, że rzetelnie podchodził do przekładu dowiadujemy się ze wstępu do niemiecko-iliryskiego słownika (*Deutsch-ilirisches Wörterbuch. Němačko-ilirski slovar*. Agram 1842, z J. Užareviciem), napisanego w duchu reformy językowej Gaja.

Zatem utwory Mickiewicza na język chorwacki były przekładane stosunkowo wcześniej. W historii literatury chorwackiej 1835 r. uważa się za początek okresu odrodzenia: to rok, w którym zaczynają się ukazywać zarówno „*Novine horvatske*”, jak i ich tygodniowy dodatek, pierwsze chorwackie pismo literackie, „*Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*”. Badacze zajmujący się wczesnymi przekładami utworów Mickiewicza na język chorwacki (Živanović, Josip Hamm, Fran Ilešić, Vilim Frančić) podpis *M.ć* przypisywali Mickiewiczowi¹⁷. W starszych pracach stawiano tezę, że tłumaczem musiał być Gaj. Dopiero Živančević (1988), dzięki informacjom odnalezionym w spuściźnie po Mažuranciu, jego właśnie powiązał z przekładami utworów Mickiewicza.

Nierozstrzygnięty pozostał problem autorstwa trzech niepodpisanych fragmentów dzieł Mickiewicza. Przypuszczenie, że chodzi o Gaja bierze się stąd, że artykuł o Mickiewicz, który ukazał się w 54. numerze „*Danicy*” w 1839 r., prawdopodobnie także został napisany przez Gaja. Po ukazaniu się studium Baraca w pracach kroatystycznych na temat Mažurancicia (także w bibliografii opublikowanej w serii *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Knj. 32. Zagreb 1965) wspomniane fragmenty oznaczane są jako dzieła tłumaczone. Porównanie utworów Mažurancicia z oryginałem pokazuje, jak ważne były to teksty. Pierwsi czytelnicy na pewno nie uważali ich za przekłady, nie mieli wątpliwości co do ich oryginalnego charakteru, prawdopodobnie dlatego, że Mažuranić podpisał je pseudonimami. W latach 1835—1838 utwory Mažurancicia ukazywały się na łamach niemal każdego numeru „*Danicy*”. W roku powstania przekładu, w 1837 r., opublikował tylko dwa wiersze (*Danica Ilirom, Napredovanje*). Najwyraźniej w tym okresie dużo czasu poświęcał przekładom, drukował bowiem w „*Danicy*” przekłady z języka rosyjskiego, czeskiego, łaciny, niemieckiego, francuskiego i włoskiego. Niedomówienia pojawiły się tylko w przypadku przekładów z języka polskiego, gdyż były one *de facto* anonimowe (Gaj także uchodził za znawcę języka polskiego).

Język wspomnianych przekładów świadczy o tym, że ich autor nie był „kajkawcem”. Trochę dziwi, że tłumacze nie zauważyli w tekście polonizmów: „*burljivo doba*” (*czas burzliwy*); polskiej syntaksy — „[...] iglicu magnetnu brodarsku” (*iglicę żeglarską magesową*). Przekład jest wierny i pod względem

¹⁶ M. Živančević: *Mažuranićevi prevodi*. „Zbornik za slavistiku” 1975, br. 9, s. 87—99.

¹⁷ M. Živančević: *W sprawie autorstwa...*, s. 225.

leksyki dokładny, wszystkie fragmenty tłumaczone są według jednego kryterium i z jednakową intencją: zachowano alegoryczny i dydaktyczny charakter oryginału, a tekst został zmieniony tylko w miejscach, w których odnosił się bezpośrednio do Polaków. Mažuranić od czasu do czasu dodaje całe zdania, ale ogólnie jest wierny oryginałowi i dobrze oddaje liryzm stylu Mickiewicza. Aby oddać rytm języka biblijnego, tłumacz gdzieś zbyt mocno zachowuje polską frazę; dzisiaj mogą się one wydać słabsze. Fragmenty tworzą spójną całość, co świadczy o ich przemyślanym wyborze i porządku. Niewielkie zmiany dotyczą na przykład rozdziału XV, który w przekładzie został rozbity na dwie odrębne części: *Glupi i mudri gospodar i Pravi kršćanin*¹⁸:

Glupi i mudri gospodar

Stanoviti glupi gospodar pozivajuć k sebi goste, pokazivaše im najpervo u domu svojem města, gđe se smet baca, i druga smerdljiva i skaredna města, tako, da je sgrustnost u njih uzbudio, i nitko nehtjaše sěsti k stolu njegovu.

A gospodar razumni vodi goste svoje čistim hodnikom u sobu besědnu. Smetišťja i gnojšćca nalazi se u svakoj kući, ali je sakrito od očuh.

Imade ih medju vami, koji govoreć inostrancem o domovini svojoj začimaju od toga, što u njezinih pravih i ustanovljenjih nije saveršeno i dobro; a drugi začimaju od onoga, što je lěpo i ugodno za vidět. Kažite mi sada, koji su med njimi glupi, a koji razumni gospodar? i koji ćeju goste u dom svoj privabiti?

Nemetjite bisera přěd svinje; negovorite svim inostrancem o velikih stvarih, koje je učinio vaš narod za dobro cěloga světa, jerbo vam jedni nećeju věrovati, a drugi vas nećeju rozuměti.

Ne pripravjte se s tudjinci, jerbo znate, da su govorljivi i berbljavi, kano dětčaci u školi; i najmudrii naučitelj neće nadgovoriti prokšenoga i jezičljivoga dětčaka.

M.....ć.

Pravi keršťjanin

Stanoviti Keršťjanin pribivaše blizu šume, budući je lugarom bio. Taj ugleda, gđe se razbojnik iz šume izvuče i, proti kerčmi pojde, u kojoj su stanovali Židovi, da jih umori i izplěnja. Razbojnik rekne lugaru: ajdemo skupa na Židove, pak ćemo plěn děliti.

Lugar imadjaše pušku u rukuh, ali samo nabitu ptičjim šprihom, zato ju izpruži na razbojnika, i rani ga; nego věndar i sam biaše jako ranjen, prime se dakle za ramena, i biše se tako dugo, dok razbojnik lugara neobali i nogama nesgazi, i mišljaše, da ga je ubio. Nego i sam budúć ranjen, nemogaše radi prolěva kervi iti na razboj, i vrati se natrag u šumu. Lugar medju tim uteče u kerčmu.

I rekne Židovom: eto što mi se sgodi; sastadoh se s razbojnikom, ranih i oděrah ga, ali će se skorom izlěčiti i povratiti se; ako ne ovamo, on će iti drugamo

¹⁸ Cytaty pochodzą z „Danicy”. Aby ukazać metody i styl tłumaczenia, zachowano oryginalną pisownię i rozwiązania graficzne.

plēnati ine Židove po kerčmah. Ustanite dakle, uhvatite, i svežite ga; i ako se bojite, pomozite meni, razbojnik je ravno jakih rukuh; ali buduć da je već oslabljen, nadvladat ćemo ga.

Židovi su također viděli iz kerčme, što se je sgodilo, i znadjahu, da jih je obranio; ali bojahu se, da nebi platje kakove iskao.

Ništanemanje pokazivahu veliko začudjenje, pitajući, odkuda ide, i što želi; starešine dadoše mu rakiie i kruha; a Židovčeta plakahu, kano da bi od sužalenja.

I rekoše svi: nevěrujmo, da bi razbojnik hotio nas ubiti; od davna je bio kod nas, pio rakiie, i ništa nam zloga nije učinio.

Odgovori im lugar: ako je tu bio, tim gorje po vas, jerbo je razmotrio dom vaš i škrinje vaše, i spazio, da u kući stanuju Židovi, to jest, bojažljivoga i slaboga serdca narod.

Na to mu opet rekoše Židi: nepogerdjuy naroda našega; jerbo zar nije iz njega, zar nije iz našega naroda bio David, koi je Goliata ubio, i Samson najjačji izmed svih ljudih.

Odgovori im opet lugar: čověk sam u knjigah nevěšt, ali sam čuo od župnika (plebanuša), da je taj David i Samson umro, i da neće nijedan višje ustati; brinite se dakle za sebe.

Rekoše mu opet Židi: to nije naša stvar lugove od razbojnikah očičtjati, to je briga vladarstva i vojske; idi i kaži im.

Odgovori lugar: kad sam vas branio, nisam pitao vladarstva, niti sam čekao na vojsku.

Rekoše mu Židovi: branio si sam sebe.

Odgovori lugar: mogao sam također razbojniku pomoći, da vas oglobi, ili iti iz daleka za njim i mučec, pak bi bio sa mnoom podělilo dobro vaše. Mogao sam takodjer iz kuće i neiziti.

Rekoše mu Židovi: branio si nas, jerbo si se nadao platje. I mi ti dadosmo rakiie i hlēba, obvismo ti rane, i dat ćemo ti još jedan tverdi talir.

Odgovori im lugar: Platje vaše netrēbam, a za hlēb, rakiu i lēk, poslat ću vam pēneze, kako beržje doma dojdem.

Rekoše mu opet Židi: tukao si se s razbojnikom, jerbo znamo, da si svadljivac, i ljubiš boj, i tražiš po šumi zvēri.

Odgovori im lugar: da bi ja išao na boj, oboružao bi se bolje, ponesao bi kugljih i torbak; i išao bi ili prie, ili potlam; a viděli ste, da nisam išao, niti prie, niti potlam, nego u onaj isti mah, kad sam smotrio razbojnika na vas idućega.

Opet se Židi jako zadiviše, i rekoše: kaži dakle, i izpovědi, zašto si to učinio, što si učinio, i kakve biahu misli tvoje, jerbo si čudan čovek!

Odgovori lugar: to jedino neću da vam kažem, i ako bi vam kazao, nerazuměte, jerbo je ini razum židovski, a ini kerštjanski; nego da bi vi bili kerštjani, razuměli bi postupanje moje, niti bi me pitali. To rekav, ostavi ih.

Iduć vëndar, jecaše zbog ránah.

A Židovi govorahu medju sobom: hvali se, da je hrabar, a ječi: rane njegove nisu tako težke, i samo jeci, da nam dětcu straši.

Znadoše Židovi, da je težko ranjen bio, i sami počutiše, da su zlo učinili, nego ipak hotjahu sami u sebi govoriti, da nisu ništa zloga učinili. I besědjahu glasno, da savěst zagluše.

Pravi kerštjanin znači ovdě domorodca, razbojnik neprijatelja domovine, a Židovi odmetnike, koji niti za isto spasenje svoje što máre!

M.....ć.

Na końcu widnieje zdanie, którego nie ma w oryginale, wzorcowy wręcz przykład domestyfikacji oryginału i jego dostosowania do czytelnika chorwackiego.

O przekładach Mažurancica można powiedzieć, że stanowią przykład, w którym oryginał nie nakłania do tworzenia nowego tekstu; został natomiast dostosowany do chorwackiego odbiorcy w miejscach, w których mógł być dla niego niezrozumiały. I nie chodzi tu o zmiany językowe, lecz o kontekst polityczny, który sprawił, że Mažuranić sięgnął po *Księgi...* Mickiewicza. Jak już wspomniano, oryginał został w tym wypadku potraktowany „instrumentalnie”, wykorzystano go do celów pozaliterackich, ale ponieważ powstał pod bezpośrednim wpływem wydarzeń politycznych i był odczytywany jako tekst polityczny, a nie literacki, nie dziwi decyzja Mažurancica, aby sięgnąć właśnie po tego typu tekst, o niewątpliwych walorach artystycznych, by móc opisać sytuację, która naznaczyła chorwacką rzeczywistość lat trzydziestych minionego wieku. Sam fakt tłumaczenia jednoznacznego pod względem politycznym tekstu zwiastuje późniejszą aktywność polityczną Mažurancica. Chciał być postrzegany jako autor zaangażowanych tekstów i, co nie mniej ważne, być częścią ogólnego literackiego i społecznego fermentu połowy lat trzydziestych, który na ziemiach chorwackich oznaczał budzenie się świadomości narodowej. Interpretując postawę Mažurancica, nie należy zapominać o romantycznej wzajemności słowiańskiej i odrodzeniowym utylitaryzmie. W przeciwnym razie chorwacki poeta jako autor straci na oryginalności, a jego zamiar edukowania czytelnika na wzór Mickiewicza można odczytać jako nielojalne epigoństwo. A przecież było inaczej. Mažuranić wybrał *Księgi...*, ponieważ te uzyskały już wyjątkowy status w słowiańskich środowiskach inteligenckich, a Polacy stali się, do czego bez wątplenia przyczynił się Mickiewicz, metaforą walki o wolność. Dlatego wybór wspomnianego tekstu, mimo że w skróconej i odpowiednio dostosowanej formie, był jasnym komunikatem, w jaki sposób Chorwaci postrzegają swoją przyszłość. *Księgi...* można

też traktować w kategoriach swoistej inspiracji, widocznej na pewno w znacznie większym stopniu w utworze *Hrvati Mađarom* aniżeli w przekładach. Młody Mażuranić tłumaczył fragmenty *Ksiąg...* jako niedoświadczony poeta, chcąc dopasować się do patriotycznej poetyki „Danicy”. Dojrzałego Mażuranića, w *Hrvati Mađarom*, z pozycji oczywistego politycznego pragmatyzmu, charakteryzują idee, które w młodości zaczerpnął z koncepcji słowiańskiej wzajemności.

A zatem lektura utworów Mickiewicza wpłynęła na Mażuranića znacznie bardziej pod względem ideologicznym niż literackim, przede wszystkim dlatego, że drogi życiowe obu poetów były różne: w odróżnieniu od Mickiewicza, politycznego myśliciela, Mażuranić został jedną z głównych chorwackich politycznych i państwowych osobistości drugiej połowy XIX w. Z różnic biografii obu tych postaci wynikają pytania, którymi powinna zająć się historia literatury, zwłaszcza w badaniach polsko-chorwackich związków literackich.

Historycznoliterackie powinowactwo obu poetów

Początek chorwackiej recepcji dzieł Mickiewicza wiąże się z oczekiwaniami Mażuranića, że w *Księgach...* odnajdzie potwierdzenie własnego słowianofilstwa, przy czym ważniejsze od politycznych były kwestie moralne. Przystawanie utworów Mickiewicza zostało zatem podporządkowane funkcji patriotycznej¹⁹. Skąd takie oczekiwania? Być może odpowiedź na to pytanie częściowo kryje się w biografii Mażuranića. Po ukończeniu gimnazjum w Rijece, w 1833 r., rozpoczął on studia w zakresie filozofii w Zagrzebiu, a w 1835 r. ukończył je w Szombathely (następnie w 1837 r. ukończył studia prawnicze w Zagrzebiu). W Karlovcu w 1840 r. otworzył kancelarię prawną, działając w kręgu młodych intelektualistów o liberalnych poglądach. W latach czterdziestych w Karlovcu przebywał Polak Karol Gregorowicz (1819—1889)²⁰, nauczyciel języka francuskiego, z wykształcenia lekarz, a naprawdę agent księcia Adama Czartoryskiego, którego informował o sytuacji w Chorwacji i Serbii. W jednym ze swoich raportów wspomina on Mażuranića, jego zdaniem, najlepszego południowosłowiańskiego poetę, znakomicie znającego język polski. W spuściznie po Mażuraniću znajduje się list organizacji „Lipa Słowiańska”, promującej panslawizm, w którym poeta i polityk Karol Malisz informuje Chorwatów, że konieczna jest konsolidacja sił na słowiańskim południu (notatki Vladimira Mażuranića zawierają komentarz o „Panu Karolu”, o którym Mażuranić miał często mówić, a który miał za zada-

¹⁹ D. Blažina: *Hrvatska čitanja „Dušnog dana”*. „Književna smotra” 1998, br. 4(110), s. 49—52.

²⁰ M. Živančević: *Ivan Mažuranić...*, s. 71—72.

nie pobudzić Chorwatów i Serbów do większego oporu przeciwko austriackim rządóm, przy czym nie chodzi tu o Malisza tylko o Gregorowicza; jeśli Mažuranić znalazł go naprawdę, to musiał być wtajemniczony w cele polityczne polskiej emigracji).

Nie przeceniając Mažuranića znajomości dzieł Mickiewicza, należy podkreślić, że jego tłumaczenie *Ksiąg...* zostało podporządkowane odrodzeniowemu kontekstowi politycznemu i sprowadza się do przejmowania stosunkowo ogólnych poglądów tego okresu (prawdziwą znajomość polskiego literackiego romantyzmu posiadzie dopiero następne pokolenie — A.V. Tkalčević, F. Marković, A. Šenoa — chociaż już Stanko Vraz uważał, że literatura polska ma status obowiązkowej lektury z zakresu literatury obcej²¹).

W kwietniu 1848 r. Mažuranić opublikował w języku chorwackim i węgierskim polityczny tekst *Hrvati Mađarom* (*Hèrvati Madjarom*), wyrażając w nim stanowisko zgodne z prawem naturalnym. Pozwala on zrozumieć przejście chorwackiego odrodzenia narodowego na liberalne pozycje. Widać w nim wyraźne wpływy francuskie. To pierwszy chorwacki tekst polityczny otwarcie opowiadający się za prawem naturalnym i ignorujący municypalne podstawy chorwackiej odrębności²².

Na to, że tekst *Hrvati Mađarom*, na wzór *Ksiąg...* Mickiewicza, napisany został w duchu biblijno-profetycznym po raz pierwszy, jeszcze w 1902 r., zwrócił uwagę Marian Zdziechowski²³, badacz chorwackiego odrodzenia, który nie wiedział, że Mažuranić tłumaczył właśnie to dzieło. Mimo wielu podobieństw wspomnianych utworów, Zdziechowski dostrzegał występujące między nimi różnice: o ile Mickiewicz pozostaje w sferze metafizyki, opętany wizją strasznej, ostatecznej walki, o tyle Mažuranić znacznie bliższy jest rzeczywistości, twardo stąpa po ziemi. Można także porównać powody powstania obu dzieł: Mickiewicz pisał pod bezpośrednim wpływem powstania listopadowego, a Mažuranić *Hrvati Mađarom* — w czasie Wiosny Ludów; w tekście wspomina się o Polsce z dużą dozą empatii: „Bacite okom i na krvavu Poljsku. Kako bezutješna mučenica na svako sinuće slobode u Evropi zadrma lanci svojijem i ona. Kako se u svakom njezinu komadu, kao u ogledalu rastreskanu, na svaki osvitak vedrijega u Evropi dana, uzire nebesko sunce slobode. Kako je živa još u grobu sromu”²⁴. „Słyhać” tu Mickiewicza zarówno w doborze tematu, jak i stylu. Mažuranić

²¹ B. Petrač: *Adam Mickiewicz i Hrvati*. „Književna smotra” 1998, br. 110, s. 29—35.

²² D. Čepulo: *Ivan Mažuranić (1814—1890)*. U: *Liberalna misao u Hrvatskoj*. Zagreb 2000, s. 56—57.

²³ M. Zdziechowski: *Odrodzenie Chorwacji w wieku XIX*. Kraków 1902, s. 58.

²⁴ I. Mažuranić: *Hrvati Mađarom*. In: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Knj. 32. Zagreb 1965, s. 124: „Spójrzcie na krwawiącą Polskę, jak ta niepocieszona męczennica na każdy promyk wolności potrząsa swoimi kajdanami, jak w każdej jej części, niczym w roztrzaskanym lustrze, na każdy zwiastun pogodniejszego dnia w Europie wschodzi niebieskie słońce wolności. Jeszcze nie umarła w tym swoim grobie”.

nie przejmując jednak Mickiewiczowskiej mistyki. Z usposobienia nie był mistykiem, jego religijność miała raczej charakter praktyczny i lokalny. Biblię traktuje jako przesłanie, a rytm języka biblijnego posłużył mu za środek do stworzenia atmosfery profetycznej, utrzymanej w romantycznej manierze, oddanej z rzemieślniczym zacięciem. Zatem wykorzystanie biblijnego podtekstu ma zupełnie laicki charakter. Z punktu widzenia historii literatury *Hrvati Mađarom* nie są pamfletem politycznym. Choć zawierają tezy, które dla współczesnych były swoistym programem politycznym, jest to proza artystyczna mickiewiczowskiego typu z jednym specyficznym elementem: tekst jest pozbawiony mistycyzmu, w którego miejsce pojawiają się ideały odrodzeniowe. Aby ukazać podobieństwa między tekstem Mickiewicza a tekstem Mażurancica jako tekstami literackimi o niewątpliwym zabarwieniu politycznym, należy porównać ogólny historyczny kontekst: treść broszury niewątpliwie odnosi się do potrzeby takiego uregulowania stosunków między Chorwatami a Węgrami, aby Węgry stały się wspólną ojczyzną równouprawnionych narodów. Potrójna formuła francuskiej rewolucji stanowi fundament potrójnej struktury tekstu, dostosowanej do potrójnej idei politycznej, którą Mażuranić postuluje: w pierwszej części utworu mowa jest o wolności, równości i braterstwie wszystkich narodów i języków w ramach Korony Węgierskiej („jednakost, sloboda i bratinstvo za sve pod krunom ugarskom živuće narode i jezike [...] neima gospodujućega ni naroda ni jezika nikakova”²⁵), w drugiej — o równości wszystkich religii, w trzeciej części zaś — o wolności, równości i braterstwie państw i krajów. Zatem Mażuranić wzywa do konsekwentnego przestrzegania idei egalitaryzmu w komunikacji między narodami. Podaje dawne i obecne przykłady spornych kwestii między Chorwatami i Węgrami, a przyszłość tych narodów widzi w równym ich statusie w ramach jednego państwa. Po rezygnacji z łaciny jako języka urzędowego oczekuje, że każdy naród we własnym języku, który będzie obowiązywał w ustawodawstwie i szkolnictwie, będzie mógł załatwiać wszystkie najważniejsze sprawy. Według Mażurancica, żądanie równości dla jednostek i społeczeństw jest zgodne z duchem czasu. Tezę o sprawiedliwych stosunkach między narodami będącymi pod panowaniem jednego władcy puentuje on przysłowiami i ludowymi porzekadłami, wykorzystując je jako wzmocnienie własnej argumentacji. Omawiana broszura pomogła w późniejszej artykulacji chorwackiego stanowiska, mimo że zawarte w niej idee nie doczekały się realizacji²⁶. Mażurancica dyskurs można porównać do tego z tekstów TDP-a (Towarzystwa Demokratycznego Polskiego: *Mały manifest*, 1832 i *Krótki katechizm polityczny* J.N. Janowskiego, 1843). Odnajdziemy w niej mesjanistyczny ślad, będący odwołaniem do twórczości Mickiewicza.

²⁵ Ibidem, s. 118—119: „wolność, równość i braterstwo dla wszystkich narodów i języków w ramach Korony Węgierskiej [...], bez żadnego panującego języka czy narodu”.

²⁶ I. Frangeš: *Mažuranićev spis „Hrvati Mađarom”*. *Jedno poglavlje iz povijesti hrvatske proze XIX. stoljeća*. „Forum” 1963, br. 1, s. 72—91.

W grudniu 1832 r. w Paryżu ukazują się jednocześnie III część *Dziadów* i anonimowa broszura w formacie modlitewnika zatytułowana *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Pierwszy nakład *Ksiąg...* został sprzedany zaledwie w ciągu kilku dni, jeszcze w tym samym miesiącu ukazało się jego drugie wydanie. W kolejnym roku ukazały się drukiem trzy następne wydania (jedno nielegalnie, we Lwowie, za co carski sąd skazał wydawców na karę więzienia) oraz wydania w języku francuskim, niemieckim i angielskim. Ogromny sukces *Ksiąg...* wśród czytelników nie świadczy tylko o wysokiej pozycji ich autora w Europie, lecz przede wszystkim o tym, jak bardzo pałacy i aktualny problem poruszały. Nieco upraszczając, można powiedzieć, że stanowią historię Europy od Chrystusa do czasów współczesnych autorowi. Polska, jako obrończyni i Wschodu, i Zachodu, w całej Europie staje się synonimem wolności i sprawiedliwości. Chociaż politycznie martwa, jej dusza, jak dusza Chrystusa, powróci do ciała, naród zmartwychwstanie i wyprowadzi wszystkie narody Europy z niewoli. Uciśnione i pozbawione praw narody czeka świetlana przyszłość — takie przesłanie obiegło Europę. W okresie, w którym wiele narodów było pozbawionych elementarnych praw politycznych i obywatelskich, Mickiewicz nawołuje do zgody narodowej, podporządkowując pragmatyzm polityczny wyzwoleniu narodowemu. W kontekście całej twórczości Mickiewicza dzieło to jest przykładem jego idealistycznego, irracjonalnego i teistycznego światopoglądu²⁷, nadającego jego przesłaniu charakter społecznej utopii, którą pod płaszczykiem powierzchownego aktywizmu rozrywa tragizm położenia uciśnionego narodu. Mickiewicz nie mówi o konkretnych celach politycznych ani aktorach politycznych, poprzestaje na abstrakcyjnych pojęciach narodu i tożsamości²⁸.

Księgi... były pomyślane jako moralny i polityczny katechizm²⁹, adresowany do polskich i litewskich emigrantów, jako synteza ich poglądów i roli w społeczno-politycznych wydarzeniach, środek ich rozumienia teraźniejszości i sytuacji, w jakiej się znaleźli. Pokazywały emigracji, że jej rola znacznie wykracza poza polski kontekst, odnosi się do całej zniewolonej Europy, za której los również ona ponosi odpowiedzialność. Jako „apostołowie wolności” emigranci walcą bowiem o wolność nie tylko swojego narodu, lecz całej zniewolonej Europy. *Księgi...* nie były zatem tylko dziełem publicystycznym z odrobiną liryzmu, lecz politycznym programem polskiej emigracji lat trzydziestych XIX w. Bieżącą społeczną i polityczną sytuację Mickiewicz postrzegał jako przełomową dla przyszłości Europy, jako okazję do zbudowania wspólnoty i sojuszu wszystkich narodów. Porównanie Polski z Chrystusem jako metafora odkupienia świadczy o tym, że Mickiewicz w walce o wolność widział obowiązek religijny i swój styl przystosował do archaicznego biblijnego tonu (zwłaszcza w końcowych

²⁷ Z. Malić: *Mickiewicz itd.* Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2002, s. 40—42.

²⁸ Por. M. Jastrun: *Mickiewicz*. Prev. J. Benešić. Zagreb, Zora, 1950, s. 253—254.

²⁹ J. Odrowąż-Pieniążek: *Słowo wstępne*. W: *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Warszawa, Wydawnictwo Sejmowe, 2008, s. 13—18.

fragmentach *Modlitwy pielgrzyma* i *Litanii pielgrzymkiej*, k tore odwo luj sie do kościelnych tradycji). Analogia między m k Chrystusa a Polsk pos luy jako figura politycznej śmierci Polski, jej drogi do zmartwychwstania i ofiary na rzecz wyzwolenia wszystkich narodów.

Historyczno c jako warunek zrozumienia zwizkw w literackich w latach trzydziestych XIX wieku: wnioski ko ncowe

Mesjanizm, w polskiej tradycji rozumienia tego pojecia³⁰, obejmuje stosunkowo szerokie pole semantyczne: od przypisywania Polsce historycznej roli obrońcy Europy przed barbarzyńcami, zwiszcza Turkami, obrońcy przed wszystkimi wrogami europejskiego Zachodu (zwiszcza Rosji), do szerzenia zachodnich chrześcijanських wartości wśród Słowian i na europejskim Wschodzie. Zgodnie z taką polityczno-historyczną interpretacj, każdy polski emigrant pierwszej polowy XIX w. by  wyznawc mesjanizmu. Religijna proveniencja pojecia odsy la do wiary w odkupiciela i zbawiciela, k tóry przychodzi po katastrofie i umożliwia zwyciestwo dobra. Dlatego mesjanizm nie oznacza w pierwszej kolejności walki o wlasny naród i jego wolno c, lecz przekonanie o misji wyzwolenia wszystkich uciśnionych. Mickiewicz widzi l w Polsce europejskiego Chrystusa, zbawc narodów (wśród wielkich narodów europejskich istnieje przekonanie o ich wlasnej mesjanistycznej roli, we Francji najbardziej było to widoczne za panowania Ludwika XIX, „króla-obywateli”, niemniej bez wyraźnego religijnego podtekstu — tak jak w przypadku „słowiańskiego mesjanizmu” — przede wszystkim dlatego, że do 1830 r. Francja przeprowadzi la znaczną cz c politycznych i prawnych reform, o k tore pozosta le narody europejskie walczyły dopiero po 1848 r.).

Chociaż w *Księgach...* obecna jest aktualna polityka (nazwiska politykw w, myślicieli, nazwy państw i narodów, nazwiska ich wladc w), dyskurs polityczny przeplata się ze stylem biblijnym. Styl ten przyczyni  się do podniesienia rangi tematu, nadając rzeczywistości uniwersalne znaczenie. Wlsnie z uwagi na t  uniwersalno c, z dzisiejszej perspektywy, wida c, dlaczego dzieło było podatne na polityczną instrumentalizacj, choć to nie podważyło jej autentycznej demokratycznej wymowy. Jednym z fundamentalnych założeń romantyzmu i politycznych dzia an tego okresu była legitymizacja aspiracji niepodległościowych zniewolonych narodów. Podobnie jak Austro-Węгры, Polska przed 1772 r. nie była pod wzg dem etnicznym i językowym homogenicznym obszarem, o czym mówi między innymi Mickiewicz w *Księgach...* („Litwin i Mazur bracia są [...] Nazwisko ich jedne

³⁰ A. Walicki: *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*. Warszawa, IBL PAN, 2006, s. 17.

jest: nazwisko Polaków”). Chociaż Mažuranić wskazuje, że Polacy inspirowali Chorwatów w Austro-Węgrzech w ich walce o samookreślenie, nie ma wątpliwości, że polskość jako wybór narodowościowy była znacznie bliższa rozumienia tożsamości przez tzw. narody historyczne³¹, na przykład Niemców czy Węgrów.

Mesjanizm Mickiewiczowskiego typu ma punkty wspólne z romantyzmem europejskim, zbiegał się czasowo z próbami podjęcia politycznych reform, mających na celu wyzwolenie narodowe i rekonstrukcję państwa. Polski typ mesjanizmu kondensował w sobie najważniejsze zasady politycznego idealizmu jako głównego paradygmatu, który kształtował praktyczne polityki podbitych narodów w drugiej połowie XIX w. Wiosnę Ludów charakteryzuje konflikt między romantyczną koncepcją braterstwa narodów w służbie uniwersalnych celów a praktycznymi celami politycznymi każdego narodu z osobna. Mickiewicza nie interesuje terytorialny i praktyczno-polityczny narodowy integralizm. Jego zdaniem, naród to duchowo powiązana wspólnota, której rola polega na cywilizacyjnym wyzwoleniu. Wykreślenie z mapy państwa polskiego stanowiło zagrożenie dla historycznego narodu polskiego. Mickiewicza depolityzacja polskiej tożsamości etniczno-kulturowej ma swoje źródło w oddzieleniu pojęcia narodu i państwa terytorialnego, mimo że państwowotwórcze aspiracje jego zdaniem nie podlegały dyskusji. Podobnie jak *Hrvati Mađarom, Księgi...* stanowiły odpowiedź na pytanie, jak zachować historyczno-polityczną tożsamość narodu bez państwa. Los dzieł obydwu wymienionych autorów potwierdził niemożność rzeczywistego przewyciężenia podziałów na ówczesnej scenie politycznej obydwu narodów. Owa niemożność doprowadziła dojrzałego Mickiewicza do głębokiego duchowego kryzysu i mistycyzmu, Mažurancića zaś — do politycznego pragmatyzmu, choć polityczne reformy zostaną później zniweczone.

W chorwackiej historiografii wzrasta zainteresowanie ideologiczną działalnością dziewiętnastowiecznych autorów — w pełni dojrzałym Mažurancićem jako politykiem, kosztem Mažurancića młodego poety. Jednoczesne badania nad twórczością poetycką tego okresu mogłyby przyczynić się do rewizji historyczno-literackiej recepcji romantycznej świadomości, przynajmniej w ramach kontrastu między skanonizowaną wielkością literatury romantyzmu a jej kontekstem politycznym, co doprowadziło do nagromadzenia licznych nieporozumień odnośnie do tożsamości narodów słowiańskich. Zwłaszcza w Chorwacji romantyzmowi przypisuje się utrwalenie kompleksu literatury utylitarnej w służbie zniewolonego małego narodu³².

³¹ Ibidem, s. 171.

³² Por. J. Wierzbicki: *Književnost ilirizma u odnosu prema zapadnoslavenskim književnostima*. In: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*. Ur. A. Flaker, K. Pranjić. Zagreb, Liber, 1970, s. 121—133.

Informacja metatekstowa

O przekładzie tytułu (na przykładzie prozy słoweńskiej) On the Translation of a Title (basing on the Slovenian prose)

Monika Gawlak

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, gawlak.monika@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 27.04.2015 r.

Abstract: The article concerns the issue of the interpreter’s freedom concerning the translations of the titles of prose works. The matter seems important not only because of the necessity of reserving the title’s essential functions (identification, information, pragmatic), and not only because of the need of the complex analysis of the original title — its working relationship, but also because of the ‘ambassadorial’ role of — this title in the secondary cultural space.

Key words: title translation, freedom of the interpreter, translating Slovenian prose, foreignness in translation.

Znaleźć odpowiedni tytuł! Oto wielki problem, wielka sztuka wszystkich czasów i wszystkich narodów.

Octave Uzanne

Tłumacz... wolności rzeczywiście nie ma chyba więcej niż na milimetr.

Magdalena Tulli

Tytuł dzieła literackiego — funkcje i zadania

Tytuł ze względu na swą eksponowaną pozycję w budowie dzieła staje się pierwszą informacją metatekstową, inicjalną metawypowiedzią¹, która „w sy-

¹ Por. D. Danek: *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Warszawa 1980, s. 77. Na fakt, że tytuł jest zawsze wypowiedzią metatekstową zwracała uwagę M.R. Mayenowa: *Poetyka retoryczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 272—273.

tucji realnego obcowania z książką staje się pomostem między czytelnikiem a tekstem². Czytelnicy w pewnym stopniu sugerują się tytułem, wybierając lekturę lub ją odrzucając. Często poszukują w tytule wskazówki tematycznej i interpretacyjnej tekstu.

Funkcje tytułu wynikające właśnie z tej relacji z odbiorcą i związane z jego oddziaływaniem mieszczą się w kręgu tzw. funkcji pragmatycznych. Wymieniane są tu takie funkcje, jak: atraktywna (Markiewicz)³, reklamowa, propagandowa, ekspresywna, emocjonalna, społeczna, stylistyczna⁴ czy apelatywna. Biorąc pod uwagę tę właśnie relację tytuł — odbiorca (i korzystając z ustaleń Jakobsona), można mówić też o funkcji fatycznej, traktując tytuł jako propozycję kontaktu. Fakt natomiast, że tytuł stanowi pierwszą informację o tekście staje się swoistym wprowadzeniem do utworu bądź ukierunkowuje jego odczytanie, wiąże się z funkcją charakteryzująco-informacyjną bądź deskryptywną⁵. Ta zatem odnosi się do relacji tytuł — tekst. Tytuł traktowany jest w tym przypadku jako komunikat mający przekazać pewną wiedzę odbiorcy. Z tym aspektem związane są dwie dodatkowe, fakultatywne funkcje: nakładająca się na deskryptywną funkcja interpretacyjno-oceniająca oraz poetycka, estetyczna, w przypadku tytułów metaforycznych (Markiewicz). A ponieważ tytuł jest ideonimem, nazwą własną indywidualnego wytworu kultury duchowej człowieka, z onomastycznego punktu widzenia wymienić można również funkcję nominatywno-identyfikacyjno-indywidualizującą⁶, związaną z rolą „imienia i nazwiska”, jaką odgrywa tytuł, jednostkującą dane dzieło, umożliwiającą jego identyfikację. Sam termin „tytuł” pochodzi od łac. *Titulus*, oznaczającego etykietę, za pomocą której identyfikowano tekst⁷. Wskazane funkcje tytułu związane są zatem z jego podwójną naturą, z jego usytuowaniem na pograniczu dzieła i świata poza nim.

Forma tytułu pozostaje w wielorakich związkach z treściami utworu⁸. „Są utwory, w których rolę tytułu trudno przecenić. Jest w nim wszystko, co ważne

² M. Uździcka: *Tytuł utworu literackiego. Studium lingwistyczne*. Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2008, s. 5.

³ Por. H. Markiewicz: *Tytuły dzieł literackich*. W: H. Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 281.

⁴ Najczęściej omawiane są one w kontekście tekstów nieliterackich. Por. S. Gajda: *Spółeczna determinacja nazw własnych tekstów (tytułów)*. „Socjolingwistyka” [Opole] 1987, 6, s. 85.

⁵ Ibidem, s. 83—84. Inne jej określenia to: funkcja deskrypcyjna, denotacyjna (Markiewicz), semantyczna, metatekstowa, orientacyjna czy znacząca. Por. D. Danek: *Dzieło literackie jako książka...*; M. Wallis: *O tytułach dzieł sztuki*. W: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983, s. 7.

⁶ S. Gajda: *Spółeczna determinacja nazw własnych...*, s. 83. W zależności od badacza i podejścia jest ona określana również funkcją: oznaczającą, identyfikacyjno-substancjalną (Markiewicz), wskazującą, sygnifikacyjną.

⁷ Za: ibidem, s. 82.

⁸ Por. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław, Ossolineum, 1989, s. 547.

dla całości. Główny sens, koncepcja poetyki, klucz do szyfru stylistycznego⁹. Tytuł może realizować różne strategie porozumienia: może informować o temacie/treści/idei/bohaterze/motywie/miejscu i czasie akcji utworu i stać się punktem wyjścia analizy i interpretacji, może mieć związek z poetyką całego utworu, może znajdować w nim swój wyraz postawa światopoglądowa bądź ideologiczna pisarza, może sugerować przynależność gatunkową utworu/tekstu i wreszcie może zawierać element wartościujący. Z konieczności upraszczając i biorąc pod uwagę przede wszystkim tytuły proste, możemy wyróżnić dwa ich rodzaje: jedne jednoznacznie powiadają czytelnika o dziele (treści, budowie, przynależności), inne natomiast wciągają go w grę interpretacyjną lub intertekstualną, sformułowane są częstokroć niejednoznacznie i zagadkowo, niekiedy odwołują się do tradycji literackiej czy kulturowej¹⁰. Forma tytułu zależy też od samego typu tekstu i sfery jego funkcjonowania¹¹.

Tytułem interesuje się wiele dziedzin wiedzy: od onomastyki, przez teorię tekstu, literaturoznawstwo, do dyscyplin stosowanych, podejmujących rozważania na temat pragmatycznych aspektów tytułu, jak jego adekwatność informacyjna w stosunku do tekstu, siła oddziaływania na odbiorcę itp. Zagadnienia te wydają się najistotniejsze również w perspektywie przekładoznawczej, która oprócz uwzględniania tytułu oryginału powinna także brać pod uwagę pragmatyczne konsekwencje użycia takiego czy innego tytułu w nowym uniwersum kulturowo-semantycznym.

Tytuł dzieła literackiego i jego tłumaczenie

Tłumaczenie tytułu wydaje się sprawą istotniejszą, trudniejszą niż samo jego nadanie dziełu przez autora prymarnego. Wprowadzanie bowiem tekstu w przestrzeń kultury sekundarnej wiąże się nie tylko z postulatem wzięcia pod uwagę czynników językowych, a więc „wierności” czy lojalności wobec tekstu/tytułu, ale również z koniecznością wzięcia pod uwagę bardzo wielu czynników pozajęzykowych wpływających na odbiór dzieła, a więc uwarunkowań natury społecznej, mentalnej, kulturowej. Chodzi zatem z jednej strony o zachowanie

⁹ E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: *Literatura z literatury*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1998, s. 92–106.

¹⁰ Por. M. Uździcka: *Tytuł utworu literackiego...*, s. 119. W obrębie analizowanych tytułów prostych autorka wyznacza i szczegółowo opisuje różne typy semantyczne (mieszczące się we wspomnianych wcześniej dwóch rodzajach tytułów). Są to: tytuły informacyjno-charakteryzujące, tytuły poetyckie, tytuły konotatywne, tytuły interpretacyjne, tytuły symboliczne, tytuły metaforyczne i wieloznaczne, tytuły z elementem wartościującym i tytuły reklamowe. Ibidem, s. 119–159.

¹¹ Por. S. Gajda: *Spoleczna determinacja nazw własnych...*, s. 85–89.

(lub nadanie — w przypadku decyzji tłumacza o znacznej modyfikacji tytułu) w tłumaczeniu tytułu cech, takich jak: intencjonalność czy informatywność, a z drugiej — sytuacyjność czy akceptowalność. Dlatego też nadanie nowego tytułu przez tłumacza — autora sekundarnego — wymaga uwzględnienia całokształtu nowej sytuacji aktu komunikacyjnego, w jakiej funkcjonował będzie przekład. Tłumacz uruchamia więc szeroko pojmowaną kompetencję pragmatyczną, aby sprostać temu zadaniu. Zmuszony jest do dokonania rekontekstualizacji i reinterpretacji dyktowanych wymogami kultury sekundarnej. Tłumaczenie tytułu wymaga zatem nieco innego podejścia, innej strategii niż ta odnosząca się do całości tekstu literackiego. Skrajna praktyka tłumaczy w tym względzie (uwzględniając szeroko przekłady tytułów dzieł literackich, jak i koncentrując się jedynie na przekładach tytułów prozy słoweńskiej, od tłumaczenia literalnego lub zapożyczenia do całkowitego odejścia od tytułu oryginału) była główną motywacją do refleksji nad tym zagadnieniem i nad sferą wolności tłumacza w tym obszarze.

Przedmiotem niniejszych rozważań będą przede wszystkim przekłady tytułów prozy słoweńskiej wydanej w postaci publikacji zwartych, ale wspomniane również zostaną tytuły tekstów prozatorskich i publicystycznych opublikowane w czasopiśmie. Analizie poddane zostaną przede wszystkim semantyczne i pragmatyczne aspekty tytułów, czyli konsekwencje wyborów tytułów ze względu na nową sytuację komunikacyjną.

Tytuł zbioru/tomu a wykorzystanie tytułu już funkcjonującego

W części tej zostaną omówione tytuły publikacji, w obrębie których mieszczą się poszczególne utwory mające odrębne tytuły. Wybór, a czasem również układ tekstów wchodzących w skład zbioru/tomu podyktowane są najczęściej pokrewieństwem względem gatunku i treści (tematu, bohatera, miejsca akcji, idei itp.). Praktyką, na którą należy zwrócić uwagę w kontekście wolności tłumacza, wydaje się nadawanie tłumaczonym zbiorom tytułów już funkcjonujących w kulturze wyjściowej i przynależnych innym publikacjom. Taką sytuację obrazuje zbiór opowiadań Draga Jančara pt. *Terra incognita* w tłumaczeniu Joanny Pomorskiej oraz wieloautorska antologia współczesnej krótkiej prozy słoweńskiej zatytułowana *Noc w Lublanie*. W obu przypadkach istnieją w kulturze prymarnej publikacje, zbiory opowiadań, o takich samych tytułach, zawierające jednak inne utwory (w wypadku antologii — również innych autorów). Tytuł w takiej sytuacji traci cechę jednostkowości, nie zostaje zachowana funkcja identyfikacyjna, trudno mówić bowiem o jego jednoznaczności czy niepowtarzalności. W obu podanych przykładach tytuł całego tomu jest zarazem tytułem jednego z jego tekstów składowych.

W słoweńskojęzycznym zbiorze opowiadań *Terra incognita* „eseje są tak skomponowane, że stanowią argumenty potwierdzające tezę autora na temat Słowenii: Słowenia jest dla Europy i dla świata ziemią nieznaną”¹² — twierdzi Bożena Tokarz. Tytuł całości stanowi zatem wyraźny sygnał do odczytania *topi-cu* całości. Kompozycja polskojęzycznego zbioru, zawierającego utwory z dwóch osobnych tomów (*Terra incognita* i *Razbiti vrč*) oraz antologii *Ljubljanska knjiga*, podyktowana jest natomiast obrazem twórczości Jančara, zbudowanym na podstawie doświadczenia lekturowego tłumaczki lub wydawcy. Tytuł nadany całości przestaje zatem odgrywać rolę łącznika ideowo-interpretacyjnego, a nawet jeśli, to i tak dochodzi u odbiorcy sekundarnego do przesunięcia interpretacyjnego ze względu na większy nacisk w wybranych esejach na tematykę historyczną, zagadnienie Europy Środkowej czy jugonostalgii. W nowo powstałej perspektywie odbioru zaburzona zostaje spójność w relacji tytuł — dzieło i pierwszą informację metatekstową trudno potraktować jako podstawę interpretacyjną wszystkich utworów i całości tomu. Tytuł ten przestaje zatem spełniać funkcję informacyjną. Być może lepszym wyborem, jeśli już nie nadanie zbiorowi tytułu nowego, byłoby wykorzystanie tytułu innego opowiadania wchodzącego w skład tego tomu, np. *Wspomnienie o Jugosławii*. Wydaje się, że zyskałby on nawet większą atrakcyjność w nowej sytuacji komunikacyjnej, gdyż tom został wydany w 1993 r. Wybierając jeden z tytułów tekstów zawartych w danym tomie, należałoby jednak dodać sformułowanie „...i inne eseje”. Bez takiego uzupełnienia bowiem tytuł zakłamuje całość.

Publikacja zbioru *Noč v Ljubljani* jest następstwem projektu o takiej samej nazwie, który ogłoszony został z okazji 850. rocznicy pierwszej wzmianki o Lublanie w źródłach pisanych. Wszystkie teksty odnoszą się (mniej lub bardziej bezpośrednio) do odnotowanego w biografii Jamesa Joyce’a epizodu z października 1904 r., kiedy to pisarz wraz z żoną Norą przypadkowo znalazł się w Lublanie (wówczas Laibach) i spędził w niej noc. Elementami wspólnymi większości tekstów są zatem między innymi bohaterowie, motyw nocnego spaceru po mieście, omyłkowego opuszczenia pociągu, i przede wszystkim nadrzędny tytuł. Zbiór stanowi więc koherentną całość, a tytuł ewidentnie pełni funkcję informacyjną; stanowi też element spajający na poziomie semantycznym czy ideowo-artystycznym. Wydany w Polsce tom *Noc w Lublanie* to antologia współczesnej krótkiej prozy słoweńskiej, na co wskazuje podtytuł. Przekrojowo prezentuje twórczość wielu autorów, jest różnorodna pod względem tematów, kierunków literackich, stylów i poetyk. Wspólny obu publikacjom jest tylko jeden tekst — tytułowe opowiadanie Bertę Bojetu-Boeta. Nie chodzi tu zatem

¹² B. Tokarz: *W perspektywie poznania i projekcji. O polskim przekładzie zbioru esejów Draga Jančara „Terra incognita”*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*. Red. B. Tokarz. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011, s. 273. Autorka szerzej omawia przekład tytułu oraz esejów zawartych w tym tomie.

o nawiązanie intertekstualne do słoweńskiej publikacji. Tytuł polskojęzycznego tomu w żaden sposób nie odnosi się do wszystkich zamieszczonych w nim tekstów, może jedynie, ze względu na występującą w nim nazwę stolicy, wskazywać miejsce powstania utworów (Słowenia) lub narodowość autorów (choć wskazuje na to także podtytuł). Nie stanowi więc elementu spajającego i mógłby być zastąpiony innym tytułem, przywołującym podobne konotacje, niekoniecznie będącym powtórzeniem tytułu któregoś z opowiadań. Prawdopodobnie wybór tytułu był decyzją redaktorki Mašy Guštin i, gdyby nie tak samo zatytułowana słoweńska publikacja, byłaby to dobra z pragmatycznego punktu widzenia decyzja. Zachowuje równowagę między obcością a swojskością, dzięki czemu otwiera na odbiór i poznanie, stanowi dobre wprowadzenie do lektury opowiadań pisarzy słoweńskich. Przykład ten wskazuje na jeszcze jeden ważny czynnik ograniczający wolność tłumacza w kwestii wyboru tytułu — to sugestie, preferencje czy wręcz decyzje redakcji bądź wydawcy. I o ile w przypadku takiego tomu, jak *Noc w Lublanie*, w którym znajdują się opowiadania w przekładzie wielu tłumaczy, sytuacja taka jest naturalna (co nie oznacza, że redaktora nie obowiązuje porównywalna odpowiedzialność za tytuł, jak tłumacza), o tyle mogła mieć również miejsce w przypadku tomu *Terra incognita* czy innych o zapożyczonym tytule¹³. Tytuły zbiorów bardzo często mają bowiem charakter tytułu wydawniczego i nie pochodzą bezpośrednio od autora lub tłumacza¹⁴. Jednakże chęć zaprezentowania przez tłumacza, tłumaczy bądź wydawcę wyboru tekstów autora obcojęzycznego, chęć zaproponowania odbiorcy sekundarnemu nowej kompozycji zbioru, stwarza przestrzeń wolności w obszarze tworzenia zupełnie nowego tytułu. Prócz postulatu lojalności wobec autora prymarnego i czytelnika docelowego, tytuł taki zyskuje funkcję identyfikacyjną, odnosi się wszak do zupełnie nowej publikacji.

Artur Schopenhauer jednoznacznie wyraził swój stosunek do przypadków nadawania dziełu tytułu przynależnego już innemu utworowi i, choć dotyczy on prac autorskich, opinię taką w dużej mierze odnieść można także do prezentacji

¹³ Przypadki takie dotyczą również przekładów słoweńskiej poezji, np. wyboru wierszy Alojza Ihana pt. *Salsa*, wyboru wierszy Gregora Strnišy pt. *Odyseusz*, czy też literatury polskiej tłumaczonej na język słoweński. B. Tokarż podaje przykład wyboru esejów Z. Herberta pt. *Barbar v vrtu — Barbarzyńca w ogrodzie*. Por. B. Tokarż: *Przekład, czyli „fuzja horyzontów”*. W: *Sztuka przekładu — interpretacje*. Red. P. Fast, A. Świeściak. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2009, s. 20. Joanna Cieślak natomiast opisuje przykład nadania dziełu tytułu innego utworu, późniejszej wersji publikacji B. Jezernika *Naga Wyspa*. Jest to jednak nieco inna sytuacja, ponieważ chodzi o to samo, choć zmodyfikowane, uaktualnione dzieło (niebędące zbiorem) i tego samego autora. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że nowy tytuł został w tym przypadku nadany tłumaczeniu na prośbę samego autora lub też decyzją wydawcy. Por. J. Cieślak: *Recepcja, historia, przekład: „Naga Wyspa” Božidara Jezernika w polskim tłumaczeniu*. In: *Recepcija slovenske književnosti. Obdobja 33*. Red. A. Žbogar. FF. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, 2014, s. 71–77.

¹⁴ Por. M. Uzdzička: *Tytuł utworu literackiego...*, s. 162. Na praktyki tego typu uwagę zwraca również H. Markiewicz: *Tytuły dzieł literackich...*, s. 272.

wyborów czy antologii w przekładzie: „Najgorsze są tytuły skradzione, tj. takie, które nosi już inna książka, ponieważ po pierwsze są plagiatem, po drugie dowodem całkowitego braku oryginalności: bo kto nie ma jej na tyle, by wymyślić dla swej książki nowy tytuł, tym bardziej nie potrafi jej dać nowej treści”¹⁵.

Tłumaczenie literalne i pozostawienie obcości w tytule

Tytuły dzieł literackich jako ideonimy tłumaczone są najczęściej w sposób dosłowny i nie budzi to wątpliwości. Sytuacja niejednoznaczna ma miejsce jednak wówczas, gdy w tytule zaczyna dominować pierwiastek obcości. Przykładem utworu, w którym na skutek tłumaczenia literalnego wyeksponowane zostało w tytule obco brzmiące wyrażenie, jest powieść Gorana Vojnovicia pt. *Czefurzy raus!*¹⁶. Tłumacz, Tomasz Łukaszewicz, zdecydował się pozostawić nazwę własną w niezmienionej wersji, stosując jedynie transliterację (choć w nazwach własnych powinno się zostawiać znaki diakrytyczne). Zastosował ją prawdopodobnie, aby potencjalny czytelnik, widząc jedynie okładkę książki, nie odniósł wrażenia, że to publikacja obcojęzyczna. Jednakże ze względu na to, że drugi człon tytułu — „raus” — jest również słowem obcojęzycznym, które tłumacz pozostawia, mimo że przywołuje ono, z racji znacznego udomowienia, podobne konotacje, jak u czytelnika słoweńskiego, w tytule tym wyraźnie dominuje element obcości, tym samym może wydawać się mało przystępny. Pozostawiając obcą nazwę, tłumacz ryzykuje ewentualnym niezrozumieniem odbiorców, a w konsekwencji nawet mniejszą atrakcyjnością tytułu, na rzecz osvajania czytelnika polskiego z odmiennością kulturową czy nawet na rzecz prowokacji poznawczej. Już od pierwszej informacji metatekstowej zawartej w tytule pozwala na „percepcję inności”¹⁷ i jednocześnie ją zapowiada. Wskazuje w ten sposób, jak się wydaje, swoją strategię tłumaczeniową względem obcości, opowiadając się raczej za egzotyzacją w tekście niż adaptacją¹⁸.

Warto jednak rozważyć możliwość innego rozwiązania, przynajmniej jeśli chodzi o tytuł. Głównie ze względu na funkcję atraktywną i deskryptywną, które tytuł oryginalny niewątpliwie posiada, polski zaś — nie. Bezsprzecznie mamy tu do czynienia z nieprzekładalnością kodu kulturowego, wynikającą za-

¹⁵ H. Markiewicz: *Tytuły dzieł literackich...*, s. 284.

¹⁶ Por. M. Snoj: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana, Wydawnictwo Modrijan, 2003, s. 81—82.

¹⁷ Za: K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004, s. 93.

¹⁸ Por. R. Lewicki: *Strategia: adaptacja i egzotykcja*. W: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2000, s. 143—153.

równy z odmienności kulturowej, jak i z leksykalno-semantycznych ograniczeń językowych. „Čefur” to określenie używane wobec imigrantów z byłych republik jugosłowiańskich, którzy osiedlili się w Słowenii, gdzie jest powszechnie rozumiane. Biorąc pod uwagę etymologię, mogłoby być użyte w stosunku do imigrantów w ogóle. Nazwa została zapożyczona z języka chorwackiego lub serbskiego od słów „Čift”, „Čivut” — Żyd. Sufiks „ur” w miejsce „ut” wskazuje na pejoratywny stosunek (podobnie „nemčur”). Według Słoweńców jednak, określenie to obecnie nieco zatraciło swój pejoratywny wydźwięk i stało się neutralne, co wydaje się bardzo interesujące z socjologicznego punktu widzenia, a z perspektywy przekładu umożliwia zastąpienie w tytule nieprzynoszącej żadnych skojarzeń nazwy własnej określeniem „uchodźcy” bądź „imigranci”. Tytuł brzmiałby wówczas *Uchodźcy raus/won!* lub *Imigranci raus/won!* Decyzja tłumacza co do generalizacji sprawiłaby, że tytuł stałby się zrozumiały, nadałaby mu uniwersalnego znaczenia, a dzięki temu otworzyła na szerszy krąg odbiorców. Jednocześnie jednak tytuł *Imigranci raus/won!* mógłby z jednej strony przyciągnąć zwłaszcza czytelników o nacjonalistycznych poglądach, a z drugiej — sugerowałby nawiązania intertekstualne do dramatu Sławomira Mrożka, co nie ma uzasadnienia w słoweńskiej powieści. Rozwiązanie to niesie zatem ryzyko, niemniej jednak wydaje się, że nadmierna obcość w tytule stwarza przestrzeń wolności i kreatywności dla tłumacza w kwestii nadania tytułu nowego, uwzględniającego uwarunkowania społeczno-kulturowe, w jakich przekład ma funkcjonować.

Odejście od tytułu oryginalnego. Substytucja tytułu

W kontekście wolności tłumacza wobec tytułu należy przyjrzeć się tytułom, które znacznie różnią się od oryginału. Nie bez znaczenia pozostaje fakt istnienia przekładu (jako procesu) w sytuacji hermeneutycznej; tłumaczenie staje się szeregiem czynności interpretacyjnych, które mogą wpływać na kształt tytułu, a i on sam jest im poddany. Tekst literacki (i również jego tytuł) nastawiony jest na aktywne działanie odbiorcy, dopełnianie miejsc niedookreślonych, a więc konkretyzację i rekonstrukcję znaczeń nadawanych/zakładanych przez autora modelowego oryginału. Nawiązując do rozważań Umberta Eco poszukującego źródła umiejętności odróżniania interpretacji od nadinterpretacji i wpisując je w kontekst translacji, tłumacz powinien wciąż poszukiwać intencji dzieła (*intentio operis*), która z kolei jest rezultatem jego domysłu (*intentio lectoris*). „Ponieważ intencją tekstu jest w gruncie rzeczy wytworzenie Czytelnika Modelowego, który potrafi formułować co do niego domysły, inicjatywa czytelnika modelowego polega na wymyśleniu Autora Modelowego, który nie jest tożsamy

z autorem empirycznym, lecz, w ostatecznym obrachunku, z intencją tekstu”¹⁹. Eco podkreśla także, że interpretując tekst, koniecznie należy wziąć pod uwagę jego zaplecze kulturowe i językowe, co w kontekście przekładu również wydaje się istotne. Jednakże przekład, będąc interpretacją, jest wynikiem nakładania „na oryginał i świat w nim obecny odmiennej struktury mentalnej, będącej pochodną osobowości tłumacza i tożsamości kultury przyjmującej”²⁰. Wynikiem tych złożonych operacji winny być wybory tłumacza. Również te dotyczące tytułu. Dodatkowo tworząc tytuł, tłumacz, któremu przecież przypisuje się kompetencje autorskie²¹, musi mieć na względzie nie tylko jego atrakcyjność, ale również to, że aktywizuje on dotychczasową wiedzę odbiorcy, że powinien ułatwić mu koncentrację uwagi na tym, co najistotniejsze dla *intentio operis* tekstu. Tłumacz jako drugi autor projektuje nieco inny typ czytelnika modelowego, uwzględniając nowe uwarunkowania społeczne, kulturowe i mentalne adresata w kulturze docelowej, czego wyrazem są między innymi przesunięcia na poziomie tytułu.

W przypadku tłumaczeń prozy słoweńskiej odnaleźć można przykłady uwarunkowania tytułu interpretacją dzieła, a nie tytułem oryginalnym. Warto tu zwrócić uwagę choćby na powieść France Bevka *Kaplan Martin Čedermac*²² (dosł. Kapłan Martin Čedermac), która w przekładzie na język polski otrzymała tytuł *Słońce w dolinie*. Tytuł oryginalny zawiera deskrypcję tematyczną odnoszącą się do postaci głównego bohatera i jednocześnie obcość w postaci jego imienia i nazwiska. Tłumacz, Marek Antoni Wasilewski, decyduje się na tytuł metaforyczny odnoszący się do głębokiego planu treściowego i do sensu ideowego powieści. Słońce jako symbol nowego początku, źródła energii i mocy życiowej, oświecenia, autorytetu i wolnej woli²³ odnieść można do głównego bohatera i jego nieustających działań przeciwko wynaradawianiu, italianizacji i prawnym zakazom posługiwania się językiem słoweńskim w Kościele. Polski tytuł pozytywnie wartościuje postawę bohatera, intryguje, zdaje się ogarniać metaforycznie całą rzeczywistość przedstawioną, tym samym wciąga odbiorcę w grę interpretacyjną. Z pewnością motywacją do odejścia od oryginału była

¹⁹ Por. U. Eco: *Nadinterpretowanie tekstów*. W: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Tłum. T. Bieroń. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 1996, s. 64.

²⁰ B. Tokarz: *Przekład, czyli „fuzja horyzontów”...*, s. 15.

²¹ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*. Warszawa, PWN, 1999; U. Dąbska-Prokop: *Śladami tłumacza. Szkice*. Kraków, Wydawnictwo Viridis, 1997.

²² Powieść słoweńskiego autora jest co prawda tłumaczona z języka serbsko-chorwackiego, ale tytuł jest tu niemal identyczny — *Kapelan Čedermac*, następuje w nim tylko redukcja imienia bohatera. Zagadnienie tłumaczenia z innego języka niż oryginał dotyczy natomiast ewentualnych przesunięć w samym tekście i wykracza poza temat niniejszego artykułu.

²³ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1990, s. 387.

chęć zyskania funkcji atraktywnej. W przypadku wystąpienia obcości w tytule zabieg taki wydaje się uzasadniony, lecz wybór nowego tytułu powinien współgrać z intencją dzieła (*intentio operis*). W przypadku powieści Bevka tak jest, jednak rodzi się pytanie, czy tak znacznym odejściem od tytułu oryginalnego tłumacz nie przekracza swych kompetencji.

Innym przykładem jest powieść Ivana Potrča zatytułowana *Na kmetih* (dosł. Na wsi), która w Polsce ukazała się w przekładzie Marii Krukowskiej pod tytułem *Białe czereśnie* (1961). Utwór oddaje realia słoweńskiej wsi w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej, ale nie realizuje w pełni wzorca gatunkowego powieści chłopskiej, nie koncentruje się na społecznej czy wiejskiej tematyce. Istotna jest w nim co prawda afirmacja ziemi, jej wartość dla chłopca, dążenie (często wyrachowane i podstępne) do jej posiadania, przywiązanie do gruntu i konflikty związane z dziedziczeniem, jednak w centrum uwagi autor stawia intymny świat bohaterów, wątek miłosnego trójkąta, podstępne uwiedzenie młodego parobka (głównego bohatera Južka) przez żonę gospodarza, a później również jej starszą córkę (Hanę), wątek platonicznej miłości i dramat głównego bohatera. Tytuł oryginału odnosi się zatem do przestrzeni, miejsca wydarzeń i tematyki wiejskiej, będącej tłem uczuciowych perypetii bohaterów; zawiera deskrypcję tematyczną i formalną²⁴, odnoszącą się do odmiany powieści, nawet jeśli obecna jest ona w celu polemiki. Tłumaczka wykorzystuje motyw czereśni, pojawiający się przy okazji wątku platonicznej, wyidealizowanej miłości Južka i Tuniki (młodszej córki gospodarza). Biel symbolizująca niewinność i czystość nawiązuje do duchowego wymiaru tej relacji. W polskim tytule brak deskrypcji tematycznej czy formalnej, brak nawiązania do wzorca gatunkowego powieści chłopskiej, z którym utwór Potrča wchodzi w dialog. Polski tytuł staje się metaforyczny/symboliczny i zyskuje funkcję poetycką. Jest prawdopodobnie rezultatem interpretacji tłumaczki²⁵, wydobywa inną płaszczyznę tematyczną niż oryginał, a sytuując ją jako pierwszą informację metatekstową, inaczej też profiluje odbiór powieści, otwiera go na nieco inną interpretację.

Kolejnym przykładem wartym uwagi jest powieść Mihy Mazziniego pt. *Telesni čuvaj*. Jej tłumacz, Wojciech Domachowski, mógł wybrać ekwiwalent „ochroniarz”, „osobisty/prywatny ochroniarz”, co jest bliższe oryginałowi, sygnalizuje rolę, jaką odgrywa główny bohater, i zachowuje deskrypcję formalną wskazującą na kryminalno-sensacyjny charakter powieści. Zdecydował się jednak na ekwiwalent *Pies* jako polską wersję tytułu. W kontekście fabuły nie jest to bezzasadne, choć taki tytuł kojarzy się raczej z powieścią przygodową, młodzieżową i *eksplícite* zawiera informacje metatekstowe niezakładane przez

²⁴ Za: H. Markiewicz: *Tytuły dzieł literackich...*, s. 273.

²⁵ Być może inspiracją był też tytuł filmu, jaki powstał na podstawie powieści Potrča, także operujący metaforą i barwą — *Rdeče klasje* [dosł. Czerwone kłosy]. Tytuł ten z jednej strony nawiązuje do tematyki wiejskiej utworu, a z drugiej — za pomocą symboliki czerwieni — do ważnych w nim wątków erotycznych.

tytuł oryginalny, a odnoszące się do fizjonomii głównego bohatera (choć oczywiście jest to czytelne dopiero w konfrontacji z treścią utworu). Przy założeniu, że odnosi się do bohatera (a nie motywu) tytuł zyskuje nieuzasadnione przez oryginał nacechowanie pejoratywne, będące w sprzeczności z późniejszą charakterystyką bohatera obecną w utworze. W polskim tytule następuje zawężenie informacyjno-charakteryzującego charakteru tytułu, a na skutek polisemii i szerszych skojarzeń może sugerować nawet inne pola znaczeniowe. Tytuł ten nie wydaje się zatem zgodny z *intentio operis* powieści, a z uwagi na przetłumaczalność tytułu oryginalnego decyzja tłumacza wydaje się nieuzasadniona. Trafne więc w kontekście nadawania przez tłumacza tytułu podyktowanego interpretacją dzieła staje się pytanie, jakie zadał polski tłumacz Seweryn Pollak: „I gdzie jest granica pomiędzy prawem do indywidualnej interpretacji w przekładzie a interpretacyjnym bezprawiem?”²⁶.

Mniej lub bardziej znaczące przesunięcia wobec oryginalnych tytułów pojawiają się zwłaszcza w przypadku utworów eseistycznych lub publicystycznych publikowanych w czasopiśmie, jednakże szczegółowe ich omówienie wykracza poza ramy tego artykułu. Tytuły tekstów publicystycznych powinny być raczej jednoznaczne i winny charakteryzować się wysokim stopniem czytelności podtekstów obecnych w tekście. Powinny w o wiele większym stopniu (niż tytuły tekstów literackich) odpowiadać wartościom, ideałom i stereotypom charakterystycznym dla danej społeczności. „Pragmatyczna efektywność tytułów publicystycznych tkwi w ich komunikatywnej jasności, lakonizmie, ekspresywności, ścisłości i pełności przekazu treści ideowo-tematycznej”²⁷. Odstępstwa w polskich wersjach tytułów podyktowane są zatem z jednej strony postawą interpretacyjną tłumacza, zmierzającą do wydobycia czytelnej informacji o temacie, z drugiej potrzebą uatrakcyjnienia tytułu, jak również wskazania w nim ważnych dla odbiorcy sekundarnego informacji nieobecnych w tytule oryginalnym. Przykładem może tu być tytuł eseju Aleša Debeljaka *Kratka zgodovina intelektualnega foruma: primer Nove revije*, na język polski przetłumaczony jako „*Nova revija*” i *słoweńskie forum intelektualne*, w przypadku którego tłumaczka zdecydowała się na amplifikację dookreślającą narodowość intelektualistów, o jakich mowa w tekście. Podobnie jak w przypadku tytułu rozważań Jančara *Slovenia i zloty cielec* (w oryginale *Zlato tele*). Mowa tu również o tytule tekstu publicystycznego Draga Jančara *Srednja Europa — ideja preteklosti?*, oddanego przez Joannę Pomorską jako *Sprzedana Europa*, a tym samym zyskującego interpretacyjno-oceniający charakter, tracącego zaś nawiązania do ważnej debaty zapoczątkowanej przez Milana Kunderę na temat Europy Środkowej. A tytuł *Resnica in spomin* został całkowicie zmieniony i podporządkowany stereotypowemu

²⁶ S. Pollak: *Obrona niemożliwości, czyli o tłumaczeniu poezji*. W: *Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440—2005: antologia*. Wybór i oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2007, s. 247.

²⁷ S. Gajda: *Spoleczna determinacja nazw własnych...*, s. 87.

obrazowi wojny w Bośni, jaki funkcjonuje w polskiej kulturze, brzmi bowiem *Prawda o krwawym dramacie*. W tytułach publicystycznych częstym zabiegiem jest redukcja, np.: słoweń. *Posluš za tuje glasove: intelektualni raj v Budimpešti*, pol. *Intelektualny raj w Budapeszcie* (Aleš Debeljak); słoweń. *Česa je kriva Amerika: enajsti september — klišeji in resničnost*, pol. *Czemu jest winna Ameryka?* (Drago Jančar); bądź amplifikacja, w celu doprecyzowania tematu rozważań, np.: słoweń. *„Mali človek” na pohodu*, pol. *Mały człowiek atakuje: polityka, media i populizm* (Drago Jančar); słoweń. *dB*, pol. *dB, czyli krótka historia hałasu* (Drago Jančar). Z pewnością czynnikiem, który należy uwzględnić w tym kontekście, jest znacznie częstsza ingerencja w tytuł ze strony redaktora lub wydawcy.

Wnioski

Nadawanie tytułu dziełu literackiemu jest dla większości autorów kwestią bardzo istotną. I między innymi z tego względu jego tłumaczenie staje się zagadnieniem ważnym, ale też ambiwalentnym. Usytuowanie tłumacza w przestrzeni „pomiędzy” zmusza go niejako do wzięcia pod uwagę zarówno wyboru autora, jak i uwzględnienia uwarunkowań społecznych, kulturowych i mentalnych projektowanego odbiorcy sekundarnego. Ponadto tłumaczenie tytułu dzieła literackiego wydaje się istotne nie tylko ze względu na konieczność zachowania istotnych funkcji spełnianych przezeń, nie tylko z uwagi na konieczność kompleksowego zanalizowania relacji tytuł oryginalny — dzieło, ale również ze względu na „ambadorską” rolę tegoż w przestrzeni kultury docelowej. Dlatego też w przypadku tytułu o charakterze uniwersalnym, przywołującego podobne konotacje u odbiorców kultury wyjściowej i przyjmującej, tłumacz powinien decydować się na przekład bliski oryginałowi, często dosłowny. Przestrzeń wolności i możliwości postawy twórczej pojawiają się w przypadku tytułów publikacji będących wyborami z twórczości autora oraz w przypadku tytułów zawierających element obcości, takich, które nie uruchamiają w odbiorcy sekundarnym niemal żadnych skojarzeń. W wymienionych sytuacjach najwłaściwszą praktyką wydaje się odejście od oryginalnego tytułu czy też — w przypadku zbiorów, antologii — od tytułu publikacji zwartej funkcjonującego już w kulturze wyjściowej i nadanie dziełu tytułu innego, podyktowanego interpretacją utworu, zgodnego z *intencio operis* dzieła bądź wykorzystującego ważny jego temat czy motyw. Wolność tłumacza jest jednak wówczas ograniczona przez imperatyw natury pragmatycznej i etycznej. Przy wyborze nowego tytułu powinien kierować się przede wszystkim chęcią zagwarantowania mu jak najszerszego grona odbiorców w nowej przestrzeni kulturowej. Powinien pogodzić funkcję deskryptywną tytułu z potrzebą nadania mu odpowiedniej mocy illokucyjnej, uwzględniając przy tym wiedzę uprzednią

czytelników. O ile pozostawienie obcości, stosowanie strategii egzotykcji w tłumaczeniu całości utworu może przyczynić się do wzbogacenia wiedzy odbiorcy sekundarnego, rozbudzenia jego ciekawości, wrażliwości poznawczej i w konsekwencji do poszerzenia horyzontów konceptualnych rodzimego czytelnika²⁸, o tyle pozostawienie obcości na poziomie pierwszej informacji metatekstowej, bez żadnej amplifikacji, może być zabiegiem utrudniającym dotarcie do odbiorcy i redukującym atrakcyjność, akceptowalność i skuteczność tytułu. Tytuł może stać się wówczas barierą na drodze do dialogu międzykulturowego. A przecież naczelnym zadaniem tytułu (oprócz nazwania utworu) jest przyciąganie uwagi czytelnika²⁹. Bywa jednak, że to właśnie obcość spełnia funkcję atrakcyjną, przyciąga uwagę odbiorcy; decyzja o jej redukcji na poziomie tytułu nie powinna więc być rutynowa.

Rozważając znaczenie tytułu i kwestię wolności tłumacza wobec niego, nie należy jednak zapominać, że to dobre tłumaczenie całości dzieła, odpowiednia polityka wydawnicza, ranga wydawnictwa, serii wydawniczej i rozpoznawalność nazwiska autora, stanowią najważniejsze czynniki powodzenia przekładu w kulturze przyjmującej³⁰.

²⁸ Por. J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Warszawa, PWN, 2009. Podobnie zjawisko przekładu rozumie B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, opisująca przekład artystyczny jako miejsce spotkania przynajmniej dwóch osobowości i kultur, a więc jako wydarzenie hermeneutyczne, w którym następuje zderzenie różnych postaw i punktów widzenia, oraz jako rozmowę międzyludzką i międzykulturową, służącą samorozumieniu w wyniku odkrywania inności.

²⁹ H. Markiewicz: *Tytuły dzieł literackich...*, s. 294.

³⁰ Por. M. Ožbot: *Problemi posredovanja slovenskih literarnih besedil v tuje kulture. In: Prevajanje Prešerna*. Red. M. Ožbot. Ljubljana, Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2001, s. 388–393. W kontekście przekładów prozy słoweńskiej na język polski por. M. Gawlak: *Poljski prevodi slovenske proze v letih 1991–2005*. In: *Recepcija slovenske književnosti. Obdobja 33...*, s. 137–144.

Monika Gawlak

O prevajanju naslova Ob primerih iz slovenske proze

Povzetek

Članek obravnava problem svobode prevajalca pri prevajanju naslova proznega dela. To vprašanje se zdi bistveno ne samo zato, ker mora naslov v ciljnem jeziku ohraniti svoje glavne funkcije (identifikacijsko, obvestilno, pragmatično); potrebna sta tudi celovita analiza razmerja med izvirnim naslovom in delom ter upoštevanje „reprezentacijske” vloge naslova v drugotnem

kulturnem okolju. Posebna pozornost je namenjena naslavljanju prevodov zbirke kratke proze s poimenovanji, ki so v izhodiščni kulturi že uveljavljeni kot naslovi drugih publikacij (*Terra incognita*, *Noc w Lublanie*). Prevajalec s tem zavede bralca in zlorabi prevajalsko svobodo. Članek analizira tudi prevode naslovov, ki ohranjajo značilen element tujosti (*Čefurzy raus!*), in naslove, ki zelo odstopajo od naslovov izvirnikov (*Słońce w dolinie*, *Białe czereśnie*, *Pies*). Največ možnosti za ustvarjalno svobodo ima prevajalec pri naslovih, ki vsebujejo element tujosti, takih, ki drugotnemu naslovniku ne vzbujajo skoraj nobenih asociacij. Zdi se, da je med omenjenimi praksami še najprimernejša opustitev izvirnega naslova in poimenovanje dela z naslovom, ki je plod interpretacije besedila ali navezave na eno izmed pomembnih tem ali motivov dela. A prevajalčevo svobodo tudi v tem primeru omejujejo pragmatične in etične zahteve. Prevajalca mora pri izbiri novega naslova voditi predvsem želja, da bi delu zagotovil čim širši krog bralcev v novem kulturnem okolju.

Ključne besede: prevod naslova, svoboda pri prevajanju, prevodi slovenske proze, tujost v prevodu.

Monika Gawlak

On the Translation of a Title Basing on the Slovenian prose

Summary

The article concerns the issue of the interpreter's freedom concerning translations of the titles of prose works. The matter seems important not only because of the necessity of reserving the title's essential functions (identification, information, pragmatics), not only because of the need of a complex analysis of the original title — work relationship, but also because of the 'ambassadorial' role of — this title in the secondary cultural space. Attention was drawn to the praxis of giving the interpreted collections of short stories (*Terra Incognita*, *Noc w Lublanie*) titles already existing in the initial culture and given to other publications. It is malpractice and misleading to a secondary reader. Also, the titles with a remaining foreign dominant element (*Čefurzy raus!*) and titles significantly different from the original titles (*Słońce w dolinie*, *Białe czereśnie*, *Pies*) were discussed. The space of freedom and the opportunity of a creative attitude appears especially in cases of titles containing a the foreign element, those which do not evoke almost any associations to the secondary reader. In these cases, the most appropriate practice seems to be deleting the original title and giving a new one, one dependent on the work's interpretation or containing its important subject or topos. Then, the interpreter's freedom is limited due to the nature of pragmatic and moral imperatives. In choosing the new title, the interpreter should be guided principally by the desire to ensure that the work reaches as many readers in the new cultural space as possible.

Key words: title translation, freedom of the interpreter, translating Slovenian prose, foreignness in translation.

Tekst i kultura wyjściowa w świetle kultury docelowej



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Perspektywa tekstowa i perspektywa kulturowa w przekładzie, czyli o kłopotach współistnienia

On co-existential problemes: Textual and Cultural Perspectives on Translation

Bożena Tokarz

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, tokarzbozena@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 2.05.2015 r.

Abstract: The textual nature of translation determines its hybrid nature: it exists as a tension between the original and the receiving culture. Consequently, the translator assumes a responsibility towards both the author and the reader S/he imitates the strategies used in the original in order to generate meaning but, at the same time, keeps a balance between the otherness of the source and its similarity to the target culture.

Key words: translation, translator, freedom, responsibility, text.

Wolność tłumacza jest marzeniem, podobnie jak wyobrażenie o tym, że wolność egzystencjalistyczna czyni nas przez wybór jednostkami niezależnymi, odpowiedzialnymi przed sobą samym i skazanymi na siebie. Odpowiedzialność, nawet przed sobą, ogranicza wolność, o czym świadczą procesy mentalne człowieka i jego uwikłanie w historię i w kulturę. Wykluczanie się zakresów obu pojęć, wolności i odpowiedzialności, wskazuje natomiast na sprzeczność, niedającą się wyeliminować z rozważań nad przekładem. Tłumacz, chcąc pozostać wolnym, wchodzi albo w etyczny (zawodowy, psychologiczny i kulturowy) konflikt z autorem i tekstem, będąc poddany wzorcom własnej literatury, albo w konflikt poznawczy i komunikacyjny z własnym odbiorcą, kulturą docelową i własną strukturą mentalną. Dlatego odpowiedzialność wobec autora i wobec swego odbiorcy zobowiązuje go do zachowania równowagi między obcością a swojskością oraz do naśladowania mechanizmów generowania sensu w orygi-

nale. Nie wystarczy rozumienie sensu jako syntezy treści i formy, wymaga ono uświadomienia jego wieloaspektowości. Wieloznaczność i tym samym uniwersalność literatury przeczy jednoznacznemu rozumieniu sensu, który wskazuje na centrum ideowo-mentalne za pośrednictwem wielokierunkowych semantycznie nośników językowych. Niemożliwa jest jedna interpretacja z uwagi na wewnętrzną dynamikę utworu, a także z powodu zmieniających się przesłanek odbioru, takich jak: cywilizacja, wiedza, techniki percepcji. Determinanty te dotyczą zarówno literatury oryginalnej, jak i przekładanej, przy czym ich widoczność jest ostrzejsza w przekładzie, tym samym wzbudza więcej emocji i łączy wolnością jego sprawcę.

Błędy popełniane przez tłumaczy (nie tylko tekstów literackich i nie tylko tłumaczy początkujących) uświadamiają konieczność szacunku dla autora i jego tekstu jako źródła działania przekładowego równego szacunkowi dla odbiorcy, który nie chce być traktowany protekcjonalnie, odczytując nadmierne udomowienie jako obrazę lub kłamstwo. Zatem zarówno w perspektywie tekstowej, jak i kulturowej zachowanie różnicy w przekładzie ma znaczenie praktyczne, informacyjne i estetyczne. Naśladowanie sygnałów tekstowych przyczynia się bowiem do obrazu powstałego w wyniku dekontekstualizacji, jaka następuje w kulturze docelowej. W tym kontekście propozycja Ernsta-Augusta Gutta tylko zewnętrznie wydaje się preferować ekwiwalencję funkcjonalną. Stawiając tezę, by nie porównywać tekstów oryginału i przekładu, lecz ich interpretacje¹, sugeruje właściwą przestrzeń współistnienia, a nawet dialogu między nimi, przestrzeń mentalną, której tekst jest sygnałem. Przeniesienie uwagi z sensu na tekst² pozwala na wydobycie wieloaspektowości sensu (nadawcy, odbiorcy, tłumacza, odbiorcy przekładu, krytyka i badacza: czasu i przestrzeni), ponieważ powstaje w jakiejś przestrzeni mentalnej, ujawniając się fragmentarycznie pod wpływem bodźców zewnętrznych. Językowa tkanka tekstu stanowi sieć, w którą próbuje się schwytać sens świata. Jej niedoskonałość jest oczywista i kreatywna, otwierając coraz to nowe obszary doświadczeń, zjawisk, doznań, sposobów, wartości i uczuć. Takie przypuszczenie potwierdza Krzysztof Hejwowski, zakładając, że „tłumaczenie nie jest operacją na tekstach ani na językach, lecz na umysłach...”³. Stanowisko podobne do kognitywistycznego reprezentuje hermeneutyka, czego śladem są poszukiwania trzeciego przez Paula Ricœura: „Dylemat jest następujący: tekst źródłowy i tekst docelowy powinny, w dobrym tłumaczeniu, zostać zweryfikowane przez trzeci, nieistniejący tekst”⁴. Skoro jednak

¹ Por. E.-A. Gutt: *Translation and relevance. Cognition and context*. Oxford, Basil Blackwell, 1991.

² Por. O. Wojtasiewicz: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa, Tępis, 1957/1992.

³ K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, PWN, 2007, s. 48.

⁴ P. Ricœur: *Radości i udręki tłumaczenia*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Wstęp E. Balcerzan. Gdańsk, Wydawnictwo UG, 2008, s. 36.

brak tego trzeciego, pozostaje tekst jako sygnał obszernej przestrzeni mentalnej, wywołujący komplementarne wobec siebie głosy. Nie bez przyczyny częsta jest metafora „instrumentacji” (Miłosz) lub „gry na dwóch fortepianach” (Tabakowska) na określenie zależności między tekstami. Niewspółmierność tekstu wobec przestrzeni mentalnej, którą konceptualizuje, sprawia, że w celu lepszego porozumienia powstają serie przekładów. Porównywanie ich z sobą prowadzi do ujawniania bogactwa mentalnego sygnowanego przez oryginał i nie ma nic wspólnego z wzięciem tekstu źródłowego w użycie czy z manipulacją ani też z jego wymazaniem z pamięci.

Stanowisko badaczy *Translation Studies* stawiające w centrum zainteresowania tłumacza i kulturę docelową jest wynikiem długiego procesu w refleksji przekładoznawczej, rozpoczętego i kontynuowanego w ramach myślenia binarnego, który redaktorzy antologii *Współczesne teorie przekładu*⁵, Magda Heydel i Piotr Bukowski, traktują jako stopniowe wyzwalenie się tłumacza spod presji oryginału. Z niemożliwości pełnej symetrii między oryginałem a przekładem zdawali sobie sprawę zarówno przekładoznawcy spod znaku „zwrotu lingwistycznego”, jak i filozofowie hermeneuci od Schleiermachera po Ricœura. Zakładali, że istotą przekładu jest jego związek z oryginałem, dlatego kategoria ekwiwalencji funkcjonowała w ich teoriach nie jako absolutna tożsamość, lecz jako równoznaczność (Ricœur), relacja między autorem, tekstem a tłumaczem (Heidegger, Gadamer), ekwiwalencja dynamiczna (Nida) itp. Jednocześnie w pamięci zbiorowej funkcjonują takie stereotypy tłumacza, jak „zdrajca”, „złodziej”, „kanibal”, „kucharz” itp.⁶ Stopniowo więc następowało zacieranie wewnętrznej sprzeczności w przekładzie oraz eksponowanie autorskich kompetencji tłumacza, którego jeszcze Karl Dedecius trafnie nazwał artystą i niewolnikiem, ponieważ przekład wymaga sztuki i rzemiosła⁷. Świadomość tej sprzeczności można również odczytać z refleksji teoretycznej w koncepcji ekwiwalencji Eugene’a Nidy, a przede wszystkim ze *Sztuki przekładu (Umění překlada, 1963)* Jiří’ego Levý’ego, czyli stanowisk badawczych zakładających odpowiedniość między przekładem a oryginałem. W sensie artystycznym tłumacz jest odtwórcą koncepcji autorskiej, lecz dokonując reekspresji reprodukuje dzieło literackie w procesie twórczym na poziomie ukształtowania językowego przekładu. O uznanie aspektu twórczego działalności tłumacza upominała się w Polsce Anna Legeżyńska⁸, tworząc układ równowagi w stosunku do dominującej pozycji oryginału. Stanisław Barańczak natomiast jesz-

⁵ Por. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków, Znak, 2009.

⁶ Por. E. Skibińska: *Kuchnia tłumacza*. Kraków, Universitas, 2008, s. 5–22.

⁷ Por. K. Dedecius: *Notatnik tłumacza*. Tłum. J. Prokop. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1974.

⁸ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, PWN, 1984/1999.

cze w latach 70. minionego wieku dostrzegał potrzebę podkreślenia dwoistej natury przekładu, nazywając go tekstem „związanym”, choć funkcjonującym samodzielnie w kulturze docelowej⁹. Wraz z szerzeniem się neopragmatyzmu w humanistyce, szkołą manipulistów, dynamicznym funkcjonalizmem Evena-Zohara, teorią polisystemów Gideona Toury’ego równowaga z trudem budowana została zachwiana, tym razem na korzyść kultury docelowej, biorącej oryginał w użycie¹⁰, co może prowadzić w skrajnej postaci do jego pominięcia. W ten sposób powstaje paradoksalna sytuacja usunięcia sprawcy wraz z jego dziełem¹¹, a Lefèvere’owskie przepisane pozbawione zostaje źródła¹². Nie ujawniając, z kogo się przepisuje, popełnia się plagiat, a to czyn nieetyczny. W ten sposób gest powtórzenia bogato nacechowany filozoficznie i kulturowo¹³ traci jakikolwiek sens (semantyczno-semiotyczny, Eco; filozoficzny, Gilles Deleuze; czy kulturowy, Jean Baudrillard). Należy pamiętać, że nawet rozwiązania literackie nie były tak drastyczne, np. Jorge Luis Borges w opowiadaniu *Pierre Menart autor „Don Kichota”* powtórzył, lecz nie usunął ani autora, ani dzieła, ponawiając zamysł Cervantesa.

W zachodniej i słowiańskiej refleksji tłumaczeniowej wśród prób uniezależnienia przekładu od oryginału funkcjonuje również koncepcja potraktowania go jako osobnego gatunku literackiego¹⁴, z czym trudno byłoby się zgodzić. Gatunek literacki jest bowiem kategorią genologiczną, wyróżnianą ze względu na wytwór, na jego wyznaczniki formalne i strukturalne. Określa go jakiś zespół reguł składających się na formy ekspresji językowej, na jego budowę i funkcje¹⁵. Jego powstanie i funkcjonowanie jest uwarunkowane historycznie i kulturowo. Dlatego będąc podporządkowanym ogólniejszemu i uniwersalnemu systemowi norm, jaki reprezentuje rodzaj literacki, podlega panującym konwencjom literackim i kulturowym. Uniwersalne wyznaczniki konstrukcji literackich stanowią podstawę podziału twórców literackich na rodzaje. Dotyczą one: form ekspresji podmiotu literackiego, jego stosunku do świata przedstawionego i do świata zewnętrznego; budowy świata przedstawionego; budowy językowo-stylistycznej. Rodzaje, gatunki i odmiany gatunkowe są przedmiotami genologicznymi, których granice

⁹ Por. S. Barańczak: *Przekład artystyczny jako „samoistny” i „związany” obiekt interpretacji (na przykładzie niektórych polskich tłumaczeń Gotfrieda Benn’a)*. W: *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Red. J. Bałuch. Kraków, Wydawnictwo UJ, 1974, s. 47–74.

¹⁰ Por. prace manipulistów, Gideona Toury’ego, Itamara Evena-Zohara.

¹¹ Strukturalizm usuwał autora na rzecz wytworu, w którym się objawiał.

¹² A. Lefèvere: *Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm*. In: T. Hermans: *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London and Sidney, Croom Helm, 1985.

¹³ Por. G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1997.

¹⁴ Por. *Współczesne teorie przekładu...*, s. 11.

¹⁵ Również inne gatunki mowy charakteryzują pewne zasady.

są elastyczne, a podstawą pozwalającą na ich opis jest wytwór¹⁶. W przypadku przekładu do wytworu odnosi się tylko częściowo budowa językowo-stylistyczna z podkreśleniem językowej. Przekład nie spełnia wymagań gatunku, zachowując wyznaczniki oryginału. Niemożliwa wydaje się próba odnalezienia w przekładzie takich cech strukturalnych, które świadczyłyby, że to odmienny typ literatury; jest on po prostu literaturą.

Przyczyna polemiki przekładoznawczej tkwi w tłumaczu, który będąc „drugim autorem”, autorem nie jest. Ma natomiast zobowiązania w stosunku do autora i do odbiorcy docelowego. Jego zadaniem jest przeniesienie odbiorcy do kultury wyjściowej, a autora do kultury docelowej, o czym już pod koniec XVIII w. pisał Friedrich Schleiermacher¹⁷. Spełnienie tego dwustronnego zobowiązania wymaga zachowania odrębności obu stron, autora i odbiorcy przekładu. Jest łańcuchem prób umożliwiających dialog ludzi i kultur. Tłumacz jako przewodnik odbiorcy odpowiada przed autorem; zmuszony jest do ograniczenia swojej wolności nie tylko na poziomie konceptualnym, co jest oczywiste, także na poziomie językowo-stylistycznym, ponieważ powinien być świadomy przesunięć w zakresie mechanizmów sensotwórczych, prowadzących do powstania nowego przedmiotu literackiego, choć niekoniecznie genologicznego. Powtórzenie i dwiistość stanowi o istocie przekładu, stawiając tłumacza w centrum przestrzeni interaktywnej. Związek sprzecznościowy, wyróżniający sposób istnienia literatury¹⁸, wyznacza również specyfikę przekładu jako tej formy powtórzenia, która służy, podobnie jak literatura, porozumieniu, poznaniu i przyjemności. Wymaga więc zachowania obcości i zaskoczenia nieznanym oraz ograniczenia wolności. Tłumacz jest bowiem odtwórcą i twórcą wzorca, hybrydą kulturową, a jego wytwór nosi ślady napięcia kulturowego, emocjonalnego i intelektualnego. Szlachetną więc tezę, by wydobyć tłumacza z cienia autora, należy zweryfikować, choć weryfikacja nie będzie polegać na umniejszeniu jego roli, przeciwnie.

Hybrydalna natura przekładu zmusza badacza do zadawania pytań dotyczących jego istoty, właściwości i funkcji. Niekomfortowe położenie tłumacza odpowiedzialnego za transfer oryginału do kultury rodzimej stawiało go niegdyś fizycznie pod pręgierzem odbiorcy, któremu przekazywał informację zagrażającą własnemu życiu, dzisiaj — wystawia go na krytykę literacką, a także czytelniczną. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy poszukiwać w partykularyzmie spowodowanym niechęcią do przyjmowania niewygodnych wiadomości, w możliwościach

¹⁶ Por. S. Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967, s. 145—164.

¹⁷ Por. F. Schleiermacher, za: T. Bilczewski: *Komparatystyka i interpretacja*. Kraków, Universitas, 2010, s. 114—127 i nast.

¹⁸ Por. E. Balcerzan: *Sprzecznościowa koncepcja literackości*. W: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa, IBL, 2002, s. 255—267.

poznawczych ograniczonych przez paradygmaty kulturowe oraz w roli przypisywanej społecznie przekładowi. O ile dwie pierwsze wynikają z różnic, będąc źródłem napięcia między tekstem wyjściowym a tekstem docelowym, o tyle w sprawie funkcji pełnionej przez przekład sytuacja jest jednoznaczna: przekład służy komunikacji międzykulturowej, lecz pod warunkiem odnalezienia bądź stworzenia wspólnej płaszczyzny porozumienia. Oczywisty jest fakt, że nie jest nią kod językowy, gdyż centrum spotkania się dwóch kultur stanowi przestrzeń mentalna tłumacza, a jego wytwór wynika z porozumienia powstałego w efekcie procesu tłumaczenia na etapie dewerbalizacji. Moment dewerbalizacji ujawnia, że przekład należy do obu kultur i literatur, wyjściowej i docelowej. Przypisywaniu go tylko do kultury przyjmującej sprzeciwiał się Anthony Pym, krytykując teorię polisystemów G. Toury'ego za jej nieprzydatność do opisu i wyjaśnienia zjawisk pogranicznych, które nie mieszczą się w opozycjach binarnych, są hybrydyczne czy ambiwalentne¹⁹. Mimo że Lefevere również sprzeciwia się teorii polisystemów, Pym, czyniąc tłumacza głównym obiektem historii przekładu, nie wymazuje oryginału. Pozostawia otwartą przestrzeń dla współistnienia sprzeczności i nie absolutyzuje potrzeb odbiorcy tłumaczenia.

Etap dewerbalizacji przebiegający w umyśle tłumacza umyka konceptualizacji. Nie może go opisać szczegółowo ani badacz przekładu, ani tłumacz, ponieważ dysponują oni tylko i aż tekstami. Można się jedynie zbliżyć do mechanizmów mentalnych wytwarzających określony sygnał, czyli tekst, a ten wynika z napięcia między dwoma osobowościami, dwoma literaturami i dwoma kulturami. Jednocześnie przekład jako zjawisko pograniczne istnieje tylko w jednym języku, a ten należy do kultury docelowej. Wychodząc z założenia relatywizmu językowego, każdy język inaczej kategoryzuje i konceptualizuje doświadczenie zmysłowe i umysłowe przynależnej mu bazy kognitywnej. Wynikałoby stąd, że różnica w tychże bazach uniemożliwia przekład. Nie dzieje się tak ze względu na naturalną potrzebę komunikacji, wymagającą myślenia różnicą, które opiera się na wielu hipotezach, wyobrażeniach, przypuszczeniach, a także na prezentacji faktów. Powszechnie różnica odbierana jest jako przeciwieństwo lub sprzeczność, co wyzwala potrzebę znalezienia podobieństwa z kulturą docelową za pośrednictwem języka, będącego znakiem przestrzeni mentalnej. Świadomy różnicy tłumacz jest ostrożny, tworząc swój model tłumaczenia. Zatrzymuje w pamięci model świata obecny w oryginale wraz z jego cechami szczególnymi z punktu widzenia przyszłego odbiorcy, które są ważne dla oryginału. Dokonuje przy tym wstępnej oceny wybranych lub dostępnych aspektów sensu, elementów dominujących i towarzyszących w jego odbiorze. Ustala również modalność lub modalności tekstu źródłowego. Określa w ten sposób siatkę wzajemnych zależności wewnątrztekstowych, ponieważ one wskazują na mechanizmy generowania znaczenia. Ustala siatkę pojęć, ich zależności metonimicznych, metaforycznych

¹⁹ Por. A. Pym: *Method in Translation History*. Manchester, St. Jerome, 1998.

i schematów czasownikowych, by podobny układ zastosować w toku reekspresji. W zależności od charakteru tekstu odnotowuje w pamięci styl autorski i konwencję. Odnajdując podobieństwa w literaturze docelowej, często poddaje się ich presji, choć w ten sposób pozbawia oryginał w drugim języku jego właściwości estetycznych, semantycznych i poznawczych.

Taka postawa tłumacza jest często spotykana w polskich przekładach z literatur słowiańskich w językach o mniejszym zasięgu terytorialnym. Jeden z tłumaczy wierszy France Prešerna, wybitnego poety słoweńskiego okresu romantyzmu, stworzył własną przestrzeń mentalną dla wiersza *Prosto srce* (*Wolne serce*), w której zabrakło miejsca na spotkanie kultur, wrażliwości i osobowości. Nie starał się zatrzymać w pamięci modelu świata obecnego w oryginale, nie próbował ustalić modalności tekstu źródłowego, siatki pojęć, schematów czasownikowych, w rezultacie powstał wiersz w niczym, poza tytułem, nieprzypominający oryginału:

Sem dolgo upal, in sem bal
slovó sem upu, strahu dal;
srce je prazno, srečno ni,
nazaj se up in strah želi²⁰.

w przekładzie:

Przeżarły me serce nadzieja i trwoga,
więc rzekłem obojgu: „Adieu! Wolna droga!”
Czy serce szczęśliwe i spokój w nim błogi?
Ach, gdzie tam! Znów głodne nadziei i trwogi²¹.

Poczucie niczym nieograniczonej swobody sprawiło, że tłumacz nie uważał podstawowych oznak już na powierzchni gramatycznej tekstu, których konsekwencje są dużo głębsze, artystyczne i filozoficzne. Należy do nich między innymi schemat czasownikowy. Wiersz jest oparty na czasownikach podstawowych dla stanu egzystencjalnego człowieka: *ufać*, *bać się*, *być*, *pożegnać* i *chcieć*. Są one ważne dla obrazu człowieka i — w tym przypadku — poety, istniejącego w świecie przez słowo, pragnącego sławy i miłości, rodzącego wytwory swego talentu. Pojęcia nadziei i trwogi są z nimi ściśle związane, nadając kierunek

²⁰ F. Prešeren: *Prosto srce*. In: F. Prešeren: *Zbrano delo. Prva knjiga. Poezije*. Ur. in opombe napisal J. Kos. Ljubljana, DZS, 1965, s. 7. W przekładzie filologicznym: ‘Ufałem i bałem się długo / pożegnałem nadzieję i lęk, / serce jest puste / szczęśliwe — nie, / nadziei i lęku znów chce’. [Tłum. B.T.] — po raz pierwszy ten wiersz był tłumaczony w 1871 r. (Por. *Poljsko-slovenski odnosi*. In: *Enciklopedija Slovenije*. T. 12. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1998, s. 114—115).

²¹ F. Prešeren: *Wolne serce*. Tłum. J. Koprowski. W: F. Prešeren: *Poezje*. Wybór, opracowanie i przypisy M. Piechał. Wstęp B. Bonko. Warszawa, PIW, 1965, s. 140.

działaniom agensa, będąc z sobą w związku opozycyjnym. Nadzieja uskrzydla, trwoga — obezwładnia. Interpretacja skupiona wokół tej sieci czasownikowo-pojęciowej może podążać w kilku kierunkach, nie musi prowadzić do jednoznacznego odczytania. Warunkiem jednak każdego odczytania jest zidentyfikowanie sygnałów tekstowych, co nie musi równać się z profesjonalną wiedzą historycznoliteracką i kulturową. Odpowiedzialni tłumacze mówią, że należy dać prowadzić się tekstowi, co nie oznacza ignorancji encyklopedycznej, logicznej czy retoryczno-pragmatycznej. Gdyby polski tłumacz nie stworzył sobie młodopolsko-kabaretowego scenariusza dandysa, odczytałby najprawdopodobniej dominującą w oryginale logikę sprzeczności, w której podmiot liryczny dostrzega gwaranta istnienia, życia tak artystycznego, jak i powszechnego. Wiersz ma więc charakter wyznania miłosnego i refleksji filozoficznej. W przekładzie stał się nonszalanckim wyznaniem dandysa, nawiązując do obrazu artysty z powieści Berenta lub wczesnych wierszy skamandrytów. Perspektywa tekstowa narzuca na tłumacza wyraźne obowiązki o charakterze etycznym i profesjonalnym, by nie powstała replika zabawna może, lecz w pełni fałszywa.

W analizowanym przykładzie przyczyną zafałszowania oryginału była ni-
czym nieuzasadniona dowolność decyzji tłumacza, a inny tłumacz tego samego
poety słoweńskiego dokonał wyboru na poziomie reekspresji pod presją, jak może
się wydawać, kultury i literatury przyjmującej, choć powierzchowne odczytanie
sygnałów tekstowych również jest widoczne. Tym razem chodzi o przekład zry-
goryzowanej formalnie formy sonetu, dodatkowo ograniczającej działania tłum-
macza. Oryginał nosi ślady inspiracji 218. sonetem Petrarcki, opiewającym urodę
Laury, która przyćmiewa piękno wszystkich kobiet, a także podobnym sonetem
włoskiego poety barokowego Giambattista Guariniego²². Jedenastozgłoskowy
sonet Prešerna *Vrh sonca sije soncev cela čeda (Nad kulą słońca świeci słońc
gromada)* tłumacz przełożył, zgodnie z polską normą, trzynastozgłoskowcem,
zachowując paralelizm i porównania — bohaterki do Słońca, a innych kobiet
do gwiazd — jako podstawę kompozycji i metaforyki całego sonetu. Odczytał
konwencję artystyczną, klasyczno-renesansową, w czterowierszach, pogłębiając
anegdotyczność tercyn o sygnały polskie, np.:

Al.' dragi taka moč je čezme dana,
da pričo nje sem slep za vse device,
zamaknjen v mil' obraz srcá kraljice²³;

w tłumaczeniu:

²² Por. B. Paternu: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. T. 1. Ljubljana, DZS, 1976, s. 214—228; A. Słodnjak: *Prešernove življenje*. Ljubljana 1964, s. 56—58.

²³ F. Prešeren: *Vrh sonca sije sincev cela čeda*. In: F. Prešeren: *Poezije*. Izd. 3. Ljubljana, Prešernova družba, 1972, s. 70.

lecz żadna kochanką nie zostanie,
bo jedna w jasyr serce me już wzięła
i czarem swym na zawsze o władnęła²⁴.

Ta, która wzięła „serce w jasyr”, odsyła wyraźnie w rzeczywistość polską dwojga narodów, do romantyzmu i kresowego resentymentu z pieśni, a także trylogii Sienkiewicza. W przekładzie, mimo zrekonstruowanego modelu artystycznego świata przedstawionego, został na poezję słoweńskiego poety nałożony styl Mickiewiczowski z okresu jego *Sonetów miłosnych*, pełnych lekkości salonowych zalotów i śladów klasycystycznych. Prešeren stał się nie tylko polski, lecz stał się trochę gorszym Mickiewiczem, a to nie powinno się zdarzyć wybitnemu poecie. Przyczyny takiego stanu rzeczy można upatrywać na samej powierzchni tekstu, w schematach czasownikowych, tym razem nie tyle w znaczeniach, do których odnoszą, ile w odwróconym obrazowaniu. W drugim czterowersie sonetu, na przykład, słońce-ukochaną przyprowadza świetlista (żółta) zorza, a wówczas ziemia-kochanek zagubiony w miłości do niej nie spogląda na słońc innych gromadę, czyli na inne kobiety. W przekładzie ona jest czytelna jako kochanka bez pośrednictwa obrazu słońca, jest kochanką zarumienioną snem o świcie, w kontekście czego ziemia dysząca miłością bardziej konotuje cały świat zakochany niż jego, który w oryginale jest jak ziemia zatopiony w jej blasku. Niewielkie zmiany w budowaniu obrazu oraz narzucony rygor trzynastozgłoskowca sonetu polskiego nie ujmują wdzięku Prešernowi, choć nazbyt czynią go polskim.

Tłumacze słoweńscy poezji Wisławy Szymborskiej zgodnie zauważają wagę form czasownikowych dla zrozumienia jej poezji. Zwykle pozwalają tekstowi na prowadzenie swoich wyborów, czyli starają się naśladować mechanizmy generujące znaczenia składające się na sens tekstu²⁵. Są też tacy, którzy zacierają ślady obcości na poziomie wyrażeniowym, odnajdując w mechanizmie rodzimym dostęp do sensu. Dotyczy to przede wszystkim filozoficznego i antropologicznego aspektu wierszy poetki. Newralgicznymi kategoriami dla słoweńskiej normy językowej są formy bezosobowe czasownika oraz formy imiesłowowe²⁶. W wierszu *Jacyś ludzie* występuje nagromadzenie rzeczowników odczasownikowych, których nacechowanie semantyczne jest jednoznaczne. Pewne zachowania stają się z uwagi na swą powtarzalność negatywnymi znakami czasu i ludzkiej egzystencji. W ten sposób czynność zamienia się w stan permanentny. Tłumacz mając

²⁴ F. Prešeren: *Nad kulą słońca świeci słońc gromada*. Tłum. S. Kaszyński. W: F. Prešeren: *Poezje...*, s. 57.

²⁵ Por. B. Tokarz: *Model przekładu a stereotyp płci*. W: *Płeć w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice, Śląsk, 2006, s. 7–31.

²⁶ Por. na temat kategorii czasownikowych w przekładach na język słoweński B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie*. Katowice, „Śląsk”, 1998; Eadem: *Spotkania. Czasoprzeźrenie przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.

tego świadomość zdecydował się na zmianę kategorii gramatycznej, uzyskując tym samym zgodność rymu:

Odbywa się po cichu czyjeś ustawanie
a w zgiełku czyjeś komuś chleba wydzieranie
i czyjeś martwym dzieckiem potrząsanie²⁷.

Vrši po tiho se, nekdo obupuje,
Nekdo se vrešče za skoro kruha poteguje
in nekdo mrtvega otroka stresa in pestuje²⁸.

Nie mogąc zastosować nominalizacji, został zmuszony do wyboru formy osobowej. Dokonał takiego wyboru schematu czasownikowego, by móc zachować rymowanie, na co pozwolił mu w zakresie czasownika formant *-uj*. Replikuje więc kategorię czasownikową, a hiperbolizacja ruchu umożliwia tym samym uzyskanie sensu, czyli odczucia stanu permanentnego zagrożenia egzystencji. Niedookreśloność autorską (pozwalającą na dalsze zadawanie pytań) wyrażoną przez nominalizację i zaimki nieokreślone tłumacz uzyskał za pomocą gry kategoriami i konstrukcjami gramatycznymi, nie zawsze tymi samymi, co w oryginale. Przestrzenią jego wolności jest język rodzimy, zdolny mimo barier unieść imperatyw tekstu oryginalnego. Dokonując substytucji kategorialnej, tłumacz pamięta o polu znaczeniowym leksemów w oryginale. Wybiera zbliżone leksemy z języka rodzimego, których znaczenia wchodzą w zakres maksymalnego pola semantycznego leksemów użytych w oryginale.

Równie ważne jak schematy sugerowane przez ramy modalne czasownika są pojęcia nazywające obiekty wprawiane w ruch przez czasowniki. Właściwe odczytanie ich znaczeń stanowi jeden z rodzajów trudności, jakie napotyka tłumacz na poziomie leksykalnym tekstu. Fałszywi przyjaciele tłumacza, tzw. *faux-amis* i polisemia, są zjawiskami szeroko opisywanymi w podręcznikach przekładoznawczych²⁹. Szczególny przypadek stanowią przypadki podobne do polisemii ze względu na znaczenie kontekstowe pojęcia³⁰.

Słoweńskie nazwy obszarów geograficznych i administracyjnych (np. *občina*, tj. powiat, gmina, dzielnica, urząd gminny, dzielnicowy) mają formę przymiotnikową (np. Gorenska, Dolenska, Primorska, Kranjska itp.), czytelną w odmianie, choć funkcjonują jako rzeczowniki. W zgodzie z praktyką językową obszar,

²⁷ W. Szyborska: *Jacyś ludzie*. W: W. Szyborska: *Chwila*. Kraków, Znak, 2002, s. 34.

²⁸ W. Szyborska: *Nekakšni ljudje*. In: W. Szyborska: *Trenutek*. Prev. N. Jež. Ljubljana, Društvo Apokalipsa, 2005, s. 32.

²⁹ Por. A. Pisarska, T. Tomaszewicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.

³⁰ Por. U. Eco: *Kody i subkody*. W: U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa, PIW, 1994, s. 110–124.

którego centrum stanowi np. miasto Kranj, nazywany jest Kranjska, podobnie jak coś, co pochodzi z Kranja — kranjske. Kranjska jest także nazwą ziemi historycznej, obejmującej trzy krainy: Dolensko, Gorensko i Notranjsko, po raz pierwszy wymieniona jako część Karyntii w 973 r. Nazwa pochodzi od łacińskiej *Carnioli* i niemieckiej *Krein* na oznaczenie tego obszaru. Karniola (późniejsza *Krajna*), oprócz wcześniej powstałej Karantanii (626—630), stanowiła niezależny organizm państwowy, który między innymi odzwierciedla skomplikowane historycznie dzieje Słoweńców, narodu przez ponad 1000 lat pozbawionego państwowości, lecz z odrębną niż germańska, ugrofińska i romańska kulturą³¹. W XIX w., w okresie tzw. odrodzenia narodowego, pojęcie *Kranjska* w tytule pojawiało się jako nawiązanie do dziejów narodowych, np. almanach poetycki *Kranjska čbelica* stworzony przez Francego Prešerna i Matiję Čopa w 1830 r., ukazujący się w Kranju, głównym mieście Kranjske. Na terenie Kranjske powstały w tym czasie narodowo-kulturalne instytucje ruchu narodowego.

Mimo podobnego, a w niektórych użyciach identycznego brzmienia, tłumacz wybiera aktualizację, dokonując porównania z zespołami kodów i subkodów obecnych w tekście wraz z wykorzystaniem kompetencji encyklopedycznej, do której dzięki tradycji kulturowej dany język odsyła. Kontekstem dla jakiegokolwiek wypowiedzi z leksemem, np. Kranjska, jest słoweńska historia, zarówno ta wczesna, jak i dziewiętnastowieczna, odrodzenia narodowego. O tym, do którego okresu historycznego należy się odwołać, decyduje selekcja kontekstowa i sytuacyjna. Z kontekstu wybiera tłumacz według porządku paradygmatycznego, mając świadomość dysjunkcji i potrzeb jej rozwiązania. Sytuacja przybliża syntagmatycznie przedmiot, o którym mowa w kolejnych syntagmach wewnątrzdzaniowych lub międzydzaniowych. Tłumacz nie może pominąć znaczenia kontekstowego, wychodząc z założenia, że dla odbiorcy ma to znaczenie drugorzędne. Rozwiązaniem w podobnych przypadkach są przypisy lub pozostawienie obecnej nazwy, która powtarzana w różnych kontekstach, np. w prozie narracyjnej, ujawni swe ukryte znaczenie.

Znaczenia kontekstowe niektórych pojęć są znakami stereotypów, jak nazwa dzielnicy Lublany Fužine. Nie chodzi o jej etymologię i o faktyczny opis, lecz o obraz niejednorodnej zbiorowości. Znamienne jest to, że zbiorowość ta jest zróżnicowana kulturowo, wszyscy są przybyszami. Kłopoty ze zrozumieniem siebie nawzajem mają obie strony, tutejsi i przybysze, co stanowi tragiczne napięcie. Osiedle bloków w dzielnicy Fužine powstało pod koniec funkcjonowania Federacji Socjalistycznych Republik Jugosławii i większość jego mieszkańców dostała skierowania do pracy w Lublanie. Po uzyskaniu niepodległości przez Słowenię ich odrębność kulturowa widoczna w zachowaniu, temperamencie, języku skontaminowała się w świadomości słoweńskiej z odrzuconym reżimem i dominacją polityczną, co wywołało dalszą eskalację niechęci. Fužine oznacza

³¹ Por. J. Prunk: *Kratka zgodovina Slovenije*. Ljubljana, Založba Grad, 2002.

więc stereotyp, wrzący tygiel kultur, emocji i wzajemnej wrogości. Mimo że później powstało wiele podobnych osiedli, nacechowane emocjonalnie pozostało tylko to pierwsze, co odnotowano również w literaturze (Andrej Skubic w powieści *Fužinski blues*, a Vojnović w powieści *Čefurji raus*). Jak każdy stereotyp i ten zrodził się w głowie, a bodźce przyczyniające się do jego powstawania tkwią w rzeczywistości. Tłumacz nie powinien i w tym przypadku pozostawać obojętny na znaczenie kontekstowe. Unikanie określenia lokalizacji, np. bohatera czy wydarzenia, na Fužinach jest dowodem protekcyjnego traktowania czytelnika przekładu, tak jak w każdym innym tego typu wypadku, choć tu chodzi nie o tłumaczenie (etymologia słowa od wyrazu huta nie ma tu większego znaczenia, choć poeta mógłby ją wykorzystać), lecz o zachowanie obcej nazwy, choć nie jest bezpośrednio czytelna dla odbiorcy sekundarnego. Nazwa jest nośnikiem szerszego problemu, jakim jest wzajemne współzycie w inności, co stanowi przekroczenie progu tolerancji. Tolerancja bowiem dopuszcza inność, lecz pojęcie to nie uwzględnia interakcji z nią, wyłącznie dopuszcza istnienie inności.

Interakcja z innością (z Innym, czyli nie mną, innym światem i inną kulturą) coraz bardziej staje się problemem kulturowym codzienności. Nawet w społecznościach mających dostęp do rozwiniętych środków informacji i komunikacji istnieje pokusa, by to, co obce, nieznanne doświadczeniu osobniczemu i kulturowemu, przełożyć na znane. Przekład rozumiany metaforycznie i dosłownie oznacza więc podporządkowanie, często konfliktowe, prowokując pytanie, czy rzeczywiście służy porozumieniu. Niewątpliwie służy oswojeniu obcości, a wolność tłumacza należałoby rozumieć eufemistycznie jako akt zawłaszczenia, mimo że w reekspresji poddaje go wywłaszczeniu, jak przekonuje George Steiner³², którego koncepcja przekładu wykorzystuje wybiórczo myśl hermeneutyczną, dostosowując ją do przedmiotu refleksji, do przekładu.

W Gadamerowskiej koncepcji rozmowy język stanowi centrum, przez które zbliżamy się do sensu świata. Rozmowa opiera się na rozumieniu, a nie na zrozumieniu. Niedokonaność rozumienia wskazuje na niekończący się proces, dialog w postawie rozumiejącej. Zrozumienie natomiast oznacza zwycięstwo jednej strony. Gadamer, respektując kierunek myślenia idealizmu niemieckiego, pamiętał o „nawiasie epistemologicznym” wprowadzonym przez Diltheya³³. Przyczyny zanikania w kulturze zdolności do rozmowy upatrywał w instrumentacji komunikacyjnej elementów światopoglądowych, czego wynikiem są sytuacje dominacji, podczas gdy każda czynność komunikacyjna ma sens dwoisty: światopoglądowy i utrzymujący wspólnotę. Kierunek komunikacji zawsze jest określony celowościowo, a „nawias epistemologiczny” sygnalizuje swoistość, uwalniając światopogląd z jego funkcji regulującej konkretne doświadczenie.

³² Por. G. Steiner: *Po wieży Babel*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków, Universitas, 2000, s. 405–554.

³³ Jako twórcy idei poznania humanistycznego.

W procesie przekładu istnieje zamierzone lub niezamierzone niebezpieczeństwo usunięcia nawiasu, lecz wówczas popada się w różny stopień odprzedmiotowania pewnych elementów modelu świata obecnego w oryginale. „Nawiasem epistemologicznym” opatrzona jest każda wypowiedź uczestnika komunikacji kulturowej, czego nie można pomijać w przekładzie przy założeniu, że służy on komunikacji międzykulturowej:

Ujęcie światopoglądu z „nawiasem epistemologicznym” jest konsekwencją „zwolnienia” go z dwóch pełnionych przezeń tradycyjnie funkcji regulowania i współorganizowania (wraz z niewyodrębnioną wiedzą „technologiczną”) praktycznej działalności człowieka oraz waloryzowania regulacji prawno-politycznej (ta druga funkcja związała się historycznie w Europie ze światopoglądem chrześcijańskim). Odprzedmiotowanie pewnych elementów światopoglądów wynika również z konieczności porozumienia między jednostkami i grupami o różnych przekonaniach [...]³⁴.

Podatność na odkształcenie modelu świata wynika w znacznej mierze z ograniczeń kognitywnych występujących między językami ze względu na obraz świata w nie wpisany. A ten został uzależniony od pozajęzykowych warunków konceptualizacji, wynikających z położenia geopolitycznego, ukształtowania przestrzeni zamieszkałej przez daną zbiorowość, z warunków etnograficznych, społecznych, religijnych i komunikacyjnych³⁵. W dobie informatycznej, powszechnej digitalizacji niektóre ich ślady pozostały w semantyce, w znaczeniach kontekstowych, których pominięcie odprzedmiotawia całość komunikacyjną i jednocześnie stwarza trudne do przekroczenia bariery. Język często radzi sobie z sytuacjami kłopotliwymi do wyobrażenia za pomocą metafory, rozumianej jako środek dostępu do sensu, polegający na przeniesieniu sposobów wyrażania. Relacje przestrzenne w języku polskim (w językach europejskich) są wyrażane za pomocą przyimków, między innymi: „w”, „na”, „przez”. Pierwotnie odnoszą się one do nazw wskazujących położenie w miejscu. Język przejął te przyimki do wyrażania stanów psychicznych, opisywanych za pomocą rzeczowników abstrakcyjnych. W językach słowiańskich nie ma pełnego paralelizmu ich zastosowania, podobnie jak między językami słowiańskimi i niesłowiańskimi. Jesteśmy „w kłopotach”, „w niebezpieczeństwie”, „w czasie”, „idziemy przez życie” itp.³⁶ Metafora pomieszczenia i drogi odzwierciedla ograniczenia kognitywne, podobnie jak w przypadku dziecka, które nie potrafi wyrazić tego, że wieje wiatr. Na przykładzie obserwacji chylących się drzew w oddalonym od domu lesie powie:

³⁴ E. Kobylińska: *Hermeneutyczne ujęcie kultury jako komunikacji*. W: *O kulturze i jej badaniu*. Red. K. Zamiara. Warszawa, PWN, 1985, s. 214.

³⁵ Por. prace tzw. relatywistów językoznawców z zakresu etnolingwistyki, socjolingwistyki, kognitywizmu.

³⁶ Por. K. Hejrowski: *Teoria przekładu*. Warszawa, PWN, 2007, s. 51 — o metaforze językowej pomieszczenia.

„las do nas idzie”. Możliwość metaforyzacji tkwiąca w języku stanowi jednak o jednej z możliwości usunięcia przeszkód, jakie stwarza język rodzimy, pod warunkiem, że oryginał stanowi dla tłumacza podstawę niepodważalną, a nie pretekst. „Posloviti se” stanowi w języku słoweńskim ekwiwalent polskiego czasownika „pożegnać się”, a rzeczownik „slovó” znaczy pożegnanie. Można powiedzieć: „sem se poslovila” (pożegnałam się), a także „sem dała slovó”, chociaż daje się coś (raczej rzecz), a wszystkie inne konteksty czasownika „dać” są metaforami językowymi (dać miłość, dać dziecko, dać uczucie, czas itp.). W porównaniu z leksyką języka polskiego rzeczownik „slovó” jest przykładem *faux-amis* tłumacza i — jak to często bywa w językach blisko spokrewnionych — mają wspólny pień etymologiczny, ponieważ na drogę można dać słowo, np. do widzenia, tak jak daje się gościć. W języku polskim wyrażenie „dać słowo” oznacza „obietca”. W znaczeniu pożegnania zastosował to wyrażenie tłumacz słoweński, Niko Jež, w przekładzie tytułu powieści Witkacego *Pożegnanie jesieni — Slovó od jeseni*, zachowując normę językową, zgodnie z którą znaczenie przyimka oznaczające relację przestrzenną lub czasową zostało przeniesione na związek przynależności. Rozwiązanie zależności kulturowych i aspektów porozumienia bez likwidacji odmienności wymaga jednak pierwotnej koncentracji na tekście źródłowym w celu uniknięcia jego użycia wbrew intencjom wpisanym w oryginał. Przykład takiej żmudnej pracy tłumacza, choć niepozbawionej radości tłumaczenia, przedstawia najnowszy przekład zbioru opowieści Stanisława Lema *Cyberiada*, wydanych jako zbiór w 2012 r. przez Barbarę Lem i Tomasza Lema. Opowieści te pisał Lem prawie przez całe życie. Niko Jež też miał wcześniej z nimi kontakt profesjonalny: w 1965 i 1967 r. przetłumaczył dwie opowieści *Wyprawa szósta, czyli jak Trurl i Klapaucjusz demona drugiego rodzaju stworzyli* oraz *Jak ocalał świat*. Jedną z ważniejszych trudności w ich przekładzie sprawiają neologizmy silnie nacechowane semantycznie, emocjonalnie, politycznie i filozoficznie. Odczytawszy ich funkcję w opowieściach, tłumacz naśladuje ich strukturę, proponuje czytelnikowi współdziałanie z tekstem, odczytuje znaczenia kontekstowe dzięki analizie „pól znaczeniowych” leksemów, których heteronimów brakuje w języku przekładu. Dotyczy to trzech sytuacji wyróżnionych przez Edwarda Balcerzana: 1) słowo użyte w przekładzie mieści się w polu znaczeniowym heteronimu; 2) słowo użyte jest hasłem dla pola, w którym użyty jest heteronim; 3) słowo użyte i heteronim mieszczą się w polu słowa trzeciego³⁷. Nie znajdując np. leksemu słoweńskiego dla słowa „sprzężenie” w wyrażeniu „sprzężenie zwrotne”, oznaczającym oddziaływanie sygnałów stanu końcowego (wyjściowego) procesu, na jego reakcje referencyjne (wejściowe), czyli angielskie *feedback*, rekonstruuje pole semantyczne. Odczytuje podstawę słowotwórczą, którą stanowi czasownik „sprzęgać” wraz z jego ramą i schematem. Rama tego

³⁷ Por. E. Balcerzan: *Zagadnienie „pola znaczeniowego” w badaniu przekładów poetyckich*. W: E. Balcerzan: *Literatura z literatury*. Katowice, Śląsk, 1998, s. 41–54.

czasownika zawiera zespoloną rolę agensa i patiensia oraz aspekt niedokonanoś-
ci, sprzęga się coś z czymś; znaczy łączyć, zespolić, być w bliskim związku.
Jest to zespolenie zwrotne, a więc wejścia i wyjścia. Koniec i początek łączą
się w pojęciu pętli, pułapki, wnyku, węzła, samochodowego sprzęgła, sprzęgu.
Słoweński leksem „zánka” (pętla, węzeł, taśma) mieści się w polu semantycznym
heteronimu, a „sprzężenie zwrotne” zyskało słoweński odpowiednik — „povratna
zánka”. Prezentacja sposobu mapowania tekstu źródłowego zasługuje jednak na
osobne studium³⁸.

Granice wyłączenia w hermeneutycznym akcie przekładu są wątpliwe,
ponieważ określają je — jak przekonują badacze z kręgu *Translation Studies*
— względy natury komunikacyjnej, instytucje i instancje władzy. Wprawdzie
Anthony Pym, proponując stworzenie mapy dystrybucji przekładów, sieci
kontaktów i kryteriów wyboru, podkreśla rolę badań nad poetyką, w czym
dostrzega możliwość odczytania niepowtarzalności i różnicy³⁹. Jego koncepcja
służy wyjaśnieniu, dlaczego, jak i jakiemu celowi służą przekłady, abstrahując
od zagadnienia interakcyjności swojskości i inności. Stanowi pouczającą wska-
zówkę dla badacza. Z różnych zachowań tłumaczy natomiast można wnioskować
o ich stosunku do obcego, a pośrednio o stereotypie obcego, jaki funkcjonuje
w kulturze.

Perspektywa tekstowa stanowi podstawę, wskazuje na niejasności z punktu
widzenia literatury i kultury rodzimej, ujawniając potrzebę rozwiązania znaczeń
kontekstowych, a więc tych, które odzwierciedlają różnice kulturowe. Spotkanie
dwóch przestrzeni mentalnych może bowiem nastąpić dzięki odczytaniu i zro-
zumieniu mechanizmów mentalnych wpisanych w tekst. Kategorie gramatyczne,
pojęcia, styl i konwencje są zawsze nacechowane semantycznie, myślowo, kultu-
rowo i antropologicznie.

Nie odnajdując wyraźnego podobieństwa, tłumacz próbuje konstruować
je przez poszukiwanie innego dostępu do sensu oryginału. Mechanizm takich
poszukiwań przedstawia Edward Balcerzan w koncepcji wykorzystania pola
znaczeniowego⁴⁰. Wówczas tłumacz w tym, co podobne, odnotowuje sygnał
innego świata mentalnego, do którego może być kilka dróg dostępu. Jego wersja
stanowi wówczas o warunku możliwości zaistnienia różnicy. Oczywiście, pełna
różnica i przyczyna wyboru tekstu do tłumaczenia nie jest ujawniona, lecz jej
zawieszenie wyzwala zainteresowanie czytelnika i aktywizuje jego wycieczki
inferencyjne dzięki presupozycji. Ujawniać ją mogą parateksty przekładów, takie
jak: wstępy, komentarze, przypisy i podobne objaśnienia. W nich czytelna staje
się perspektywa kulturowa, objaśniająca oryginał, którego deskrypcja i interpre-
tacja wyrażają punkt widzenia i narzędzia poznawcze tłumacza bądź historyka

³⁸ Por. S. Lem: *Kiberiada*. Prev. N. Jež. Celje, Celjska Mohorjeva družba, 2014.

³⁹ Por. A. Pym: *Method in Translation...*

⁴⁰ Por. E. Balcerzan: *Zagadnienie „pola znaczeniowego”...*

lub krytyka literatury, bądź redaktora czy wydawcy. Nie oznacza to jednak, że w samym tekście przekładu nie ma śladów kulturowego i jednostkowego punktu widzenia tłumacza. Te ślady jego wolności wynikają stąd, że nie potrafimy myśleć różnicą, ponieważ nie dysponujemy takimi narzędziami. Tradycja filozoficzna, logiczna i kulturowa przyzwyczała Europejczyków do myślenia całością nawet wtedy, gdy porównanie odnosi się do różnicy. Różnica implikuje tożsamość, podobieństwo lub negację, ponieważ myślimy zgodnie z logiką dwuwartościową, opartą na prawdzie i fałszu. Z trudem coraz bardziej ewidentne sprzeczności wchodzą w świadomą interakcję kulturową, mimo że kultury się przenikają. Tym bardziej myślenie o przekładzie jako o różnicy nadmiernie poddawane jest kryteriom rodzimości, choć o jego dialogowej, kreatywnej i poznawczej funkcji świadczy właśnie inność. Za pomocą rodzimych narzędzi językowych można ją zachować przez zrozumienie i odczytanie mechanizmów mentalnych wpisanych w tekst, czyli dzięki deszyfracji mechanizmów generowania sensu.

Bożena Tokarz

Besedilna in kulturna perspektiva v prevodu ali o zadregah sožitja

Povzetek

Če je izvirno besedilo upoštevano kot razpoznavno znamenje določenega miselnega modela, tedaj preusmeritev pozornosti od smisla izvirnika k prevodu in ciljni kulturi ne pomeni nujno brisanja izvirnega besedila.

V prevajalčevem duhu se srečuje dvoje različnih mentalnih območij. Njegova svoboda tako na konceptualni kot tudi jezikovno-stilistični ravni je omejena z odgovornostjo do avtorja in naslovnika ter koncepcije besedila, kajti v prevodu prihaja do premikov v območju pomenotvornih dejavnikov, kar vodi k nastanku novega literarnega predmeta.

Besedilna perspektiva je temelj vsakega prevoda; kaže na nejasnosti z vidika domače literature in kulture in izpostavlja potrebo po osvetlitvi kontekstnih pomenov, torej tistih, ki izhajajo iz medkulturnih razlik. Do soočenja dveh miselnih sfer namreč lahko pride zaradi razbiranja in razumevanja miselnih mehanizmov, vpisanih v besedilo. Slovnice kategorije, pojmi, stil in konvencije so pomensko, miselno, kulturno in antropološko zmeraj zaznamovani dejavniki.

Ključne besede: prevod, prevajalec, svoboda, odgovornost, besedilo.

Bożena Tokarz

On co-existential problems: Textual and Cultural Perspectives on Translation

Summary

The process of translation assumes the existence of two separate mental spaces merging in the translator's mind, whose freedom is limited by the responsibility towards the author and the reader, on the one hand, and, on the other, the textual imperatives manifested at the conceptual, linguistic, and stylistic levels. The transformations of strategies generating meaning during the process of translation lead to the creation of a new literary subject. The shift from the meaning of the original to the translator and the target culture does not have to imply an erasure of the source as long as it is being interpreted as a manifestation of a specific mental space.

The textual perspective constitutes the foundation of translation, inasmuch as it reveals ambiguities from the point of view of the target literature and culture, and points to the necessity to resolve contextualized meanings that represent cultural differences. The encounter between two mental spaces happens due to the interpretation of the mental mechanisms that are inscribed into the text. Grammatical structures, meaning, style and literary conventions are always determined by semantic, intellectual, cultural and anthropological factors.

Key words: translation, translator, freedom, responsibility, text.

**Lektura anagramatyczna a przekład
(zmagania translatorskie
z wierszem Krešimira Bagicia *la folie de saussure*)**
**The anagram reading and the problem of translation
(struggles with a translation of the poem
la folie de saussure by Krešimir Bagić)**

Katarzyna Majdzik

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, katarzyna.majdzik@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 5.05.2015 r.

Abstract: The starting point for the presented elaboration on translation is the concept of Ferdinand de Saussure's anagrams. Anagrams consist of a certain phoneme or group of phonemes repeated in the literary work. They form a certain word or words (idea, theme) which are scattered (disseminated) in the text. By reconstructing these words we are able to discover or (re)construct the implicit, hidden sense of the text.

Reading and interpreting anagrams from the perspective of psychoanalysis enables on to consider them as an expression of the author's unconsciousness (Julia Kristeva).

In this paper the translation of the poems (*la folie de saussure* by K. Bagić) is analyzed taking into consideration the possibilities and limitations of the transfer of hidden and added senses that appears as a result of the anagram's presence or the tonal organization of the literary text (e.g. in the case of the poetry of the Russian Futurists and the idea of *zaum*).

Key words: anagram, Ferdinand de Saussure, Julia Kristeva, Krešimir Bagić, unconsciousness.

treba premetat slova

Krešimir Bagić, 2013

6aeccdael3effi3l9n4o4qrr4s9t12vx

Izaak Newton, 1677¹

Szyfrowanie, albo notowanie za pomocą anagramów, treści odkryć naukowych było zwyczajem naukowców i myślicieli poprzednich wieków². Anagram, choć to przede wszystkim zjawisko lingwistyczne, jest bowiem spokrewniony z kryptografią i matematyką. Być może podobieństwo mechanizmu zbliżające lingwistykę do rygorów matematyki skłoniło twórcę racjonalistycznego strukturalizmu w językoznawstwie — Ferdynanda de Saussure’a — do poszukiwań zapisów anagramatycznych w dziełach literackich.

Opowieść de Saussure’a o anagramach sięga 1906 r. Wówczas zaczął on spisywać notatki dotyczące tego zjawiska. Jednak aż do 1964 r., gdy Jean Starobinski opublikował fragmenty prac de Saussure’a, badania te owiane były tajemnicą. Jedyne przyjaciele (*vide* korespondencja z Antoinem Meillem) znali szczegóły osobliwych studiów wielkiego lingwisty. Historię „anagramów de Saussure’a” i recepcji jego odkrycia przedstawia Adam Dziadek:

Efektom kolejnych publikacji Starobinskiego była swoista „druga rewolucja de Saussure’owska” — jak ją nazwał, choć nie bez całkowicie uzasadnionych wątpliwości, jeden z krytyków. Recepcja notatek de Saussure’a rozłożyła się jakby na dwu biegunach, z jednej strony bowiem wskazywano na możliwość

¹ Przytoczony tekst, jak łatwo można się domyślić, jest zaszyfrowaną za pomocą anagramu wiadomością. Zapis ów pochodzi z korespondencji Izaaka Newtona z Gottfriedem W. Leibnizem, której przedmiotem był spór o pierwszeństwo odkrycia rachunku różniczkowego i całkowego. Dziesięć lat później, w dziele zatytułowanym *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica. Axiomata, sive Leges Motus* (1687), poda Newton wykładnię swojego anagramu: „Data aequatione quocunque fluentes quantitates involvente, fluxiones invenire; et vice versa”, co znaczy: „mając równanie zawierające dowolną liczbę fluent, znaleźć fluksje i na odwrót” (gdzie słowo *fluenta* odpowiadałoby dzisiejszej *funkcji*, *fluksja* zaś — *pochodnej*). Za tajemniczym zapisem — kodem Newtona — kryje się zatem przekaz w swej naturze odmienny, a jednak tak ściśle od kodu zależny (zasady odczytu szyfru Newtona podaje P. Carossa: *Piccola storia della matematica 2*. Milano, Alpha test, 2010, s. 70—74 (rozdział: *La querelle Newton vs. Leibniz*). Dostępny w Internecie: portal: books.google.com). Zauważmy przy okazji ciekawy zbieg okoliczności: otóż Newtonowska sentencja brzmi niczym przepis na tłumaczenie, tak jakby opisywała jakąś strategię translatorską. Mowa wszakże o szukaniu odpowiedniości (ekwiwalencji czy może dominanty translatorskiej?) między dwoma porządkami (tekstami?). Por. I. Newton: *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica. Axiomata, sive Leges Motus*. London, 1687. Dostępny w Internecie: http://la.wikisource.org/wiki/Philosophiae_Naturalis_Principia_Mathematica; Idem: *Matematyczne zasady filozofii przyrody*. Przeł. z języka ang. J. Wawrzycki. Kraków, Copernicus Center Press, 2011.

² By wspomnieć choćby Galileusza, Newtona czy Huygensa. Wiadomości na ten temat por. np. *ibidem*.

rozszerzenia pola badań nad językiem poetyckim (sugerowali to np. cytowany wcześniej Thomas Aron, a także Roman Jakobson i Julia Kristeva [...]), z drugiej mówiono o pewnego rodzaju szaleństwie, które opętało de Saussure'a (np. Michel Deguy dostrzegał dwa przeciwstawne oblicza prac de Saussure'a: racjonalizm *Kursu językoznawstwa ogólnego*, ale i „szaleństwo” jego notatników). Deguy miał rzeczywiście rację (jednak z pewnością nie co do szaleństwa de Saussure'a), wskazał bowiem na to, że racjonalizm zaprezentowany w *Kursie...* teorii znaku kłóci się z jej „odrealnieniem” zawartym w notatnikach³.

Anagramatyczna lektura de Saussure'a dotyczyła poezji najstarszej: saturnijskiej, epepei homeryckiej, poezji wedyjskiej, rzymskiej (Lukrecjusz, Seneka, Owidiusz, Horacy) i neołacińskiej. Anagramy, których poszukiwał de Saussure, różnią się od tego, co zwykliśmy dziś w ten sposób nazywać. Nie idzie tu zatem o rodzaj gry słów, a więc pewne zjawisko stylistyczne (jak kalambur czy meta-gram), lecz o zapis (częściej słowo-temat) rozsiany po danym tekście. Anagramów jest przede wszystkim natury fonetycznej (wszakże to fonetyka stanowiła centrum koncepcji systemu językowego de Saussure'a), nie zaś graficznej. Podczas lektury tekstów odkrywał więc badacz pojedyncze głoski lub ich zbitki przynależne do danego słowa, które zaszyfrowane (a więc obecne w sposób niejawni) jest w tekście. F. de Saussure wyróżnił kilka wariantów anagramów: anagram (a więc „forma doskonała”, pełne odwzorowanie słowa-tematu), *anaphonie* (asonans danego słowa), *hypogramme* (powtórzenie sylab), *paragramme* (powtórzenie wszystkich elementów słowa-tematu w obrębie jednego lub dwóch słów). Wyodrębnił ponadto „złożenia-manekiny” (imitują słowo lub tworzą jego zarys foniczny) i sformułował prawo „kontrsamogłoski”⁴.

Koncepcję lektury anagramatycznej rozwinęli badacze późniejszych generacji, szczególnie ci zainteresowani psychoanalizą. To właśnie odkrycia de Saussure'a (oprócz prac Bachtina) zainspirowały Julię Kristewę do stworzenia koncepcji intertekstualności⁵.

³ A. Dziadek: *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a — historia pewnej rewolucji*. W: A. Dziadek: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006, s. 31—32 [Pierwodruk: Idem: *Anagramy Ferdynanda de Saussure'a — historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie” 2001, nr 6, s. 109—125]. Koncepcję i historię badań de Saussure'a nad anagramami omawiam dalej na podstawie studium A. Dziadka.

⁴ Por. A. Dziadek: *Anagramy...*, s. 34—37.

⁵ Dzieje interpretacji i recepcji myśli de Saussure'a przedstawia A. Dziadek. Warto nadmienić, że badania nad anagramami zainteresowały także językoznawców strukturalistów. Studia nad koncepcją de Saussure'a podjął np. Roman Jakobson (A. Dziadek: *Anagramy...*; Idem: *Glosa do intertekstualności*. W: A. Dziadek: *Na marginesach lektury...*; R. Jakobson: *Magia dźwięków mowy*. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 1. Warszawa, PIW, 1989; Idem: *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*. W: R. Jakobson: *W poszukiwaniu istoty języka*. T. 2. Warszawa, PIW, 1989).

De Saussure zastanawiał się, dlaczego dostrzeżonych przez niego zjawisk nie odnotowała żadna starożytna poetyka, ani też żaden poeta nigdy nie wskazywał na ten aspekt swojej twórczości (dopiero XX w. przyniósł tego rodzaju refleksję i postulaty, np. koncepcję „języka pozarozumowego” rosyjskich futurystów). Te rozterki można dziś z powodzeniem odczytywać i rozwiązywać w perspektywie rozważań nad intencjonalnością dzieła literackiego, albo ściślej — intencjonalnością samych anagramów. Jak łatwo można się domyślić, otwiera się tu pole dla badań spod znaku psychoanalizy. Już Roman Jakobson, pisząc o pracach swojego poprzednika, używał pojęcia „podświadomość” (bliskiego choć nietożsamego z Freudowską „nieświadomością”)⁶, jednocześnie podkreślając ich inspirujący dla badań literaturoznawczych wpływ⁷. Anagramatyczna lektura bowiem ujawnia polisemię i polifonię języka poetyckiego oraz przeciwstawia się „pustej i krępującej idei poezji niezawodnie racjonalnej”⁸.

Jakobson podjął zresztą próbę analizy w duchu Saussure’owskim wierszy Chlebnikowa i Baudelaire’a, dochodząc do wniosku, że obecność anagramów jest powiązana z podświadomością zarówno poety, jak i jego czytelnika („Struktury takie, szczególnie silne na poziomie podświadomym, mogą działać [...] zarówno w pracy twórczej poety, jak i w percepcji wrażliwego czytelnika”⁹). W tym kontekście należałoby zatem rozważyć także kwestię intencji odbiorcy i cały kompleks problemów związanych z arbitralnością i intersubiektywnością znaku, a w dalszej kolejności — z kwestią intertekstualności. Nie chcąc wikłać się w obszerne rozważania, zwrócę uwagę tylko na wybrane wątki w dyskusji nad znakiem i intertekstem w związku z „lekturą anagramatyczną”.

Adam Dziadek podkreśla za Kristevą, że de Saussure „na swój sposób odkrył [Derridiańską — K.M.] *dissémination*, a więc rozsiewanie, zaprzeczając tym samym stworzonej przez siebie koncepcji znaku”¹⁰. Podejmując koncepcję de Saussure’a, że język poetycki daje słowu „wtórny sposób istnienia”, wskazuje *de facto* Kristeva na proces znaczenia rozszerzony na transwersalne relacje znaczenia, które zasadzają się na funkcjonowaniu głosek niepowiązanych z *signifié* słowa:

Tekst poetycki zyskuje w ten sposób ważną cechę, jaką jest wielowymiarowość. Znaczenie samego tekstu opiera się na linearności, natomiast jego *signifiante* [znaczącość] ujawnia się poprzez transwersalność, która sprawia, że sam tekst znaczy coś więcej niż znaczy, lub też poprzez transwersalne układy *signifiants*

⁶ R. Jakobson: *Podświadome...*

⁷ „Gdyby rękopisów tej wielkiej pracy de Saussure’a nie odrzucono z pogardą na wiele dziesięcioleci jako rzekomych »błahych dygresji«, międzynarodowa walka o naukową poetykę zyskałaby dobroczynne inspiracje” — twierdzi R. Jakobson (*Magia...*, s. 338).

⁸ R. Jakobson: *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Millet sur les anagrammes*. Cyt. za: A. Dziadek: *Anagramy...*, s. 41.

⁹ R. Jakobson: *Podświadome...*, s. 156.

¹⁰ A. Dziadek: *Anagramy...*, s. 46.

powtarza to, co już raz zostało przezeń wypowiedziane. [...] *Signifiance* tekstu kształtowana jest przez serie najczęściej występujących głosek lub przez relacje pomiędzy poszczególnymi grupami głosek¹¹.

Na przekonaniu o tym, że tekst literacki jest „siecią powiązań”, „nieskończonością kodu” i podwojeniem „pisanie-czytanie” funduje następnie Kristeva swoją koncepcję intertekstualności („Zwróciłam się ku *Anagramom* de Saussure’a, których fragmenty opublikowali Jakobson i Starobinski. Wychodząc od nich, próbowałam stworzyć »paragramatyczną« koncepcję tekstu literackiego jako dystorsji znaków i ich struktur wytwarzających nieskończoną naddeterminację sensu w literaturze”¹²). Zdaje się bowiem, że zjawisko intertekstualności opisane przez Kristewą zawiera także koncepcję anagramów de Saussure’a, odczytywaną przez pryzmat psychoanalizy¹³. Abstrahując od psychoanalitycznych tez o popędowym charakterze ukształtowania fonicznego tekstu (spod znaku Kristevej czy Lacana), chciałabym przypomnieć kilka prób przekładowych i omówień przekładoznawczych, które ujmują problem fonetyki tekstu i znaczeń ukrytych, czy jak wolałabym powiedzieć za Kristewą i de Saussurem — znaczeń „wtórnych” lub „sztucznych” (tj. naddanych), w interesującym nas tu kontekście translatologicznym.

Polskim przekładom poezji Wielimira Chlebnikowa oraz próbom oddania w translacie „pozarozumowego” wymiaru ukształtowania fonicznego wiersza pt. *Бобэоби пелись зубы* poświęcił swój szkic Franciszek Apanowicz¹⁴. Zasyfrowany charakter procesu znaczeniowego poezji pozarozumowej, skoncentrowanie uwagi na wymiarze fonetycznym słowa, abstrahowanie od konwencjonalnego znaczenia znaków językowych to cechy, które łączą poetycko-filologiczny koncept Chlebnikowa ze zbudowaną zgodnie z ideą Saussure’owską koncepcją języka poetyckiego Kristevej. Na tej analogii poprzestaśmy, wstrzymując się od prób dociekania podobieństw/różnic między tym, co „pozarozumowe”, a tym, co „nieświadome”.

¹¹ Ibidem, s. 49. W procesie pisania współdziała z sobą fenotekst i genotekst: „Ten pierwszy stanowi fenomenologiczną powierzchnię wypowiedzi, pewien fenomen językowy, i obejmuje konwencje, prawa gatunków, idiolekt pisarza, jego styl [...]. Z genotekstem wiąże się pojęcie *signifiance*, czyli aktywności znaczącej genotekstu, ukrytej pod znaczeniem oraz uprzedniej względem komunikacji i sensu. Sam proces *signifiance* rozumiany jest przez Kristewą jako proces podmiotu. *Signifiance* pojawia się w tekście jako sieć różnic fonicznych i jest ułożona poprzecznie, nieliniarnie, w odróżnieniu od sensu semantyczno-syntaktycznego” (ibidem, s. 51).

¹² J. Kristeva: *Mémoire*. „L’Infini” 1983, nr 1. Cyt. za: A. Dziadek: *Glosa...*, s. 65.

¹³ „[...] relacje intertekstualne nie mogą się ograniczać jedynie do kwestii źródeł czy wpływów, a tekst staje się polem aktywnego współdziałania świadomości i nieświadomości, zamiaru, intencji autorskiej, która splata się z formułami anonimowymi (czasem trudnymi do określenia), z nieświadomymi lub automatycznymi cytatami” (A. Dziadek: *Glosa...*, s. 70).

¹⁴ F. Apanowicz: *Między grą a tajemnicą (próba interpretacji polskich przekładów wiersza Wielimira Chlebnikowa)*. W: *Sztuka przekładu — interpretacje*. Red. P. Fast, A. Świeściak. Katowice, Śląsk, 2009.

Apanowicz zauważa dwa różne sposoby interpretacji ukształtowania poezji Chlebnikowa, którą cechuje zwrócenie ku żywiołowi mowy i jej dźwięków oraz skłonność poety do eksperymentów słowotwórczych i (pseudo)etymologicznych. 1. Celem takiego ukształtowania wierszy miało być dotarcie do źródeł języka, odkrycie brzmień tak starych, że nie podległych jeszcze znaczeniowej konwencji („kiedy wydawane przez człowieka pierwotnego, niepoddane artykulacji dźwięki niosły własny wewnętrzny sens”¹⁵). Tak oto język poetycki ma zmierzać ku mowie pozarozumowej. 2. Druga interpretacja natomiast akcentuje tworzenie dzięki ukształtowaniu brzmieniowemu odmiennych bądź niejawnych sensów. W tej interpretacji znacznie bliżej badaczom do intuicji Kristevej oraz do trybu lektury anagramatycznej. Boris Uspieński miał zresztą traktować utwory Chlebnikowa jako swoiste kryptogramy. „Jeżeli kontynuatorzy Jakobsona — reasumuje Apanowicz — wszelkie obecne w poezji Chlebnikowa naruszenia obowiązujących norm gramatycznych, składniowych, kompozycyjnych traktowali zwykle jako destrukcję zrutyinizowanego języka kanonicznego, to zwolennicy linii zapoczątkowanej przez Tynianowa widzieli w tym raczej konstruowanie sensów ukrytych”¹⁶.

Apanowicz analizuje różne warianty konstruowania przez poetę sensów ukrytych, na które zwracali uwagę jego poprzednicy: od przypisywania głoskom określonych barw, przez stosunek głosek dźwięcznych i bezdźwięcznych (oraz samogłosek i spółgłosek), do związku zbitek głosek (słów „pozarozumowych”) z leksemami języka standardowego¹⁷. Tak czy inaczej okazuje się, że badacze poezji Chlebnikowa ostatecznie zawsze wskazują na powiązanie struktury fonetycznej wiersza z jego semantyką, a więc na „ikoniczny charakter zastosowanego w utworze znaku językowego”¹⁸. Następnie, badając konkretne realizacje przekładowe wiersza *Bobebobi*, Apanowicz zastanawia się, której z dwu wymienionych wcześniej linii interpretacyjnych byli wierni tłumacze: destrukcji języka czy konstrukcji sensów ukrytych. W przypadku drugiej strategii translatorycznej zadaniem tłumacza jest zaszyfrowanie w polskim wariacie utworu analogicznych sensów. Teoretycznie tłumaczenie poezji Chlebnikowa na język polski nie powinno być zadaniem trudnym. Wszak języki uczestniczące w przekładzie są blisko spokrewnione, a dodatkowo projekt języka „pozarozumowego” zakłada jego uniwersalizm. W praktyce jednak, zdaniem Apanowicza, tłumacze nie ustrzegli się błędów lub niefortunności:

[...] słowa „pozarozumowe” nie były tłumaczone przez żadnego z tłumaczy, zostały po prostu przetransliterowane, co jest rozwiązaniem jak najbardziej właściwym, gdyż Chlebnikow traktował „zaum”, czyli język pozarozumowy,

¹⁵ Ibidem, s. 73.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 73—78.

¹⁸ Ibidem, s. 76.

jako zjawisko ponadetniczne, wspólne dla całej ludzkości, a w późniejszym okresie twórczości — jako załączek „języka gwiezdnego”. Dzięki temu zachowana została labialność początkowych dźwięków słów „bobeobi” oraz „weeomi”, z którą korespondują pierwsze dźwięki takich wyrazów, jak „wargi” czy „brwi”. Podobnie „brzmi” łańcuch, choć w języku polskim mogą powstać nieszcześliwe skojarzenia ze słowem o pejoratywnym wydźwięku „gzić się” [„Гзи-гзи-гзео пелась цепь”, czyli „gzi-gzi-gzeo łańcuch gra” w przekładzie A. Pomorskiego — K.M.]¹⁹.

Chlebnikowa z całą pewnością inspirowała poezja modernistyczna, twórczość Mallarmégo i Baudelaire’a, odwołująca się do synestezji, budująca wizje poetyckie oparte na dźwiękach. Model przekładu poezji symbolistycznej zbudowała Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, wskazując główne problemy i strategie translatoryczne tłumaczy dzieł symbolistów. Badaczka dostrzega przemożny wpływ wypracowanych na tym materiale tekstowym technik translatorskich, a także podkreśla rolę tłumacza naśladowującego oryginalny proces twórczy (to jeden z wymiarów autorskich kompetencji tłumacza²⁰):

[...] symbolistyczna technika przekładu rozprzestrzeniła się w europejskich modernizmach tak bardzo, że zastygła w powszechnie akceptowalny „wysokomodernistyczny”, elitarno-autonomiczny model przekładu literackiego. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że symbolizm zróśli się z definicją przekładu poetyckiego tak bardzo, że wszelkie próby jego naruszenia nosiły znamiona ikonoklazmu i rewolucji, czego dowodzą dzieje antyiluzjonizmu w dwudziestowiecznej twórczości przekładowej.

Do najlepiej rozpoznawalnych cech „wysokomodernistycznego”, elitarno-autonomicznego, symbolistycznego modelu przekładu literackiego, decydujących o jego odrębności i unikatowości wobec innych modernistycznych modeli przekładu, jest widoczność tłumacza [...] i rozumienie przekładu jako jego własnej ekspresji poetyckiej. Translatorska *mimesis* zakłada naśladowanie oryginalnego procesu twórczego i uwypukla rolę poetyckiego natchnienia. [...] model symbolistyczny wyróżnia tendencja do uzyskania retorycznego stylu wysokiego [...] oraz auralna dominanta translatorska, którą [...] rozumiem jako prymat czynnika konstrukcyjnego apelującego do zmysłu odbiorcy i potęgującego jego doznania artykulacyjno-kinestetyczne²¹.

¹⁹ Ibidem, s. 81.

²⁰ O tłumaczu jako drugim autorze pisała A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, PWN, 1999.

²¹ T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Przekład w imperium symbolizmu*. W: *Przekład — kolonizacja czy szansa?* Red. P. Fast, W.M. Osadnik. Katowice, Śląsk, 2013, s. 35—36 — mowa tu zaledwie o jednym z kilku wyróżnionych przez badaczkę modernistycznych modeli przekładowych.

Pojawiająca się w tej koncepcji przekładu auralna dominata translatorska jest jednak przez badaczkę rozpatrywana w kategoriach chwytu (pozostaje wszak w kręgu inspiracji rosyjskim formalizmem). Brzostowska-Tereszkiewicz zwraca uwagę na odtwarzanie takich elementów, jak: wzorzec rytmiczny, instrumentacja głoskowa, synestezyjność w odniesieniu do akcentuacji, instrumentacyjna funkcja rymów, oraz podkreśla, że częstokroć chęć tłumacza, by sprostać wymogom uporządkowania fonetycznego (czy według niej, „eufonicznego”) oryginału, każe mu posuwać się aż do poświęcenia semantyki dzieła na rzecz jego organizacji formalnej²². Symbolistyczny model przekładu, choć uwrażliwia na problemy językowe przypisywane sferze *signifiante* (w rozumieniu Kristevej), lekceważy możliwości „naddeterminacji sensu” czy „transwersalności słowa poetyckiego”, o których była mowa wcześniej.

Powraca zatem niczym echo pytanie o intencjonalność fonicznego kształtu każdej wypowiedzi literackiej i jej przekładu, niezależnie od sprecyzowanej czy postulowanej poetyki. De Saussure „odkrywał” anagramy, nie dysponując *explicite* sformułowanymi wytycznymi pisarskimi. Stąd ciągła niepewność i podawanie w wątpliwość jego teorii (rozterki tego rodzaju nie mogły ominąć samego de Saussure’a). Odnajdywanie kryptogramów i anagramów, czy ogólniej (i ostrożniej!) — prawidłowości fonicznych, w dziele literackim może być częścią jego interpretacji i zapewne warto się tak ukierunkowanej lekturze poddać w procesie interpretacji tekstu. Warto też uwzględnić tego rodzaju transwersalny potencjał dzieła w akcie przekładu, nawet gdy obcujemy z dziełem, które nie nosi (zdawałoby się!) znamion „muzyczności”. Terminem tym zazwyczaj opisuje się dzieła o wyrazistej organizacji formalno-brzmieniowej.

Chciałabym przyjrzeć się tekstowi, który traktuje o anagramach de Saussure’a i w pewnej mierze się nimi posługuje. Mam na myśli wiersz Krešimira Bagicia pt. *la folie de saussure* z tomiku *Plaši li te moja boja* (2013)²³:

riječi su pod riječima,
na koncu će de saussure.
tko čita uvijek nađe:
podrum i trg, sos i sir.

dečki kažu da sam lud
jer čitam po sto puta.
u suncu vidim mjesec,
kaput ispod kaputa.

al ne slute frajeri
da je ispod teksta svijet.

²² Ibidem, s. 89—90.

²³ K. Bagić: *Plaši li te moja boja*. Zagreb, Meandarmedia, 2013, s. 80.

treba premetat slova,
u trnju tražiti cvijet.

riječi su pod riječima:
val i lav, paž i dama.
božjem glasu prkosi
tek drama anagrama.

Ironiczny tytuł wiersza nie tylko zapowiada temat, jakim jest rzecz jasna „druga rewolucja de Saussure’owska”, jest ponadto pierwszym sygnałem intertekstualnym. Nie dość, że zapisany jest w odmiennym, jak na intertekst przystało, systemie językowym (co wymusza także odmienny kształt fonetyczny) i ma wymowę żartobliwą, to na dodatek odnosi się wprost do publikacji Michela Deguy z 1969 r. pod tym samym tytułem.

Dynamiczny izometryczny tetrastych z układem rymów *abcb* zestawiony z żartobliwym tonem, oscylującym między wzniosłością (*božjem glasu prkosi / tek drama anagrama*), tkliwością (*u trnju tražiti cvijet*) i potocznością (*al ne slute frajeri*; czy nie nasuwa się tu niejako przy okazji analogia z Matošową frazą *Pa ne slutiš smisla žalosnih soneta...*) wypowiedzi przywodzi na myśl między innymi poezję Ivana Slamniga. Zresztą tego rodzaju odwołań jest tu więcej: sama idea gry słów, kalamburu, ludyczność, zwięzłość czy choćby zwrot *tko čita uvijek nađe* nieodparcie kojarzący się nie tylko ze stylem biblijnym, lecz także ze Slamningowym *Što više gledam, to više vidim* („im więcej patrzę, tym więcej widzę”; biorąc pod uwagę problematykę utworu słowa te stanowią doń ironiczny komentarz)²⁴.

Nadmienię, że wiersz otwiera jeszcze inne odniesienie intertekstualne: słowa *riječi su pod riječima* odsyłają nie tylko do istoty koncepcji de Saussure’a, ale też wprost do jej najważniejszego omówienia. Mam na myśli pracę Starobinskiego pt. *Les mots sous les mots. Le anagrammes de Ferdinand de Saussure*

²⁴ Dla porównania przytoczę fragment wiersza Slamniga pt. *Barbara*:

Barbara bješe bijela boka
Barbara bješe čvrsta, široka
Barbara bješe naša dika

Barbara, Barbara, lijepa ko slika.
Kad si je vidio, gospe draga,
kako je stasita sprijeda i straga,
srce se strese ko val na žalu
ko šandarac lagan na maestralu.

To je lađa što rijetko se rađa
to je prova staroga kova [...]
(Ah, barba, barba, gdje nam je Barbara
Modro, i bijelo i crno farbana!) [...]

wydaną w 1971 r. w Paryżu²⁵. Otrzymujemy zatem pierwszy sygnał do podjęcia poszukiwań anagramów ukrytych „pod słowami” wiersza. Pierwsza strofa przynosi zresztą dość jasną wskazówkę, czego należy szukać: *na koncu će de saussure. / tko čita uvijek nađe: / podrum i trg, sos i sir*. Przede wszystkim zatem „manekinów” oznaczających słowo-temat, jakim jest „Ferdinand de Saussure” (w pierwszej strofie spotykamy od razu anagram „sos i sir”). Przypomnijmy, że w koncepcji de Saussure’a najczęściej odtwarzane słowa-tematy były jednocześnie imionami postaci występujących w danym utworze literackim. Następnie poszukiwać należałoby anagramów (niekoniecznie „pełnych”, mogą to być tylko sylaby czy powtarzające się głoski, asonanse) słów „podrum i trg”.

W dwóch pierwszych wersach strofy trzeciej pojawiają się głoski odtwarzające brzmienie imienia i nazwiska szwajcarskiego lingwisty: *al ne slute frajeri / da je ispod teksta svijet*. W kolejnych dwóch wersach natomiast odnajdziemy aliteracje odnoszące się do słowa „trg” i powtarzana zbitka spółgłosek „-tr-”, (*treba premetat slova, / u trnju tražiti cvijet*). Strofa druga zawiera powtórzenie słowa „put” (pl. *raz, droga*): *po sto puta. / [...] / kaput ispod kaputa*. Słowo „kaput” (pol. *plaszcz*) nie tylko zawiera zbitkę głosek odpowiadającą słowu „put”, z którym się rymuje, lecz także oznacza coś, pod co można włożyć jeszcze coś (plaszcz wkładamy na inne ubranie). Humor potęguje się, ponieważ przywodzi na myśl zwielokrotnienie czynności: podmiot liryczny czyta „po sto puta” (*po sto razy*) i w tym kontekście słowo „kaput” można by odczytać jako „ka-put(a)”, czyli „(robić coś) k-razy”. W słowie „put” i „pod” występują prawie te same spółgłoski (choć wygłos w języku chorwackim jest dźwięczny) i oba słowa powtarzają się w tekście wielokrotnie (również jako echo podanego w pierwszej strofie słowa „podrum”). Zatem słowa „pod — ispod — podrum” (oraz wariant „put”) pojawiają się w wierszu bardzo często, wskazując na ukryte POD tekstem znaczenie (sens). Skoro zaś kilkakrotnie powraca w wierszu sugestia intertekstualna skłaniająca do deszyfrowania anagramów za pomocą języka francuskiego (*la folie de saussure; les mots sous les mots*), spróbujmy podążyć za tą sugestią. Otóż wspomniana triada po francusku wybrzmiałaby tak: „sous — dessous — sous-sol”. Są to więc „manekiny” odtwarzające zarys foniczny nazwiska głównego bohatera wiersza (podmiotu lirycznego dwóch jego strof). Wreszcie strofa ostatnia przynosi anagramy w rymujących się wersach „dama — drama — anagrama”, a nawet palindrom (*val i lav*).

W tak skonstruowanym wierszu, jak tu omawiany, nie mamy naturalnie do czynienia z anagramami uobecnionymi na skutek nieświadomego działania twórcy. Struktura wiersza *la folie de saussure* jest przecież dobrze przemyślana,

²⁵ Wspomnę jedynie, że omawiany tu wiersz sąsiaduje w tomiku z utworami związanymi tematycznie z Francją (zainteresowanie Bagicia tym krajem i jego kulturą nie jest przypadkowe — w latach dziewięćdziesiątych poeta pracował na Sorbonie jako lektor języka chorwackiego). Jeden z wierszy z tego samego cyklu został poświęcony poecie OuLiPo Raymondowi Queneau. Pokrewieństwo tematyczne utworów jest w tym wypadku aż nazbyt oczywiste.

a anagramy celowe (chyba że założymy, że oprócz nich występują jeszcze inne nieintencjonalne struktury fonetyczne). Fakt ów nie dezaktualizuje zasadności lektury anagramatycznej w innych utworach, jednak „jaśniej” stawia pytanie o taki tryb czytania/konstruowania tekstu.

Bagić precyzyjnie i racjonalnie tworzy tekst, który ma charakter ludyczny i traktuje o sensie ukrytym, irracjonalnym, wymykającym się logice. Tego rodzaju dysonans i skłonność do łagodnej ironii są cechami typowymi dla twórczości tego poety:

Imperatyw pisania czy przymus, nad którym nie udaje się zapanować, to motyw równie intensywnie uobecniający się w każdej z analizowanych książek [Bagicia — K.M.]. [...] nie ma przestrzeni wolnej od poezji, nie ma sytuacji, w której nie jest się poetą, ale nie ma też tematu podejmowanego przez sztukę, którego nie można sparodiować, wziąć w nawias, poddać ironii²⁶.

Mamy tu zatem do czynienia z aktem zdystansowania się do przedmiotu literatury, a więc i do samego siebie, ale też po prostu z poezją parodystyczną, która równocześnie konstruuje i dekonstruuje przedmiot, o którym traktuje — literaturę.

Być może tezy de Saussure’a można zupełnie odrzucić, być może anagramy to tylko projekcja badacza czy czytelnika i interpretacyjne manowce. Być może mogłoby tak być w każdym innym przypadku, poza opisywanym: gdy anagramy zostały skonstruowane świadomie, celowo i pełnią istotną funkcję w obrębie tekstu. Nie ma zatem wątpliwości, że należy je „jakoś” oddać w przekładzie utworu na język polski. I nie należy się tu zdawać wyłącznie na pracę „nieświadomości” tłumacza.

Wiersz Bagicia stanowić musi dla tłumacza nie lada wyzwanie. Całkiem banalne jest stwierdzenie, że język chorwacki ma więcej krótszych słów niż polszczyzna i nieco odmienne możliwości eliptyczne wynikają z jego gramatyki. Ma też odmienną fonetykę (o arbitralnym i jednak nieuniwersalnym charakterze znaku językowego tłumacz czasami „boleśnie” się przekonuje; bo choć zjawisko ikoniczności języka jest faktem, jest to zarazem ikoniczność ograniczona i wzięta w karby konwencjonalności znaku językowego). Od zdolności tłumacza, jego decyzji i determinacji zależeć więc będzie kształt translatu, a w omawianym tu wypadku (przyjmując, że tłumacz uzna za konieczne oddanie w przekładzie sensów anagramowych) także sensów ukrytych utworu. Wypada więc zachęcić tłumaczy do podjęcia wyzwania, jakim jest przekład *la folie de saussure*.

Zmagając się ze spolszczeniem utworu Bagicia, doszłam do wniosku, że zdolną (od)tworzyć tylko niektóre anagramy, przy czym nie będzie to odwzorowa-

²⁶ K. Pieniążek-Marković: „Ja” — człowiek i świat w najnowszej poezji chorwackiej (1990—2010). Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011, s. 207.

nie wierne. Za konieczne uznałam analogiczne ukształtowanie rytmiczne utworu (przynajmniej jeśli chodzi o liczbę sylab w wersie i układ rymów), decydujące o swoistym dynamizmie wiersza i idealnie nadające się do dowcipnego pointowania strof. Bez wątpienia należało także oddać styl (lekki ton) wypowiedzi oraz odwzorować historię recepcji notatek de Saussure'a. Najwięcej problemu sprawił mi bodaj najbardziej oczywisty i najprostszy z punktu widzenia języka oryginału anagram nazwiska bohatera: *sos i sir*. Słowo „sir” (pol. *ser*) w polszczyźnie nie istnieje, a przynajmniej nie w takim samym kształcie fonicznym (zapożyczenie z języka angielskiego „sir” czyta się przecież inaczej). Poszukiwałam słowa zawierającego zbitkę „-sir-”, jak np. „eliksir”. Można by wówczas zakończyć pierwszą strofę wersem: *sos i frazę, eliksir* albo *raz sos, raz eliksir*. Przy okazji pojawiłoby się tu słowo „(f)raz”, które postanowiłam umieścić kilkakrotnie w przekładzie (sugeruje ono liczbę powtórzeń, a więc ponownych odczytań, kojarzy się ze słowem „wyraz” i „frazą” i odpowiada chorwackiemu „put” w jednym z jego znaczeń) i podnieść do rangi de Saussure'owskiego anagramu.

Ostatecznie jednak uznałam, że słowo „eliksir” zawiera zbyt dużą liczbę sylab i nie oznacza niczego tak banalnego, jak chorwackie „sir” (*ser*), tym samym zatracą się żartobliwy charakter wypowiedzi. Sprawę przekładu pozostawiam zatem otwartą. W geście translatorskiej „nonszalancji” i poczucia wolności zakończę tę kłopotliwą strofę (jak na translatologa przystało) manekinem fonetycznym, który odnosi się wprost do rozterek tłumacza:

słowa są pod słowami
a na końcu de saussure.
kto przeczyta ten znajdzie:
raz ciblistes, raz sourciers²⁷.

Dalej można by rozważać rozmaite ewentualności. W zakończeniu strofy drugiej w miejscu chorwackiego *kaput ispod kaputa* chciałam za Bagiciem potworzyć anagram do słowa „put” (pol. *raz*). Pasowałyby zarówno: „to ukryte przekazy”, jak i „wszędzie ukryte frazy” albo „w wierszu ukryte frazy”. Aby jednak nie być nazbyt dosłownym, zdecydowałam się na inne rozwiązanie (przy okazji dokonując transformacji słów „obraz” i „podobrazie”):

oszałam mówią mi,
bo czytam po sto razy
w słońcu — księżyc dojrzę,
w obrazach podobrazy.

²⁷ Oba obco brzmiące terminy użyte w ostatnim wersie pochodzą z pracy francuskiego przełożyciela Ladmirała i odnoszą się do dwóch strategii translatorskich. (J.-R. Ladmirał: *Sourciers et ciblistes*. „Revue d'esthétique” 1986, N° 12, s. 33—42).

lecz nie wiedzą kolesie,
 że pod tekstem jest świat.
 przestaw litery słowa,
 znajdziesz pod cierniem kwiat.

wyraz jest pod wyrazem:
 kot i tok, paż i damy
 bożemu słowu na przekór
 grają wciąż anagramy.

Odnoszę wrażenie, że im bardziej niejednoznaczny i pełen gier językowych utwór, tym bardziej domaga się przekładu zwielokrotnionego, innymi słowy — tym lepiej gdy w języku docelowym funkcjonuje on w ramach serii translatorskiej. Wersje translatorskie w serii „oświeclają się” bowiem nawzajem, co w kontekście lektury anagramatycznej może przynieść efekty szczególnie interesujące. Wypada mi więc chyba zakończyć jedynie wezwaniem do zmierzenia się z wierszem Bagicia.

Dotychczasowe badania nad organizacją brzmieniową dzieła literackiego w kontekście przekładu koncentrowały się na twórczości otwarcie nawiązującej do koncepcji de Saussure’a (jak w moim wypadku) bądź na poezji z założenia posługującej się „językiem pozarozumowym” (*casus* Chlebnikowa) czy też takiej, którą już „tradycyjnie” opisuje się w kategoriach „muzyczności”. Koncepcja anagramów de Saussure’a przenosi tego rodzaju rozważania na całą literaturę, sytuując je na innym poziomie refleksji. Otwierają się bowiem przed nami pytania nowe i nowe perspektywy badawcze, jak np. kwestia: intencjonalności przekładu (względnie intencji translatorskiej), (nie)świadomości tłumacza, przekładu sensów ukrytych, zmiany w rozumieniu ikoniczności znaku językowego i ekwiwalencji translatorskiej itd. Zapewne postulat bezwzględnej lektury anagramatycznej każdego tekstu i odtwarzania ewentualnych anagramów w przekładzie jest przesadny. W ujęciu skrajnym groziłby translatoologii i przede wszystkim praktyce tłumaczeniowej popadnięciem w impas lub przeciwnie — zbytym uwiedzeniem nowym sposobem lektury aż do utraty zdrowego rozsądku (aż po szaleństwo, które zarzucano de Saussure’owi). Cenny jest jednak przynajmniej namysł nad tak rozumianym potencjałem (lub imperatywem) tekstu, by nie przeoczyć czegoś, co czyni tekst (oryginału i przekładu) szczególnie wartościowym. W kontekście Lacanowskiej psychoanalizy rzecz tę wyjaśnia Paweł Dybel, którego słowa chciałabym przytoczyć na koniec:

[...] w utworze literackim wszystkie tego rodzaju elementy „naddane” — a więc różnego rodzaju wieloznaczności, dysonanse, przejęzyczenia, „gry” na poziomie fonemów, epatowanie nonsensem itd. — mają charakter „systemowy”. Innymi słowy, są one wynikiem celowych zabiegów ze strony autora, będąc istotnym wyróżnikiem jego stylu. Nawet jeśli nie „gra” on nimi w sposób świa-

domy, ale wszystko to wydarza się pod jego piórem — jak twierdzi — całkiem spontanicznie, wszystkie te elementy układają się w pewną koherentną całość. Stąd mamy wrażenie, że żadne ze słów czy zdań, które składają się na dany utwór, nie pojawiły się w nim przypadkowo, ale wydają się powiązane między sobą wielorakimi ukrytymi nićmi, tak iż gdyby te słowa czy zdania z niego wyjąć, zawaliłaby się cała jego konstrukcja. A w każdym razie zostałyby on w wyraźny sposób okaleczony, zubożony o coś istotnego.

Naturalnie, należy dodać, że z podobną sytuacją mamy tylko do czynienia w dziełach artystycznie dojrzałych, w których warstwa znaczących — obojętnie zgodnie z jaką konwencją została ukształtowana — zawsze układa się w pewien wyrafinowany w swej językowej organizacji porządek. Dlatego relacja między poziomem wypowiedzianego sensu a „nonsensem” związanym z różnego rodzaju „zakłóceniami” warstwy znaczących i elementami „naddanymi” wygląda tutaj zupełnie inaczej niż ma to miejsce w utworach o kiepskiej wartości artystycznej²⁸.

²⁸ P. Dybel: *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*. Kraków, Universitas, 2009, s. 348.

Katarzyna Majdzik

**Anagramsko čitanje i problem prijevoda
(smetnje pri prijevodu pjesme Krešimira Bagića *la folie de saussure*)**

Sažetak

Polazište za razradbu problema prijevoda predstavljenu u članku koncepcija je anagrama Ferdinanda de Saussurea. Anagrami su pojedini glasovi ili skupine glasova što se ponavljaju u književnom djelu, a od kojih se sastoji riječ ili riječi (ideje; teme) prisutne, no razmještene po tkivu teksta. Na taj se način konstruiraju implicitan, skriveni smisao književnog djela. Čitanje i interpretacija anagrama iz perspektive psihoanalize pruža mogućnost njihova razumijevanja kao izraza autorova nesvjesnog (Julija Kristeva).

U članku se analiziraju prijevodi pjesama (npr. *la folie de saussure* K. Bagića) s obzirom na mogućnosti i ograničenja prijenosa skrivenog i dodanog smisla, što su rezultati prisutnosti anagrama u tekstu te zvučne organizacije književnog djela (npr. u slučaju pjesništva ruskih futurista i ideje zauma).

Ključne riječi: anagram, Ferdinand de Saussure, Julija Kristeva, Krešimir Bagić, nesvjesno.

Katarzyna Majdzik

**The translation and anagram reading
(struggles with a translation of the poem *la folie de saussure* by Krešimir Bagić)**

Summary

The starting point for the presented elaboration on translation is the concept of Ferdinand de Saussure's anagrams. Anagrams consist of certain phoneme or group of phonemes repeated in the literary work. They form a certain word or words (idea, theme) which are scattered (disseminated) in the text. By reconstructing these words we are able to discover or (re)construct the implicit, hidden sense of the text. Reading and interpreting anagrams from the perspective of psychoanalysis enables one to consider them as an expression of the author's unconsciousness (Julia Kristeva).

In this paper the translation of the poems (*la folie de saussure* by K. Bagić) is analyzed taking into consideration the possibilities and limitations of the transfer of hidden and added senses that appears as a result of the anagram's presence or the tonal organization of the literary text (e.g. in the case of the poetry of the Russian Futurists and the idea of *zaum*).

Key words: anagram, Ferdinand de Saussure, Julia Kristeva, Krešimir Bagić, unconsciousness.

„Wolność kontrolowana” — o (nie)zależności tłumacza
Uwagi do polskiego przekładu powieści Petry Hůlovej
Umělohmotný třípokoř
„Controlled freedom” —
about the (in)dependence of a translator
A few comments about the Polish translation
of Petra Hůlová’s *Umělohmotný třípokoř*

Dorota Źygadło-Czopnik

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Słowiańskiej, zydlo1@wp.pl

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 19.05.2015 r.

Abstract: In the Polish culture of the late twentieth and early twenty-first century, we see an increased interest in Czech literature and its translations, which are often an integral step in the distribution mechanisms of such works. This article aims at presenting for discussion the issue of translation as an interpretation and the question of faithfulness to the original text, as literary translation does not offer freedom. It exists between artistic freedom and the author’s intention, and it is a forced compromise between an unattainable ideal and practical necessity.

Key words: Czech literature, translation, language, interpretation, freedom.

Przekład literacki to niewdzięczna sztuka, wymaga artyzmu, a nie oferuje wolności¹.

Tłumacze i teoretycy przekładu już od dawna stawiali pytanie o możliwość dotarcia do ukrytych sensów i prawdy tekstu, której nie powinniśmy utracić w tłumaczeniu. Prowadzony był spór o to, jaki winien być stosunek między tzw.

¹ D. Tomczak: *Poeta, poecie, poetę... pomiędzy artystyczną wolnością a intencją autora...* „Porównania” 2012, nr 10, s. 189.

wolnością a wiernością przekładu. Pojęcia te często wcześniej traktowane były jako antonimy, a przekład wolny był w przeszłości uważany za zły. Pisze o tym Ján Vilikovský: „Všeobecně se cítí, že překlad má »věrně« reprodukovat původní dílo, podmínky věrnosti se však zřídka kdy systematicky zkoumají nebo blíže definují”². Według tego autora, spór o wierność i wolność to „protiklad mezi významem (obsah) a jeho jazykovým vyjádřením (forma)”³. Jiří Levý dyskuje na ten temat charakteryzuje w następujący sposób: „Věrný překlad se upíná na momenty zvláštní. Proto připouští jen výměnu jazykového materiálu a ostatní prvky směřující k jedinečnosti zachovává jako součást koloritu, často na úkor srozumitelnosti, tj. na úkor obecného významu. Volný překlad klade důraz na obecné. Zachovává obecný obsah a formu a zavádí substituci do celé oblasti zvláštního: za národní a dobovou specifičnost originálu dosazuje národní a dobovou specifičnost oblasti, do níž se překlad uvádí, proto ve svém extrému vede k lokalizaci a k aktualizaci”⁴. Zdaniem współczesnych teoretyków, pojęcia wolności i wierności nie mogą być traktowane jako przeciwstawne, ale wzajemnie się dopełniające, ponieważ sztuka przekładu polega na „umění být věrným originálu jako celku”⁵. Tłumacze, wydawcy i krytycy przekładu muszą być tego świadomi.

Analiza tłumaczenia książki Petry Hůlovej *Plastikové M3, czyli czeska pornografia (Umělohmotný třípokoj)* obrazuje trudności, jakie napotyka tłumaczka-wydawca Julia Różewicz, świadoma tego, że język innej kultury wymaga otwartości na dialog. Hůlová za swoją powieść otrzymała prestiżową nagrodę dla młodych autorów — Nagrodę im. Jiřego Ortena. Pisarka znana w Polsce z powieści *Czas czerwonych gór (Paměť mojí babičce)*, w tłumaczeniu Doroty Dobrew) oraz *Stacja Tajga (Stanice Tajga)*, w przekładzie Piotra Godlewskiego) tym razem z mongolskich stepów i syberyjskiej tajgi przenosi nas do trzypokojowego mieszkania czeskiej prostytutki. Twórczość Hůlovej jest tłumaczona na wiele języków (m.in. na język: angielski, niemiecki, włoski, francuski, szwedzki, węgierski). Pisarka jest laureatką wszystkich najważniejszych czeskich nagród literackich: Magnesia Litera, Nagroda Josefa Škvoreckiego, Nagroda Jiřego Ortena, Książka Roku według dziennika „Lidové noviny”. W Polsce powieści Hůlovej zostały pozytywnie przyjęte przez krytykę i czytelników.

Omówimy propozycję przekładu Julii Różewicz książki Petry Hůlovej *Plastikové M3, czyli czeska pornografia*⁶. Młoda polska tłumaczka literatury czeskiej

² J. Vilikovský: *Překlad jako tvorba*. Praha 2002, s. 80.

³ Ibidem, s. 67.

⁴ J. Levý: *Umění překlada*. Praha 1998, s. 114.

⁵ J. Vilikovský: *Překlad jako tvorba...*, s. 81.

⁶ Na podstawie książki powstała sztuka teatralna *Czeska pornografia (Česká Pornografie)*, scenariusz i reżyseria Viktorie Čermákové, producent Karel Steigerwald), wystawiana przez stowarzyszenie Divadelní Studio Továrna, które nie ma stałej sceny i korzysta z gościnności teatru Divadlo Na Zábřadli, Nová Scéna czy z obiektu La Fabryka, znajdującego się na terenie arealu wystawienniczo-targowego w praskich Holeszowicach. W sztuce zagrało sześć aktorek: Zdena

(rocznik 1982), bohemistka i szefowa Wydawnictwa Afera, które od 2010 r. prezentuje polskim czytelnikom prozę czeską — została nagrodzona translatorską Nagrodą „Literatury na Świecie” za rok 2013 w kategorii Nowa Twarz za przekład powieści Petry Hůlovej. Nagrody przyznawane przez redakcję miesięcznika „Literatura na Świecie” to bardzo prestiżowe polskie wyróżnienia dla tłumaczy⁷. Książka Hůlovej to nie pierwszy przekład tej tłumaczki. W 2014 r. w półfinale Nagrody Literackiej Europy Środkowej „Angelus” znalazła się bowiem książka Emila Hakla *Zasady śmieszego zachowania (Pravidla směšného chování)* w jej przekładzie. Organizowana przez miasto Wrocław Literacka Nagroda Europy Środkowej „Angelus” jest jedną z ważniejszych nagród w dziedzinie twórczości prozatorskiej tłumaczonej na język polski. Nagroda ta przyznawana jest corocznie pisarzom pochodzącym z Europy Środkowej, którzy podejmują w swoich dziełach tematy najistotniejsze dla współczesności, zmuszają do refleksji, pogłębiają wiedzę o świecie innych kultur⁸.

Julia Różewicz ponadto przełożyła teksty Petra Šabacha, Petry Soukopovej, Jana Balabána i Pavla Šruta. Jej najnowszym dziełem jest przekład prozy Kateřiny Tučkovéj *Boginie z Žitkovéj (Žitkovské bohyně)*. Zdaniem Julii Różewicz, polski czytelnik od czeskiej literatury oczekuje przede wszystkim: „dobrotivý ale i hořký humor. V Polsku tomu prostě říkáme český humor. Scény z obyčejného života, zdravý odstup, popření patosu a možná také svět bez Boha”⁹.

W tłumaczeniu powieści Petry Hůlovej elementem znaczącym, oprócz perspektywy kulturowej, kontekstu i kodu leksykalno-semantycznego, staje się dodatkowo intencjonalne zaprogramowanie tekstu literackiego w sposób odbiegający od przyjętych norm językowych i literackich. Jak podkreśla Maria Krysztofiak, „uzyskanie harmonii wszystkich kodów jest warunkiem dobrego przekładu, a więc dzieła o zbliżonych walorach estetycznych do utworu oryginalnego”¹⁰. Nowatorstwo twórczości Hůlovej tkwi nie tylko w kreacji świata, ale przede wszystkim w kreacji języka. W książce *Umělohmotný třípokoř* autorka odważnie

Hadrboľcová, Eva Salzmanňová, Gabriela Míčová, Lucie Roznětínská, Jindřiška Křivánková, Miřenka Čechová.

⁷ Przyznaje się je w siedmiu kategoriach. O renomie wyróżnienia decyduje nie tylko prestiż miesięcznika, ale i skład jury. Obradom przewodniczy Jerzy Jarniewicz, a wśród jurorów są m.in. Piotr Sommer i Andrzej Sosnowski.

⁸ Do tej pory „Angelusem” wyróżnieni zostali: Miljenko Jergović, Swietłana Aleksijewicz, Gyorgy Spiro, Josef Škvorecký, Peter Esterhazy, Martin Pollack, Jurij Andruchowycz, Oksana Zabuzko i Pavol Rankov. Od czwartej edycji nagrodzie towarzyszy wyróżnienie dla tłumacza nagrodzonej książki, ufundowane przez Państwową Wyższą Szkołę Zawodową im. Angelusa Silesiusa z Wałbrzycha.

⁹ *Gówno się pali. Poláci objevují svět bez Boha z českých knih*. Wywiad z Julią Różewicz dla czeskiego czasopisma kulturalno-literackiego „Aktuálně.cz” przeprowadził Ondřej Horák. Dostępny w Internecie: <http://www.bulvar.cz/gowno-sie-pali-polaci-objevuji-svet-bez-boha-z-ceskych-knih> [Dostęp: 28.01.2015 r.].

¹⁰ M. Krysztofiak: *Przekład literacki a translatołogia*. Poznań 1999, s. 73.

pisze o sprawach trudnych i wstydlivych. Właśnie ten tekst z całego dorobku literackiego Petry Hůlovej wywołał największą burzę wśród rodzimej krytyki. Licznym dyskusjom towarzyszyła atmosfera skandalu. Utwór spotkał się z ostrą reakcją niektórych krytyków, zarzucających jego autorce przekroczenie granicy dobrego smaku, niemoralność, a nawet pornografię. Dyskusja pokazała, że nie ma jednoznacznej definicji pornografii, a granica między erotyką a pornografią jest trudna do określenia i bywa różnie wytyczana. Jak podaje *Słownik języka polskiego*, erotyka to „miłość zmysłowa lub tematyka miłosna”¹¹. Pornografia natomiast to „pisma, filmy, zdjęcia itp. mające wywołać podniecenie seksualne”¹². Podobnie pojęcia te definiuje *Słownik pojęć i tekstów kultury*. Należy zgodzić się z Jarosławem Warylewskim, że „każda definicja pornografii czy też próba jej skonstruowania musi być traktowana nie jako uniwersalny i zobiektywizowany wzorzec, lecz jedynie jako narzędzie wspomagające w procesie dokonywania ocen”¹³.

W dyskusji na ten temat wziął udział między innymi Pavel Janoušek, piszący pod pseudonimem Alois Burda, który uważa Petrę Hůlovą za „popisovačků papíra [...], co píše, protože jej to dělá moc dobře”¹⁴. Natomiast według Josefa Chuchmy, „Moc takových zjevů současná česká literatura nemá, takže rozhodně díky za Petru Hůlovou”¹⁵. *Umělohmotný třípokoj*, zdaniem czeskiej krytyki, to lektura ciekawa szczególnie pod względem językowym, pełna gry stylem i słowem — „Jazykově *Umělohmotný třípokoj* oplývá barevností a vynalézavostí”¹⁶. Artystyczna kreatywność Petry Hůlovej przejawia się w fakcie, że uznaje ona język za strukturę struktur, za model, który intensywnie wpływa na świadomość i postrzeganie odbiorcy. Praca w języku jest dla niej pracą nad świadomością czytelnika, „ponieważ człowiek tak postrzega rzeczywistość, jak ją nazywa, a nazywa tak, jakim językiem dysponuje”¹⁷. Pisząc książkę, autorka rozmawiała z kilkoma prostytutkami, głównie o tym, jak widzą je mężczyźni, o czym z nimi rozmawiają, jak je postrzegają w kontekście własnego, niby-ułożonego, normalnego życia rodzinnego. Wprowadzając w powieści swoisty język, korzysta w tym celu ze struktury języka profesji praskich prostitutek.

Główna bohaterka książki — trzydziestoletnia prostytutka — w monologu wewnętrznym z wyjątkową fantazją słowotwórczą odkrywa tajemnice naj-

¹¹ *Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. M. Szymczak. Warszawa 1978, s. 553.

¹² *Słownik języka polskiego*. T. 2. Red. M. Szymczak. Warszawa 1979, s. 823.

¹³ J. Warylewski: *Pornografia — próba definicji*. W: *Pornografia*. Red. M. Mozgawa. Warszawa 2011, s. 11.

¹⁴ P. Janoušek: *Ze čtenářského deníku Aloise Burdy, Petra Hůlová: Umělohmotný třípokoj*. „Tvar” 2006, č. 21, s. 3.

¹⁵ J. Chuchma: *Přeceňujeme Petru Hůlovou?* Dostępne w Internecie: <http://www.lidovky.cz/preceňujeme-petru-hulovou-d0u> [Dostęp: 28.01.2015 r.].

¹⁶ P. Vaněk: *Odkrytá tajemství třípokojů*. Dostępne w Internecie: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/20287> [Dostęp: 28.01.2015 r.].

¹⁷ P. Czaplínski: *Czas wymienić narracje!* „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 24, s. 5.

starszego zawodu świata. Robi to z dystansem, ironią i humorem. W powieści Hůlová porusza także kwestie pedofilii i seksu starszych mężczyzn z uczennicami. Główna bohaterka obserwuje młode dziewczyny, jak sprzedając swoje ciała, powoli stają się adeptkami jej zawodu, chociaż teraz nie zdają sobie z tego sprawy. Jednocześnie dzieli się z nimi krytycznymi uwagami o otaczającym je świecie i z troską daje przydatne, choć kontrowersyjne, rady dotyczące relacji damsko-męskich. Humor, barwne neologizmy i oryginalna narracja sprawiają, że *Umělohmotný třípokoj* jest ciekawą, a zarazem szokującą literacką przygodą. Pomysłowość Petry Hůlovej w kreowaniu seksualnie zabarwionych i często komicznie nieprzyzwoitych metafor jest praktycznie niewyczerpana. Pisarka odświeża kombinacje językowe, zmienia postrzeganie rzeczywistości i przygotowuje odbiorcę do kształtowania innego świata. Wyróżnienie istotnych cech środowiska praskich prostytutek w tekście autorki polega na subiektywnym jego zaakcentowaniu i staje się przejawem wartościowania. Fabuła jest bardzo prosta — trzydziestoletnia luksusowa prostytutka przyjmuje kolejnych klientów w swoim własnym mieszkaniu M3, a gdy ma wolne, wybiera się na zakupy do galerii handlowej lub ogląda telewizję. O poziomie jej intelektu świadczą mimowolnie zniekształcane przez nią słowa, za pomocą których klasyfikuje i kategoryzuje świat, np. *sofistikálně* — słow. *sofistický*. W tekście czytamy:

Zamontovat první díl mého seriálu do toho předposledního nebo naopak zní a vypadá skoro tak **sofistikálně** jako prostředí butikové sekce nákupní galerie, kde nejraději přemýšlím (s. 131)¹⁸.

Przedstawiony fragment w przekładzie polskim:

Wmontować pierwszy odcinek mojego serialu do tego przedostatniego lub na odwrót, co brzmi i wygląda prawie tak samo **wyszukanie**, jak butikowa część galerii handlowej, gdzie rozmyślam najchętniej (s. 132)¹⁹.

Jak widać, Hůlová zakłada perspektywę odbiorcy i odnosi się do procesów rozumienia leksyki. Autorka oryginału potraktowała język jak znak przynależności społecznej bohaterki. Tłumaczka zaproponowała zastąpienie przyswojonego w polszczyźnie przymiotnika *sofistycznie* (gr. *sophistikós*), odnoszącego się do sofistyki, wyrazem *wyszukanie*. W tym wypadku siłą rzeczy wartość semantyczna oryginalnego wyrażenia ulega transformacji w wyniku substytucji, pozabawiając czytelnika jakiegokolwiek wyobrażenia, że w wypowiedzi bohaterki

¹⁸ P. Hůlová: *Umělohmotný třípokoj*. Praha 2006. Wszystkie cytaty z tej powieści w języku czeskim pochodzą z niniejszego wydania.

¹⁹ P. Hůlová: *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia*. Tłum. J. Różewicz. Wrocław 2013. Wszystkie cytaty z tej powieści w języku polskim pochodzą z niniejszego wydania.

doszło do odstępstwa od poprawności językowej. Sens wypowiedzi nie zostaje zachowany, a wyobrażenie sytuacji komicznej ginie bez śladu.

Bohaterka prowadzi przez osiem rozdziałów, zatytułowanych jak kolejne „odcinki telewizyjne”, nieustający monolog, w którym przedstawia swoje życiowe doświadczenia, sposoby zaspokajania mężczyzn, jakieś luźne skojarzenia, zaskakujące scenki i obrazy, trochę filozofuje, trochę ironizuje, ale głównie odnosi się do swojego „ja” w rzeczywistości „digiświata”, co znajduje wyraz w jej słowach:

Digisvět mě moří, jako kdybych nebyla dost rychlá, a přitom jsem ještě úplně mladá, holá a potřebuji teplo a laskání [...]. (s. 9)

Zaprezentowany fragment w przekładzie polskim brzmi następująco:

Digiświat to dla mnie udřeka, sprawia, że czuję się powolna, a przecież jestem jeszcze całkiem młoda, naga, potrzebuję ciepła i pieszczot [...]. (s. 9)

Ten otaczający bohaterkę „digiświat” jawi się tu jako sztuczna, plastikowa kreacja zdominowana przez technikę i konsumpcjonizm, zjawisko obce i tak naprawdę będące iluzją, co autorka podkreśla za pomocą angielskiego prefiksu „digi” (ang. *digital* — *cyfrowy*), np. czes. *digiplácanda* — pol. *digisieczka*. Ekwivalenty przekładowe są bardzo blisko onimów występujących w oryginale. Bazowanie na terminologii naukowo-technicznej przy kreowaniu warstwy onomastycznej stanowi duże ułatwienie w pracy tłumaczki ze względu na uniwersalność, międzynarodowość owego nazewnictwa. Toponimy „digisvět/digiświat” są przejrzyste semantycznie i w obu analizowanych językach mają tożsame podstawy słowotwórcze, co sprawia, że decyzje tłumaczki nie powodują żadnych strat znaczeniowych. Różewicz zachowała w polskiej wersji derywację prefiksálną, eksponując optykę bohaterki. W książce Hůlovej narrację budują przeplatające się z sobą obrazy, skojarzenia i zabawy słowne. Narratorka jest medium czysto literackim, stale zmieniającym głos i twarz. Tworem równolegle filozofującym, potępiającym, krytykującym i kpiącym z wartości, którym obecnie hołdują ludzie.

Hůlová, by nazywać, używa wyrażeń przyjętych w języku potocznym (*obecná čeština*)²⁰, wulgaryzmów, a także tworzy własne nazwy dla opisania

²⁰ W przypadku języka czeskiego charakterystyczny jest podział na język literacki (*spisovná čeština*) i na język mówiony (*hovorová čeština*). Do języka mówionego i jednocześnie neliterackiego zalicza się także narzecza i dialekty. Poza tym na obszarze Czech wyodrębnił się specyficzny interdialekt nazywany *obecná čeština*, który jest powszechnie używany w języku mówionym. Wszystkie te odmiany języka krzyżują się z sobą, co w konsekwencji daje wiele różnych wariantów czeszczyzny. Zob. F. Daneš: *Kolik je vlastně češtin*. In: *Čeština, jak ji znáte i neznáte*. Praha 1996. *Obecná čeština* to wariant języka bardzo ekspansywny, szczególnie w komunikacji publicznej

najbardziej erogennych części ciała i samego aktu płciowego. Samo wymyślanie neologizmów typu: *gilgotalek usypialek*, *palka samostalka* na wibrator czy *ciężkodupiaste schabybaby* na wystające po bramach zakłamanie plotkary, to niełatwe zadanie dla tłumaczki. Pojawiają się tu słowa, np.: czes. *blátolistí* — pol. *blotolistowie*, czes. *zážitkozkušnost* — pol. *przeżyciodoświadczenia*, czes. *stryčkopapínek* — pol. *strykotatuluowie*, które powstały dzięki nowym złożeniom. Zatem w przekładzie właściwie też trzeba je stworzyć. Zabieg ten daje szansę na lepszą dyferencjację znaczeń wyrazów. Język w powieści wykracza poza czystą postać systemową. Do tego neologizmy frazeologiczne pozostające w podobnym polu semantycznym, np.: czes. *maminkomrdálisty* — pol. *mamusiojebaki*, czes. *menopauzová kabelnice* — pol. *menopauzalna torbaczka*, czes. *vymrničkovat* — pol. *wypierdoluškować*, czes. *zfanfrnělka* — pol. *zabujalka* i czes. *předzandávdalí* — pol. *przedwtykaczowie*, czes. *buchtoprdky* — pol. *pierdzibulki*, sprawiają, że język w powieści tętni życiem (niekoniecznie „digi”), porywa, olśniewa i odwzorowuje kulturę współczesną. Neologizmy słowotwórcze i znaczeniowe dodatkowo hiperbolizują emocjonalną ocenę rzeczywistości.

Autorka manipulując językiem, dokonuje jego modyfikacji. Burzy zasady językowej poprawności, uwydatnia gry między poprawnością a odstępstwem od normy, wraz ze wszystkimi jej konsekwencjami na płaszczyźnie interpretacji utworu. Język w jej ujęciu przedstawia rzeczywistość w sposób karykaturalny, stając się jednocześnie karykaturą swobodnego kodu. W tekście spotykamy niezwykle porównania:

Jestlipak i její díra je jako divadelní kukátko do černé haly, kde řachla žárovka, do dlouhé úzké chodby, která umí vláčně do mazovata i stahovat a škrtit jako guma na kalhotkách, jestlipak i ji. (s. 7)

Przedstawiony fragment w przekładzie polskim:

Czy jej dziura też jest jak lornetka teatralna skierowana na czarny hol, gdzie spaliła się żarówka, na długi, wąski korytarz potrafiący wilgotnieć do śluzowatości, kurczyć się i uciskać jak gumka od majtek, czy ją też? (s. 7)

Tłumaczenie polskie wykorzystuje tu ten sam mechanizm co oryginał i jest niemal jego kalką strukturalną. Na uwagę zasługują liczne w tekście zdrobnienia, które pojawiają się prawie na każdej stronie. Spośród nich wymienić można np.: czes. *žihadýlko* — pol. *żądeltko*, czes. *trápičkování* — pol. *zgryzotki*, czes. *tisíco-*

nej (przede wszystkim w radiu, telewizji, Internecie). Janina Labocha zwraca uwagę, że „termin *obecná čeština* jest trudny do przełożenia na język polski, gdyż nie ma odpowiednika w polskim systemie odmian językowych”. Zob. J. Labocha: *O odmianach językowych współczesnej polszczyzny i czeszczyzny*. W: *Studia z filologii słowiańskiej ofiarowane prof. Teresie Zofii Orłoś*. Red. H. Wróbel. Kraków 2000, s. 133.

večka — pol. *tysiączek koron*, czes. *čteniček* — pol. *lekturka*, czes. *rekvizitiček* — pol. *rekwizycik*, czes. *igelitiček* — pol. *folijka*. Hůlová za ich pomocą podkreśla specyficzny sposób wyrażania się głównej bohaterki, a co za tym idzie, także jej charakter. *Deminutiva* służą wzmocnieniu kontrastu między brutalnością świata „digi” a bezbronnością głównej bohaterki. Zdrobnienia zachowane w polskim przekładzie pomagają uwydatnić treść i klimat książki. Autorka w celu nazwania zjawisk, których nie można poznać za pomocą zmysłów, posłużyła się wymyślnymi przez siebie rzeczownikami abstrakcyjnymi, np.: czes. *škarohlídství* — pol. *pesymizm*, czes. *vztahovitost* — pol. *relacja*, czes. *holčičkovatost* — pol. *dziewczynkowatość*. Przytoczone przykłady pozwalają poznać wybór translatorski tłumaczki, który dokonywany jest w ramach możliwych synonimów. Tłumaczka dąży do zastąpienia słowa pierwowzoru jego heteronimem:

Jestlipek i ji někdo takhle **vybrousí doběla**? Tu, co se o sebe nestará a naláduje se, čím ji napadne. (s. 7)

Przedstawiony fragment w przekładzie polskim brzmi następująco:

Czy ją też ktoś tak **wyhebluje na gładko**? Tę, która o siebie nie dba i poprawia sobie nastrój czym bądź? (s. 7)

Dosłowne znaczenie słowa czes. *vybrousit* — wyszlifować, wypolerować, wyheblować odnosi się do czynności udoskonalenia, wygładzenia powierzchni rzeczy. Tłumaczka spośród ekwiwalentów słownikowych wybiera taki, który bardzo dobrze wpisuje się w strategię humoru tekstu oryginalnego. Różewicz zawiera kompetencjom skojarzeniowym czytelnika. Pełny obraz subkodu wprowadzonego przez Hůlová wyznacza leksyka o charakterze krańcowo potocznym, która przewiduje taką dosłowność. Julia Różewicz zastępuje jakieś słowo innym tak, aby nie zmienić sensu całego wyrażenia czy zdania. Tłumaczka szuka ekwiwalentu, gdy takiego nie ma, znajduje wyraz bliskoznaczny i brzmieniowo podobny.

Gdy nie można ustalić na płaszczyźnie językowej żadnych systemowych współodniesień, tłumaczka wykracza poza język i poza literaturę. Polski przekład w zasadzie nie odbiega od formy i sensu czeskiego oryginału. Bliskość kulturowa, pokrewieństwo języków polskiego i czeskiego umożliwiły J. Różewicz zastosowanie aktu „interpretacji”. Przedsięwzięcie translatorskie tłumaczki wypada w połowie drogi między pozycją redundantną a innowacyjną²¹.

Bardziej dyskusyjne wydaje się tłumaczenie tytułu powieści, który „není pouze povrchním poselstvím”²². Tytuł nośny, kontrowersyjny i zarazem my-

²¹ Zob. E. Balcerzan: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*. Wrocław 1984, s. 97–105.

²² L. Česálková: *152 stran jedné myšlenky*. „Literární noviny” 2007, č. 3, s. 11.

łący, ponieważ odważne sceny seksu należą do rzadkości. W oryginale mamy *Umělohmotný třípokoj*, tymczasem w polskim tłumaczeniu dochodzi do amplifikacyjnego rozszerzenia o frazę „czyli *czeska pornografia*” oraz do przesunięcia znaczeniowego i modyfikacji tytułu. Polska wersja tytułu wydobywa cechy ważne dla klimatu książki. Tytuł czeski i polski wskazują na miejsce, w którym rozgrywa się akcja utworu. Tytuł polski mówi dodatkowo o roli tego miejsca. Bezpośrednie tłumaczenie tytułu z pewnością, zdaniem autorki, nie przemawia do polskiego czytelnika. Tłumaczka pragnie przede wszystkim wzbudzić ciekawość i zaintrygować czytelnika docelowego. Tego rodzaju strategia wynika z potrzeby dostosowania tekstu do oczekiwań odbiorców w kulturze docelowej. Mamy tu do czynienia również ze zjawiskiem urynkowania. Dobrze dobrany tytuł stał się swego rodzaju reklamą przyciągającą czytelnika. Tłumaczka dokonała tu interpretacji w celu wydobycia i uświadomienia szerszego kontekstu. Mimo tej zmiany, wersja zaproponowana przez Julię Różewicz jest nośna artystycznie i przemawia do polskiego odbiorcy. Pamiętajmy, że gdy tłumacz ignoruje funkcję tytułu polegającą na informowaniu o treści utworu, to popełnia błąd w sztuce. Tłumaczenie na język polski tytułu powieści Hůlovej jest więc akceptowalne.

Zabieg, jaki zastosowała Różewicz, przyczynił się do sukcesu komercyjnego i promocji tekstu. Tłumaczka jest także wydawcą, który musi kierować się prawami rynku. Przekład literacki funkcjonuje w cieniu literatury. Sztuka przekładu jest niedoceniana w wymiarze kulturotwórczym i finansowym. Przekład to również produkt oferowany czytelnikom w kulturze docelowej. Kluczową rolę odgrywa zatem nie tylko sam tekst (kategorie wierności przekładowej, dobór strategii translatorskich), ale wszystkie poziomy powstawania i cyrkulacji przekładu, takie jak: wybór tekstu do tłumaczenia, formy wydawania i recenzowania przekładu, projekty okładek, notka wydawnicza.

Przekład kulturowy w dużej mierze dokonuje się na poziomie „pratekstowym”. Dowolny nowo utworzony tekst nawiązuje bowiem zawsze do „pratektu” — jakim jest całościowa kultura ludzka. Zadaniem Julii Różewicz było zrekonstruowanie zarówno perspektywy estetycznej i kulturowej oryginału, jak i własnej epoki, co oznaczało w konsekwencji pieczołowite rozszyfrowywanie ukrytych w tekście wyjściowych związków z innymi utworami i tendencjami w literaturze i kulturze oraz przetransferowanie tych intertekstualnych zależności do literatury i kultury tekstu docelowego. Inspiracją do napisania książki *Umělohmotný třípokoj* nie były *Monologi waginy* Eve Ensler, stanowiące zbiór bezpruderyjnych, szczerych opowieści o seksualności i dramatach kobiet, lecz raczej pretekstem było tu *Požadanie* Elfriede Jelinek, którego bohaterowie funkcjonują w zasadzie jako postaci wchłonięte przez system konsumpcji, pożądania, władzy, seksualności pozbawione autentycznego „ja”. Proza austriackiej pisarki i feministki jest niepokojąco rozedrgana, poszukująca wyjścia z systemu schematów językowych, jednocześnie zaś z nimi igrająca, ekspresywna, niejednoznaczna, eksperymentująca z możliwościami recepcyjnymi czytelnika. Proza Hůlovej jest

bardzo podobna warsztatowo do frazy Hrabalowskiej, złożonej z wielu wtrąceń, dygresji, często finezyjnych poetyckich sformułowań. Podobnie jak w przypadku dorobku wspomnianych twórców, atutem prozy Petry Hůlovej jest język literacki, to on buduje wielowymiarową osobowość głównej narratorki.

Książka Petry Hůlovej, jak zapowiada tłumaczka-wydawca: „ostro prowokuje i wkurza, bawi i zniecierpliwia, wywołuje mimowolne podniecenie i chęć wydania okrzyku »po co to?«. [...] nie jest obsceniczną lekturą dla panów, ale świetną zabawą, choć już po pierwszych kilku stronach czytelnika zaczyna nurtować pytanie, czy autorka przypadkiem nie robi sobie z niego jaj...”²³. Wydawca prezentuje prozę Hůlovej polskim czytelnikom jako fascynujący nowy głos czeskiej literatury.

Zaproponowany przez pisarkę w książce *Umělohmotný třípokoř* sposób potraktowania zasad gramatyki języka czeskiego, w szczególności rodzaju gramatycznego, który jest dla rzeczownika kategorią selektywną, to nietypowy i wyjątkowy zabieg w jej dotychczasowej twórczości²⁴. W tekście Hůlovej męski narząd płciowy jest rodzaju żeńskiego — pol. *raszpla* (czes. *rařple*), a wagina rodzaju męskiego — pol. *wtykacz* (czes. *zandavák*). Zabieg ten jest ważny przy odbiorze wszelkich znaczeń i treści. Bohaterka to silna wyemancypowana kobieta, która dba o siebie, doradza innym, jak żyć we współczesnym świecie. Zdaniem Jany Matějkovej, „Humor, jeden z charakteristických rysů novely, se realizuje především právě v rovině jazykové. Zdrojem jiskřeni je i kontrast mezi dětsky naivním tónem vyprávěččiny řeči a suchou ironií”²⁵. Zachowanie tej strategii w języku polskim odnosi pożądaný efekt komiczny, co ilustruje następujący fragment: „Mówię mu, przepraszam wtykaczu, nie wiedziałam, choć wiedziałam, ale nie mogłam zasnąć i pomyślałam, że wtykacz wytrzyma jeszcze trochę, bo gdyby dał mi się wypierdoluszkować, zapadłabym w sen niczym żołnierz, co dostał kulę w łeb [...]”²⁶. Zdanie w tekście Hůlovej potrafi zaczynać się na początku strony, a zamykać na jej końcu. Narratorka ma poza tym często gonitwę myśli i trudno za nią nadążyć. Julia Różewicz starała się oddać gęsty rytm prozy Hůlovej, która napisała ten tekst w ciągu 10 dni pobytu w Rosji, gdzie formuła książki właściwie narodziła się sama.

Wśród potocznych i slangowych określeń przeważa negatywne wartościowanie, o czym świadczy obecność licznych wulgaryzmów, przekleństw i seksualizmów. Główna bohaterka często używa wulgaryzmów, aby rozładować napięcie występujące z powodu uniesienia emocjonalnego, a także doprowadzić

²³ Notka wydawnicza na okładce książki P. Hůlovej: *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia...*

²⁴ Zdaniem Veroniki Kořnarovej, „V dosavadní tvorbě Petry Hůlové pozorujeme dvě periodicky se opakující tendence psaní knih: sudé i liché linie”. V. Kořnarová: *Sibiřský příběh*. „Tvar” 2008, č. 11, s. 21.

²⁵ J. Matějková: *Vzpoura — Ne Pornografie*. „Tvar” 2007, č. 11, s. 23.

²⁶ P. Hůlová: *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia...*, s. 13.

do wywołania szoku estetycznego za pomocą naturalistycznych, wyjątkowych i absurdalnych zestawień słownych. Czeski językoznawca Oldřich Uličný w artykule *Lingvistické a psychosociální aspekty užívání agresivních verbálních prostředků, zvl. vulgarismů, v současné veřejné české komunikaci* pisze: „Expresivita vytrhává z každodennosti, ale vulgarismus? Ten jako specifický prostředek exprese i apelu odreagovává stres, vyjadřuje agresi a může přinést ulehčení, ale bývá i ventilem zloby a nenávisti často bez vnější příčiny”²⁷. Biorąc pod uwagę strategiczną pozycję, jaką obraźliwy język zajmuje w utworze Hůlovej, należy zaznaczyć, że jego właściwe potraktowanie w procesie przekładu jest sprawą nadrzędną. Tłumaczka powinna zachować w tekście docelowym poziom nacechowania emocjonalnego oryginału. Inaczej powieść może utracić swą pierwotną siłę uwrażliwiania czytelnika przez skuteczną terapię szokową. Julia Różewicz zadbała o to, aby tłumaczony przez nią tekst klasyfikował się na identycznym poziomie wulgarności jak tekst oryginału. Przytoczony poniżej przykład doskonale prezentuje ten problem tłumaczeniowy:

A i přes tuhle **robertovou** holčičkovatost, která se mi líbí, ho prostě v celé **mrdně** není, ani co by se vešlo za nehet. Kdo jiný než já, řeklo by se, by měl mít **kyjovníka samohejblatého** pod polštářem [...]. Zkuste někomu říct, že vypadá stejně věrohodně jako **kunda bez robertka**, a hned mu dojde, co tím myslíte. (s. 50)

Przedstawiony fragment w przekładzie polskim:

Jednak pomimo całej swej dziewczynkowatości, która mi się podoba, **wibratora** po prostu nie ma w całej **jebalni**, ani ciut-ciut. Pewnie was to dziwi, bo kto inny, jak nie ja, miałby mieć **palkę samodrgałkę** pod poduszką [...]. Spróbujcie powiedzieć komuś, że jest wiarygodny jak **pizda bez wibratora**, od razu będzie wiedział, co macie na myśli. (s. 51)

Tłumaczka w przekładzie oddała siłę tekstu źródłowego oraz nacechowała zdania humorystycznie, co z pewnością było intencją autorki. Niemniej jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że w przypadku tej powieści liczne obscena językowe odgrywają szczególnie istotną rolę w charakteryzacji bohaterki, w związku z czym ich pominięcie w przekładzie wiązałoby się z ogromną stratą.

²⁷ O. Uličný: *Lingvistické a psychosociální aspekty užívání agresivních verbálních prostředků, zvl. vulgarismů, v současné veřejné české komunikaci*. In: *Eurolingua & Eurolitteria*. Red. O. Uličný. Liberec 2009, s. 46. Obecność wulgaryzmów w języku i kulturze nie jest zjawiskiem nowym. Jest na ten temat obszerna literatura. Warto zwrócić uwagę, że już Vladislav Vančura pisał: „nadávka je druh tropů, jakási metonymie, apostrofa, příměrová zkratka, záměna pojmu nevýrazného výraznějším či aforistický soud”. V. Vančura: *O nadávkách*. In: *Řád nové tvorby*. Red. M. Bláhynka, Š. Vlašín. Praha 1972, s. 98.

Na uwagę zasługują nietradycyjne połączenia słowne zbudowane na zasadzie skojarzeń i zastosowana przez Hůlovą metaforyka: „w bezpiecznym azylu promieni telewizyjnych, tego wiecznego ogieńka, który zagaduje rozgadaną małżonkę [...]”²⁸. Za pomocą takiego zabiegu autorka wprowadza w fikcyjny świat przedstawiony zarówno humor, jak i ukrytą krytykę. Według Piotra Kofty, książka Hůlovej „nie oferuje żadnego klucza do swojej interpretacji, będąc właściwie poematem prozą. Zaryzykowałbym twierdzenie, że jest to poemat o wznoszeniu twierdzy wokół cielesności”²⁹. Zdaniem recenzenta, autorka pragnie chronić to, co nam jeszcze zostało z człowieczeństwa. Petra Hůlová pisze: „Przychodzą przecież do plastikowego M3 po odrobinę człowieczeństwa, a nie po to, żeby ktoś puścił im jakiś digizapis, nie chcą czuć się jak pies badacza Arktyki, któremu ktoś rzucił zamarznąłą rybę”³⁰. Mieszkanie bohaterki to przestrzeń otwartego dwustronnego dialogu, który prowadzą z sobą ciała podczas fizycznego zbliżenia. „Ktoś mógłby powiedzieć burdel, ja nazywam to ludzkim gniazdem pełnym ciepła i zakamarków, w których kryją się niespodzianki”³¹. Dla Hůlovej erotyzm ma związek z transgresją, łamaniem zakazów, które nam zostały narzucone. Chodzi o przekraczanie zakazów, ale nie ich ignorowanie. Problem przekładalności tekstów literackich z „tematem erotycznym” sytuuje się głównie w obrębie kodów: kulturowego, leksykalno-semantycznego i estetycznego. Bożena Tokarz podkreśla, że „odmienne literatury dysponują bowiem różnymi możliwościami językowej ekspresji doświadczania erotycznego po to, by mogły one stanowić ośrodek dostatecznie wyrażający dwuaspektowość doznania erotycznego, czyli jego charakter obyczajowy i filozoficzny”³². W przypadku tekstu Hůlovej erotyka rzutuje na problemy tekstologiczne oraz kłopoty translologiczne. Erotyka w digiświecie jest wszechobecna w filmach, reklamach czy w sieci:

Na ženy ze servisu **Vilná džungle**, když klient jinak nedá, mu prostě dám telefonní číslo, od nich taky občas někdo přijde. (s. 147)

Przedstawiony fragment w przekładzie polskim:

Po prostu, jeśli nie da się inaczej, daję mu numer do kobiet z serwisu **Lubieżna Dżungla**, zresztą bywa też, że do mnie przychodzi ktoś od nich. (s. 149)

²⁸ P. Hůlová: *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia...*, s. 113.

²⁹ P. Kofta: *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia — recenzja*. Dostępna w Internecie: <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/744467,plastikowe-m3-czyli-czeska-pornografia-recenzja.html>. [Dostęp: 17.05.2015 r.].

³⁰ P. Hůlová: *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia...*, s. 66.

³¹ Ibidem, s. 9.

³² B. Tokarz: *Tabu i autocenzura w przekładzie*. W: *Tabu w przekładzie*. Red. P. Fast, N. Strzelecka. Katowice—Częstochowa 2007, s. 16.

Różewicz dokonała dosłownego tłumaczenia nazwy własnej serwisu erotycznego. Natomiast w sytuacji braku polskich odpowiedników stosuje jedną z technik: parafrazę, uogólnienie, konkretyzację, przybliżenie, przemieszczenie elementów, dodanie przypisu lub paratekstu innego rodzaju, zapożyczenie nowego słowa, utworzenie nowego słowa bądź katachrezę. Oto przykłady: czes. *kunda*, *kundička*, *kúndra* — mają polski odpowiednik *pizda* (słow. wulgarnie żeński narząd płciowy), czes. *mrd*, *mrdání*, *mrdačka* — mają polski odpowiednik *jebalnia* (słow. wulgarnie określenie domu publicznego), czes. *kyjovník samohejblaty* — utworzenie nowego zestawienia w języku polskim *palka samodrgalka* (na określenie wibratora).

Interesującej nas wolności w przypadku przekładu nie ma zbyt wiele, gdyż, jak twierdzi Karl Dedecius, „tłumaczenie nie oferuje wolności, a wymaga artyzmu”³³. Trudno ponadto określić w kilku słowach motywy działania tłumacza, jest ich zapewne tyle, ilu przekładowców. O trudnościach przekładowych świadczy ostateczny pogląd Anny Wierzbickiej: „Nie jest niemożliwe (choć bardzo trudne) opuszczenie świata wewnętrznego języka ojczystego dla świata innego języka, albo, jeśli tak można powiedzieć, zamieszkanie w dwóch różnych światach naraz. Jednak gdy ktoś przechodzi z jednego języka na drugi, to nie tylko forma się zmienia, ale również i treść”³⁴. Tłumacz musi wszak spełniać wymóg, który nie do końca obowiązuje samego autora, a mianowicie „wykazać się zrozumieniem obcego tworu”³⁵. W przypadku Julii Różewicz praca nad przekładem wynika z chęci podzielenia się obiektem własnych fascynacji. W rozmowie z Ondřejem Horákiem wspomina: „Pravidelně sleduji český literární trh, čtu recenze, sleduji literární ceny, ale především hodně čtu. Doma už na polské knihy nemám místo, vlastně už žádné polské skoro nemám. Pořád čtu jen ty vaše, abych mohla vybrat zase něco hezkého”³⁶. Polska tłumaczka jest zarazem odbiorcą, czytelnikiem i interpretatorem tłumaczonego tekstu. Oznacza to, że na ostateczny kształt przekładu wpływ mają w jej przypadku nie tylko wiedza i wykształcenie bohemistyczne, lecz także subiektywne, emocjonalne, społeczne i estetyczne doświadczenia oraz wynikająca z nich wrażliwość na istotę tekstu, a także umiejętność interpretacji tekstu, w tym przede wszystkim umiejętność interpretacji książki Hůlovej na potrzeby przekładu.

Czeski teoretyk przekładu Jiří Levý postrzega rolę tłumacza jako profesjonalnego czytelnika³⁷, który, tak jak to zakładał Roman Ingarden, przeprowadza

³³ Cyt. za: D. Tomczak: *Poeta, poecie, poetę... pomiędzy artystyczną wolnością a intencją autora...*, s. 190.

³⁴ A. Wierzbicka: *Podwójne życie człowieka dwujęzycznego*. W: *Język polski w świecie. Zbiór studiów*. Red. W. Miodunka. Warszawa 1990, s. 71.

³⁵ W. Sadkowski: *Odpowiednie dać słowo słowu*. Warszawa 2002, s. 6.

³⁶ *Gównó się pali. Poláci objevují svět bez Boha z českých knih...*

³⁷ J. Levý postrzega przekład literacki jako fenomen z pogranicza literatury i estetyki, stylistyki i lingwistyki, recepcji i historii kultury. Wobec przekładu wysuwa postulat prawdziwoś-

„konkretyzację” dzieła. Tłumaczenie jest jak gra, z każdym jego etapem podejmujemy wiele decyzji i ruchów nakierowanych na konkretny cel³⁸. Konkretny wybór wpływa na dalsze decyzje. Tłumacz „kieruje — mniej lub bardziej świadomie — odbiorem oryginału: zachowuje proporcje między sensem centralnym a peryferyjnym, między obcością i swojskością, aktualizując uśpione własności semantyczne w przestrzeni wewnętrznej tekstu”³⁹. Julia Różewicz zastosowała w swojej pracy metodę iluzji (klasyfikacja Jiřego Levego). Przekład jej autorstwa jest tak skonstruowany, że roztacza przed czytelnikiem iluzję obcowania z oryginałem. Tłumaczka za sprawą językowych i estetycznych norm społeczności kulturowej, do której przynależy, przekształca tekst *Plastikowego M3* w „nowy” tekst, a raczej „obiekt estetyczny”, w myśl postulatów Jana Mukařovskiego i Felixa Vodička⁴⁰.

Jednym z elementów dobrego przekładu, nakierowanego na wybór, podjęcie decyzji, jest wyznaczenie odpowiedniego paradygmatu. Rozsądny tłumacz wybiera zawsze spośród paradygmatów odpowiadających kontekstowi wypowiedzi, kontekstowi tłumaczenia. Stanowi to element jego naturalności. Odpowiedni wybór wpływa także na interpretację tekstu, co ma bardzo duże znaczenie dla procesu zrozumienia przełożonego tekstu. Wybierając jeden odpowiadający mu paradygmat, decyduje się na pójście w odpowiednim kierunku. Julia Różewicz dobrze radzi sobie z kwestią sprzeczności tłumacza-interpretatora, ponieważ bardzo ostrożnie podchodzi do zagadnienia swobody artystycznej tłumacza — tradycyjnego syzyfowego problemu teorii przekładu. Podejście badaczy i tłumaczy do przekładu ulegało w ciągu wieków powolnej zmianie — od tłumaczenia tekstów religijnych (słowo w słowo), w kierunku tekstów świeckich (tłumaczenie sensu), po epokę przekładu wolnego (literatura piękna i poezja w XVII i XVIII w.) i przekład adekwatny (XIX w.), który do dziś uprawia wielu tłumaczy. Współcześnie większość teoretyków przekładu opowiada się nie za wiernością i ścisłością przekładu, a wręcz przeciwnie — za swobodą twórczą.

ci — wiarygodności, domagając się przede wszystkim identycznego jak w przypadku oryginału oddziaływania oraz kreatywności zmierzającej do zachowania walorów artystycznych oryginału. Podstawową funkcją przekładu jest, według czeskiego teoretyka, reprezentowanie oryginału w kulturze docelowej. Zob. J. Levý: *Teoria informacji a proces komunikacji literackiej*. Tłum. L. Pszczołowska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 2. Red. H. Markiewicz. Warszawa 1976, s. 70—112.

³⁸ Zob. R. Ingarden: *O tłumaczeniach*. W: *O sztuce tłumaczenia*. Red. M. Rusinek. Wrocław 1955, s. 127—190.

³⁹ B. Tokarz: *Tabu i autocenzura w przekładzie...*, s. 8.

⁴⁰ Zob. J. Mukařovský: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Red. J. Sławiński. Warszawa 1970; F. Vodička: *Historia literatury. Jej problemy i zadania*. Tłum. J. Baluch. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum Przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 1. Red. M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1971.

Dorota Żygadło-Czopnik

„Kontrolovaná svoboda” — o (ne)závislosti překladatele
Poznámky k polskému překladu románu Petry Hůlové *Umělohmotný třípokoj*

Resumé

V roce 2002 se v České republice objevil zajímavý fenomén — neznámá dívka Petra Hůlová vydala knihu, která se stala největším literárním pozdvižením posledních let. Spisovatelčin debut *Paměť moji babičce* získal cenu Magnesia Litera v kategorii Objev roku a zvítězil v anketě „Lidových novin” jako Kniha roku. Próza *Umělohmotný třípokoj* získala Cenu Jiřího Ortena. Hůlová získala v roce 2008 Cenu Josefa Škvoreckého za román *Stanice Tajga*. Spisovatelka je v každé knize jiná, což však neznamená, že by její tvorba neměla svůj osobitý styl. Dnes je zřejmě nejoceňovanější mladou autorkou. Upozornila na sebe jazykem, jenž je směsicí obecné češtiny a překvapivých přirovnání, ale ojedinelá je i fabulační odvahou. Kniha, která nás zajímá — *Umělohmotný třípokoj* — je čtvrtým románem mladé prozaičky. Polská překladatelka Julia Różewicz byla oceněna jako „Nová tvář” literárního měsíčníku „Literatura na Świecie” („Světová literatura”) za překlad této knihy Petry Hůlové (polsky *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia*). Cílem této práce je analýza specifického autorského jazyka, který česká spisovatelka v knize vytvořila, a jeho následná konfrontace s jazykem, který pro jeho „českou mutaci” zvolila překladatelka Julia Różewicz.

Klíčová slova: česká literatura, překlad, jazyk, interpretace, volnost.

Dorota Żygadło-Czopnik

„Controlled freedom” — about the (in)dependence of a translator
A few comments about the Polish translation of Petra Hůlová's *Umělohmotný třípokoj*

Summary

In 2002 in the Czech Republic a very interesting phenomenon occurred — an unknown young woman named Petra Hůlová published a book, which caused the biggest literary stir of recent years. The writer's debut *Paměť moji babičce* received the Magnesia Litera Award in the Objev roku (Discovery of the Year) category and won the Lidove noviny's poll as Kniha roku (Book of the Year). The prose of *Umělohmotný třípokoj* won the Jiry Orten Award. In 2008, Hulova was awarded with the Josef Škvorecký Award for the novel *Stanice Tajga*. In every book the writer seems different, which does not mean that she has no individual style. She is undoubtedly the most award-winning young author today. She captured readers' attention with the language used, which is a mixture of colloquial Czech and surprising similes. Quite unique is also the bravery of her storytelling. The book we are interested in, *Umělohmotný třípokoj*, is the fourth novel by the young writer. The Polish translator Julia Różewicz was awarded for the “New face” category of the literary magazine *Literatura na Świecie* for her translation of the Petra Hulova's book (in Polish: *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia*, Afera 2013). The goal of this study is to analyze the Czech author's specific language and to later confront it with the language chosen for its “Czech mutation” by the translator, Julia Różewicz.

Key words: Czech literature, translation, language, interpretation, freedom.

**Obraz ojczyzny w polskich przekładach
poezji Miloša Crnjanskiego**
**The image of a homeland in the Polish translations
of Miloš Crnjanski's poetry**

Małgorzata Filipek

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Słowiańskiej, margo11@wp.pl

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 10.05.2015 r.

Abstract: In Crnjanski's poetry, the homeland is symbolized by toponyms, which are already exhibited in the titles. They present some elements of tradition, e. g. a reference to folk songs heroes and Orthodox religion. The transfer of local names and some elements of foreign culture expose the exotic feature of this territory. It is an example of the cultural barrier and difficulties with understanding cultural context. The poetry by Crnjanski refers to a foreign space which is exotic, not only for the Polish reader, but also for readers of the original texts.

Key words: Miloš Crnjanski, poetry, homeland, translation, exotic.

W polskim obiegu kulturalnym nazwisko Miloša Crnjanskiego (1893—1977) pojawiło się jeszcze przed drugą wojną światową¹. Opublikowano wtedy dwa jego wiersze² zaczerpnięte z debiutanckiego tomu *Liryka Itaki* (*Лирика Итаки*, 1919), podkreślono też ich patriotyczną wymowę³. Powojenny etap recepcji po-

¹ S. Papierkowski: *Literatura serbsko-chorwacka po roku 1918*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1929, nr 49; J. Benešić: *Życie literackie Jugosławii*. „Świat” 1930, nr 18; W. Bazieli: *Panorama literatury jugosłowiańskiej*. „Tęcza” 1931, nr 17; S. Papierkowski: *Miloš Crnjanski*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1931, nr 11; Idem: *Literatura serbochorwacka doby współczesnej*. „Kamena” 1935/1936, nr 2.

² *Nowe pokolenie* (Tłum. S. Papierkowski. „Kurier Literacko-Naukowy” 1931, nr 1, s. 5) oraz *Ślad* (Tłum. A. Brosz. „Zet” 1933/1934, nr 18, s. 4).

³ J. Benešić: *Życie literackie Jugosławii...*

eji Crnjanskiego w Polsce zainicjowało tłumaczenie utworu *Opowieść (Прича)*, opublikowanego w 1966 r. w czasopiśmie „Kamena” pod zmienionym tytułem *Wspomnienie*⁴. Danuta Cirlić-Straszyńska⁵, prezentując czytelnikom polskim twórczość poety, którego utwory wprowadziły do poezji wartości awangardowe⁶, wskazała na dekonstrukcję rytmiczną wiersza, co pozwoliło odkryć nowe możliwości rytmiczne języka serbskiego⁷. Julian Kornhauser zwrócił uwagę na promowanie w poezji Crnjanskiego wolności jako najwyższego dobra⁸ oraz na manifestowane w niej uczucia „powszechnej miłości”⁹.

Przed ukazaniem się w Polsce dwóch wydań książkowych zawierających poezję Crnjanskiego czytelnicy mieli możliwość zapoznania się z kilkunastoma utworami poetyckimi tego autora, zamieszczonymi w „Literaturze na Świecie”¹⁰, „Poezji”¹¹ oraz „Literaturze”¹². W opublikowanym przez Oficynę Wydawniczą „Agawa” pierwszym tomie antologii poezji serbskiej XX w.¹³, którą przygotował Grzegorz Łatuszyński, polscy miłośnicy poezji, prócz utworów drukowanych uprzednio w prasie literackiej, mogli odnaleźć tłumaczenie wierszy *Nędza (Мизера)* i *Prawdziwa zgroza (Права жежа)*, zaczerpniętych ze zbioru *Liryka Itaki*. W 2011 r. to samo wydawnictwo opublikowało wybór wierszy Crnjanskiego *Poezje*¹⁴. Otwiera go przekład programowego utworu *Sumatra*, będącego wykładnią specyficznego ekspresjonistycznego sposobu postrzegania świata, dla którego

⁴ M. Crnjanski: *Wspomnienie*. Tłum. E. Zych. „Kamena” 1966, nr 15, s. 8.

⁵ D. Cirlić-Straszyńska: *Miloš Crnjanski (1893—1977)*. „Literatura na Świecie” 1978, nr 5, s. 379—381.

⁶ P. Palavestra: *Powieść poetycka Miloša Crnjanskiego*. Tłum. B. Gnykowa. „Odra” 1987, nr 2, s. 24.

⁷ D. Cirlić-Straszyńska: *Miloš Crnjanski (1893—1977)*..., s. 380.

⁸ J. Kornhauser: „Kwiat duszy”, o poezji serbskiego ekspresjonizmu. „Literatura na Świecie” 1980, nr 9, s. 102.

⁹ Ibidem, s. 105.

¹⁰ M. Crnjanski: *Oda do szubienicy, Sumatra, Objaśnienie „Sumatry”, Życie, Lament nad Belgradem*. „Literatura na Świecie” 1980, nr 9, s. 3—7. Utwory przetłumaczyli J. Kornhauser, G. Łatuszyński. Z 1917 r. pochodzi *Oda do szubienicy*, w 1920 r. powstała *Sumatra* i *Objaśnienie Sumatry*; wiersz *Życie* napisał M. Crnjanski w 1922 r., a *Lament nad Belgradem* to utwór z 1956 r.

¹¹ M. Crnjanski: *Kołysanka, Serenada, Jugosławia, Hymn, Skala, Dziewczyna*. Tłum. G. Łatuszyński. „Poezja” 1987, nr 3, s. 52—53.

¹² M. Crnjanski: *Kołysanka, Serenada, Jugosławia, Marmur w ogrodzie, Wędrowiec, Opowieść, Kochankowie, Cześć oddają*. Tłum. G. Łatuszyński. „Literatura” 1988, nr 8, s. 32—33.

¹³ G. Łatuszyński: *Wszystkie chwile są i nic być nie przestaje. Antologia poezji serbskiej XX wieku*. Cz. 1. Warszawa 2008, s. 13—39. Tom zawiera następujące utwory: *Химн (Химна)*, *Тoast (Здравуца)*, *Oda do szubienicy (Oda вешалима)*, *Serenada (Серената)*, *Wędrowiec (Путник)*, *Marmur w ogrodzie (Мрамор у врту)*, *Nędza (Мизера)*, *Kochankowie (Љубавници)*, *Sumatra (Суматра)*, *Życie (Живот)*, *Jugosławia (Југославију)*, *Kołysanka (Успаванка)*, *Opowieść (Прича)*, *Cześć oddają (Поздрав)*, *Skala (Стење)*, *Dziewczyna (Девојка)*, *Prawdziwa zgroza (Права жежа)*.

¹⁴ M. Crnjanski: *Poezje*. Wybór, przekład i posłowie G. Łatuszyński. Warszawa 2011.

wyobrażenia stanowiła podstawową kategorię poznawczą i artystyczną¹⁵. Ekspresjoniści kreowali obrazy „doskonalszej rzeczywistości kosmicznej [...] i sytuowali oazy szczęścia w miejscach odległych i egzotycznych”¹⁶. W stworzonej przez Crnjanskiego wizji świata nazwanej sumatraizmem wszystkie elementy rzeczywistości połączone są tajemniczymi więzami, nieuchwytnymi dla ludzkiego rozumu. Geneza idei korespondencji między przedmiotami, zjawiskami czy stanami zaprezentowana została przez poetę w *Objaśnieniu Sumatry* (*Објашњење Суматре*, 1920)¹⁷. Jan Wierzbicki, omawiając stworzoną przez autora *Sumatry* koncepcję, uwypuklił w niej połączenie ekstazy poetyckiej z odkryciem szerokich horyzontów i przeżyciem bliskości egzotycznych pejzaży¹⁸. Julian Kornhauser podkreślił, że koncepcję tę charakteryzuje „łączenie różnych punktów na mapie świata przy pomocy [...] ekstatycznego stanu ducha”¹⁹. Grzegorz Łatuszyński, odnajdując w sumatraizmie wpływy myśli filozoficznej od Leibniza przez Schopenhauera i Nietzschego do Bergsona, uznał go za oryginalną poetycką wizję rzeczywistości, która pozwoliła „kreować własny [...] niepowtarzalny obraz świata”²⁰. Barbara Czapik-Lityńska podkreśliła, że poetycko-wyobraźniowo-ludyczna teoria Crnjanskiego należy wprawdzie do najczęściej opisywanych, a zatem najbardziej znanych, lecz nie znaczy to wcale, że najciekawszych koncepcji korespondencji człowieka i kosmosu²¹.

Wydany w Polsce tom utworów Crnjanskiego zatytułowany *Poezje* zawiera w sumie czterdzieści siedem wierszy ze zbioru *Liryka Itaki*. W cyklu *Wiersze na dzień św. Wita* (*Видовданске песме*) Łatuszyński umieścił piętnaście przekładów²², a w cyklu *Nowe cienie* (*Нове сенке*) zawarł dziewiętnaście tłumaczeń utworów²³. W polskiej wersji *Liryki Itaki* zabrakło przekładów pięciu wier-

¹⁵ B. Czapik-Lityńska: „Jeszcze-nie”. *Utopicum jugosłowiańskiej awangardy*. Katowice 1996, s. 56.

¹⁶ Ibidem, s. 27.

¹⁷ Ibidem, s. 82.

¹⁸ J. Wierzbicki: *Programy i manifesty serbskiej awangardy (1918–1925)*. W: *Z problemów współczesnych języków i literatur słowiańskich*. Red. J. Magnuszewski. Warszawa 1976, s. 122.

¹⁹ J. Kornhauser: „Kwiat duszy”..., s. 106.

²⁰ G. Łatuszyński: *Są wędrówki, śmierci nie ma*. W: G. Łatuszyński: *W świecie wyklętych. Szkice o literaturze serbskiej i chorwackiej*. Warszawa 1997, s. 15.

²¹ B. Czapik-Lityńska: „Jeszcze-nie”. *Utopicum...*, s. 82.

²² W cyklu *Wiersze na dzień św. Wita* (*Видовданске песме*) występują: *Prolog* (*Пролог*), *Нутн* (*Химна*), *Do Adriatyku* (*Јадрану*), *Toast* (*Здравница*), *Groteska* (*Гротеска*), *Nasza elegia* (*Наша елегја*), *Na zwycięstwo* (*Победу*), *Do niewolników* (*Робовима*), *Oda do szubienicy* (*Ода вешалима*), *Dutyramb* (*Дутирамб*), *Wiersz żołnierski* (*Војничка песма*), *Wieczny sługa* (*Вечити слуга*), *Jugosławia* (*Југославија*), *Do zmęczonej młodzieży* (*Замореној омладини*), *Cześć oddaje* (*Поздрав*).

²³ Z cyklu *Nowe cienie* (*Нове сенке*) pochodzą: *Serenada* (*Серената*), *Tradycja* (*Традиције*), *Portret* (*Портрет*), *Wędrowiec* (*Путник*), *Kołyśanka* (*Успаванка*), *Samotność* (*Самоћа*), *Martir* (*Мрамор у врту*), *Fajerwerki* (*Ватромет*), *Opowieść* (*Прича*), *Białe róże* (*Беле*

szy²⁴. W tomie *Poezje* znajduje się także dwadzieścia *Komentarzy do „Liryki Itaki”* (*Коментарии уз „Лирику Итаке”*)²⁵, tworzących swoisty kontekst dla genezy wierszy. Tom składa się z jedenastu utworów poetyckich z cyklu *Wspomnienia* (*Сећања*) i *Przywidzenia* (*Привиђења*), które tłumacz połączył w cykl zatytułowany *Przywidzenia*²⁶. Pozycja *Poezje* zawiera także polskie wersje językowe trzech poematów — *Stražilovo* (*Стражилово*, 1921), *Serbia* (*Serbia*, 1926) oraz *Lament nad Belgradem* (*Ламент над Београдом*, 1956).

W poematach znalazł odzwierciedlenie obecny już w *Liryce Itaki* motyw ojczyzny, będący jednym z naczelných motywów twórczości Miloša Crnjanskiego. Oprócz wierszy i poematów, przeniknął on do mikropowieści lirycznej *Zapiski o Czarnojewiciu* (*Дневник о Чарнојевичу*, 1921), uobecnił się w niedokończonych, publikowanej w odcinkach w 1927 r., powieści *Łzawy krokodyl* (*Сузни крокодил*, wyd. książkowe 1971), w której międzywojenna Jugosławia stała się tłem dla problemów osobistych dwóch polityków uwikłanych w relację z tą samą kobietą, będącą żoną jednego z nich. Temat ojczyzny podjął pisarz także w powieściach historycznych *Wędrówki* (*Сеобе*, 1929) i *Druga księga Wędrówek* (*Друга књига Сеоба*, 1962) oraz w *Powieści o Londynie* (*Роман о Лондону*, 1971), będącej „studium samotności [...], którego bohater [...], emigrant rosyjski [...], zapatrzony w przeszłość ulega popędowi samozagłady”²⁷. Rozłąki z krajem doświadczył także bohater prozy *U Hiperborejczyków* (*Код Хиперборејца*, 1966), zawie-

руже), *Pierwszy dreszcz* (*Прва језа*), *Rozstanie pod Kalemegdanem* (*Расстанак*), *Nowe cienie* (*Нове сенке*), *Partenon* (*Партенон*), *Dżuma* (*Кума*), *Miłość* (*Љубав*), *Oczy* (*Очи*), *Wiatr* (*Ветру*), *Eteryzm* (*Етеризам*).

²⁴ G. Łatuszyński nie włączył do publikacji polskich wersji następujących utworów: *Гардисма и три питања*, *Слава*, *Госпођи Х*, *Његош* и *Релјеф са ликом Данта*.

²⁵ *Komentarze do „Liryki Itaki”* (*Коментарии уз „Лирику Итаке”*) — *Komentarz do „Prologu”* (*Коментар уз пролог*), *Dane biograficzne poety* (*Биографски подаци о песнику*), *Crnjanski w Timișoarze* (*Црњански у Темешвару*), *Komentarz do wiersza „Do Adriatyku”* (*Коментар уз песму Јадрану*), *Komentarz do wiersza „Toast”* (*Коментар уз Здравницу*), *Komentarz do wiersza „Ślad”* (*Коментар уз песму Траг*), *Do wiersza „Serenada”* (*Уз песму Серената*), *Komentarz do tej „Ody”* (*Коментар уз ову Одју*), *Komentarz do San Vito* (*Коментар о Сан Виту*), *Komentarz do powrotu z Włoch* (*Коментар уз повратак из Италије*), *Komentarz do „Wiersza żołnierskiego”* (*Коментар уз Војничку песму*), *Do wiersza „Wieczny sluga”* (*Уз песму Вечни слуга*), *Komentarz do „Nędzy”* (*Коментар уз Мизеру*), *Jako komentarz* (*Као коментар*), *Komentarz* (*Коментар*), *Komentarz do wiersza „Cześć oddaję”* (*Коментар о Поздраву*), *Komentarz do „Epilogu”* (*Коментар уз „Епилог*). Łatuszyński dodał do „*Komentarzy*” *Objaśnienie „Sumatry”* (*Објашњење „Суматре*), *Komentarz do „Listu”* (*Коментар уз „Писмо*) i *Do poematu „Stražilovo”* (*Уз poemu „Стражилово”*).

²⁶ Do cyklu *Przywidzenia* (*Привиђења*) należą następujące wiersze: *Na początku był blask* (*На почетку беше сјај*), *Skala* (*Стење*), *List z Paryża* (*Посланица из Париза*), *Nowe pokolenie* (*Ново покољење*), *Bezdroża* (*Беспућа*), *Życie* (*Живот*), *Dziewczyna* (*Девочка*), *Taniec* (*Игра*), *Korowód* (*Поворка*), *Lato w Dubrowniku w 1927 roku* (*Лето у Дубровнику године 1927.*), *Przywidzenia* (*Привиђења*).

²⁷ G. Łatuszyński: *Są wędrówki, śmierci nie ma...*, s. 22.

rającej reminiscencji z podróży do Danii i Islandii oraz wspomnienia z pracy w ambasadzie Królestwa Jugosławii w Rzymie.

Tytuł debiutanckiego tomu poezji Crnjanskiego nawiązuje, jak wiadomo, do rodzinnej wyspy Odyseusza. Podmiot liryczny otwierającego *Lirykę Itaki* wiersza *Prolog* (Προλογ), mówiący: „widziałem Troję i wszystko, co pieśń opiewa”²⁸, uosabia głos pokolenia, które doświadczyło wojny, a odwołanie do Itaki i mitologii starożytnej Grecji — kolebki kultury europejskiej, można interpretować jako tęsknotę do świata utraconych wartości. Współczesny Odyseusz bowiem, w przeciwieństwie do mitycznego, nie ma dokąd wracać, w ojczyźnie zamiast Telemacha i wiernej Penelopy czeka go „pijaństwo i rozpusta” (11), gdyż wartości uległy przewartościowaniu.

Istotą przekładu jest, jak wiadomo, wprowadzenie do innego obszaru kultury za pośrednictwem tekstu, informacji kulturowej funkcjonującej uprzednio wyłącznie w społeczności języka oryginału. Przekład powinien być medium sprzyjającym kontaktom między kulturami, źródłem wiedzy o innych reprezentacjach kulturowych, a odbiorcy przekładów za ich pośrednictwem powinni doświadczyć inności na płaszczyźnie poznawczej²⁹.

Miloš Crnjanski w utworach poetyckich buduje obraz ojczyzny głównie za pomocą nazw geograficznych, które nie tylko identyfikują pewien wycinek rzeczywistości, ale niosąc z sobą istotne informacje, charakteryzują przywołane elementy świata, wiążą społeczność z określonym otoczeniem czy też pełnią funkcję kulturotwórczą. W przypadku tekstu literackiego stanowią komponenty świata przedstawionego i wprowadzają nowy rejestr znaczeń³⁰.

Zawarte w tytułach poematów toponimy: Stražilovo, Serbia, Belgrad, oraz inne nazwy własne wplecione w materię wierszy, wpisane zostały w przestrzeń odwzorowującą kraj ojczysty urodzonego na terenie Austro-Węgier poety, obserwującego upadek imperium Habsburgów, narodziny zjednoczonego Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców (1918), zmianę jego nazwy na Królestwo Jugosławii (1929), ukonstytuowanie się Demokratycznej Federacyjnej Jugosławii (1943), Federacyjnej Ludowej Republiki Jugosławii (1946) i Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii (1963).

Namiastkę ojczystego pejzażu budują wymienione przez poetę nazwy pasm górskich i szczytów, jak: Velebit, Šar Planina, Fruška Gora, Stražilovo [„zatańczycie [...] wszyscy, / z Šar Planiny, / z Velebitu, z Fruškej Góry” (195)], nazwy rzek [Dunaj — „doliną Dunaj płynął senny” (211), Neretva („czyżbyś zapomniał o [...] galerach z Neretvy” (13), Sawa], wysp na Adriatyku (Hvar, Krk), miast

²⁸ M. Crnjanski: *Prolog. Liryka Itaki*. W: M. Crnjanski: *Poezje...*, s. 11. Wszystkie cytaty zaczerpnięto z tego wydania.

²⁹ M. Mocarz: *Bariera kulturowa versus komunikacja interkulturowa*. W: *Przekład. Język. Kultura III*. Red. R. Lewicki. Lublin 2012, s. 149–150.

³⁰ A. Majkiewicz: *Nazwy własne w polskich przekładach „Piwnicy Auerbacha” (Faust J.W. Goethego)*. W: *Przekład. Język. Kultura III...*, s. 23.

(Belgrad, Dubrownik) oraz charakterystycznych, znanych odbiorcom oryginału miejsc, jak belgradzkie wzgórze Avala czy tamtejsza twierdza i okalającą ją park Kalemegdan, a także historyczne regiony rodzinnej Wojwodiny, jak Srem [„Srem to już nie jest” (204)] oraz Bačka [„w promieniach słońca jesieni z Bački” (204)].

Obcość oryginału wiąże się w poezji Crnjanskiego głównie z obecnością nazw miejscowych. Oprócz toponimów i hydronimów wyznaczających granice ojczyzny, poeta opiera jej obraz na elementach rodzimej tradycji i kultury. Nakreślona w poezji przestrzeń geograficzną wypełniają miejsca nacechowane odniesieniami historycznymi, jak Kosowo, gdzie rozegrała się historyczna bitwa z wojskami tureckimi [„nam jest nudno, czyż nie, / to Kosovo i jęki itd.?” (45)], czy niezwykle znacząca w dziejach Serbów i w ich kulturze data dzienna (28. VI), zakodowana w otwierającym *Lirykę Itaki* cyklu *Wiersze na dzień św. Wita* (*Видовданске песме*), przypominająca między innymi bitwę na Kosowym Polu (1389) oraz zamach w Sarajewie (1914).

Integralną częścią kultury jest religia, o czym świadczy występowanie w języku charakterystycznego słownictwa, denotującego obszar wiary i sferę ducha, ale także wiele konkretnych przedmiotów, wytworów kultury, które pomagają w sprawowaniu kultu i wyrażaniu przeżyć duchowych. Ogromny wkład w budowanie obrazu religijności ma leksyka, która może służyć nie tylko opisowi, lecz także wywoływać nastawienie emocjonalne³¹.

W poezji Crnjanskiego odnaleźć można ślady tradycji religijnej innej niż tradycja odbiorców polskich, o czym świadczą występujące w tłumaczeniach religionimy, takie jak — cerkiew [„o cerkiew mnie serce wcale nie boli” (24)], ikona [„o greckie ikony ladacznic gołych” (24)], monaster [„Budujcie przybytek święty / jak monaster biały” (15)]. Tłumacz podkreśla też panujące w ojczyźnie poety zróżnicowanie religijne. W wierszu *Pod Krkiem* podmiot liryczny płynnie „са једним манастиром невеселим као тајном”³². W przekładzie wiersza „манастир” staje się „klasztorem” [„na wyspie ciemnej jakiś samotny klasztor” (55)], a nie monasterem, co można wyjaśnić faktem przynależności wyspy Krk do katolickiej Chorwacji. W tłumaczeniu wiersza *Epilog* „opowieści bożonarodzeniowe” [„божићне приче”³³] stają się „jasełkami” [lubią opowieści, jasełka” (66)]. Sam Crnjanski, uwzględniając chorwacki kontekst, różnicuje także inne słownictwo służące opisowi rzeczywistości, np. w odniesieniu do wyspy Krk używa chorwackiego określenia „otok” [„на отоку тамном и црном”³⁴], zamiast serbskiego „острво”, jednak to zróżnicowanie nie ma dla czytelnika przekładu żadnego znaczenia.

³¹ M. Wideł-Ignaszczak: *Kontekst kulturowy w przekładzie leksyki religijnej (na materiale polsko-rosyjskim)*. W: *Przekład. Język. Kultura III...*, s. 145—147.

³² М. Црњански: *Под Крком*. In: *Лирика Итаке и Коментар*. Нови Сад 1993, s. 63.

³³ М. Црњански: *Епиглог*. In: *Лирика Итаке и Коментар...*, s. 78.

³⁴ М. Црњански: *Под Крком...*, s. 63.

W poetyckiej przestrzeni wierszy i poematów zostały także ulokowane postaci wpisane w serbską tradycję i kulturę. Elementy tradycji kulturowej średniowiecza pojawiają się za sprawą przywołanej postaci cara Dušana (1308—1355), słynnego prawodawcy [„nie płakałem ja [...] po cara Dušana blasku” (24)], figur bohaterów pieśni ludowych — Królewicza Marka (1335—1995) oraz Miloša Obilicia, zabójcy sułtana tureckiego Murata [„nad Markiem i Milošem / oprawcie w złoto na ołtarzu, proszę, / pieczęcie niebieskie i czerwone” (15)]. Pojawiające się „gęśle” i „gęślarza wieśniaczy śpiew” (24) stanowią, podobnie jak wymienieni wcześniej bohaterowie, wyraźne nawiązanie do poezji ludowej: „Tobie ludu, co młodo umierasz, / a ginąć dla ciebie to zaszczyt prawdziwy / gęśle nie dają byś życie wybierał / służalcze i niegodziwe” (23). Odniesienia do współczesnego życia literackiego odnajdziemy w poezji Crnjanskiego za sprawą odwołania do dwóch postaci — Miroslava Krleży (1893—1981) oraz Milana Ćurčina (1880—1960) [„Nie przeskoczę Krleży i Ćurčina, / nie nęcą mnie sławy tajniki” (11)], o których wspomina Crnjanski w wierszu *Prolog*.

Poematy Crnjanskiego przesycone są „tęsknotą za ojczystym krajobrazem”³⁵, gdyż poeta tworzył je, przebywając z dala od ojczyzny. Młodzieńcza tęsknota za ojczyzną³⁶ ujawnia się w poemacie *Stražilovo*, który powstał we włoskim miasteczku Fiesole, utwór *Serbia* został napisany na wyspie Korfu, *Lament nad Belgradem* zaś — w brytyjskiej nadmorskiej miejscowości Cooden Beach. Konsekwencją pisania o ojczyźnie z dystansem wynikającym z fizycznego oddalenia (z Włoch, Grecji, Wielkiej Brytanii) jest występowanie w utworach obcych konotacji³⁷. W poezji wyeksponowane zostały punkty na „osobistej mapie świata” Crnjanskiego, która powstała na bazie odwołań do miejsc mających ogromne znaczenie dla jego twórczości [jak „szczyty dalekiego Uralu” (s. 5) czy Sumatra z wiersza pod tym właśnie tytułem] oraz zapisanych w biografii [Paryż, Toskania, gdzie „na Arno spuszczają się chmury” (211), Jan Mayen, Hiszpania, Lizbona]. Toponimy te stanowią elementy tzw. kultury trzeciej, postrzeganej jako obca zarówno przez odbiorców oryginału, jak i przez odbiorców przekładu, a więc dającej czytelnikom należącym do obu środowisk poczucie wyobcowania tekstu.

Wprowadzone przez autora poematów, a przetransponowane do przekładów toponimy (Srem, Krk, Dubrownik, Kalemegdan, Belgrad, Hvar itd.) są w odczuciu czytelnika przekładu elementami egzotyzującymi tekst. Toponimy odnoszące się do krajów Europy Zachodniej (Jan Mayen, Finisterre itd.) stanowią element wpisany w biografię poety i wskazują miejsca, w których ten przebywał

³⁵ J. Wierzbicki: *Melancholijne wędrówki Miloša Crnjanskiego*. In: J. Wierzbicki: *Pożegnanie z Jugosławią*. Warszawa 1992, s. 60.

³⁶ P. Palavestra: *Powieść poetycka Miloša Crnjanskiego*. Tłum. B. Gnykowa. „Odra” 1987, nr 2, s. 24.

³⁷ A. Bednarczyk: *Tłumacz-łącznik interkulturowy*. W: *Między oryginałem a przekładem VI. Przekład jako promocja literatury*. Red. M. Filipowicz-Rudek, I. Kaluta, J. Konieczna-Twardzikowa, N. Pluta. Kraków 2000, s. 28.

w czasie rozłąki z ojczyzną. Są to elementy egzotyzujące tekst także w odczuciu czytelników oryginału. Szczególny przykład egzotyzacji stanowią toponimy rodem z Półwyspu Iberyjskiego — „Hiszpania” i „Lizbona”. Wprawdzie serbski odpowiednik nazwy kraju to „Шпанија”, a nazwa jednej z iberyjskich stolic to „Лисабон”, jednak w oryginale występują one w formie zapisu fonetycznego (Еспања zamiast Еспања; Лижбуа zamiast Lisboa), co czyni je dla czytelnika ze środowiska oryginału podwójnie obcymi.

Technika tłumaczenia w odniesieniu do egzotyzujących przekład nazw własnych w poezji Crnjanskiego opiera się na transferze. W kilku przypadkach obca nazwa własna zostaje przeniesiona do przekładu w formie oryginalnej (np.: Avala, Neretva, Velebit, Stražilovo, Šar Planina). W przekładzie znalazły się też nazwy mające utrwaloną wersję w języku polskim, np.: Belgrad, Dubrownik, Adriatyk, Dunaj itd. W odniesieniu do toponimu Fruška Gora tłumacz zastosował transfer z modyfikacją adaptacyjną [„I tak, bez morza, / życie nasze rozpromieni Fruškiej Góry zorza” (217)].

Oryginalny zapis dotyczy toponimu w tytule poematu *Stražilovo*. Jednak w przypadku tego utworu kwestia transferu tytułu to nie jedyny problem tłumacza. Nieznana poza środowiskiem oryginału nazwa niewysokiego szczytu w paśmie Fruškiej Góry zawiera konotacje, których nie odkryje odbiorca przekładu, wychowany w innej tradycji i kulturze, posiadający inną wiedzę uprzednią niż odbiorca oryginału. Stražilovo jest bowiem miejscem, w którym znajduje się „grób Branka”, wywołuje więc w środowisku czytelników oryginału skojarzenie z postacią poety romantycznego Branka Radičevića (1824—1853), którego twórczość była dla Crnjanskiego źródłem inspiracji. Dowodzi tego „komedia poetycka” *Maska (Маска, 1918)*, której jednym z bohaterów jest właśnie Radičević. *Stražilovo* to poemat poświęcony pamięci zmarłego w Wiedniu poety, którego prochy sprowadzono w 1883 r. do Wojwodiny i pochowano na tytułowym Stražilowie. W poemacie *Stražilovo* autor nawiązuje kontakt duchowy ze swym wielkim poprzednikiem. Podmiot liryczny powtarza „dolę cudzą, [...] bolesną czyjaś młodość [...] z urodzeniem dziedziczną, / z listowiem pędzoną, co z grobu Branka / na me życie pada” (213). Bolesna młodość i liście „z grobu Branka” kojarzą się z utworem Radičevića *Каd млидијах умрети*³⁸, nawiązując do choroby i przedwczesnej śmierci poety. W stworzonym we Włoszech poemacie Crnjanski, dręczony tęsknotą „za przyjaciół rzeszą, [...] / pod sremskimi winnicami” (215) wspomina „niebo [...] i cień Fruškiej Góry” (215), śledzi „nurty swojej świadomości [...], przetwarzając je w obrazy o niezwykłej sile ekspresyjnej”³⁹, odkrywając w losie Branka Radičevića podobieństwo do własnych dziejów.

³⁸ А. Петров: *Стражилово*. In: *Књига о Црњанском*. Приредило М. Ломпар. Београд 2005, s. 49—50.

³⁹ G. Łatuszyński: *Są wędrówki, śmierci nie ma...*, s. 17.

Interesująco z punktu widzenia odbiorcy oryginału i przekładu prezentuje się przypadek tytułu poematu *Serbia*. Nazwa Macierzy w języku serbskim to „Србија”, zatem oryginalny tytuł poematu *Сербиа* może być odbierany jako „egzotyczny” także w środowisku współczesnych autorowi oraz obecnych czytelników oryginału. Tłumacz, zachowując element wyobcowujący związany z nazwą kraju, wprowadził do przekładu jego oryginalną (serbską) nazwę [„Pierwszy raz zawołałem: Srbija” (221)]. Bogaty kontekst kulturowy poematu *Serbia* nie ułatwia percepcji utworu czytelnikowi spoza środowiska oryginału. W utworze Crnjanski rozważa problem własnego stosunku do sprawy narodowej i siebie jako części bytu narodowego⁴⁰. Nieznajomość biografii poety serbskiego, urodzonego na obszarze Austro-Węgier, a więc poza ówczesnym Królestwem Serbii, czyli „urodzonego na obczyźnie” (221), może utrudnić zrozumienie poematu *Serbia*, który stanowi „próbę [...] zanegowania mitu narodowego”⁴¹. Poeta odwołuje się do czasów dzieciństwa, gdy wpajano mu miłość do Serbii, uczono szacunku do jej dziejów [„karmiono mnie Twoją chwałą, duchem hardym. / Pozwolono, bym Cię w bezsilnym dzieciństwie kochał / i przez całe swoje życie nad Twym losem szlochał. / Spowito mnie w udrekę, bym znał cię rajską, cudną [...] / Trzydzieści lat czekałem, żebyś Ty się ozwała, / byś źrenicą swoją groźną na niebo wzleciała” (221)]. Dzieje Serbii — duchowej ojczyzny — były źródłem siły, a wartości stamtąd płynące (niepodległość) stanowiły źródło optymizmu [„w Serbii jutrzeńki szukałem” (222)] oraz przedmiot nieustannej tęsknoty [„Wracam do Ciebie! Czy mam tu marnieć, cherlać, konać, / o, śmierci, gdzieżeś ty się, górzysta, rozsypała? / Przyszłość, którą mi kwitnący Srem obiecał ponoć, / daremnie [...] Ciebie oblała” (225)] dla poety urodzonego poza granicami Macierzy.

Ostatni poemat, *Lament nad Belgradem*, będący syntezą twórczości poetyckiej autora⁴², ukazuje Belgrad, stolicę kraju, do którego poeta tęsknił w czasie trwającej ponad dwadzieścia lat emigracji, jako miasto-fantom, który „шири се на ушћу двеју река као сноп светлости, као [...] оаза [...] боја сред таме бесмисла”⁴³.

W poemacie *Lament nad Belgradem* odbiorca oryginału również odnajdzie elementy biografii poety, echa jego wędrówek po Europie oraz odwołanie do sytuacji z życia autora, który po napaści Niemiec hitlerowskich na Królestwo Jugosławii wiosną 1941 r., jako *attaché* ambasady jugosłowiańskiej w Rzymie, opuścił faszystowskie Włochy, by przez stolicę Portugalii udać się do Wielkiej Brytanii [„Lizbona i moja w świat ucieczka, / wieże strzelają w niebo, płyną na morskiej fali” (231)], gdzie pozostał aż do 1965 r.

Poemat poświęcony tęsknocie za Belgradem opatrzony został przez tłumacza obszernym słownikiem, zawierającym mniej znane nazwy, pojęcia i nazwiska.

⁴⁰ Ibidem, s. 18.

⁴¹ P. Palavestra: *Powieść poetycka Miloša Crnjanskogo...*, s. 25.

⁴² Ibidem, s. 24—25.

⁴³ П. Џацић: *Повлашћени простори Милоша Црњанског*. Београд 1995, s. 133.

Wśród nich znalazły się nazwiska przyjaciół Crnjanskiego — malarza Petara Dobrovicia (1890—1942) i poety chorwackiego z wyspy Hvar Josipa (Sibe) Miličića (1886—1945), toponim — Jan Mayen — „bezludna wyspa na Oceanie Arktycznym” (228), na której znajduje się tylko norweska stacja meteorologiczna. Jednak miejsce to zostawiło ślad w biografii Crnjanskiego, gdyż „w stronę tej wyspy zmierzał statek, którym poeta płynął na Spitsbergen” (228). Zamieszczony przez tłumacza słownik został uzupełniony także o pojęcia z zakresu antycznej filozofii chińskiej (Yang i Yin), podstawowe pojęcie chińskiej filozofii (Tao), nazwę koczowniczego pasterskiego plemienia na Saharze (Tuaregowie), nazwę urzędników różnych szczebli w Cesarstwie Chińskim (Mandaryni) itp. Poczucie wyobcowania tekstu odczuwane zarówno przez czytelników rodzimych, jak i obcych wprowadzają także wtrącenia obcojęzyczne, które wyodrębnione za pomocą kursywy „odsyłają [...] odbiorcę do języka ich pochodzenia lub do »zagraniczności« w ogóle”⁴⁴. Wprowadzone przez pisarza do utworu wyrażenia zaczerpnięte z pięciu języków [„Jakieś potwory [...] / co się tłuką [...] krzyczą: »Proch, popiół, śmierć, to już to«. / Skowyczą też ruskie »niczewo« / i hiszpańskie »nada«” (229); Jeden »Leiche! Leiche! Leiche!« się wydziera” (229); „Drugi szepcze mi: »Cadavere«” (230); „cienie w dali [...] / szepczą: »não, não, não« / i nasze: »nie, nie«” (231); I mruży mi: »tombe« i »sombre«. / I skrzeczy swoje: »ombre, ombre«, / I nasze: »grób« i »mrok” (231)] mają na celu podkreślenie różnorodności i wielości miejsc odwiedzanych przez poetę oraz różnorodność kulturowo-językową, której doświadczył. Wybór obcojęzycznych zwrotów i wyrażeń wplecionych w tekst poematu poszerza też wiedzę czytelnika na temat ukazanej przez poetę rzeczywistości, która jawi się jako przestrzeń mroku i zła. Zamieszczone w poemacie, wyjaśnione przez tłumacza, słowa z zasobu leksykalnego języka rosyjskiego, hiszpańskiego, niemieckiego, francuskiego i portugalskiego odnoszą się do sfery przemijania, śmierci, ciemności, podczas gdy przeniesiony do sfery marzeń wyśniony Belgrad jawi się jako przestrzeń słońca, jasności i nadziei.

Poeta wydobywa wspomnienia stron rodzinnych „z tokańskiego cienia” (216), przebywając w kraju, gdzie „Arno z zorzą płynie” (214). Pisanie „z oddali” powoduje, że do utworów wprowadzone zostały elementy rzeczywistości spoza własnej ojczyzny poety (takie, jak: Paryż, Toskania, Jan Mayen, Lizbona). Ich obecność daje poczucie wyobcowania (egzotykcji) tekstu zarówno czytelnikom oryginału, jak i czytelnikom przekładu. Rzeczywistość utworów, na którą składają się toponimy hiszpańskie, włoskie, portugalskie, francuskie oraz wspomnienia z ojczyzny, odzwierciedlone w tekście przez „jugosłowiańskie” (tj. serbskie, chorwackie, bośniackie) nazwy miejscowe, elementy prawosławia, odwołania do postaci i wydarzeń historycznych i literatury wprowadzają czytelnika przekładu w krąg obcej kultury.

⁴⁴ R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 66.

Percepcja poszczególnych elementów poezji Crnjanskiego różni czytelników serbskich i polskich ze względu na to, że „cechą odbiorcy przekładu, w odróżnieniu od odbiorcy oryginału, jest odmienny system konotacji, właściwy jego kulturze”⁴⁵. Czytelnicy oryginału i adresaci przekładu jako członkowie różnych wspólnot językowo-społeczno-kulturowych mają odrębne tradycje i posiadają odmienną wiedzę uprzednią. Czytelnicy wywodzący się ze środowiska oryginału nie potrzebują objaśniania takich pojęć, jak: Stražilovo, Avala, Kalemegdan, Krk, Velebit, Šar Planina, Vidovdan, wiedzą, kim byli: car Dušan, Królewicz Marko, Miloš Obilić, Miroslav Krleža itd. W ich odczuciu tekst wyobcowują jedynie nazwy miejscowe pochodzące spoza obszaru ojczyzny poety.

Zróznicowany zasób informacji, wynikający z odmiennych doświadczeń duchowych i rzeczywistych czytelników oryginału i odbiorców przekładu, powoduje nieco inne spojrzenie na rzeczywistość i ma istotne znaczenie w procesie przyswajania elementów wywołujących wrażenie obcości w tekście.

Aspekt wyobcowujący wprowadzają do tłumaczenia elementy graficzne i leksykalne. Odbiorca znający język oryginału może w nich łatwo rozpoznać pewne strukturalne i semantyczne cechy oryginału⁴⁶. W przekładach poezji Crnjanskiego do egzotyzacji tekstu przyczyniają się nieliczne nietrafione ekwiwalenty [„twarze ruskich nimf” (33), „kroczę swobodnie” (34), „wyspiwam swoje jady” (11) itp.], stanowiące kalkę z oryginału, co z łatwością zauważa odbiorca przekładu znający język oryginału.

W przypadku poezji Crnjanskiego egzotyzacja tekstu wynika głównie ze skojarzeń związanych z konkretnymi krajami (Jugosławia, Serbia, Hiszpania, Portugalia), do których odwołuje się autor. Poczucie wyobcowania nasila się za sprawą różnorodności językowej, obecności w przestrzeni tekstu środków językowych zaczerpniętych z kilku języków — dla czytelnika serbskiego jest to język rosyjski, francuski, niemiecki, hiszpański, portugalski, dla czytelnika spoza kręgu kultury oryginału — także język serbski oraz występujące w tekście elementy obcej tradycji religijnej — prawosławia [„I stare ikony błyszczą startym złotem, / kiedy mnie zobaczą” (60)].

Występowanie elementów egzotyzujących tekst wymaga od czytelników przekładu przywołania określonych skojarzeń, związanych z ukazywanym przez autora środowiskiem, jak: nazwy realiów, barbaryzmy, imiona własne, środki graficzne⁴⁷. W przekładzie egzotyzacji podlegają zapisy nazw własnych, imion i nazwisk postaci (Stražilovo, Dušan, Miloš, Sibe Miličić).

Tłumacz poezji Crnjanskiego nie rezygnuje z eksponowania elementów obcej rzeczywistości. Wpływ na decyzję dotyczącą strategii przekładu ma wiele czynników — rodzaj tekstu, stylu, tematu, sposobu narracji, intencji autora. Wszystkie

⁴⁵ Ibidem, s. 30.

⁴⁶ Ibidem, s. 72.

⁴⁷ Ibidem, s. 128.

te czynniki ostatecznie decydują o funkcji nazw własnych w tekście i sposobie ich tłumaczenia⁴⁸.

Większość nazw własnych, jak wymienione przez Crnjanskiego miasta: Belgrad — stolica Serbii (niegdyś Jugosławii), Paryż czy Lizbona, obudowana jest konotacjami ogólnymi (narodowymi). Nazwy takie wywołują „serię konotacji u danego społeczeństwa”⁴⁹. Poszczególne nazwy własne mogą budzić też skojarzenia indywidualne. Obie odmiany konotacji są w dużym stopniu nieprzekładalne, co wynika z odmienności realiów i nieznanomości pewnych faktów kultury oryginału. Przenoszenie do przekładu nazw własnych nieznanych poza krajem oryginału (jak mniej znane nazwy miejscowe, w przypadku poezji Crnjanskiego — np. Stražilovo, Avala) może prowadzić do niezrozumienia lub do zakłóceń w odbiorze tłumaczenia⁵⁰.

Polskie przekłady poezji Crnjanskiego stanowią przykład tłumaczenia wyobcowanego (egzotyzującego). Poza wymienianymi już przykładami użycia przez poetę toponimów rodzimych i obcych, które tłumacz transponuje do polskich wersji utworów, stosowany w tłumaczeniach zabieg egzotyzacji tekstu najlepiej ilustruje tytuł wiersza *Rozstanie (Расстанак)*⁵¹, który w przekładzie został przetłumaczony jako *Rozstanie pod Kalemegdanem*, eksponuje zatem nazwę własną, pod którą kryje się jedno z najbardziej charakterystycznych i malowniczych miejsc serbskiej stolicy, nieznanie jednak przeciętnemu czytelnikowi przekładu.

Ojczyzna uobecnia się w zbiorze wierszy Crnjanskiego *Liryka Itaki* oraz w trzech poematach (*Stražilovo*, *Serbia*, *Lament nad Belgradem*) głównie za sprawą nazw miejscowych, nielicznych odwołań do prawosławia oraz aluzji historycznych i literackich, jednak ukryte w toponimach konotacje sprawiają, że poezja ta „o nieprzebrzmiałym do dzisiaj pięknie”⁵² nie pozwala nieprzygotowanemu do lektury odbiorcy spoza środowiska oryginału odczytać wielu jej aspektów kulturowych.

⁴⁸ A. Majkiewicz: *Nazwy własne w polskich przekładach „Piwnicy Auerbacha”...*, s. 23—24.

⁴⁹ A. Pisarska, T. Tomaszewicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań 1998, s. 95, cyt. za: E. Białek: *Polska literatura współczesna w przekładzie na język rosyjski — konteksty kulturowe*. W: *Przekład. Język. Kultura III...*, s. 87.

⁵⁰ R. Lewicki: *Czynnik kulturowy a podstawowe cechy przekładu*. W: *Przekład. Język. Kultura III...*, s. 77.

⁵¹ М. Црњански: *Расстанак, Лирика Итаке и коментари*. Нови Сад 1993, s. 40.

⁵² J. Wierzbicki: *Ekspresjonizm w Jugosławii*. „Literatura na Świecie” 1980, nr 9, s. 132.

Малгожата Филипек

Слика отаџбине у пољским преводима песничког дела Милоша Црњанског

Резиме

Преводи песама Милоша Црњанског били су објављивани у Пољској већ пре Другог светског рата. Сада пољски читаоци знају песме из збирке *Лирика Итаке*, као и три поеме *Стражилово*, *Србија* и *Ламент над Београдом*. Лајт мотив ове поезије је повратак отаџбини (*Лирика Итаке*) и чежња за њом (поеме). Код Црњанског отаџбину симболишу углавном топоними, којих има већ у насловима поема, као и елементи српске традиције — нпр. асоцијације на народне песме и њихове јунаке, као што су Краљевић Марко, Милош Обилић и присуство православља (цркве, иконе). Асоцијације на туђу културно-језичку средину (Париз, Тоскана, Јан Мајен, Шпанија, Лисабон) перципиране су као туђе особине текста и од стране пољских и српских читалаца.

Кључне речи: Песничко дело Милоша Црњанског, отаџбина, преводи, туђе особине.

Małgorzata Filipek

The image of a homeland in the Polish translations of Miloš Crnjanski's poetry

Summary

The translations of poems by M. Crnjanski were published in Poland before World War II. Currently, the Polish reader known the volume entitled *Lyrics of Ithaca* and three poems: *Stražilovo*, *Serbia* and *Lament over Belgrade*. The leitmotif of his poetry is the return to the homeland (*Lyrics of Ithaca*) and longing for it (poems). In Crnjanski's poetry the homeland is symbolized by toponyms, which are already exhibited in the titles. They present some elements of tradition, e. g. a reference to folk songs (heroes: Prince Marko, Miloš Obilić) and Orthodox religion (churches, icons). The transfer of local names and some elements of foreign culture expose the exotic feature of this territory. It is an example of the cultural barrier and difficulties with understanding cultural context. The poetry by Crnjanski refers to a foreign space (Jan Mayen, Libon, Spain, Tuscany) which is exotic, not only for the Polish reader, but also for readers of the original texts.

Key words: Miloš Crnjanski, poetry, homeland, translation, exotic.

Kultura wyjątkowa i trzecia kultura

Wiedza i zmysły w pracy tłumacza The role of translator's erudition and sensory cognizance in the process of translation

Anna Muszyńska-Vizintin

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, melvien@poczta.fm

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 25.04.2015 r.

Abstract: A translator's erudition and sensory perception in the process of translation are of huge importance, especially in the translation of literature (literary texts), which are normally characterized by a high degree of reality (category *mimesis*), such as historical novels, biographies, diaries, essays, etc. The article focuses on the translation of art essays, in which occur descriptions of existing art pieces (*ekphrasis*). The Slovene translations of some of Zbigniew Herbert's travelogue art essays, included in the "Barbarian in the garden" collection, are the research material for this article.

Key words: mimetic literature (*mimesis*), translator's erudition, sensory cognizance, ekphrasis, essay about visual arts

Antonowi Spazzapanowi, Mistrzowi sztuk wizualnych

Ach, tylko oczami wierzę

J. Przyboś

Błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli

J 20, 24—29

W jednym z wywiadów udzielonych internetowemu czasopismu „Italia dall'estero” Umberto Eco, opisując z perspektywy autora własne doświadczenia z przekładami swoich dzieł, głównie powieści, oraz próbując rozszyfrować fenomen ich międzynarodowej popularności, dużą część swojego sukcesu przypisuje

rzetelności i perfekcjonizmowi tłumaczy, z którymi od lat, z ogromną przyjemnością, współpracuje. „Głęboko wierzę w przekład — wyznaje włoski semiotyk — jestem również zdania, że autor zawsze, o ile to możliwe, powinien ściśle współpracować z tłumaczem, włącznie z tłumaczami przekładającymi tekst na języki, których nie rozumie. [...] jak tylko skończę pisać książkę, natychmiast wszystkim moim tłumaczom przesyłam rodzaj *dossier*: cały tekst z wyjaśnieniami, uwagami, komentarzami, które potem, w pewnym sensie, ujawniają to, czego w danym języku nie można wypowiedzieć. *Cmentarz w Pradze* został rozesłany przez włoskiego wydawcę do wszystkich tłumaczy natychmiast po oddaniu przeze mnie manuskryptu, zanim jeszcze powieść ukazała się we Włoszech. Tłumacze są fantastycznymi czytelnikami, dziesięć razy sprawdzają każde słowo. Któryś znalazł błąd, pewną sprzeczność. Następnego dnia rano dostałem dziesięć e-maili, ktoś wysłał wszystkim kopię dotyczącą naniesionej poprawki. Dzięki wkładowi tłumaczy książka zmieniała się. Nie były to duże zmiany, ale miały znaczenie. »Pisze Pan — zauważył jeden z translatorów — o takiej a takiej ulicy w Paryżu w roku 1860, a ja sprawdziłem dokładnie i ta ulica nazywała się tak dopiero od roku 1865...«¹.

W innym wywiadzie, którego Eco udzielił francuskiej prasie zaraz po ukazaniu się we Francji powieści *Wahadło Foucaulta*, dziennikarka zapytała pisarza o to, jak udaje mu się z tak niesamowitą precyzją opisywać miejsca, w tym konkretnie istniejącą, a więc sprawdzalną empirycznie przestrzeń. W jego nielicznych, a jakże skrupulatnych faktograficznie powieściach mnóstwo jest informacji historycznych, opisów rzeczywiście istniejących miejsc, przestrzeni, miast, artefaktów itp. Eco odpowiedział, że zanim zacznie pisać powieść, mianując się tym samym „władcą świata przedstawionego”, i osadzi akcję w jakiejś przestrzeni kopiuje ją dokładnie, tworząc skrupulatne mapy, liczne szkice, obrazki (nie wspomina o zdjęciach) tak, aby jego bohaterowie poruszali się w miejscach, które — jak się wyraził — „nieustannie ma przed oczami”².

Pytanie to zrodziło w badaczu refleksję natury retoryczno-przekładoznawczej, dla której punktem wyjścia stało się rozważanie na temat figury hipotypozy: w jaki sposób słowa mogą wytwarzać zjawiska wizualne („come le parole possono appunto rendere evidenti fenomeni visivi”³), oraz jak realistyczne i szczegółowe opisy realnie (bądź nie) istniejących obiektów w oryginale, które autor — jak to określił Eco — „ma przed oczami”, funkcjonują potem w procesie przekładu jako efekt odczytania tekstu przez tłumacza⁴.

Przemyślenia te oraz osobiste doświadczenia translatorskie skłaniają mnie do postawienia być może dość ryzykownej tezy, że nierzadko trudniej jest tłumaczyć

¹ www.italiadallestero.info/archives/17063 [Tłum. A.M.-V.].

² Za: U. Eco: *Fa vedere*. In: U. Eco: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano 2012, s. 197 [Tłum. A.M.-V.].

³ Ibidem.

⁴ Za: ibidem.

literaturę o dużym stopniu mimetyczności, w której obok estetycznej dominuje funkcja poznawczo-informacyjna (czy też referencyjna), niż teksty mocno nacechowane poetycko, oczywiście mając świadomość tego, że każdy tekst stawia przed tłumaczem inny rodzaj wyzwań i odmienny typ problematyki z przekładem związanej. Jeśli rzecz w ogóle można porównywać, to warto zaznaczyć, że zagadnienie stopnia trudności czy też wysiłek tłumacza włożony w przekład jest, a przynajmniej powinien być, zawsze taki sam: od translatora, niezależnie od tego, jaki tekst tłumaczy, wymaga się wiele: dość przywołać podsumowujące tom *Kultura w stanie przekładu* znamienne słowa Włodzimierza Boleckiego, który zauważa, że wraz z rozwojem translatoologii „w miejscu wyrobnika językowych ekwiwalencji” mamy dziś „eksperta będącego równocześnie filologiem i kulturoznawcą, teoretykiem i interpretatorem, pisarzem i badaczem”⁵, czyli człowieka o ogromnej erudycji i wieloaspektowo pojmowanej kulturze ogólnej.

Dylematy w rodzaju tego, o którym pisze Eco, pojawiają się głównie podczas tłumaczenia prozy, która bardzo często posługuje się (operuje) kategorią opisu — przywołanie w tym kontekście przez włoskiego semiotyka zmysłu wzroku jest niezwykle trafne, odwołuje się niejako do istoty specyficznego typu problematyki tu poruszanej i opierającej się na spostrzeżeniu, że tłumacz, który przekłada fragment tekstu dotyczący np. opisu przestrzeni (*vide* Conservatorie des Artes et Meties w powieści *Wahadto Foucaulta*), powinien posiadać ogromną — nazwijmy to — tekstową wrażliwość wizualną, szczególną zdolność widzenia „oczami wyobraźni”. Prowadzony przez znaki językowe (tekst oryginału) musi wszak jak najdokładniej odtworzyć to, co — parafrazując wieszczą — widział i opisał autor. Tłumaczenie opisów miejsc, szeroko pojętych artefaktów, budynków, konkretnych przedmiotów itp. nie jest wcale takie łatwe⁶, przy czym należy zaznaczyć, że im większy stopień autentyczności, prawdziwości, zgodności świata przedstawionego utworu ze światem realnie istniejącym, tym większe znaczenie, jako dodatkowa kompetencja, ma wiedza tłumacza o świecie pozajęzykowym (zewnętrznojęzykowym).

Odniosę się tu do własnego doświadczenia translatorskiego. Tłumaczyłam fragment sfabularyzowanej biografii włoskiego świętego księdza Alojzego Orione. Pojawia się w niej opis istniejącego do dziś w mieście Valdocco (Piemonte) kompleksu klasztornego (wraz z seminarium duchownym), którego nigdy nie miałam okazji osobiście oglądać. Opis ten nie był na tyle precyzyjny semantycznie, aby

⁵ W. Bolecki: *Pochwała translatoologii*. W: *Kultura w stanie przekładu. Translatoologia — komparatystyka — transkulturowość*. Red. Bolecki, E. Kraskowska. Warszawa 2012, s. 412.

⁶ W pewnym sensie w poruszaną tu problematykę wpisują się również tzw. realia kulturowe — w tym wypadku rozumiane *empirycznie* jako „obiekty (a dopiero potem ich nazwy) niewystępujące w rzeczywistości i języku przekładu”, zakładające poznanie zmysłowe (np. potrawy, stroje, specyficzny typ architektury etc.) Za: R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, s. 48—50; Zob. też: E. Skibińska: *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach „Pana Tadeusza”*. Wrocław 1999.

pozwoić mi dokładnie odczytać i zrekonstruować w wyobraźni, a potem w przekładzie opisywaną w tekście przestrzeń. Prowadzona „za rękę” przez autora, niczym ślepiec, poruszałam się w obrębie znaków językowych, nie mając pojęcia o tym, jak ów kompleks klasztorny wygląda, co po pierwsze: wzbudzało we mnie niepewność związaną z rzetelnością i prawdą samego przekładu, a po drugie: powodowało uczucie zdrady i nielojalności wobec jego odbiorców — czytelników tekstu, którzy zachęteni (precyzyjnym geograficznie) opisem świętego miejsca zaczną do niego pielgrzymować, weryfikując w konfrontacji z rzeczywistością to, co w polskim przekładzie przeczytali.

Dodatkowa trudność w tłumaczeniu tekstów mocno osadzonych w realnie istniejącym świecie i odnoszących się do rzeczy w tym świecie faktycznie występujących zasada się głównie na wiedzy ogólnej tłumacza, często opartej na doświadczeniach zmysłowych (zobaczyć, dotknąć, posmakować, spróbować) jako pewnej konieczności, która gwarantuje rzetelny i dobry przekład. Czynniki te, jak łatwo się domyśleć, mają szczególne znaczenie, jeśli chodzi o typ literatury o dużym stopniu mimetyczności i wspomnianej wcześniej dominującej funkcji poznawczo-informacyjnej — mam tu na myśli: literaturę faktu, powieści historyczne, realistyczne, sfabularyzowane biografie i autobiografie, dzienniki i pamiętniki, przede wszystkim zaś tzw. gatunki pograniczne, jak: esej, reportaż czy felieton⁷. W przypadku przekładu tychże tłumacz porusza się nie tylko w sferze światów możliwych⁸, w sferze wyobraźni autora i poetyki samego tekstu, ale także w przestrzeni empirycznie sprawdzalnej rzeczywistości pozajęzykowej, co wiąże się niejako z zagadnieniem — nazwijmy to — podwójnej weryfikacji przekładu: przekład jako tekst może być weryfikowany zarówno w konfrontacji ze światem tekstowo-językowym oryginału, jak i — w kategorii prawdy i fałszu — z fragmentem świata realnego, do którego oryginał się odnosi.

W związku z powyższym rodzi się następujące pytanie, czy tłumacz dokonujący przekładu tekstu, w którym autor przywołuje fragment rzeczywistości realnej, powinien za pomocą tekstu do tej rzeczywistości „empirycznie” się odwołać, „naocznie” sprawdzając prawdziwość i rzetelność własnego tłumaczenia również w konfrontacji z rzeczywistym przedmiotem (przywołanym w tekście desygnatem⁹), czy też wystarczy, że będzie poruszał się w obrębie samego tekstu

⁷ Zob. rozdział: *Świat przedstawiony utworu literackiego wobec rzeczywistości*. W: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 40—47 oraz *Gatunki pograniczne*. W: *Ibidem*, s. 388—390. Zob. też hasła: *Mimesis* i *Gatunki pograniczne* w: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 240 i 140.

⁸ Chodzi o „*mondi possibili*” w koncepcji U. Eco. Zob. U. Eco: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano 2010, s. 122—174.

⁹ *Desygnat* rozumiem jako „rzeczywisty przedmiot, do którego odnosi się znak, lub który jest przez znak zastępowany” inaczej *referent* (obok *referentamenu* i *interpretanta*), czyli tak,

oryginału, w przestrzeni znaków językowych i ich znaczeń, prowadzony wyłącznie przez to, co napisał autor?

Eco, który (przybierając niejako perspektywę usatysfakcjonowanego przekładami swoich książek pisarza „głęboko wierzy w przekład”, uważa — i generalnie ma rację — że jeśli autorski opis danego „realium” czy „zjawiska wizualnego” jest dokładny i skrupulatny, to tłumacz bez większych trudności będzie mógł opis ten w swoim języku odtworzyć i w przekładzie będzie on funkcjonował tak samo, jak w oryginale¹⁰. Teza ta wydaje się tyle słuszna, co optymistyczna — nie zawsze jednak sprawdza się w praktyce tłumaczeniowej: sięgnięcie do opisywanej w oryginale rzeczywistości pozatekstowej wydaje się jednak istotne: po pierwsze, ułatwia translatorowi pracę w tym sensie, że przez pewną (sprawdzone) wiedzę daje pewność co do jakości i rzetelności tłumaczenia, po drugie zaś stanowi pewien rodzaj uczciwości wobec odbiorcy sekundarnego, który w konfrontacji z rzeczywistością pozajęzykową (i własną wiedzą o niej) mógłby tekst przekładu ewentualnie zweryfikować.

Poruszany tu tzw. erudycyjno-wizualny aspekt w przekładzie ciekawie przedstawia się w kontekście tłumaczenia wszelkich odniesień w tekście oryginału do sztuk plastycznych, pojawiających się nie tylko na zasadzie intertekstualnego przywołania, ale w sytuacji, gdy znaki językowe próbują zastępować inny typ znaków o odmiennej niż tekstowa ontologii. Idealny przykład stanowi np. esej o sztuce (jako gatunek z pogranicza literatury)¹¹, w którym bardzo często pojawia się figura ekfrazy, rozumiana jako „tekstowa deskrypcja dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”¹², będąca swoistą realizacją zasady UNAOCZNIENIA w tekście¹³. Połączenie tych dwu kategorii (eseju i ekfrastycznego opisu)¹⁴ sytuuje tłumacza zarówno wobec realnej rzeczywistości pozatekstowej, jak i wobec samego tekstu (zob. wyżej postawione pytanie), ponieważ wiąże się z uobecnionym w tekście współwystępowaniem dwóch typów przekładu: prymarnie intersemiotycznego (przekład obrazu na znaki językowe danego kodu) i sekundarnie

jak rozumiał go Peirce. Za: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2007, s. 235—241; zob. też: Ch.S. Peirce: *Wybór pism semiotycznych*. Red. H. Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1997.

¹⁰ Za: U. Eco: *Dire quasi...*, s. 210.

¹¹ Zob. *Esej. W: Słownik...*, s. 109—110; M. Wyka: *Esej — forma pojemna*. Wstęp. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 5—6.

¹² Za: *Słownik...*, s. 94 oraz za definicją U. Eco: „ekfrasi — descrizione di una opera visiva, quadro o skultura che sia”. U. Eco: *Dire quasi...*, s. 208. Eco rozróżnia też tzw. ekfrazę ukrytą — „ekfrasi occulta” i „ekfrazę klasyczną” (*palese*) — „ekfrasi classica”. Za: *ibidem*, s. 209 [Tłum. A.M.-V.].

¹³ Formułę cytuję za: R. Sendyka: *Esej i Ekfrazja (Herbert — Bienkowska — Bieńczyk)*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa 2010, s. 42.

¹⁴ Znakomitą pracę (również pod względem bibliograficznym) o tych dwóch kategoriach napisała wspomniana Roma Sendyka, zob. R. Sendyka: *Esej i Ekfrazja...*, s. 41—61.

interlingwalnego (przekład znaków językowych w funkcji reprezentacyjnej kodu A na znaki językowe kodu B).

Figura ekfrazy — ekfrastyczność tekstu¹⁵, odnosząca się do istniejącego dzieła sztuki, i jej funkcjonowanie w przekładzie jest o tyle interesująca, że przez swój intersemiotyczny związek z rzeczywistością kulturową może (bez odwołania się do oryginału) OBNAŹYĆ przekład i rzetelność erudycyjną (poznawczą) tłumacza, ponieważ — parafrazując Markowskiego — uobecnia w dyskursie również to, co sprawdzalne pozajęzykowo¹⁶.

W 2003 r. w Słowenii ukazał się przekład wybranych esejów Zbigniewa Herberta pod zbiorczym tytułem *Barbar v vrtu*¹⁷. W książce zostały umieszczone niektóre eseje o sztuce ze sławnej trylogii autora *Struny światła: Barbarzyńca w ogrodzie (Barbar v vrtu)*, *Martwa natura z wędzidłem (Tihožitje z žvalo)* i *Labyrinth nad morzem (Labirint ob morju)*. Tłumaczki Jasmina Šuler Galos i Jana Unuk, będąca również autorką wyboru, rzetelnie zaznaczyły, z którego tomu trylogii eseje pochodzą (zob. spis treści oraz inicjalne strony wewnątrz książki), oznaczając przy tym rok ich polskiego wydania. Zaznaczam, że nie jest celem niniejszej rozprawy całościowe i szczegółowe omawianie słoweńskiego wyboru esejów Herberta, choć warto byłoby to uczynić — artykuł dotyczy problematyki, dla której wybór ten (a konkretnie trzy utwory: *Il Duomo*, *Siena* i *Piero della Francesca*) stanowi jedynie materiał badawczy o charakterze egzemplifikacyjnym.

O esejach Herberta napisano już wiele — sam autor we wstępie do zbioru *Barbarzyńca w ogrodzie* nazywa je „szkicami” i „sprawozdaniem z podróży”, podkreślając jednocześnie — mimo ogromnej erudycji, którą w szkicach niewątpliwie ujawnia — że „nie jest fachowcem”, lecz „amatorem”, i że w sztuce interesują go „ponadczasowa wartość dzieła (wieczność Piero della Francesca), struktura techniczna (jak kładziony jest kamień na kamień w gotyckiej katedrze) oraz związek z historią”¹⁸. Faktycznie, na kartach książki odtwarza szeroko pojęty kontekst powstania interesujących go artefaktów, tło historyczne, społeczne, poli-

¹⁵ W artykule będą raczej posługiwała się pojęciem „ekfrastyczności” (np. ekfrastyczność opisu, opis ekfrastyczny, ale też ekfrazy), kierując się ustaleniami badaczy na temat niejasnej ontologii kategorii ekfrazy w kontekście literatury współczesnej — zob. np. A. Dziadek: *Apoloogia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta. Opis — uobecnianie interpretacja*. W: *Zmysł wzroku — zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 2. Red. J.M. Ruszar. Lublin, s. 39; A. Dziadek: *Obrazy Herberta i wiersze. Zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 55; R. Sendyka: *Esej i Ekfrazy...*, s. 41–42; J. Hefferman: *Museum of Words The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993, s. 194.

¹⁶ M.P. Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 11.

¹⁷ Z. Herbert: *Barbar v vrtu. Izbrani eseji*. Prevedli J. Šuler Galos in J. Unuk. Izbrala J. Unuk. Ljubljana 2003. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty esejów Herberta w języku słoweńskim.

¹⁸ Z. Herbert: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wrocław 1995, s. 5. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytacje oryginału.

tyczno-ekonomiczne, historyczny zarys ich recepcji i ducha miejsc, gdzie zostały stworzone. Wykorzystując elementy narracji, w fascynujący sposób rekonstruuje fragmenty biografii Wielkich Mistrzów, przede wszystkim zaś dość szczegółowo opisuje same dzieła, posługując się nierzadko klasyczną figurą ekfrazy¹⁹, która implikując niejako współistnienie obrazu i tekstu w esejach o sztuce wydaje się elementem nieodzownym²⁰. Herbert dokonuje więc przekładu intersemiotycznego — obrazy, freski, kulturowe artefakty (jako znaki uniwersalnie pojmowanej kultury) stara się jak najdokładniej, plastycznie zobrazować za pomocą języka, oczywiście poza użyciem dyskursu obiektywnego (w znaczeniu dominującej najczęściej w samym opisie funkcji referencyjnej i informacyjnej) pozostawia sobie miejsce na charakterystyczne dla formy eseju osobiste, autorskie impresje, ujawniające się głównie w postaci subiektywno-emotywnych komentarzy do przedmiotu opisu, jak i w sposobie budowania narracji (elementy subtelnej ironii, poetyka rekonstrukcji etc.).

Dzieła sztuki, kulturowe artefakty jako obszar dziedzictwa kulturowego²¹ są jednak najważniejszym elementem szkiców, to one stają się celem podróży, wokół nich tworzy się opowieść (historia miast, ludzi, miejsc), do nich „pielgrzymuje” i „perygrynuje” autor — przez użycie tych dwóch określeń jako synonimów swej podróży — umieszcza je niejako w sferze kulturowego *sacrum* (vide np. esej o *Piero della Francesca* czy „pielgrzymowanie” do Paestum w esej *U Dorów*).

Dlatego precyzja opisu wybranych malarskich artefaktów, próba ich unaocznienia, ma tu znaczenie kluczowe: Herbert dba o szczegóły, jego ekfrastyczne opisy są rzetelne i skrupulatne, z ogromną atencją i tym samym trafnością dobiera słowa: porównania, określenia, paletę barw, co w kontekście znajomości twórczości poetyckiej autora *Studium przedmiotu* nie jest niczym zaskakującym.

Tak rzetelna w swej funkcji referencyjno-poznawczej konstrukcja opisu w tekście oryginału, według słów Eco, „powinna bez zarzutu funkcjonować również w tłumaczeniu”²² — a jednak pomimo tego, że słoweński przekład esejów generalnie można zaliczyć do udanych, tłumacz w kilku kluczowych miejscach popełnia dość istotne błędy natury erudycyjnej — są one najczęściej — pozostając w sferze aspektu wizualnego poruszanej tu problematyki — wynikiem — dosłownie — *niedopatrzania* tłumacza: innymi słowy, błędy te nie pojawiłyby się nigdy, gdyby tłumacz mniej zaufał sobie i własnej wyobraźni tekstowej (znakom językowym) i „naocznie” (zmysłowo) odwołał się również do rzeczywistości pozatekstowej (pozajęzykowej), włączając w proces przekładu interlingwalnego znamienne dla tekstu oryginału doświadczenie przekładu intersemiotycznego.

I tak np. w istotnym z punktu widzenia autorskich preferencji artystycznych esej *Piero della Francesca* pojawia się ekfrastyczny opis (przeniesionego

¹⁹ Mam tu na myśli „ekfrazę klasyczną” w rozumieniu Eco. U. Eco: *Dire...*, s. 209.

²⁰ Por. R. Sendyka: *Esej i Ekfrazę...*

²¹ Por. S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994.

²² U. Eco: *Dire...*, s. 210.

w ramy) fresku *Madonna Brzemienna (La Madonna del parto)* Mistrza Piero, znajdującego się w malutkiej kaplicy w Monterchi, niedaleko Arezzo:

Jest to na pewno jedna z najbardziej prowokujących Madonn, jakie kiedykolwiek artysta odważył się namalować. Ludzka, pastoralna, cielesna. Włosy spięte mocno na czaszce odsłaniają duże uszy. Ma zmysłową szyję i pełne ramiona. Nos prosty, usta nabrzmiałe i zacięte, powieki opuszczone, mocno naciągnięte na czarne źrenice patrzące w głąb ciała. Prosta suknia z wysokim stanem rozcięta jest od piersi aż do kolan. Lewą rękę opiera o biodro, gestem wiejskiej družki, prawą dotyka brzucha, ale bez żadnej wulgarności, tak jak się dotyka tajemnicy. (s. 240)

W przekładzie opis ten byłby prawie tożsamy z opisem oryginału, gdyby nie jeden, istotny i zaskakujący dla odbiorcy znajdującego fresk z Monterchi, szczegół:

To je brez dvoma ena najbolj izzivalnih Marijinih slik, kar si jih kadarkoli drznil naslikati kak umetnik. Marija je človeška, pastoralna, telesna. Tesno ob glavi speti lasje odkrivajo velika ušesa. Ima čuten vrat in polna ramena. Njen nos je raven, ustnice nabrkle in odločne, veke so spuščene, tesno navlečene na črne globoko vase zazrte zenice. **Črna obleka** z visokim životcem je prerezana od prsi prav do kolen. Levo roko z gesto vaške družice opira na stegno, z desnico se dotika trebuha, toda brez vulgarosti, tako kot se dotikamo skrivnosti. (s. 150)

W słoweńskim tłumaczeniu *Brzemienna Madonna* z kaplicy Monterchi jest odziana — nie wiedzieć czemu — w „czarną suknię” / „czarną szatę” („črna obleka”). Autor w tekście oryginału przemilcza barwę szat Matki Boga, jednak ubranie Jej w szatę czarnego koloru wydaje się niedopuszczalne, chociażby z dwóch powodów: po pierwsze, obraz ten jest dość znany i bez problemu można znaleźć jego reprodukcje, jeśli nie w Internecie, to z pewnością w albumach o sztuce renesansu; po drugie zaś, intuicja erudycyjna (jeśli nie wiedza) uważnego i kompetentnego czytelnika — a takim wszak musi być tłumacz esejów o sztuce — powinna mu niewątpliwie podpowiedzieć, że w czasach Piero della Francesca (a także przed nim i jeszcze długo po nim), gdy sztuka operowała określoną symboliką również w sferze koloru, żaden z Wielkich Malarzy nie przedstawiłby oczekującej Chrystusa Maryi (i w ogóle kobiety ciężarnej) w czarnym odzieniu — pomijając sam fakt, że kolor czarny nie był chętnie używany przez kochającego „czyste światło” Mistrza Piero, który w swoich czasach, ale i z perspektywy odkrywających go na nowo badaczy XX w., nazywany był „najlepszym włoskim kolorystą quattrocenta”²³. Skąd więc ta „czarna obleka” u *Madonny Brzemiennej*?

²³ W. Łysiak: *Malarstwo białego człowieka*. T. 2. Warszawa 2010, s. 33; A. Pinelli: *La storia dell'arte*. Bari 2009, s. 203—208. Zob. też: M. Bussagli: *Piero della Francesca*. Firenze—Milano 1992.

W tłumaczeniu tego samego eseju pojawia się jeszcze jedno mające znaczenie „kolorystyczne niedopatrzenie”, w tym przypadku niezwiązane z figurą ekfrazy, choć pozostające w sferze plastyczno-kulturowych powiązań i asocjacji. Otóż Herbert przytacza historię księcia Urbino, wielkiego „generała humanisty” i sławnego mecenasa Piero della Francesca: Federico Montefeltro. Najbardziej znany portret księcia oczywiście autorstwa Piero (jego reprodukcja notabene znajduje się we wszystkich podręcznikach do wychowania plastycznego zarówno w szkole podstawowej, jak i w liceum jako przykład doskonałego renesansowego portretu męskiego) to konterfekt (część dyptyku) przechowywany w Galerii Uffizi²⁴ we Florencji: Montefeltro jest przedstawiony z profilu i ubrany w intensywnie czerwone szaty oraz tego samego koloru nakrycie głowy. Autor niejako gra z kulturową pamięcią czytelnika, plastycznie odwołując się do tego obrazu, gdy ze skrawków biografii rekonstruuje w wyobraźni życie codzienne księcia, pisząc, że Federico:

Chętnie przechadzał się po stolicy księstwa w **czerwonych** prostych szatach sam, bez eskorty (już wówczas znany był ów chwyt propagandowy) i rozmawiał ze swoimi poddanymi. (s. 241)

niestety w przekładzie owa plastyczno-erudycyjna gra autorska nie pojawia się, ponieważ szaty przechadzającego się księcia zostały pozbawione koloru:

Rad se je v preprostih oblačilih sprehajal po prestolnici kneževine sam (že ta-krat je bil znan ta propagandni prijem) in se je pogovarjal s svojimi podložniki kot človek s človekom. (s. 152)

Asocjacje ze znanym obrazem i tym samym subtelnym hołd złożony przez autora Wielkiemu Piero, który na wieki wykreował w świadomości pokoleń „czerwoną” postać Federico Montefeltro, w słoweńskim tłumaczeniu zostały zaprzepaszczone. W wyniku tej drobnej, a jakże znaczącej redukcji, plastyczność sceny wynikająca z owego subtelnego intersemiotycznego nawiązania traci swój sensualno-kulturowy wymiar, ze szkodą również dla odbiorcy sekundarnego.

Barwy, odcienie, sfumatury oparte na kolorystyce porównania²⁵ mają w esejach Herberta ogromne znaczenie; są istotą precyzyjnego *unaocznienia* obrazu, środkiem malarskim pisarza, który za pomocą znaków językowych musi stworzyć konkretną wizję w wyobraźni odbiorcy. Szczególnie „wypełniony barwami” jest esej o Sienie (*Siena*) — co stanowi zabieg celowy w odniesieniu do tego włoskiego miasta, skrywającego w sobie nie tylko przebarwną katedrę, zaliczaną

²⁴ Zob. np. G. Fossi: *Uffizi Gallery. The official guide all of the works*. Florence 2009.

²⁵ Np. w eseju *Il Duomo* Herbert ciekawie zauważa że „Miasta włoskie różnią się od siebie kolorem. Asyż jest różowy [...]. Rzym utrwała się w pamięci jak terakota na zielonym tle. Orvieto natomiast jest brązowozłoty”. (s. 66—67).

do fenomenów architektury gotyckiej, ale również bogactwo wyjątkowego malarstwa sienneńskiego (włoskiego *trecento*) z Ducciem, Martinim, Sassetą i braćmi Lorenzetti na czele.

Duccio di Buoninsegna, wielki malarz sienneński, „dziecko” neohellenizmu bizantyjskiego i zachodnioeuropejskiego gotyku, uczeń Cimabue²⁶, twórca sławnej Wielkiej Maesty (*La Maesta*) znajdującej się (obecnie) w Museo dell'Opera del Duomo w Sienie, budzi w autorze esejów wyjątkowy podziw: Herbert dość szczegółowo analizuje twórczość Mistrza (w kontekście np. twórczości Giotto, również ucznia Cimabue²⁷), stara się też zrekonstruować fragmenty jego biografii. To, co zachwyca go w twórczości Duccia — oprócz niebywałego „zmysłu detalu” i skłonności do narracyjnego dramatyzmu — to przede wszystkim „bogata i kwiecista gama kolorów” (s. 95) oraz złoty przepych wielkiego Bizancjum. Swoje „spotkanie” z *panneau* stanowiącym *in verso* Wielkiej Maesty opisuje w ten sposób:

Stałem oniemiały przed *panneau* jak przed złotym witrażem, na którym opowiedziana jest historia życia Chrystusa i Marii [...]. Promieniowanie dzieła jest ogromne i w pierwszej chwili biorę to za działanie złotego tła, które być może dzięki złej konserwacji, pęknięciom, uszkodzonym laserunkom nigdy nie jest sztywne i jednorodne jak płyta metalu, ale ma swoje głębie, dreszcze i fale, rejony chłodne i gorące, podbite zielenią i cynobrem. Żeby inne kolory przy tym złocie nie zgasły, trzeba dać im ponadnaturalne natężenie. Liście drzew są jak **kamyki szafiru**, skóra osła w ucieczce do Egiptu jest jak szary granit, a śnieg na nagich, ściętych szczytach skał błyszczący jak masa perłowa. (s. 95)

Ostatnie zdanie ekfrazy (pomijając wyraźnie wyczuwalną instrumentację głoskową) budowane jest na zasadzie serii porównań („liście drzew jak kamyki szafiru”, „skóra osła jak szary granit”, „śnieg jak masa perłowa”). Istotą tych porównań nie są jednak rzeczowniki, ale będące ich atrybutem kolory (szafir kamyków, szarość granitu, perłowość śniegu) — to one decydują o plastycznej intensywności i sile oddziaływania przywołanego dzieła, „rywalizują” niejako ze złotym tłem całości, o czym świadczy również fraza wcześniejsza, w pewnym sensie wprowadzająca i nakierowująca uwagę odbiorcy właśnie na kolorystyczny aspekt wymienionych detali („żeby inne kolory przy tym złocie nie zgasły, trzeba dać im ponadnaturalne natężenie”).

W przekładzie gama barw w całościowym opisie *panneau* Wielkiej Maesty została zachowana, jednak tłumacz znów pominął dość istotny akcent kolorystyczny całości, a mianowicie szafirową barwę (liści) drzew u Duccia:

²⁶ Zob. E. Carli: *Duccio a Siena*. Novara 1983.

²⁷ Zob. A. Tomei: *Cimabue*. Firenze 1997.

Druge barve bi ob tem zlatu ugasnile, če ne bi bile nadnaravno nasičene. Listi dreves so **kot kamenčki**, dlaka osla iz bega v Egipt je kot sivi granit, sneg na golih, odsekanih skalnih vrhovih blešči kot biserna matica. (s. 53)

W wyniku tego zabiegu — pozbawienia porównania epitetu w funkcji przydawki dopełniaczowej — w przekładzie liście drzew na *panneau* Wielkiej Maesty nie mają koloru i szlachetności szafiru: są po prostu „jakimiś tam”, bezbarwnymi kamyczkami. Ta, wydawać by się mogło, drobna redukcja w sferze plastyczności tekstu, nabiera znaczenia nie tylko z perspektywy kolorystycznej precyzji autora oryginału, ale przede wszystkim w kontekście wyjątkowości stylu zakochanego w barwnym detalu i operującego kolorami natury Duccia.

W tłumaczeniu tego samego eseju pt. *Siena* znajdujemy jeszcze dwa inne błędy, znów, rzecz można, związane z — *nomen omen* — niedopatrzaniem tłumacza. Autor, kontemplując zbiory sieneńskiej pinakoteki (Pinacoteca di Siena), zwraca uwagę między innymi na dwa znajdujące się tam oryginalne obrazy: jeden z nich to *Miasto nad morzem* (*Una citta sul mare*) autorstwa Ambrogia Lorenzettiego — według Włochów pierwszy w dziejach historii sztuki autonomiczny pejzaż²⁸. Opis tego dzieła jest bardzo racjonalny, rzeczowy i konkretny:

Miasto nad morzem — **szare mury**, zielone domy, czerwone dachy i wieże, zbudowane jest z jasnych form, obrysowanych ściśle diamentową linią. Przestrzeń jest trójwymiarowa, jak słusznie jednak zauważono, „wyrafinowana konstrukcja perspektywy u Ambrogia nie rodzi się z usiłowania zracjonalizowania przestrzeni, ale, choć to może wydać się paradoksalne, ma na celu błyskawiczne przybliżenie głębi do powierzchni obrazu”. Pejzaż widziany jest z lotu ptaka. Miasto jest puste, jakby wynurzone przed chwilą z fal potopu. Jest rozżarzone do najwyższego stopnia widzialności i zatopione w bursztynowo zielonym świetle. (s. 112)

W przekładzie ekfrazy przedstawia się następująco:

Mesto ob morju, **sivi oblaki**, zelene hiše, redeče strehe in stolpi — je zgrajeno iz svetlih oblik, natančno obrisanih z diamantno črto. Prostor je tridimenzionalen, toda nekdo je pravilno opazil da „rafinirana konstrukcija perspektive pri Ambrogiju ni posledica poskusov racionalizacije prostora, temveč hoče, čeprav se bo morda to komu zdelo paradoksalno, hipoma približati globino slike njeni površini”. Pokrajina je naslikana iz ptičje perspektive. Mesto je prazno, kot da je pravkar pomolilo iz valov vesoljnega potopa. Razžarjeno je do skrajne optične stopnje in potopljeno v jantarno zeleno svetlobo. (s. 66—67)

„Siwe mury” z oryginału stały się „siwymi chmurami” („sivi oblaki”) — wystarczyłoby jednak jedno spojrzenie bezpośrednio na obraz, by zorientować

²⁸ Zob. A. Pinelli: *Giotto e fratelli Lorenzetti*. In: A. Pinelli: *La storia...*, s. 136—144.

się, że nie ma tam ani jednej chmury, z prostej przyczyny: na obrazie w ogóle nie widać nieba. Są tam — jak precyzyjnie opisuje autor — „siwe mury miasta” oraz morze (zob. tytuł obrazu), po którym pływa mały stateczek. Owe mury właśnie są elementem kluczowym, bo okalają onirycznie zielonkawie miasto (wieże, domy), stanowią ponadto istotny element konstruujący specyficzną perspektywę pejzażu. Rodzi się intrygujące pytanie: jak w słoweńskim tłumaczeniu zamiast „murów” znalazły się „obłoki”? Można by suponować, że obraz został pomyłony z drugim z serii sienneńskich pejzaży tego samego autora II *Castello sul lago (Zamek nad jeziorem)*; niestety również tam próżno dopatrzeć się nieba, o chmurach nie wspominając. Prawdopodobnie jest to efekt czegoś w rodzaju graficzno-fonetycznego „lapsusu”, w wyniku którego tłumacz zamienił „mury” z „chmurami” (na zasadzie swoistej fałszywej paronomazji). I znów jest to niedopatrzenie tłumacza, tym razem niejako podwójne: w płaszczyźnie samego tekstu, w tym przypadku po prostu dobrze odczytany tekst wystarczyłby tłumaczowi do zrekonstruowania ekfrazy również w przekładzie, oraz na poziomie zewnątrztekstowym, czysto erudycyjnym; w celu ewentualnej weryfikacji tekstu albo ze zwykłej ludzkiej ciekawości można by obraz Lorenzettiego poznać, zobaczyć, obejrzyć (3 kliknięcia w Internecie), a błąd ów w tłumaczeniu z pewnością nigdy by się nie pojawił.

Z podobnego typu niedopatrzeniem tłumacza mamy do czynienia także w przekładzie opisu innego, dość oryginalnego dzieła ze zbiorów pinakoteki sienneńskiej, które Herbert tytułuje (nieściśle) jako „ukazanie się Madonny papieżowi Kalikstowi III” (oryginalny tytuł to *La Madonna raccomanda Siena al papa Calisto III*). Jest to obraz uwielbianego przez sienneńczyków malarza, ucznia samego Sassetty, Sano di Pietro. Autor pisze o Sano z wyraźną sympatią, podkreślając specyficzne zamiłowanie artysty do przedstawiania dość zaskakujących (głównie z punktu widzenia współczesnego odbiorcy) szczegółów:

Pasja narracyjna była cechą wszystkich malarzy sienneńskich, ale Sano di Pietro jest bajczarzem bajczarzy. W jednym z obrazów opowiada historię ukazania się Madonny papieżowi Kalikstowi III. Obie postacie zajmują trzy czwarte obrazu. Malarz wymalował także poganiacza i **osiołki** z ładunkiem na grzbiecie. Jeden z kłapouchów znika właśnie w różowej bramie Sieny. (s. 117)

Jeśli obraz znamy, widzieliśmy czy też sprawdziliśmy, jak wygląda, to wiemy, że Sano namalował na nim cztery objuczone osiołki (białego i trzy czarne, w tym jednego „znikającego w różowej bramie Sieny”). Użyta w oryginale niesprecyzowana liczebnikiem liczba mnoga nie określa dokładnej liczby „kłapouchów”, daje jedynie pewność, że osiołków było więcej niż jeden. W przekładzie tłumacz, sugerując się zapewne frazą „jeden z kłapouchów”, wykoncypował, że osły na obrazie są dwa:

Pripovedovalna strast je bila značilna za vse sienske slikarje, toda Sano di Pietro je pravljicar nad pravljicarji. Na eni izmed slik pripoveduje zgodbo o tem, kako se je Marija prikazala papežu Kalikstu III. Osebi zavzemata tri četrtine slike. Slikar je naslikal tudi gonjača oslov in **otovorjena osla**. Eden od sivčkov ravno izginja v rožnatih sienskih mestnih vratih. (s. 72)

Użyta w tłumaczeniu gramatyczna liczba podwójna semantycznie zawężająca liczbę namalowanych „kłapouchów” do liczby dwa nie jest zgodna z pozatekstową prawdą dzieła i ewidentnie pokazuje, że tłumacz obrazu Sano nigdy na oczy nie widział. Przykład ten dowodzi raz jeszcze, że w procesie przekładu tekstów odnoszących się do realnie istniejących artefaktów nie należy ufać wyłącznie odczytaniu tekstowemu (konkretyzacji tekstowej), ponieważ język (tu np. forma gramatyczna *pluralis*) nie ma empirycznej precyzyjności znaku plastycznego. Zaufanie wyłącznie znakom językowym i zbudowanym na ich podstawie wyobrażeniom, szczególnie w tego typu przekładzie, nierzadko okazuje się złudne.

Ostatni ciekawy typ błędu natury erudycyjnej w przekładach esejów Herberta pojawia się w szkicu zatytułowanym *Il Duomo*. Tekst dotyczy wspaniałej katedry w Orvieto w Umbrii²⁹ i jest swoistym estetycznym *laudum* na cześć pokrywających jej wewnątrz (głównie Kaplicę San Brizio) fresków „Mistrza Łukasza” Signorellego, którego dzieło składające się z trzech wielkich tematów Apokalipsy (*Przyjście Antychrysta, Historia końca świata, Zbawieni i potępieni*) — według autora — „robi znacznie większe wrażenie niż freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej”.

Przekład słoweński wiernie odwzorowuje opis oryginału, poza jednym — dość zabawnym i zaskakującym — szczegółem: rzecz dotyczy fragmentu fresku pod tytułem *Finimondo — Koniec świata*, a opisywana scena przedstawia początek zbliżającej się Apokalipsy:

Finimondo jest freskiem o potężnej sile dramatycznej. Po prawej stronie **doktorzy** jeszcze radzą, ale niebo już jest podpalone [...]. Po drugiej stronie łuku, na którym rozpięty jest fresk, tłum mężczyzn i kobiet z dziećmi na rękach. Pierwsze ofiary leżą na ziemi, a ciała ich mają ostateczną nieruchomość przedmiotów. (s. 73)

W tłumaczeniu słoweńskim mamy:

Finimondo je freska z veliko dramatično močjo. Na desni strani se **zdravniki** še posvetujejo, toda nebo je že podneteno [...]. Na drugi strani oboka, na katerem je razpeta freska, je množica moških in žensk z otroci na rokah. Prve žrtve že ležijo na tleh in njihova trupla imajo dokončno negibnost predmetov. (s. 34)

²⁹ Zob. A. Pinelli: *La Capella di San Brizio nel Duomo di Orvieto*. W: A. Pinelli: *La storia...*, s. 212—226.

Otóż debatujący nad dokonującym się końcem świata „doktorzy” z przywołanego przez oryginał tekstowo fresku Signorellego w przekładzie stają się „lekarzami”: słoweński leksem „zdravniki”, oznaczający po prostu (i wyłącznie) „lekarzy”, w kontekście ewokowanego przez oryginał i sam fresk teologicznego sensu opowieści nie jest ekwiwalentem właściwym i stanowi przejaw erudycyjnej ignorancji. Jeśli odwołamy się bezpośrednio do znaku plastycznego, czyli przedstawionych w scenie fresku postaci, to nie znajdziemy u nich żadnych atrybutów medycznych. Są to wszak doktorzy „dawnych nauk”, znawcy siedmiu sztuk wyzwolonych, biegli w scholastyce, teologii i prawie, być może któryś z nich — wzorem Paracelsusa — zajmuje się ziołami i leczniczymi właściwościami jantaru, ale z pewnością nie jest to grupa „lekarzy” („zdravniki”) naradzających się, co zrobić z „pierwszymi ofiarami” nadchodzącej nieubłaganej Apokalipsy.

Jest to efekt błędnej, nieprzemysłanej decyzji tłumacza. W tym wypadku zarówno sam tekst, a także kontekst historyczny, kulturowy, filozoficzny czy figuratywność opisywanego artefaktu plastycznego jasno doprecyzowuje użyte w oryginale znaczenie leksemu „doktorzy” — sugerując (niejako erudycyjnie) podobny ekwiwalent w przekładzie. Tam, gdzie zabrakło erudycji, sytuację mogłaby ocalić zewnętrzna weryfikacja: może, gdyby tłumacz sięgnął do źródła Herbertowskiej ekfrazy, czyli zobaczył przywołany fragment fresku *Finimondo* — uniknąłby semantycznej pomyłki w przekładzie.

Tłumaczenie esejów Herberta właśnie z powodu licznych odniesień erudycyjnych jest wyjątkowo trudne. Wymaga od tłumacza wiedzy, samokontroli i ostrożności w podejmowaniu wyborów translatorskich — ze względu na możliwość podwójnej weryfikacji przekładu: w konfrontacji z tekstem oryginału, ale i z rzeczywistością pozatekstową, realnie istniejącą (artefakty kulturowe), co wiąże się również ze wspomnianym wcześniej, leżącym u podstaw oryginału, przekładem intersemiotycznym. Herbert opisuje sztukę czysto wizualną, dzieła plastyczne — werbalnie, za pomocą języka odwołuje się do odmiennego systemu znaków, które w przeciwieństwie do znaków językowych jako bytów czysto konwencjonalnych, są bytami fizycznie sprawdzalnymi, realnymi, „doświadczanymi” nie tylko „wyobrażeniowo”, ale i empirycznie, zmysłowo. Dlatego replikatywność i odwzorowanie tekstu będące istotą przekładu, w sytuacji gdy w oryginale mamy do czynienia z doświadczeniem tłumaczenia intersemiotycznego, musi odnosić się również do odmiennego systemu znaków, których język jest reprezentacją³⁰. Świadomość tej podwójnie rozumianej wierności — w ramach kategorii wiernego odwzorowania — będzie decydować o jakości i rzetelności przekładu.

Odwołując się do Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego: każdy, nawet najbardziej precyzyjny opis tworzący świat przedstawiony tworzy językowego,

³⁰ W odniesieniu do figury ekfrazy pojęcie języka jako „reprezentacji reprezentacji” pojawiło się u Heffernana, o czym pisze również R. Sendyka, zob. J. Heffernan: *Museum of Words...*, s. 191; R. Sendyka: *Esej i Ekfaza...*, s. 43.

jest zawsze (w mniejszym lub większym stopniu) tylko „schematem”³¹ czy też — jak chce Eco — wymagającym aktualizacji „mechanizmem leniwym”³², który zawiera (w sferze „przedmiotów i ich wygląków”), oprócz „znaczeń aktualnych, znaczenia potencjalne”³³ — w przypadku przekładu tekstów o funkcji reprezentacyjnej czy też referencyjnej wobec fragmentu rzeczywistości realnej wszelkie budzące wątpliwość ewentualne miejsca niedookreślenia, tłumacz — w celu uniknięcia błędów — powinien skonkretyzować na podstawie doświadczenia przywołanego w oryginale świata realnego (poznanie zmysłowe), czyli posługując się wiedzą o świecie pozatekstowym. Dokonując przekładu, powinien sprawdzić, ZOBACZYĆ, WIEDZIEĆ nie tylko „co” i „jak”, lecz również O CZYM pisze autor, ponieważ staje się niejako „nośnikiem” autorskiej wiedzy i erudycji. Sądzę o wiarygodności autorskiego słowa pisanego wyda czytelnik, odbiorca zarówno oryginału, jak i przekładu, w zależności od tego, jaki tekst otrzyma, tzn. na ile tekst wyda mu się zgodny z prawdą świata realnego i prawdą tego, co sam wie, widział i czego doświadczył³⁴. Tłumacz nie musi posiadać erudycji autora, ale wiedza czytelnika nie może przewyższyć wiedzy tłumacza.

Herbert pisał *Barbarzyńcę w ogrodzie* (czyli zbiór, z którego pochodzą trzy przedstawione w pracy eseje) w latach 60. minionego wieku — pierwsze polskie wydanie szkiców to rok 1962. Szkice nie były opatrzone reprodukcjami; ludzie, szczególnie w krajach za żelazną kurtyną, nie mieli możliwości swobodnego podróżowania, nie można było też przechadzać się po pinakotekach i galeriach sztuki wirtualnie. Gdy ukazał się słoweński przekład esejów (2003), sytuacja zmieniła się diametralnie — wystarczy parę kliknięć w Internecie, a przed naszymi oczami pojawia się ubrana w błękitną suknię *Madonna Brzemenna* z kaplicy w Monterchi albo sienneńskie *Miasto nad morzem* z widzianymi z lotu ptaka „szarymi murami”.

³¹ R. Ingarden: *Z teorii dzieła literackiego*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wrocław 1987, s. 7—54.

³² U. Eco: *Lector in fabula. Współdziałania w interpretacji tekstów narracyjnych*. Warszawa 1994, s. 75.

³³ R. Ingarden: *Z teorii...*, s. 29.

³⁴ Praca ta być może nigdy by nie powstała, gdyby nie moje osobiste doświadczenie weryfikacji słoweńskiego przekładu trzech omówionych wyżej esejów Herberta w praktyce. Otóż wspólnie z moim dwujęzycznym mężem (który jest pół-Włochem — pół-Słoweńcem) zwiedzaliśmy szlakiem najznakomitszych dzieł sztuki popularne regiony Włoch — między innymi Toskanię, Umbrię, Marche. Szczerze się ucieszyłam (ze względu na męża) dowiedziawszy się, że eseje Zbigniewa Herberta ukazały się również w języku słoweńskim. Oczywiście zabraliśmy je z sobą w celu „spenetrowania” Sieny, Orvieto i Sansepolcro, gdzie urodził się i żył Piero della Francesca. Jakież było nasze zdziwienie, że to, co „opisał Herbert” (reakcja mojego męża), czyli to, co przeczytaliśmy w przekładzie (reakcja moja na jego reakcję), nie zawsze okazywało się zgodne z prawdą. W ten sposób praktyka (empiria) zrodziła i potwierdziła teorię.

Anna Muszyńska-Vizintin

Vloga čutilnega zaznavanja ter erudicije prevajalca v prevajanju

Povzetek

Članek obravnava problematiko literarnih besedil (kot so npr. zgodovinski romani, dnevniki, potopisi, biografije, literarni eseji ipd.), za katere je značilna visoka stopnja realnosti (kategorija *mimesis*) in v katerih se pojavljajo opisi realno obstajajočih prostorov, zgradb, umetnin itd. Ta zvrst leposlovja zahteva od prevajalca določeno znanje ter erudicijo in pogosto temelji na realnih izkušnjah, ki so povezana s čutili (videti, pogledati, pokušati, dotakniti), še predvsem z vidom (figura *hipotiposis*). Zanimiv primer, ki nekako družiti problematiko znanja ter senzoričnega zaznavanja v prevodu, so potopisni eseji o umetnosti, za katere je značilna retorična figura *ekphrasis*, definirana kot "verbalni (jezikovni) opis resnično obstajajoče umetnine". Z vidika teorije prevajanja, potopisni eseji o umetnosti (kot je npr. zbirka Zbigniewa Herberta *Barbar v vrtu*) implicirajo obstoj dveh tipov prevoda, ki sta: 1. primarno, v originalu, intersemiotični prevod (transmutacija) 2. sekundarno pa interlingvalni prevod (iz jezika v jezik). Prevajalec bi moral v postopek interlingvalnega prevajanja vključiti tudi transmutacijo, se pravi verificirati pravilnost prevoda tako v primerjavi z besedilom originala kot tudi z realno umetnino, ki je opisana v originalu.

Ključne besede: mimetična književnost (*mimesis*), znanje prevajalca, senzorično zaznavanje, *ekphrasis*, esej o umetnosti.

Anna Muszyńska-Vizintin

The role of translator's erudition and sensory cognizance in the process of translation

Summary

This paper deals with the problem of literary texts (such as. Historical novels, diaries, travelogues, biographies, literary essays, etc.) which are characterized by a high degree of reality (category *mimesis*) and by realistic descriptions of the available spaces, buildings, art, etc. This type of literature requires a certain knowledge and erudition from the translator, and it is often based on real experiences which are connected to the senses (sound, sight, touch, smell, taste), but in particular with sight (figure *hipotiposis*). An interesting example, that somehow brings together the problems of knowledge and sensory perception in the process of translation, are the travelogue essays on art, characterized by the rhetorical figure known as *ekphrasis* — a "verbal (linguistic) description of an existent art object". From the perspective of the theory of translation, travelogue essays concerning art (eg. Zbigniew Herbert's collection "Barbarian in the garden") imply the existence of two types of translation, which are: 1) intersemiotic translation (transmutation) and; 2) interlingual translation (from one language to another). During the process of interlingual translation it would be recommendable for the translator to also include the dynamics of transmutation, that is to verify the correctness of the translation in comparison to the original text as well as to the art object, described in the original text.

Key words: mimetic literature (*mimesis*), translator's erudition, sensory cognizance, *ekphrasis*, essay about visual arts.

**Polski przekład dramatu
Asji Srnec Todorović *Odbrojavanje*
wobec kategorii ciała i cielesności**

**Category of ‘the body and corporeality’
in Polish translation of the drama *Odbrojavanje*
(*The Countdown*) by Asja Srnec Todorović**

Katarzyna Wołek-San Sebastian

Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filologii Słowiańskiej, katarzyna.wolek@uj.edu.pl

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 2.05.2015 r.

Abstract: *The body and corporeality* is one of the key categories in modern European drama. It is also of tremendous significance for the interpretation and translation of the drama *Odbrojavanje* by the Croatian author Asja Srnec Todorović. The drama addresses the issue of violence experienced by the body, shows its manifestations and seeks its sources. In the article we attempt to investigate the method used by the authors of the Polish translation of *Odbrojavanje* to transfer the ‘experience of the body’ expressed in Croatian into the Polish linguistic space.

Key words: the body and corporeality, contemporary Croatian drama, translation.

Przeżywanie ciała i cielesności słusznie uznawane jest przez chorwacką krytykę za kluczową kategorię określającą współczesny dramat chorwacki. „Suvremeno (hrvatsko) dramsko pismo [...] može se u cijelosti interpretirati na temelju međuodnosa tijela, teskta i traume” — pisze Leo Rafolt we wstępie do antologii *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*, odnosząc się do tytułu książki Andrei Zlatar¹. Mimo wszelkich zastrzeżeń, jakie mogą się pojawić w związku z próbami narzucania najnowszemu dramatowi w Chorwacji etykietek

¹ L. Rafolt: *Predgovor*. In: L. Rafolt: *Odbrojavanje. Antologija suvremene hrvatske drame*. Zagreb 2007, s. 23.

generacyjnych², nie ulega wątpliwości, że ciało i cielesność, które stanowią przedmiot niniejszych rozważań, mają fundamentalne znaczenie zarówno dla sporów o przynależność tekstu do określonej poetyki, jak i dla jego interpretacji literackiej oraz teatralnej. Niezależnie od tego, czy rozpatruje się wpływ teatru *in-yer-face* na produkcję dramatyczną w Chorwacji³, czy rozważa zasadność istnienia kategorii *ženska drama*⁴, ciało — „obsesja współczesności”⁵ — staje się nieodzownym kluczem do analizy i interpretacji dzieła na wszystkich jego poziomach.

Cielesność w obrębie (chorwackiego) dyskursu dramatycznego manifestuje się na wiele sposobów: „O potrzebach ciała rozmawia się lub je przemilcza, nagość i gesty ciała mogą nabierać określonego znaczenia w zależności od sytuacji, uczestników danego wydarzenia i widzów”⁶. Przedmiotem niniejszej analizy jest występowanie ciała i cielesności w dramacie Asji Srnc Todorović *Odbrojanje* (2002)⁷ i w jego polskim przekładzie, który ukazał się w 2012 r. w antologii *Kroatywni* pod redakcją Leszka Małczaka⁸. Asja Srnc Todorović (ur. 1967 r.) należy do czwartego powojennego pokolenia dramatopisarzy, debiutującego częściowo już w latach 90. minionego wieku⁹. Jej twórczość bywa włączana przez krytyków zarówno do dramatu kobiecego (*žensko dramsko pismo*)¹⁰, jak i nowego dramatu chorwackiego (*nova hrvatska drama*), który czerpie z odkryć współczesnego dramatu zachodnioeuropejskiego¹¹.

Dramat Srnc Todorović umiejscawiany jest z reguły w kontekście dyskursu o przemocy¹². Analizując istotę i źródła przemocy od kolektywnej do indywidualnej, autorka zmniejsza liczbę postaci działających na scenie: od dialogu dziesięciu pacjentów szpitala psychiatrycznego aż do solilokwium Pewnej

² Ibidem, s. 24; por. D. Detoni Dujmić: *Od žene teške sjene do žene bombe ili o prostoru dramske igre*. In: *Krležini dani u Osijeku 2005. Riječ, tijelo i prostor u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*. Red. B. Hećimović. Osijek—Zagreb 2006, s. 227—238.

³ Por. S. Nikčević: *Nova europska drama ili velika obmana*. Zagreb 2005.

⁴ Por. L. Čale Feldman: *Postoji li suvremeno hrvatsko dramsko pismo?* „Republika” 1994, br. 3—4, s. 29—39.

⁵ K. Duniec: *Ciało w teatrze. Od transcendencji do transgresji*. „Konteksty” 2006, nr 2, s. 95.

⁶ E. Bal: *Cielesność w dramacie*. Kraków 2007, s. 12.

⁷ A. Srnc Todorović: *Odbrojanje*. In: L. Rafolt: *Odbrojanje...*, s. 221—304.

⁸ A. Srnc Todorović: *Odliczanie*. Tłum. I. Dróždź, A. Kurtok, M. Maks. W: *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku*. Red. K. Majdzik, L. Małczak, A. Ruttar. Współpraca redakcyjna M. Stanis. T. 2. Katowice 2012, s. 185—251.

⁹ L. Rafolt: *Odbrojanje...*, s. 10.

¹⁰ I.R. Žigo: *Žene kao dramatičarke i žene kao dramske junakinje — komparativna analiza suvremene hrvatske i najnovije srpske dramske književnosti*. „Sarajevske sveske” 40—41. Dostępne w Internecie: <http://sveske.ba>.

¹¹ L. Rafolt: *Predgovor...*, s. 9—10.

¹² L. Rafolt: *O neuništivom sjemenu ljudske mržnje*. In: *Priučen na tumačenje. Deset čitanja*. Zagreb 2011, s. 105—130.

Zwykłej Dziewczyny. Do interpretacji tego tekstu bez wątplenia należy włączyć kategorie ciała i cielesności. Położenie akcentu na ciało, które jest zarówno narzędziem, jak i podmiotem przemocy, pozwala wyciągnąć wnioski dotyczące istnienia ciała i jego przejawów w warstwie słownej dramatu. W dalszej kolejności umożliwi to określenie pożądanych strategii translatorskich wobec tekstu wyjściowego.

Tekst dramatu *Odbrojavanje* aktualizuje rozmaite dyskursy czy też *szablony językowe* (jak chce Rafolt¹³), w których cielesność funkcjonuje na kilka sposobów. Do tych szablonów trzeba dodać jeszcze jedną manifestację ciała w dramacie: wskazówki ruchu scenicznego zawarte w didaskaliach. Na styku *język — ciało* rodzi się zatem napięcie, które ma odmienny charakter w poszczególnych ogniwach dramatu. Nie ulega więc wątpliwości, że również wybór translatu uzależniony będzie od rodzaju dyskursu, a powodzenie tego wyboru od udanej identyfikacji matrycy przez tłumacza.

Dramat Srniec Todorović składa się z dziesięciu scen-ogniw. W każdej z nich pojawiają się odrębni protagoniści, w liczbie od dziesięciu do jednego, ilustrując różne wzorce przemocy. Również ciało podlegające przemocy, będące jej narzędziem lub źródłem, ukazywane jest w szerokim spektrum swojego istnienia. Ma wymiar biologiczny, ale również funkcjonuje w obrębie nadanych mu przez kulturę symbolicznych sensów. Jest ciałem sprawcy i pokawałkowanym ciałem ofiary, uczestniczy w dyskursie sformalizowanym i w dyskursie obscenicznym. Jest narzędziem przemocy symbolicznej i bezpośredniej, jest również jej źródłem, czy będzie to ręka podpisująca wyrok śmierci, czy kazirodcza dłoń matki pod kołdrą syna.

Scena I *Odbrojavanja* ukazuje widzowi dziesięciu pacjentów szpitala psychiatrycznego. Poziom tekstowy organizuje dialog postaci kierujących wspomnianymi czy też wyobrażonymi projektami masowej zagłady¹⁴. Niektórzy z nich nie stronią od aktów przemocy dokonywanej własnoręcznie, a więc z użyciem własnego ciała: „zabosti sâm, stisnuti sâm, presjeći sâm” / „dźgnąć samemu, dusić samemu, przeciąć samemu”¹⁵. Pacjent nr 8 pragnąłby nie identyfikować się z przemocą, której był sprawcą, podpisując wyroki śmierci. Używa charakterystycznej odwróconej metonimii „neka mi netko barem posudi svoju ruku” / „niech mi ktoś przynajmniej pożyczyc swoją rękę”. Zarówno w języku polskim, jak i chorwackim leksem *ręka* ma znaczenie przenośne: „władza sprawowana

¹³ Ibidem, s. 125.

¹⁴ Kwestia cielesności w dramacie obejmuje także didaskalia. W tej scenie podkreślany jest ruch ciała, somnambuliczne krążenie pacjentów szpitala psychiatrycznego, interpretowane przez Rafolta jako krążenie po własnej podświadomości; zob. ibidem, s. 111.

¹⁵ Wszystkie cytaty pochodzą z A. Srniec Todorović: *Odbrojavanje...*, s. 221–304, natomiast fragmenty w języku polskim z przekładu A. Srniec Todorović: *Odlizanie...*, s. 185–251.

przez jedną osobę lub instytucję o określonych kompetencjach¹⁶, zatem wybór odpowiedniego translatu nie nastęrczał trudności.

Dyskurs o przemocy realizowany przez Srnc Todorović, jak słusznie zauważa Rafolt, wykorzystuje formaty znane z popkultury¹⁷. Popkulturowy dyskurs obfituje bowiem w zestereotypizowane schematy mówienia o przemocy. Językowa realizacja kilku fragmentów polskiego tekstu nasuwa wniosek, że ta matryca została tylko częściowo zidentyfikowana przez autorów przekładu: „u njegovim kuglicama nema mozga, osim...” / „mózzki w ich łepetynach”, „još jedan srk života” / „ostatni łyk życia”, „s glistama umjesto očiju” / „z glizdami zamiast oczu”.

W scenie II dramatu cielesność ukazana zostaje w dwóch biegunowo odmiennych kontekstach swojego istnienia: biologicznym i kulturowym.

Biologiczne istnienie ciała poddane zostaje zaskakującej animizacji. Dwie z uczestniczących w scenie postaci mają częściowo cechy ludzkie, a częściowo zwierzęce: kobieta, która zachowała ludzkie uczucia, lecz wskutek eksperymentu utraciła niemal zupełnie ludzką postać, oraz ochroniarz, w którym jej widok wywołuje zwierzęce zachowania, mimo że zewnętrznie pozostaje wciąż człowiekiem. Te dwa rodzaje przekształceń ludzko-zwierzęcych skutkują na planie językowym (w didaskaliach) użyciem hybrydowego dyskursu w odniesieniu do obu postaci. Stawia to przed tłumaczem trudne zadanie sprostania „mieszanemu dyskursowi”, konieczny jest bowiem wybór spośród bliskoznacznych terminów odnoszących się w języku polskim do zwierząt/ludzi: „zacvili i umire¹⁸” / „skamle i umiera”, „veselo zalaje i potrese guzicom” / „wesolo szczeka i potrząsa zadkiem”.

W tej samej scenie ciało jest również nośnikiem symboliki kulturowej i to szczególnej, ponieważ konstruowanej poza zastanym zbiorem frazeologizmów, lecz na ich wzór. Postać śledzącego eksperyment Najważniejszego realizuje retorykę dyskursu ideologicznego. Ten fragment dramatu Srnc Todorović pokazuje, w jaki sposób nośne metaforycznie części ciała — charakterystyczne dla obu języków — stają się dogodnym tworzywem językowej realizacji ideologii: „moje oči i mozak su spremni za vaš eksperiment”.

Kolejna scena (III), choć ukazuje kazirodcze stosunki z Matką jako źródło przemocy Seryjnego Mordercy, jest językowo oszczędna pod tym względem.

¹⁶ Wszystkie definicje pochodzą z: *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Dostępny w Internecie: <http://wsjp.pl/>.

¹⁷ L. Rafolt: *O neuništivom...*, s. 123.

¹⁸ Definicje chorwackie podają za: V. Anić: *Rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb 1998. Czasownik *cviliti* może odnosić się zarówno do ludzi: „puštati prigušen, piskav glas (od bola, žalosti, tuge)”, jak i do zwierząt: „skičati (o psu kad tuži)”, natomiast czasownik *umrijeti* — wyłącznie do ludzi: „doći u stanje bez životnih funkcija (o čovjeku), prestati živjeti”. Być może opisane uwarunkowania wpłynęły na ewidentny lapsus przekładowy w tym fragmencie: badana „bepomoćno pomiče svoje pipece”, w przekładzie: „bezwiednie” zamiast: „bezradnie”.

Ciało poddane seksualnej przemocy manifestuje się przez eufemizmy i niedopowiedzenia, zarówno w didaskaliach („ruka se joj pomiče pod pokrivačem”), jak i w dialogu matki i syna („Godi ti?”). Wypowiedź Dobrej Wróżki, ostrzegającej chłopca przed konsekwencjami postępowania matki, również nie zawiera wulgaryzmów. Tekst dramatu wprowadza kontekst seksualny w sposób mieszczący się w ramach retoryki tej postaci, zaczerpniętej z kultury dziecięcej: „ona nema što prčkati ispod tvojeg pokrivača [...] cijeli dan pere kuću i prčka po tebi”. Czasownik *prčkati* nie ma prymarnie obscenicznego nacechowania, jedynie cechy potoczności¹⁹, natomiast tego waloru nie zachowuje polski przekład, w którym pojawiają się dwa translaty: *grzebać* i *obmacywać*: „grzebać pod twoją kołdrą [...], obmacuje cię”.

Dyskurs sesji terapeutycznej, z którym mamy do czynienia w scenie IV, wyklucza wulgaryzację języka, co kilkakrotnie podkreślają sami uczestnicy („Nećemo prostačiti. To smo se dogovorili već davnih dana”). Tekst dramatu uwidatnia kontrast między (niepożądanym) wulgarnym mówieniem o ciele a przemocą fizyczną wobec ciała, którą praktykują członkowie grupy terapeutycznej — sprawcy przemocy (między innymi kolekcjonerzy fragmentów ciała ofiar). Kolokwializmy „guzica”, „pimpek” rozmówcy uznają za „prostackenje” (*wulgaryzację*, w polskim tłumaczeniu niezbyt trafnie oddane jako „bycie prostackim”). Autorzy polskiego przekładu zdecydowali się na wzmocnienie efektu wulgaryzacji, zatem w tekście docelowym pojawiają się „fiut”, „dupa”, w miejsce spodziewanych kolokwializmów, np. *siusiak*, *tyłek*. W efekcie tekst docelowy podkreślił wspomniany dysonans *przemoc wobec ciała / dyskurs o ciele*, natomiast granice między kolokwialnym/prostackim/wulgarnym wytyczył odmiennie niż tekst wyjściowy.

Przemoc, jakiej doświadcza ciało, manifestuje się w scenie V zarówno w dialogu postaci, jak i w didaskaliach (przypalanie papierosem, kneblowanie). Charakterystyczny dyskurs zabawy w butelkę („koja ti je najdraža boja?”) zmienia się w dyskurs przesłuchania („kako ti se zove baka?”), a potem w dyskurs tortur („na muke s njim!”). Ponownie mamy do czynienia z językiem popkultury jako tworzywem językowym dramatu, tym razem polskie tłumaczenie przywołuje go również konsekwentnie, jak tekst wyjściowy.

Zupełnie inny językowy wymiar cielesności spotykamy w scenie VI. Motyw oskarżenia o molestowanie nieletniego staje się tu narzędziem przemocy wobec osoby rzekomego sprawcy — Nauczycielki Muzyki. Ciało uczestniczy zatem w sformalizowanym dyskursie prawnym, a jego seksualny kontekst jest katalogowany i definiowany²⁰. Seksualny wymiar cielesności wszedł również w skład przywoływanej w tej części dramatu retoryki pedagogicznej.

¹⁹ *čeprkati, kopati [prčkati po stvarima]*.

²⁰ E. Bal zwraca uwagę za M. Foucaultem, że seksualność istnieje o tyle, o ile się o niej mówi, zob. E. Bal: *Cielesność...*, s. 12.

Zarówno przesłuchiwanie Ucznia, zeznania Klasowej Skarżypyty, jak i pouczenie skierowane do klasy, akcentują pęknięcia i chropowatości między wulgaryzmem, kolokwializmem i obsceną a dyskursem prawnym i dydaktycznym. Charakterystyczne braki języka, który nie dorobił się pojęć, którymi można w sposób niemedyczny i nieobsceniczny rozmawiać o sprawach płci, paradoksalnie pomagają tłumaczowi ukazać napięcie między sferą ciała a sferą prawa/pedagogiki. „Ne smijete ikome dopustiti da vam stavlja ruku u gaćice niti da vam ubacuje jezik u usta niti da bilo koji svoj organ trlja ili ugurava u bilo koje područje vašeg tijela”. / „Nie wolno nikomu pozwalać wkładać sobie ręki w majteczki²¹ albo wpychać języka do ust, albo aby jakikolwiek organ macał i wpychał w jakikolwiek obszar waszego ciała”.

Jednym z kluczowych elementów sceny VII *Odbrojanja* jest policzek — uderzenie w twarz, ukazany w dramacie Srnc Todorović jako symboliczny moment narodzin przemocy²². Choć fizycznie nie jest dojmujący, staje się pierwszym sygnałem rodzącej się nienawiści. Jest to akt agresji wobec ciała o bardzo wyraźnym znaczeniu symbolicznym, osadzony w dyskursie kulturowym i odzwierciedlający się w języku. Policzek, „uderzenie otwartą dłonią w policzek — część twarzy”, to bowiem również „słowa lub czyny odczuwane jako zniewaga”. Podobnie w języku chorwackim turcyzm „šamar — udarac dlanom” ma znaczenie przenośne: „neugodan ukor”²³. Polskie tłumaczenie „dostałem w twarz” podkreśla ten właśnie symboliczny wymiar aktu przemocy.

Na początku sceny VIII ciało pojawia się w bezpiecznym kontekście retoryki kulinarno-rodzinnej²⁴, dodajmy: zdrowotno-urodowej. Postacie Żon Zabójców umieszczone zostały w sali do ćwiczeń, ciało ukazane jest zatem jako obiekt zabiegów upiększających, a jego metonimie („koża”, „ten”) podkreślają ten aspekt współczesnego kultu cielesności. W obrębie dyskursu gospodyni domowej zatroskanej o bezpieczeństwo dziecka mieści się użyty w dialogu kolokwializm „pimpek”, oddany w polskim tłumaczeniu jako „ptaszek” („drugi bi djetetu pokazivao pimpek” / „pokazać dziecku ptaszka”) oraz „susiak” („nema više isplaženih pimpeka” / „koniec z wywalonymi susiakami”). Stopniowo tematem rozmowy kobiet stają się „prace domowe”, a ściślej: oczyszczanie przedmiotów i pomieszczeń z krwi, co prowadzi odbiorcę do odkrycia, czym właściwie zajmują

²¹ Przesłuchując ucznia rzekomo uwiedzionego przez nauczycielkę muzyki, wychowawczyni zadaje mu pytanie: „ali uvukla ti je ruku u gaćice?”. Leksem „majteczki” użyty w polskim przekładzie w pierwszej chwili może budzić wątpliwość, z uwagi na infantylne nacechowanie. Jednak kolokwialna i obsceniczna alternatywa „włożyć rękę w majtki” jest bez wątpienia niepożądana w kontekście użytego dyskursu.

²² Motyw ten wykorzystuje również B. Radaković w dramacie *Kaj sad?* (2002), zob. *Kroatywni...*, s. 247.

²³ W odróżnieniu od języka polskiego, leksem chorwacki nie zawiera czytelnej dla rodzimego użytkownika nazwy części ciała.

²⁴ L. Rafolt: *O neuništivom...*, s. 124.

się mężowie rozmawiających („bez čišćenja i dezinficiranja mi smo gotovi”/ „bez czyszczenia i dezynfekcji będzie po nas”). W tym fragmencie jeden z aspektów cielesności poddanej przemocy ukryty zostaje za językową przenośnią. W dialogu *Žon Zabójców* użyta zostaje metafora polowania („lov”), unika się natomiast wyrażen mówiących bezpośrednio o przemocy, jakiej doznaje ciało. Przenośni towarzyszy jednak wyraźnie wskazany przedmiot polowania („nekako mi je draže kad idu u lov na muškarce nego u lov na žene” / „ale jakoś wolę, kiedy idą polować na mężczyzn niż na kobiety”). Z możliwych rozwiązań językowych („iść na polowanie / na łów”) tłumacze zdecydowali się tu na użycie czasownika „polować”. Zaskakujący finał tego dialogu łączy dwa nieprzystające — wydawałoby się — dyskursy, w których bierze udział ciało: dyskurs myśliwski i dyskurs poradnikowo-urodowy: „Lov je najlakši u zimi jer nema rastlinja, a ima nema tragova. Zima je dobra i za kožu. Hladnoća proljepšava. A snijeg čisti ten”. Fragment ten oddany został w polskim przekładzie następująco: „Zimą polowanie jest najłatwiejsze, bo nie ma roślin, za to są ślady. Zima jest też dobra dla cery. Na chłodzie się pięknieje. A śnieg oczyszcza skórę”.

Retoryka łowów wykorzystana została również w następnej scenie (IX), w której ciało i jedzenie uczestniczą w specyficznie zmodyfikowanym przez człowieka łańcuchu pokarmowym. Dwie postacie — Obserwatorzy — przygotowawszy przynętę („čokolada, kruh”) na ludzką zwierzynę, jedzą zwyczajny, dość skromny posiłek: „dva tanjurića s narescima i pecivom”, oddany w przekładzie nieco hojniej, jako „dwa talerzyki z plasterkami wędliny, sera i pieczywem”. Zwabione przez Obserwatorów ciało samo powinno stać się przynętą dla kolejnego ogniwa przemocy. Na płaszczyźnie językowej mamy do czynienia z dezorientującym odbiorcą połączeniem elementów dyskursu myśliwskiego (wabienie zwierzyny do pułapki za pomocą przynęty, karmienie złapanego) oraz banalnej codziennej rozmowy o zakupach i przygotowywaniu posiłku: „Sad mu je najmanje treba voda i hrana [...]. Ja moram stalno i iznova tražiti i nalaziti i dovoditi mamce [...]. Sutra moraš otići u dućan”. Połączenie to oddane zostało również w polskim przekładzie: „Teraz akurat najmniej potrzebuje wody i jedzenia [...]. To ja muszę cały czas wynajdywać i sprowadzać przynęty [...]. Ale jutro musisz pójść do sklepu”.

Ostatnia (X) scena ma formę solilokwium. Miniaturowy monodram początkowo kontynuuje motyw jedzenia: nocne podjadanie czekoladowych ciastek w łazience staje się punktem wyjścia refleksji nad łamaniem zakazów. Złamanie niegroźnego zakazu dotyczącego ciała przez Pewną Zwykłą Dziewczynę w miarę rozwoju monologu ustępuje miejsca pełnym przemocy planom, które bohaterka pragnie realizować po dojściu do pełnoletności. Jest to przemoc motywowana przez przyczyny związane z ciałem, które stają się kategorią decydującą o agresji wobec tegoż ciała. Wymienia się seksualny kontekst cielesności („pederi, lezbače”), jego niedoskonałości („šepavi, bezprsnri, mucavi, zečja usna”), wreszcie kolor skóry („tamnoputi”). Polskie tłumaczenie dobrze oddaje ten stereotypowy

dyskurs nienawiści wobec ciała („pederi jer sve rade na istu rupu” / „pedałów, bo wszystko załatwiają tą samą dziurą”), skontrastowany z opisem banalnej przyjemności, jakiej doświadcza ciało łamiące zakaz („jesti z užitkom” / „jeść z przyjemnością”; „slasno žvače” / „ze smakiem przeżuwa”).

Odrębnym zagadnieniem, któremu należałoby poświęcić nieco uwagi w kontekście dyskursu cielesności w omawianym tekście, jest obecność ciała w didaskaliach, wspomniana na początku niniejszych rozważań. Ze swej istoty wskazówki ruchu scenicznego to partie tekstu, w którym ciało aktora pojawia się w sposób naturalny i konieczny, niejako »użytkowy«. Nie może to jednak zwalniać tłumacza od troski o właściwe oddanie tych fragmentów w języku docelowym, czy traktowanie ich w kategoriach tekstu czysto użytkowego. W omawianym dramacie *Odbrojavanje* didaskalia kładą nacisk między innymi na symboliczny ruch ciała. Na przykład w scenie I otrzymujemy informacje o somnambulicznym krążeniu pacjentów szpitala psychiatrycznego, które interpretowane jest (np. przez Rafolta²⁵) jako krążenie po własnej podświadomości. Równie istotne jest zwrócenie uwagi na wskazówki dotyczące kostiumów, ponieważ ubranie w kontekście tego dramatu należy widzieć jako znak dyskursu kulturowego, w który uwikłane jest ciało. Nie mniej istotne będą opisane w didaskaliach posiłki i sposób ich konsumpcji (scena IX i X) — jedzenie bowiem to jedna z funkcji fizjologicznych ciała, odgrywająca ważną rolę w (auto)przemocy dotykającej ciała.

„Postmodernistyczna współczesność ogarnięta [jest] z jednej strony kultem ciała, z drugiej tęsknotą za jego destrukcją”²⁶. Dramat Asji Srnc Todorović ukazuje ciało jako motyw, przyczynę, narzędzie i skutek przemocy, ale również jako znak dyskursu kulturowego, w który uwikłane jest ciało, a który jednak nie ocala przed biologicznymi aspektami cielesności²⁷.

Niewątpliwie kategorię ciała i cielesności należy uznać za nieodzowną w interpretacji współczesnego chorwackiego dramatu. Postacie w *Odbrojavanju* Srnc Todorović są bezimienne, określone przez role, które przyjmuje ich ciało; przez przemoc, której są podmiotami lub wykonawcami; przez ubranie, nagość, czynności fizjologiczne. Z kolei przekład tekstu dramatycznego, będący jego realizacją w określonym tworzywie językowym, może oddawać, zacierać bądź akcentować napięcie pojawiające się między ciałem a językiem. Niniejsze rozważania, choć mające charakter szkicu i niewykraczające poza obręb jednego tekstu, skłaniają do wysunięcia istotnego dla tłumacza wniosku: manifestacje ciała i cielesności w tekście oryginału muszą być brane pod uwagę jako jeden z kluczowych czynników determinujących wybory przekładowe. Dokonując próby oceny polskiego przekładu dramatu Asji Srnc Todorović *Odbrojavanje*,

²⁵ Ibidem, s. 111.

²⁶ K. Duniec: *Ciało w teatrze...*, s. 95.

²⁷ W dramacie Srnc Todorović ubranie/przebranie funkcjonuje jako istotne przedłużenie ciała: Seryjny Morderca ubrany jest w płaszcz przeciwdeszczowy, postacie wywożone pociągiem mają odzież wierzchnią narzuconą na bieliznę nocną.

z satysfakcją odnotowujemy zabiegi przekładowe, które wskazują, że jego autorzy właściwie zidentyfikowali liczne pojawiające się tu matryce dyskursów, w których uczestniczy ciało. Dzięki temu odbiór ciała jako podmiotu i przedmiotu przemocy realizowany jest w obrębie języka docelowego równie intensywnie, jak w języku wyjściowym.

Katarzyna Wołek-San Sebastian

Kategorija tijela i tjelesnosti u poljskom prijevodu drame Asje Srniec Todorović *Odbrojanje*

Sažetak

U članku se na osnovi teksta drame Asje Srniec Todorović *Odbrojanje* govori o ključnoj kategoriji tijela i tjelesnosti u suvremenom hrvatskom dramskom pismu i njegovom poljskom prijevodu *Odliczanie*. U drami *Odbrojanje* pojavljuje se pitanje korijena i biti mržnje s kojom je neizbježno povezano tijelo kao objekt i subjekt te mržnje. Analiza poljskog prevodilačkog rada prikazuje značajnost iskustva tijela u različitim diskursima koji se ostvaruju u ovoj drami. Identificiranje diskursa je uvjet uspješnog transfera kategorije tijela i tjelesnosti u novi jezični okvir.

Ključne riječi: tijelo, tjelesnost, prijevod, nova hrvatska drama.

Katarzyna Wołek-San Sebastian

Category of ‘the body and corporeality’ in Polish translation of the drama *Odbrojanje (The Countdown)* by Asja Srniec Todorović

Summary

The article discusses the key category of ‘the body and corporeality’ in contemporary Croatian drama and its Polish translation basing on the drama *Odbrojanje* (‘The Countdown’) by Asja Srniec Todorović. *Odbrojanje* concerns itself with the issue of the sources and the essence of violence, to which the body, as the subject and the object of violence, is connected. Analysis of the Polish translation of the drama allows one to realize how does the ‘experience of the body’ function in different linguistic discourses realized in the text. Discourse identification is inevitable for the categories of the body and corporality to be successfully transferred into the new linguistic space.

Keywords: the body and corporeality, contemporary Croatian drama, translation.

**Tłumacz zdemaskowany
Wybrane teksty Dubravki Ugrešić
w przekładzie Doroty Jovanki Ćirlić —
spojrzenie krytyczne**

**Unmasked translator
Dubravka Ugrešić`s selected texts translated
by Dorota Jovanka Ćirlić —
a critical view**

Agata Jawoszek

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej,
Instytut Filologii Słowiańskiej, agajaw@amu.edu.pl

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 6.05.2015 r.

Abstract: Looking at selected texts by Dubravka Ugrešić as translated by Dorota Jovanka Ćirlić, the most prolific contemporary Polish translator of Balkan literature, we consider the issue of presence (or absence) of an interpreter in the text. We will take a closer look at the solutions of translation, but also their importance in the context of building the position of the author, who, like the translator, acts as an ambassador.

Key words: Dubravka Ugrešić, Dorota Jovanka Ćirlić, translator`s competence, domestication, strategy of translation, literality, semantic change, translation of idioms.

Niniejszy artykuł, wbrew prowokacyjnie sformułowanemu tytułowi, nie jest tyleż klasycznie, co błędnie rozumianą krytyką przekładu, mającą na celu „zdemaskowanie” nieudolności bądź językowej niekompetencji tłumacza. Nie jest również filologicznym śledztwem zmierzającym do postawienia w stan oskarżenia autora przekładu, opartym na tropieniu stylistycznych niezgrabności bądź nieścisłości. Jest natomiast próbą syntetycznego przyjrzenia się, na

wybranych rzecz jasna przykładach, praktykom translatorskim Doroty Jovanki Ćirlić — tłumaczki literatury z kręgu bałkańskiego, która niemal zdominowała i zmonopolizowała polski rynek tłumaczeń z języków serbskiego, chorwackiego, bośniackiego, ale również macedońskiego.

W świecie polskich slawistów (głównie serbistów i kroatystów) przekłady autorstwa Doroty Jovanki Ćirlić nie są darzone szczególną sympatią, choć trzeba przyznać, że czytelnicy władający którymś z południowosłowiańskich języków są w takim przypadku dla tłumaczki publicznością wyjątkowo niewdzięczną i trudną. Ich filologiczna kompetencja (autorka tego tekstu z pełną pokorą wpisuje się w krąg tej hiperważnej i cechującej się językową nadwrażliwością publiki czytelniczej) owocuje pokusą, by z detektywistyczną precyzją i drobiazgowością „dzielić na czworo” każdy, najdrobniejszy nawet aspekt tłumaczenia i z każdego „odkrycia” czynić tłumaczce zarzut. Przekładoznawcze kursy w ramach studiów slawistycznych, jak i konwersatoria z zakresu współczesnych literatur południowosłowiańskich niejednokrotnie ubarwiane są przykładami nadużyć, niedociągnięć w praktyce translatorskiej Ćirlić. W kularach sal wykładowych i w zaciszu akademickich gabinetów komentowane są kolejne tłumaczenia jej autorstwa — i to zarówno te opublikowane w formie książkowej, jak i te na łamach codziennej prasy czy magazynów literackich. Jednocześnie nie można Dorocie Jovance Ćirlić odmówić bardzo ważnej roli w kształtowaniu polskiej recepcji literatury określanej jako „bałkańska”. Dorota Jovanka Ćirlić jest bowiem nie tylko współpracującą z czołowymi polskimi wydawnictwami i czasopismami autorką przekładów powieści, opowiadań, esejów tak znaczących chorwackich, serbskich, bośniackich czy macedońskich autorów, jak: Dubravka Ugrešić, Nenad Veličković, Muharem Bazdulj, Tatjana Gromača, David Albahari, Rujana Jeger, Luan Starova, Biljana Srbljanović, ale również pisuje krytyki, recenzje, przeprowadza dla polskiej prasy wywiady z bałkańskimi autorami. Para się również własnym pisarstwem. Informacja o tłumaczce na stronie internetowej Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, którego Ćirlić jest członkinią, akcentuje między innymi jej współpracę z: „Tygodnikiem Powszechnym”, „Literaturą na Świecie”, londyńskim czasopismem „Puls” (formy eseistyczne, np.: *Bałkański obłęd*, *Bałkański teatr wojny*, *Za linią frontu*, *Miasto-teatr*), „Twórczością”, „Odra”, „Kulturą”, „Polityką”, „Arkuszem”, „Tygodnikiem Kulturalnym”, „Res Publicą”, „Tygłem Kultury”, „Opolem”, „Rzeczpospolitą”, „Przeglądem Politycznym”, „Kafka” i „Gazetą Wyborczą, I i II programem Polskiego Radia oraz z TVP Kultura¹.

Choć z przekąsem i środowiskową zazdrością rozprawia się wśród polskich slawistów o rzekomo zmonopolizowanym przez Ćirlić rynku, trudnościach w przeforsowaniu tłumaczeń alternatywnych i uplasowaniu w czołowych polskich oficynach wydawniczych pozycji tłumaczonych przez innych tłumaczy, to

¹ Por. <http://sppwarszawa.pl/czlonkowie/dorota-jovanka-cirlic/> [Dostęp: 10.02.2015 r.].

środoowisko literackie skupione wokół czasopism i wydawnictw Dorotę Jovankę Ćirlić niezwykle ceni i szanuje. Funkcjonuje ona zatem z jednej strony jako *enfant terrible* polskiego przekładu z języków południowosłowiańskich, z drugiej zaś — głównie poza „światkiem slawistycznym”, jako autorytet (nieliczne przekłady innych tłumaczy ukazują się pod warunkiem ich weryfikacji przez Ćirlić), czołowa tłumaczka, a zarazem ambasadorka tychże literatur i rzeczniczka pisarzy, których tłumaczy.

Moim celem nie jest zweryfikowanie środowiskowych plotek, lecz na tyle, na ile to możliwe, obiektywne przyjrzenie się translatorskim praktykom Doroty Jovanki Ćirlić w świetle zagadnienia wolności i, rozumianych nieco metaforycznie, uprawnień tłumacza do ingerencji w tekst, na przykładzie konkretnego, wąskiego wycinka jej dorobku. Swoją uwagę skupiam na tłumaczeniach tekstów Dubravki Ugrešić, chorwackiej pisarki, jedynej której twórczość tłumaczona jest i wydawana w Polsce na taką skalę². Ze względu na bogactwo materiału, którego dostarczają przekłady dzieł Ugrešić, dodatkowo zawęzę pole moich dociekań do dwóch utworów reprezentujących gatunkowo odmienne style, powstające również na różnych etapach jej twórczości. Będą to eksperymentalna powieść patchworkowa *Štefca Cvek u raljama života* (I wyd. 1981, Zagrzeb), polski tytuł *Stefcia Ćwiek w szponach życia* (2002, Wołowiec, Wydawnictwo Czarne) oraz zbiór esejów i felietonów pt. *Nikog nema doma* (2005, Belgrad), w polskim tłumaczeniu jako *Nikogo nie ma w domu* (2008, Kraków, Wydawnictwo Znak). Mam nadzieję, że otworzę tym sposobem przyszłą dyskusję nad jakością przekładów autorstwa Doroty Jovanki Ćirlić.

W przypadku przekładu traktowanego jako osobna wypowiedź literacka zbudowana na podstawie innego, wyjściowego tekstu tłumacz zyskuje pozycję „drugiego autora”. Wydaje się to szczególnie widoczne w przypadku tłumacza, którego nazwisko jest pewnego rodzaju marką. To, rzecz jasna, tylko jedna z kompetencyjnych ról, w obliczu jakich akt przekładu stawia tłumacza. Jak zauważa Anna Legeżyńska, tłumaczeniu literackiemu towarzyszy kontaminacja rozmaitych okołoliterackich ról. Według niej, tłumacz jest w pierwszym rzędzie czytelnikiem (dokonuje wyboru autora, tekstu), krytykiem (dokonuje globalnej i szczegółowej interpretacji tekstu, tropi konstrukcyjną dominantę), by następnie z perspektywy badacza, wnikliwego filologa, dokonać transpozycji tekstu w obręb innego języka i innego kodu kulturowego³. Każda z tych ról ma swoją specyfikę i przyczynia się do ostatecznego efektu, jakim jest gotowy, przetłumaczony (w domyśle: wydany, a zatem udostępniony obcojęzycznej publice) tekst. Warto jednak pójść o krok dalej niż Legeżyńska i zastanowić się, w której z nich, w sposób najbardziej widoczny i dla ostatecznego efektu najbardziej znaczący,

² W języku polskim ukazały się wszystkie utwory Dubravki Ugrešić, łącznie z tymi, które nigdy nie zostały opublikowane w Chorwacji.

³ Zob. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991, s. 12.

ujawnia się kategoria wolności lub, analogicznie, zniewolenia tłumacza względem tekstu wyjściowego.

Można domniemywać, że największą decyzyjnością tłumacz może wykazać się w chwili wyboru tekstu, który będzie tłumaczył, lecz tylko wtedy, gdy wykluczymy sytuacje, w których tłumaczony tekst powstaje na zamówienie wydawcy lub zlecenie autora. Jednocześnie najbardziej „dotkliwie” dla końcowego efektu decyzje zapadają na etapie, w którym tłumacz wyposażony już w odpowiednią wiedzę wychodzi z roli „badacza” i wkracza w rolę twórcy, podczas której staje się kolejną, jak powiada Legeżyńska, *instancją nadawczą*⁴. Od tego momentu czytelnik nie obcuje już wyłącznie z oryginalnym dziełem i utajonym w nim autorem, ale także, a może przede wszystkim, z tłumaczem oraz jego językiem, jego poczuciem estetyki i stylu. Ortodoksyjne przyjęcie tej tezy prowadziłyby do konkluzji, że polski czytelnik nie tyle ma do czynienia z pisarstwem Dubravki Ugrešić, ile z jej pisarstwem przefiltrowanym przez osobę i osobowość tłumacza, w tym wypadku Doroty Jovanki Ćirlić. Czy zatem w tym fakcie należałoby szukać przyczyn tak odmiennych recepcji twórczości Ugrešić w Polsce i Chorwacji? Zapewne nie bez znaczenia jest tu kontekst kulturowy, marketingowo-wydawnicza machina promocyjna „etykietująca” i „pozycjonująca” pisarzy, koniunktura i zaplecze polityczne, ale czy można wykluczyć, że za niewiarygodną wręcz popularnością Ugrešić, jej pozycją dysydentki i czołowej chorwackiej feministki stoi tłumaczka? Być może wkraczam tu na grunt całkiem innej dziedziny badawczej, jaką jest recepcja, ale czy tłumacz nie ponosi poniekąd odpowiedzialności za sposób, w jaki przełożone przez niego dzieło funkcjonuje w nowej przestrzeni językowo-kulturowej? Czy recepcja dzieła, jego odbiór przez czytelników, nie jest konsekwencją stosunku, jaki do własnej działalności przekładowej ma tłumacz? Czy kategoria pokory i ego tłumacza wobec przekładanego tekstu jest tu całkowicie bez znaczenia?

Postaram się zatem, co zaanonsowałam w tytule niniejszego tekstu, zdemaskować obecność tłumaczki w wybranych tekstach Dubravki Ugrešić. *Stęfcia Ćwiek w szponach życia* to druga po *Forsowaniu powieści rzeki*, przetłumaczonej przez Danutę Ćirlić-Straszyńską, powieść Dubravki Ugrešić, która ukazała się w przekładzie na język polski. Dowodem na to, jak bardzo tekst ów zrymował się z wrażliwością, poczuciem humoru i gustem polskiej publiczności jest fakt, że 29 października 2005 r. na deskach warszawskiego Teatru Polonia odbyła się premiera spektaklu będącego sceniczną adaptacją tej *patchworkowej* minipowieści. O recepcji, tak samego utworu, jak i spektaklu, przesądziły aktualne literackie trendy i mody. Pierwsze lata XXI w. zdominowała bowiem w Polsce „kobieca literatura” spod znaku Bridget Jones, czyli lekkie, nieskomplikowane romansowe fabuły o miłosnych perypetiach wielkomiejskich singielek. Wprowadzenie *Stęfcia Ćwiek* na czytelniczno-teatralny rynek wymagało od wydawcy, tj. Wydawnictwa

⁴ Ibidem, s. 13.

Czarnego, zabiegu oddzielenia grubą kreską żartobliwej powieści Ugrešić od bardzo podobnych, lecz pisanych na poważnie „czytadeł”. Choć w programie wystawionego w Teatrze Polonia spektaklu czytamy: „Bridget Jones najpierw była Chorwatką i mieszkała na Bałkanach, przynajmniej do roku 1981. W tym oto roku powstała powieść Dubravki Ugrešić, »Stefcia Ćwiek w szponach życia«, w której odnajdujemy tematy i klimat późniejszych książek Helen Fielding. Bo tak naprawdę Bridget to Stefcia, a Stefcia to Bridget. Gdyby tylko pozamieniać scenografię. Znaczy to, że Stefcia Ćwiek jest pełnokrwistą postacią, a jej problemy nie straciły na aktualności”, to jednocześnie na stronie internetowej placówki zamieszczono fragment recenzji wydawniczej powieści, którego celem było, jak można się domyślać, zdystansowanie od „romansowo-kobiecej” recepcji tekstu: „Spreparowany przez Ugresić pastisz ujmuje nie tylko wybornym poczuciem humoru, finezją autokomentarza czy trafnymi złośliwościami obnażającymi kicz i głupotę wzorca”⁵. Między chorwackim (jugosłowiańskim) a polskim wydaniem *Stefci Ćwiek w szponach życia* minęło wszak dwadzieścia lat — tekst został więc „przeniesiony” nie tylko w przestrzeni (kulturowej, językowej), ale także w czasie.

Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób Dorota Jovanka Ćirić przeprowadziła owe „przenosiny” tekstu. Strategia przekładowa autorki tłumaczenia wydaje się bliższa modelowi radykalnej domestyfikacji tekstu. Koronnym przykładem na to jest spolonizowanie imienia i nazwiska bohaterki, tj. dosłowne tłumaczenie Štefica Cvek na swojsko brzmiący ekwiwalent Stefcia Ćwiek. Inne nazwy (np. Bosanska Krupa) i imiona własne: Matilda, Anuška, Marijana, Lenče, zostały zachowane w brzmieniu niemal oryginalnym, dostosowanym jedynie do polskiej fonetyki i pisowni (odpowiednio: Ela, Matylda, Anuszką, Mariana, Lencze) — choć niekonsekwentnie, bo książkowe imię jednego z męskich bohaterów (Mister Frndić) tłumaczka zostawiła w oryginalnym zapisie, mimo że jego wymowa może nastroczyć użytkownikowi polskiego języka pewnych trudności. Przemianowanie Šteficy Cvek na Stefcię Ćwiek jest tylko pozornie zabiegiem przetłumaczenia imienia i nazwiska na polski ekwiwalent i niesie z sobą nieznaczące, ale jednak zauważalne przesunięcie. W języku chorwackim zarówno imię, jak i banalnie „przyziemne” nazwisko bohaterki, bardzo popularne w regionie Zagorja, w sposób jednoznaczny dla chorwackiego czytelnika wiążą się z Zagrzebiem. Kod ten dla polskiego odbiorcy pozostaje nieczytelny, podobnie jak zakamuflowana w toponimie Bosanska Krupa informacja o prowincjonalnym pochodzeniu ciotki Stefci. Oba fakty bezpowrotnie giną w procesie tłumaczenia. Przesunięcia tego, na pozór niemającego większego znaczenia, nie należy jednak bagatelizować, jak bowiem zauważa Anna Bednarczyk, referując badania nad metodologią przekładu autorstwa A. Pisarskiej

⁵ Zarówno program spektaklu, jak i recenzja wydawnicza książki dostępne są w Internecie: <http://teatropolonia.pl/event-data/1414/stefcia-cwiek-w-szponach-zycia> [Dostęp: 10.02.2015 r.]

i T. Tomaszewicz, „wpływ owych mikroprzesunięć na zmiany w obszarze makro to — jak się wydaje — najciekawszy kierunek badań krytyki tłumaczenia”⁶. Pozostaje kwestią otwartą, czy Štefica Cvek i Stefcia Ćwiek to nadal ta sama bohaterka. Podobnych subtelnych przesunięć jest więcej i ujawniają się one już na pierwszych kartach przetłumaczonej przez Dorotę Jovankę Ćirlić powieści. Podczas towarzyskiego spotkania Štefica i Marijana ze smakiem zjadają *kremšnitę* i *baklavę*, podczas gdy Stefcia z Marianą smakują *napoleonkę* i *orzechowe*. O ile w przypadku *kremšnite*, rozpowszechnionego w okolicach Zagrzebia deseru, słusznie kojarzonego z austro-węgierską spuścizną kulinarną (niem. *Cremeschnitte*), tłumaczenie na *napoleonkę* jest właściwie tłumaczeniem nazwy regionalnego zagrzebskiego deseru na regionalny deser warszawski⁷ (jednakże o pochodzeniu francuskim!), o tyle przełożenie nazwy *baklava*, deseru charakterystycznego dla kuchni tureckiej i bałkańskiej, na pod tym względem transparentne i niedookreślone *ciasto orzechowe* jest pewnym semantycznym zubożeniem terminu. Zniwelowane zostaje w ten sposób obecne w oryginale napięcie między europejskim i orientalnym wymiarem chorwackiej (lub szerzej: jugosłowiańskiej, bałkańskiej) przestrzeni kulturowej, którego można doszukać się choćby w wielkomięjskich pretensjach Stefci, która nie chce stać się podobna do swojej małomiasteczkowej ciotki z Bosanskiej Krupy. Polskiemu czytelnikowi za sprawą takiego tłumaczenia została odebrana możliwość rozszyfrowania tej subtelnej gry toczącej się między europejskim, *poaustriackim* Zagrzebiem, którego symbolem jest *kremšnita*, a prowincjonalnym, bałkańskim (bośniackim) zapleczem kulturowym skompresowanym w figurze baklawy.

Przemieszczenia powieści w czasie w sposób wyraźny dokonuje Ćirlić dwukrotnie. Od razu zaznaczyć należy, że choć owe subtelne transpozycje nie wpływają na wymowę utworu i nie naruszają jego struktury, zatrzymują się bowiem w warstwie stylistyczno-estetycznej i są raczej pewnego rodzaju uaktualnieniem tekstu, mogą być jednak potraktowane jako wyjęcie oryginału z jego czasoprzestrzennego kontekstu (Jugosławia, lata 80.) lub jako jego „odświeżenie” i nadanie mu nowego życia. Rozbieżność zależy, rzecz jasna, od perspektywy krytycznej. W rozdziale *Štefica Cvek prihvata savjete (krajcanje)* [w tłumaczeniu: *Stefcia Ćwiek przyjmuje dobre rady*] pojawia się obszerny fragment będący cytatem

⁶ A. Bednarczyk: *Krytyka tłumaczenia — dwa modele badawcze*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1999, s. 67.

⁷ Według niektórych źródeł, w Warszawie określenie „napoleonka” przyjęło się od przedwojennej cukierni o tej samej nazwie. „Napoleonka” należała do Feliksa Gołaszewskiego, mieściła się przy ul. Świętokrzyskiej 26 i była zwrócona frontem do placu Napoleona. Sprzedawane w „Napoleonce” ciastka przejęły ponoć od niej nazwę i były jej sztandarowym produktem. W 1936 r. cukiernię z Nowego Świata właściciel zastąpił „Napoleonką” przy ul. Puławskiej. Poza Warszawą, między innymi we Wrocławiu, funkcjonuje rozróżnienie na napoleonki (z kremem śmietanowym), i kremówki (z kremem waniliowo-budyniowym). Za: A. Kręglicka: *Mille-feuille*. „Wysokie Obcasy” dodatek do „Gazety Wyborczej” z dn. 16.06.2008 r. [Dostęp: 20.03.2015 r.].

z prasy kobiecej. Jest to rozbudowana wypowiedź z dziedziny mody, obfitująca w specjalistyczne terminy z żargonu krawieckiego. Oto fragment tekstu w jego oryginalnym brzmieniu:

Hlače su vrlo moderne. Linija? Široka oko struka, uža oko gležnjeva, s mnogo nabora oko pasa. Dno nogavice često podvijeno u nisku manšetu ili su njihove stranice razrezane u mali šlic! Nose se uz tanke majice, široke bluzone, jakne su oko pasa često ukrašene reketom⁸.

Tłumaczka zdecydowała się jednak nie tłumaczyć tego fragmentu, lecz w jego miejsce umieścić w tekście wypowiedź bardzo podobną, z zachowaniem bełkotliwego, „rozpływającego się” w końcowych zdaniach stylu:

Jeden krótki czarny zakiet i okazuje się, że jesteśmy ubrane o każdej porze dnia. Na sportowo — gdy zarzucimy go do wąskich spodni, bardziej elegancko — do spódniczki w fałdy. Podobny trik wykonać możemy z długim zakietem z czarnymi lamówkami — wąska mini wygląda bardziej sexy, spódnica w fałdy zapewni swobodę ruchów⁹.

Czy taką praktykę można usprawiedliwić? Rzecz jasna, dla całości utworu nie ma większego znaczenia, czy główna bohaterka zasypiając czyta w kobiecym magazynie o zwężających się nogawkach spodni z mankietem i wywatowanych ramionach, czy też o czarnym zakiecie i zmysłowej krótkiej spódniczce. Użycie przez Ugrešić wycinków z prasy dla pań jest elementem ironicznej strategii „wykroju” i „szycia” kobiecej powieści, jednak z perspektywy konkretnego kontekstu kulturowego, na który składa się również moda, zapowiedź tego, co nosi się w danym sezonie, czytana przez Štefice trąci, z dzisiejszej perspektywy, archaicznością. Ćirlić wprowadziła w obręb tekstu wypowiedź bardziej aktualną i zgodną ze współczesną estetyką, przesuając tym samym akcję powieści w czasy bliższe czytelniczej teraźniejszości.

Podobnego uwspółcześnienia tekstu tłumaczka dokonała, być może bezwiednie — choć przecież powinniśmy założyć, że użycie przez autorkę przekładu każdego ekwiwalentu jest zabiegiem całkowicie świadomym i przemyślanym — tłumacząc obecny w chorwackiej krytyce literackiej termin *ljubić* (oznaczający trywialną powieść, „romansidło”) na *Harlekin* (właściwie powinno być: *Harlequin* — tytuł popularnej w Polsce serii erotycznych lub nawet soft-pornograficznych (*sic!*) pozycji dla kobiet) [w oryginale: *Ljubić-restlići koji se mogu upotrijebiti za aplikacije* (s. 8); w tłumaczeniu: *Harlekinowe obrzynki*,

⁸ D. Ugrešić: *Štefica Cvek u raljama života*. Ljubljana—Zagreb, Založba Mladinska Knjiga, 1990, s. 25.

⁹ D. Ugrešić: *Šteficia Ćwiek w szponach życia*. Tłum. D.J. Ćirlić. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2002, s. 25.

które można wykorzystać jako aplikacje (s. 7)]; tłumaczka dokonała przesunięcia „świadomości” od autorskiego narratora o blisko dekadę. Wszak popularne *harlekiny* pojawiły się w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych. Nie należy tu również zapominać o pewnym rodzajem się na marginesach takiego tłumaczenia mikrokontekście, który wynika z tego, że *harlekiny* miały charakter raczej subtelnej pornografii literackiej niż romantycznej powieści miłosnej, podczas gdy akcja *ljubića* miałyby się koncentrować raczej wokół porywów serca i miłosnych uniesień, w których erotyka schodzić by miała na dalszy plan¹⁰. Podobnych sygnałów wzmacniających wydźwięk aluzji seksualnych w przekładzie autorstwa Ćirlić jest więcej. Przykładem może być bardzo nieprecyzyjne tłumaczenie dwóch różnych krawieckich terminów *skriveno kopčanje dugmadima* i *omčasto zatvaranje* (w tłumaczeniu dosłownym: *ukryte zapięcie na guziki* oraz *zapięcie na pętelki*) na *obrzucanie dziurek*. Właściwie trudno tu mówić o tłumaczeniu. Autorka przekładu użyła zupełnie innych terminów, które dodatkowo wprowadzają pewien kontekst seksualny. Cały fragment znajdujący się w rozdziale pt. *Krojni arak / (Arkusz wykroju)* brzmi bowiem tak:

w oryginale:

Štefica Cvek i muškarci (skriveno kopčanje dugmadima).

[..]

Štefica Cvek razmišlja o prvom deflorantu, drugom deflorantu i samoubojstvu (omčasto zatvaranje).

w tłumaczeniu:

Stefcia Ćwiek i mężczyźni (obrzucanie dziurek)

[..]

Stefcia Ćwiek rozmyśla o pierwszym deflorancie, o drugim deflorancie, a także o samobójstwie (obrzucanie dziurek).

Bożena Tokarz pisze, odnosząc się co prawda do metodologii krytyki przekładu, lecz zaznaczając, że koncepcja ta może mieć zastosowanie także w przypadku praktyk translologicznych tłumacza, o *strategii pewności i strategii ryzyka*¹¹. Tłumacz może odwoływać się do tego, co znane jemu i czytelnikom przekładanego przez niego tekstu — postępuje wówczas w ślad za myślą J. Pińkosa („przekazuje tekst, tj. jego słownictwo, składnię, styl, tekst tak, jak zrobiłby

¹⁰ K. Nemeč: *Od feljtonskih romana i „sveščića” do sapunica i Big Brothera*. In: *Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova XXXIV. Seminara Zagrebačke slavističke škole*. Red. K. Bačić. Zagreb, FF Press, s. 143—159.

¹¹ B. Tokarz: *Krytyka przekładu w świetle systemu oczekiwań odbiorczych*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Red. P. Fast. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1999, s. 58.

to tłumaczony autor, gdyby jego językiem ojczystym był język tłumaczenia, a nie jego własny¹²), jednak może również „ryzykować przedstawiając obce, lecz jest to ryzyko opłacalne, bowiem przyciąga czytelnika swoją odmiennością¹³. Czy zatem odwołanie się Ćirlić do poetyki *harlekina*, ale również przywołany przykład współczesnienia mody i zamiany baklawy na ciasto orzechowe należałoby traktować jako element *strategii pewności*, element metody *udomowienia* tekstu, posunięty tak daleko, że ignorujący już nie tylko przestrzeń i kontekst kulturowy, ale także sygnały wewnątrz tekstu wynikające z tego, że powstał on w pewnym określonym momencie czasowym, do którego się odwołuje?

Dorota Jovanka Ćirlić jest również autorką przekładu zbioru felietonów Du-bravki Ugrešić *Nikog nema doma*, choć od razu należy zaznaczyć, że zawartość polskiego wydania zbioru nie pokrywa się z zawartością pierwowzoru¹⁴. Z uwagi na zwiezłość formy i samodzielność ujętych w książce tekstów każdy z nich należy traktować osobno, jako całość, choć wszystkie razem składają się na autobiograficzny obraz emigranckiego życia Ugrešić. Pod tym względem, z perspektywy globalnej, Ćirlić dokonała przekładu polegającego na *reekspresji utworu w innym systemie językowym*¹⁵, choć z uwagi na ciężar gatunkowy należałoby raczej mówić tu o przekładzie użytkowym (teksty prasowe) niż artystycznym.

Jest to jednak przekład niechlujny, jako że znaleźć można w nim wiele błędów polegających na dosłownym bądź błędnym tłumaczeniu z języka chorwackiego na język polski, czasem tak rażącym, że zagrażającym spójności danego fragmentu.

Ze zrozumiałych względów przeanalizuję tu zaledwie kilka wybranych „miejsz spornych”. Pierwsza nieścisłość pojawia się już w tłumaczeniu tytułu felietonu *Tranzicija: morfovi, slajderi, polimorfovi*. Tłumaczka zdecydowała się na użycie terminu *transformacja*, który choć semantycznie i fonetycznie jest do oryginalnego *tranzicija* zbliżony, to jednak oznacza co innego. Warto zaznaczyć, że oba terminy: *tranzicija* (tranzycja) i *transformacija* (transformacja), funkcjonują zarówno w języku polskim, jak i chorwackim i nie są synonimami. Tłumaczka zdaje się o tym zapominać, gdyż w kolejnym kroku wyrzuca z felietonu Ugrešić termin *tranzicija*, sąsiadujący w jednym zdaniu z terminem *transformacija*, najwyraźniej traktując go, zgodnie z przyjętą logiką, jako zbędne powtórzenie.

¹² J. Pieńkos: *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie*. Warszawa, 1993, s. 415.

¹³ B. Tokarz: *Krytyka...*, s. 58.

¹⁴ Jak w posłowniu wyjaśnia autorka, zbiór wydany w języku polskim został rozbudowany o kilka wcześniej publikowanych tekstów, które Ugrešić napisała na zamówienie „Gazety Wyborczej” (m.in. *Pomnik dla polskiego hydraulika, Porno-Putin, Lolitki*).

¹⁵ B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 2006, s. 8.

W oryginale czytamy:

U hiperdinamičkom procesu tranzicije, transformacije i konverzije, u tom brzom prometu, nitko čini se ne računa s prometnim „čepovima”, s traffic jams¹⁶.

W tłumaczeniu:

W hiperdynamicznym procesie transformacji i konwersji, w tym nader szybkim ruchu, nikt najwyraźniej nie liczy się z komunikacyjnymi „korkami”, z *traffic jams*¹⁷.

Dalej tłumaczka konsekwentnie utożsamia tranzycję z transformacją. Zdanie:

U tranzycyjskim zonama najviše se promijenio mentalni pejzaž, ljudi. (s. 218)

tłumaczy bowiem jako:

W strefach podlegających transformacji najbardziej zmienił się pejzaż mentalny, ludzie. (s. 217)

I dalej:

Najjasniju prezentaciju tranzicije možemo naći u instalaciji albanskog umjetnika s Kosova Erzena Shkolollija, koja nosi nedvosmisleni naziv „Tranzicija”. Shkolollijev triptih sastoji se od tri male osobne fotografije, veličine fotografija za osobnu iskaznicu. (s. 223)

w tłumaczeniu:

Najbardziej przejrzystą prezentację procesu transformacji można znaleźć w instalacji albańskiego artysty z Kosowa Erzena Shkolollia [błędna odmiana nazwiska, zgodna z chorwacką, lecz kłócąca się z polską gramatyką; właściwie powinno być: Shkololliego], noszącej niedwyznaczny tytuł „Transformacja”. Tryptyk autorstwa Shkolollia składa się z trzech małych osobistych fotografii wielkości zdjęcia do dowodu osobistego. (s. 225)

Zabieg taki, co prawda, nie zaburza w dotkliwy sposób przekazu autorskiego, ale ogranicza go i zawęża. Można jednak usprawiedliwić wybór, jakiego dokonała tłumaczka. Choć oba terminy — *transformacja* i *tranzycja* — są w języku polskim obecne, to jednak w języku mediów i prasy o zmianach ustrojowych częściej pisze się jako o transformacji, podczas gdy tranzycja pozostaje, jak

¹⁶ D. Ugrešić: *Nikog nema doma*. Beograd, Fabrika Knjiga, 2005, s. 218.

¹⁷ D. Ugrešić: *Nikogo nie ma w domu*. Tłum. D.J. Ćirlić. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2008, s. 219.

przekonuje *Słownik języka polskiego*, terminem z dziedziny nauk przyrodniczych i... retoryki. Tłumaczka nie przekroczyła tu zatem granicy własnej swobody twórczej, a jedynie uległa niemożności znalezienia polskich ekwiwalentów tak subtelnie zróżnicowanych terminów. W efekcie omawiany felieton nie jest, tak jak było w zamyśle autorki, felietonem o przemianach codzienności w krajach postkomunistycznych znajdujących się w okresie przejściowym (tranzycja), lecz felietonem o zmianach w krajach przechodzących okres przemiany ustrojowej (transformacja). Różnica jest subtelna, ale na pewnym poziomie terminologicznej wrażliwości zauważalna.

Z nieprecyzyjnym tłumaczeniem wypaczającym przekaz spotkamy się również w felietonie *Pravo na nesreću / Prawo do nieszczęścia*. Fragment: „Holandani se ljube tri puta u obraz. Zbog toga se jednom Holandananu dogodilo da su ga **umalo pretukli** u Zagrebu. Mislili su da je Srbin. Jer se Srbi ljube tri puta, a Hrvati samo dva” (s. 21), Dorota Jovanka Ćirlić przetłumaczyła następująco: „Holendrzy całują się trzy razy w policzki. Dlatego pewnego Holendra niemal zatłukli w Zagrzebiu. Myśleli, że jest Serbem. Bo Serbowie całują się trzy razy, a Chorwaci tylko dwa” (s. 25). Dosłowne tłumaczenie oryginalnego *umalo pretukli* winno brzmieć: *niemal pobili*. Różnica między *niemal pobiciem* a *niemal zatłuczeniem* jest wyraźna i zignorowanie jej wpływa na przekaz treści. Można bowiem mylnie zrozumieć, że Holender w Zagrzebiu został pobity i ledwo uszedł z życiem, podczas gdy opisane przez Ugrešić nieporozumienie dotyczy sytuacji, w której do rękoczynów jednak nie doszło.

Nie zawsze też tłumaczenie powiedzenia na jego ekwiwalent w języku docelowym jest pożądane z punktu widzenia globalnej interpretacji tekstu. W tym samym felietonie opowiadającym o stereotypowym obrazie ludzi Bałkanów odzwierciedlającym się w używanym przez nich języku Ugrešić przywołuje frazeologizm: *spava kao zaklano* (dosłownie: śpi jak zarżnięte), którego używają, według niej, bałkańskie matki, chcąc z czułością wyrazić się o śpiącym dziecku. „U drugim sredinama djeca spavaju kao anđeli, a u mojoj bivšoj sredini djeca spavaju kao zaklana” (s. 23). Dorota Jovanka Ćirlić frazeologizm ten przetłumaczyła jako *śpią jak zabite*, czym osłabiła wypowiedź autorki, zwłaszcza, że w kolejnym felietonie ta żartobliwie opisuje scenę, w której kelnerzy celowo nie podają jej noża, obawiając się, że jako mieszkanka Bałkanów może zrobić z niego użytek. Odwołuje się zatem do obecnego w masowej wyobraźni ludzi Zachodu prostego skojarzenia: Bałkany — noże. Odwrotnie tłumaczka postąpiła, tłumacząc dosłownie idiom *prave se Englezi* (jego polskim ekwiwalentem byłoby: *udawać Greka*), w związku z czym zdanie, będące częścią dłuższej wypowiedzi o narodowych stereotypach wewnątrz Unii Europejskiej (co Ćirlić wbrew oryginałowi tłumaczy jako Zjednoczona Europa), traci swoją przejrzystość.

Przyjrzyjmy się oryginałowi:

Karikature prikazuju karakterne osobine raspusnih Francuza, škrtih Holandana, Engleza koji se uvijek prave Englezima. (s. 27)

oraz tłumaczeniu:

Karykatury pokazują charakterystyczne cechy rozpustnych Francuzów, skąpych Holendrów, Anglików, którzy zawsze udają Anglików. (s. 31)

Polski czytelnik zapewne zastanowi się, dlaczego Anglicy udają samych siebie i co to właściwie oznacza. Wprowadzenie tu analogicznego polskiego frazeologizmu (...*Anglików, którzy zawsze udają Greka*) wiązałoby się co prawda z włączeniem jeszcze jednej narodowości, lecz przynajmniej zostałyby zachowany sens autorskiej wypowiedzi. Gra słów podziałałaby tu, w moim odczuciu, *in plus*.

Liczne nieporozumienia i nadużycia przekładowe, w których do głosu dochodzi *ja* tłumacza, odnajdziemy również w tekście zatytułowanym *Stereotipi* — w polskim przekładzie w liczbie pojedynczej: *Stereotyp*. Można polemizować z trafnością przekładu zdania: „Živjela sam okružena [...] Hrvatima koji su bili pederi i picajzle”. (s. 26) [w tłumaczeniu: „Żyłam otoczona [...] Chorwatami, którzy byli namolni jak wszy i do tego pedałam!”], i po raz kolejny zarzucić tłumaczce zawężenie przetłumaczonego terminu — *picajzla*, poza tym, że jest potocznym określeniem pasożyta skórno-okolic łonowych, oznacza także, zgodnie z definicją zamieszczoną w *Słowniku języka chorwackiego* — męczusnę (*gnjavator*), kogoś drobiazgowego (*sitničavac*), pedanta (*pedant*), osobę nudną, nieznaną taktu i umiaru (*dosadnjaković*)¹⁸. Decyzja, by z jednej strony nadbudować wypowiedź Ugrešić, jednocześnie zawężając znaczenie potocznego *picajzla* do namolności (czyli nachalności, cechy osób naprzykrzających się innym), wypacza autorski zamysł, zgodnie z którym, i to w moim odczuciu najpełniej korespondowałoby z regionalnym stereotypem Chorwatów jako pozbawionych bałkańskiej fantazji pedantów, ci ostatni mogliby uchodzić za bałkańskich nudziarzy. Rzecz ma się podobnie z tłumaczeniem żartobliwego *paprikari* (dosłownie: paprykarze, „paprykowcy” lub zjadacze papryki) użytego przez Ugrešić dla zobrazowania stereotypowego wyobrażenia Macedończyków, których kuchnia, w istocie, papryką stoi. Ćirlić zdecydowała się na drastyczne zawężenie terminu oraz na jego wzmocnienie i całkowite pominięcie zawartego w nim kulturowego (właściwie: kulinarnego) aspektu, czyniąc tym samym niewinnych zjadaczy papryki *najgorszymi z prowincjuszy*¹⁹. Nadbudowa semantyczna względem oryginału polega na tym, że tłumaczka nie tyle przekłada, ile

¹⁸ Zob. <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search> [Dostęp: 2.02.2015 r.].

¹⁹ D. Ugrešić: *Nikogo nie ma w domu...*, s. 30.

wykłada przypuszczalny sens użytego przez Ugrešić określenia, odwołując się do znanego sobie, choć przecież nieprzywołanego przez autorkę, stereotypu Macedończyków jako narodu zaściankowego i prowincjonalnego.

Warto postawić pytanie, czy taka praktyka w istocie przynosi korzyść tekstowi (staje się on mocniejszy, bardziej radykalny), czy też być może wypacza go, fałszując wymowę oryginału i wyręczając czytelnika w samodzielnym przeprowadzaniu interpretacji ukrytych w nim znaczeń. Pamiętamy jednak, że wbrew obiegu opinii, która wartość przekładu mierzy jego stopniem oddalenia od oryginału²⁰, tłumaczenie niedosłowne, polegające na użyciu innej figury czy znaku, nie musi być błędne, o czym przypomina Zygmunt Grosbart: „mechaniczne przeniesienie do tłumaczenia pewnych osobliwości języka poetyckiego oryginału jest niepożądane, jeśli poznawcze znaczenie, jakie niesie przekład, pozostaje w sprzeczności z jego rolą emocjonalno-artystyczną”²¹.

Podobnych przykładów można znaleźć więcej zarówno w tomie *Nikogo nie ma w domu*, jak i w innych przetłumaczonych przez Dorotę Jovankę Ćirlić tekstach. Wybrałam tu najbardziej reprezentatywne, by na ich przykładzie rzucić nieco krytycznego światła na praktykę translatorską tej najpopularniejszej i najbardziej aktywnej tłumaczki literatury bałkańskiej w Polsce oraz wykorzystać je jako pretekst do refleksji nad granicami wolności tłumacza. Jak daleko może posunąć się autor przekładu, ożywiając cudzy, obcy tekst w swoim języku macierzystym? Czy poszukując ekwiwalentów, może dokonywać interpretacji, nawet za cenę zawężenia bądź przeformułowania wypowiedzi autora? Zapewne może, i najczęściej tak właśnie postępuje, dlatego też uzasadniony wydaje się postawiony przeze mnie na wstępie postulat, by krytyczne analizy przekładów wzbogacić o badania nad recepcją, tak przekładu, jak i oryginału. Te drobne przesunięcia, nadbudowy, zawężenia, praktyki domestyfikacji bądź egzotyzacji tłumaczonego tekstu, subtelne zmiany kodu wynikającego z kontekstu dziejowo-kulturalnego i wreszcie zwykłe językowe błędy i niechlujstwa, mogą owocować tym, że tekst zyskuje całkiem nowy, różny od oryginalnego wymiar.

Być może odkryte w taki sposób różnice interpretacyjne, rozbieżność z oryginałem, ślady obecności w tekście tłumacza, jak również, niestety, jego językowej ograniczoności oraz wynikające z niej szczeliny i przesunięcia semantyczne, ujawnią prawdziwą wagę zabiegów tłumacza i odmitologizują „kongenialność” poszczególnych przekładów.

²⁰ M. Kaczorowska: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków, Universitas, 2011, s. 29.

²¹ Z. Grosbart: *Cóż to jest przekład? Pytanie prawie mistyczne*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze...*, s. 9.

Agata Jawoszek

**Raskrinkavanje prevoditelja. Odabrani tekstovi Dubravke Ugrešić
u prijevodu Dorote Jovanke Ćirlić — jedan kritički pogled**

Sažetak

Na primjeru izabranih tekstova Dubravke Ugrešić prevedenih na poljski od strane Dorote Jovanke Ćirlić, najpopularnije ali i najčešće kritizirane od strane domaćih slavista, suvremene poljske prevoditeljice balkanske književnosti, razmotriti ćemo pitanje prisutnosti (ili odsutnosti) prevoditelja u tekstu. Na temelju prijevoda romana *Štefica Cvek u raljama života* i zbirke eseja *Nikog nema doma* analizirat ćemo prevodilačke strategije i pojedinačna translatorska rješenja kao i njihovo značenje u kontekstu prevodilačke slobode i njezinog utjecaja na postupak izgradnje pozicije autorice i recepcije njezinih tekstova u drugom kulturnom i jezičnom kontekstu.

Ključne reči: Dubravka Ugrešić, Dorota Jovanka Ćirlić, kompetencije prevoditelja, domestifikacija, prevodilačka strategija, doslovnost, semantičke promjene, prijevod frazema.

Agata Jawoszek

**Unmasked translator. Dubravka Ugrešić's selected texts translated
by Dorota Jovanka Ćirlić — a critical view**

Summary

On the selected Dubravka Ugrešić's texts translated into polish by Dorota Jovanka Ćirlić, on the one hand the most popular on the second hand the most criticized by the local Slavists, contemporary Polish translator of Balkan literature, we can analyze the question of a presence (or absence) of translators in the text. On the example of translation of the *novel Štefica Cvek in the Jaws of Life* and book of essay *There is no one at home*, we analyze the strategies of translation and individual translator's solutions as well as their importance in the context of "freedom of translator" and its impact on the process of building author's position and reception of texts in different cultural and linguistic context.

Key words: Dubravka Ugrešić, Dorota Jovanka Ćirlić, translator's competence, domestication, strategy of translation, literality, semantic change, translation of idioms.

**Dialog swojskości i obcości
w powieści *Most na Drinie* Ivo Andrić
a modyfikacja znaczeń ewokowanych nazw własnych
w przekładzie na język polski**

**The dialogue of familiarity and foreignness
in Ivo Andrić's novel *The Bridge on the Drina*
and the modification of evocative meanings
of the proper names in the Polish translation**

Martyna Ecler-Pasku

Uniwersytet Opolski, Instytut Słowistyki, martyna.ecler@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 25.04.2015 r.

Abstract: The paper analyses proper names in literary translation of the polisemantic ethonym ‘Turks’ (functioning also as an appellative) from the book *The Bridge on the Drina* by Ivo Andrić and its translation into Polish by Halina Kalita. The paper aims at looking into and analyzing in what way both the cultures i.e. the heterogeneous one of the original work — of Bosnia and Herzegovina and the one in the translation limit the translator in choosing equivalents. The analysis shows that there are five translational methods which indicate some system limits of the two languages and the semantic/cultural aspects of proper and appellative names.

Keywords: Ivo Andrić, literary translation, proper names, semiosphere, opposition familiarity/foreignness.

Sztuka zakłada wolność. Przekład ogranicza swobodę, ale żąda sztuki¹.

Każda kultura we właściwy sobie sposób konceptualizuje rzeczywistość, czego skutkiem jest niepełna przystawalność ekwiwalentów językowych — elementów pozornie identycznych semantycznie². Zatem ludzie, którzy mówią innymi językami, funkcjonują w innej rzeczywistości kognitywnej³. Niewątpliwie kultury bośniacka, chorwacka czy/i serbska, będące przedmiotem niniejszego artykułu, są pod względem różnorodności jednymi z najbardziej złożonych⁴.

Jedną z płaszczyzn, na której dochodzi do dialogu międzykulturowego, jest przekład; zakłada on konfrontację dwóch nieprzystających do siebie systemów językowo-poznawczych. Porównanie języka dawcy i języka biorcy dowodzi, że znaki będące częścią obu systemów znacznie się od siebie różnią, a tym samym ograniczają możliwość wzajemnego dialogu między kulturami w procesie translacji. Przekład rozumiem jako komunikację dwóch językowo-kulturowych przestrzeni (Łotmanowskich semiosfer⁵), które kumulują doświadczenia historyczne i społeczne oraz tradycje religijne i hierarchię wartości danej grupy etnicznej/narodowej *etc.* Maciej Czerwiński zauważa, że istotnym czynnikiem w procesie przekładu jest odmiennosc modeli kulturowych — nieprzystawalność uniwersów kulturowych. W jednakowym stopniu różnią się od siebie uniwersa kulturowe, jak i środki językowe, które są nośnikami odmiennych znaczeń⁶. Semioza znaków jest więc zanurzona w sieci kulturowych i ideologicznie zdeterminowanych kodów, co wpływa na myślenie charakterystyczne dla każdej kultury⁷. Różnice ekwiwalencji wynikają więc z odmiennosci systemów kulturowych, które ewoluują i są ewokowane przez odmiennosci językowe.

Przyjęcie Łotmanowskiej koncepcji semiosfery umożliwia usytuowanie nazw własnych — obok innych znaków — w szerokim uniwersum komunikacji

¹ K. Dedecius: *Notatnik tłumacza*, cyt. za: A. Legeżyńska: *Tłumacz jako drugi autor*. W: *Polska myśl przekładoznawcza*. Red. P. de Bończa-Bukowski, M. Heydel. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, s. 248.

² M. Czerwiński: *Rola stereotypu w kształtowaniu polifonicznego uniwersum literackiego i kulturowego na przykładzie oryginału i polskiego przekładu „Mostu na Drinie” Ivo Andrića*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 4, cz. 1: *Stereotypy w przekładzie artystycznym*. Red. B. Tokarz. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, s. 20.

³ Por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012, s. 13–14.

⁴ L. Mańczak: *Obraz katolików i muzułmanów w polskich przekładach opowiadania Ivo Andrića „U musafirhani”*. W: „Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 2, cz. 1: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*. Red. B. Tokarz. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011, s. 106.

⁵ J. Łotman: *Kultura i eksplozja*. Tłum. B. Żyłko. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.

⁶ M. Czerwiński: *Rola stereotypu...*, s. 22–29.

⁷ *Ibidem*, s. 19.

i kultury. W ten sposób semioza nazw własnych nie ogranicza się do sfery denotacji (jak przyjmuje logika), lecz ewokuje także presuponowane treści istotne dla interpretacji kultury narodowej (od prostych asocjacji wartościujących po kompleksowe odniesienia do sfery światopoglądów i rozbudowanych relacji wyznaczających granice między kategoriami „my” i „oni”). Czynniki kulturowe odgrywają tym istotniejszy wpływ na interpretację znaku w przypadku przekładu literackiego⁸.

Artykuł ten jest próbą pogłębienia zagadnienia nazw własnych na przykładzie serbskiego oryginału powieści *Most na Drinie* autorstwa znanego pisarza i noblisty Ivo Andrića⁹ oraz polskiego przekładu autorstwa Haliny Kaliny. Wszystkie onimy gromadzą doświadczenia historyczno-kulturowe wspólnoty językowej¹⁰, w której funkcjonują, a tym samym mają potencjał mitotwórczy czy nawet mitologiczny¹¹. Stanisław Gajda pisze o tzw. NKZ (narodowokulturowym komponencie znaczenia)¹², który jest zdolnością jednostek językowych do przechowywania wiedzy o rzeczywistości. Zatem nazwy własne kumulują doświadczenia wspólnot kulturowych i ich pamięć zbiorową; są więc nośnikami wiedzy zachowanej w społecznej świadomości.

Na przykładzie etnonimu *Turcy* postaram się wskazać niektóre ograniczenia przekładowe wynikające z aspektów semantycznych i kulturowych nazw własnych, które odgrywają istotną rolę w interpretacji dzieła literackiego w kulturze oryginału, jednocześnie wpływają na możliwości przekładowe w języku polskim. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że etnonim ten jest w powieści znakiem poli-semantycznym, tzn. jednocześnie obsługuje dwie kategorie semantyczne — jest onimem i apelatywem¹³, dlatego artykuł ten poza nazwami własnymi rozpatruje także apelatywy.

Podstawę do poszerzenia znaczenia nazwy własnej o inną kategorię stanowią cechy konotacyjne, „które wykształciły się w wyniku społecznych i kulturowych doświadczeń oraz utrwaliły się w świadomości użytkowników języka na tyle

⁸ L. Mańczak: *Obraz katolików i muzułmanów...*, s. 106.

⁹ Narodowa przynależność Andrića i język, jakim się posługiwał, są zagadnieniem kompleksowym, które wywołuje liczne spory. Nie jest to prymarnym przedmiotem mojego zainteresowania w niniejszym artykule. Przyjmuję zatem, że autor pisze po serbsku, ale nie oznacza to, że nie uznaje jego przynależności do innych kultur narodowych i kanonów literackich byleż Jugosławii.

¹⁰ S. Gajda: *Narodowokulturowy składnik znaczenia nazw własnych w aspekcie edukacyjnym*. W: *Nazwy własne w języku, kulturze i komunikacji społecznej*. Red. R. Mrózek. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004, s. 21–25.

¹¹ Zob. B. Uspienski: *Mit — imię — kultura*. W: B. Uspienski: *Historia i semiotyka*. Tłum. B. Żyłko. Gdańsk, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 1998, s. 63–80.

¹² S. Gajda: *Narodowokulturowy składnik znaczenia...*, s. 21.

¹³ Więcej o procesie apelatywizacji onimów: E. Masłowska: *Z problemów pejoratywizacji lub melioracji nazw własnych użytych w funkcji appellatiwów*. W: „Język i Kultura”. T. 3: *Wartości w języku i tekście*. Red. J. Puzynina, J. Anusiewicz. Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1991, s. 29–40.

mocno, by zyskać znaczeniową niezależność konieczną do rozwoju polisemii. Wartość konotacyjną będą więc miały wszelkie stereotypowe cechy przypisywane danej nazwie, obiegowe opinie i sądy z nią związane¹⁴. Przeniesienie etnonimu *Turcy* do zbioru wyrazów pospolitych polega więc na rozszerzeniu klasy denotatów; słowo to nie oznacza wyłącznie Turków osmańskich, ale również wszystkich wyznawców islamu. Odnotujmy także, że obie kategorie (*nomina propria* i *nomina appellativa*) w określonych kontekstach mogą odnosić się do tego samego desygnatu (np. *Višegrad* i *kasaba*).

Przedmiotem niniejszych rozważań będą również ograniczenia wolności tłumacza w procesie konstruowania polskiego przekładu oraz sposób, w jaki semantyczne różnice wpływają na neutralizację i/lub modyfikację treści konotowanych. Przyjmuję za Maciejem Czerwińskim, że „w każdym tłumaczeniu pewne jednostki języka wyjściowego są tylko ich pozornymi ekwiwalentami w języku przyjmującym”¹⁵.

Przejętny odbiorca polskiego przekładu *Mostu na Drinie* nie zauważa różnicy ekwiwalentów, żyje bowiem w systemie kulturowym języka biorcy — akceptuje więc w pełni model przedstawiony w przekładzie (wraz z właściwymi jego własnej kulturze konotacjami), który „jest wypowiedzią literacką zbudowaną na podstawie innego dzieła. Zbudowaną z odmiennego tworzywa językowego i skierowaną do innego czytelnika. Odbiorca ten bytuje też w innej rzeczywistości niż czytelnik oryginału”¹⁶. Obcuje on z przekładem jak z samoistnym dziełem literackim; pragnieniem tłumacza jest więc stworzenie czytelnikowi przekładu iluzji odbioru oryginału¹⁷. Czytelnik tekstu rodzimego ma zatem częściowo odmiennie kompetencje kulturowe od czytelnika przekładu¹⁸.

Tłumacz tworząc przekład jest świadomy ograniczeń, które przedstawiają obie kultury — zarówno wyjściowa, jak i przyjmująca. Czy zatem modyfikacje w przekładzie są koniecznością, czy też wyborem, przed którym staje tłumacz literatury?

Heterogeniczność kultury wyjściowej

Leszek Małczak zauważa, że „w samym oryginale może być zawartych więcej kultur, a pokrewieństwo kultury oryginału i kultury przekładu może być bliższe lub dalsze. [...] kultury narodów południowosłowiańskich stanowią

¹⁴ E. Masłowska: *Z problemów...*, s. 29.

¹⁵ M. Czerwiński: *Rola stereotypu...*, s. 20.

¹⁶ A. Legeżyńska: *Tłumacz jako...*, s. 240.

¹⁷ *Ibidem*, s. 241.

¹⁸ Zob. M. Czerwiński: *Rola stereotypu...*, s. 21.

niewpowtarzalną mozaikę składającą się z elementów przynależących do różnych cywilizacji i religii, decydujących o specyfice tego regionu i jego kulturowej heterogeniczności¹⁹. Dlatego też niezwykle ważnym zagadnieniem dla rozważań o pozorności ekwiwalencji w przekładzie Andricia na język polski jest problem pograniczności wieloetnicznego obszaru Bośni i Hercegowiny, zatem i polifoniczności kultury wyjściowej, z której wywodzi się autor, i do której nawiązuje w swoich powieściach.

Przynależność narodowa pisarza w ostatnich dwóch dekadach jest przedmiotem wielu sporów²⁰. Andrić jest uważany przez Serbów za pisarza serbskiego i patriotę, jednak swoje prawo do nazywania go własnym wysuwają także Chorwaci i Boszniacy²¹. Często jednak „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”²².

Dzieła Andricia są w ostatnich dwóch dekadach tłumaczone i wydawane w Polsce raczej sporadycznie, ale biorąc pod uwagę wszystkie dotychczasowe tłumaczenia, jest on najczęściej przekładanym pisarzem południowoślowiańskim na język polski²³. Mimo to polskiemu czytelnikowi obcy jest spór o przynależność narodową autora *Mostu na Drinie*, obcy jest mu również pograniczny obszar Bośni i Hercegowiny, a w ślad za tym — kontrowersje związane z islamizacją ludności chrześcijańskiej na Bałkanach i jej konsekwencje, których wynikiem są różne interpretacje Andricia w kluczach narodowych (serbskim/chorwackim czy boszniackim)²⁴. Ponadto interpretacja powieści tego noblisty w kulturze polskiej nie jest kulturowo sklasyfikowana, jak ma to miejsce w jego kulturze rodzimej. Z powodu braku kontekstu ideologicznego i narodowego czytelnik polskiego przekładu może skupić się na innych kwestiach poruszonych w powieści, pozwalając to bowiem na inny, bardziej uniwersalny odczyt dzieła Andricia²⁵.

Andrić tworzył na pograniczu narodowo-etnicznym i kulturowym, przeniósł więc naturalnie do swoich dzieł polifoniczność rodzimej kultury. Jego dzieła powstały zatem na styku semiosfer.

Jednym z istotnych problemów przekładu nazw własnych jest uzmysłowienie sobie, że odnoszą się one do przestrzeni, która jest uznawana za własną, i przestrzeni uznawanej za obcą. Nazwy własne *Paryż* czy *Warszawa* mają inne

¹⁹ L. Małczak: *Obraz katolików i muzułmanów...*, s. 107.

²⁰ Więcej na temat sporów o interpretacje dzieł Andricia zob. *ibidem*, s. 119.

²¹ M. Czerwiński: *Rola stereotypu...*, s. 27.

²² L. Małczak: *Obraz katolików i muzułmanów...*, s. 108.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Interpretacja dzieł Andricia w serbskim kluczu narodowym jest związana z działalnością pisarza w latach młodości w rewolucyjnym ruchu nacjonalistycznym „Młoda Bośnia”, dlatego też w niektórych kręgach boszniackich bywa on uważany za pisarza antyislamskiego.

²⁵ M. Czerwiński: *Rola stereotypu...*, s. 29.

konotacje w kulturze francuskiej, a inne w kulturze polskiej czy bośniackiej. Wielokulturowość i polifoniczność kultury wyjściowej zakładają, że paradygmatu obcość/swojskość nie można sklasyfikować binarnie, ponieważ niektóre nazwy własne w powieści ewokować będą zarówno obcość, jak i swojskość. Nielatwy wydaje się więc podział na znaki wyłącznie własne i wyłącznie obce. Należy zatem przyjąć model stopniowalny, zgodny z teorią prototypu wzorowaną na rodzinnym podobieństwie Ludwiga Wittgensteina — od nazw, które ewokują swojskość, do tych, które ewokują obcość. Zgodnie z założeniami modelu skalarne, pojawia się również spory zbiór nazw ewokujących jednocześnie swojskość i obcość, czyli — nazwijmy je umownie — hybrydycznych.

Taka heterogeniczność kultury oryginału (w tym silnie zaakcentowany pierwiastek okupacji osmańskiej) sprawia, że sytuacja przedstawiona w powieści musi znaleźć swoje odzwierciedlenie w przekładzie, dlatego też w tłumaczeniu nastąpiła znaczna egzotyzacja tekstu (np. adaptacja licznych turcyzmów czy obcych imion i nazwisk).

O swobodzie (?) doboru ekwiwalentów

Anna Legeżyńska podkreśla, że wybory translacyjne są uzależnione od indywidualnego rozumienia dokładności semantycznych elementów tekstu oraz upodobań i możliwości stylistycznych tłumacza²⁶. Trudno nie zgodzić się z tym postulatem, jednocześnie dodając, że wybór jest ograniczony nie tylko przez biegłość i sztukę tłumacza, ale wynika także ze zderzenia dwóch odmiennych porządków kulturowych, których niekompatybilność systemowa wyznacza granice możliwości przekładowych. Tłumacz literatury powinien być jednocześnie wnikliwym analitykiem i utalentowanym literatem. Staje się swego rodzaju „badaczem” dwóch porządków kulturowych, gdy „demontuje oryginał, porównuje znaczenia jednostek leksykalnych, ustala ekwiwalenty i uruchamia dodatkowe konteksty — biograficzne, historyczne, socjologiczne *etc.*”²⁷. W zderzeniu odmiennych modeli kulturowych zostaje ograniczony twórczo jako artysta, aby w analitycznym badaniu oryginału i możliwości przekładowych języka i kultury docelowej ukryć wtórność tłumaczenia dzieła literackiego przed czytelnikiem przekładu. Choć przecież czytelnik przekładu na taką „grę” przystaje świadomie, tak samo jak przystaje na fikcyjną kreację świata przedstawionego.

Swoboda doboru ekwiwalentów jest ograniczona jednocześnie zarówno przez system językowy języka wyjściowego, jak i docelowego (tj. zasób leksykalny,

²⁶ A. Legeżyńska: *Tłumacz jako...*, s. 246.

²⁷ *Ibidem*, s. 240.

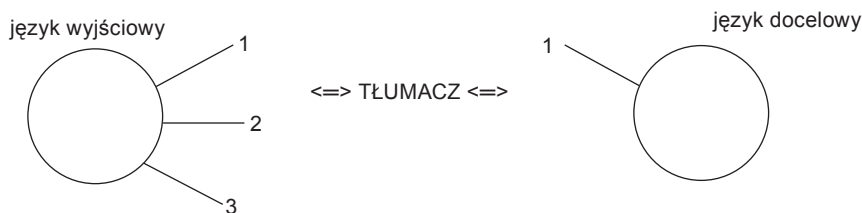
gramatyczny, odmienność denotacyjną i konotacyjną, różnice estetyki wypowiedzi w obu systemach czy gatunki mowy). Obie semiosfery stawiają przed tłumaczem różnorakie granice. Zbytня egzotyzacja przekładu może powodować efekt neutralizacji konotacyjnych cech semantycznych wyrazów adaptowanych. Tłumacz wobec niektórych znaków (np. nazw geograficznych) pozbawiony jest możliwości wyboru. W przypadku innych znaków (np. nazw pospolitych) jego wybór jest jedynie ograniczony; kultura docelowa wymusza dobór ekwiwalencji w ramach jej systemu językowego, natomiast kultura wyjściowa warunkuje go określonymi właściwościami semantycznymi przekładanego słowa.

Tłumacz, chcąc przenieść przekaz²⁸ oryginału do kultury docelowej, „zmuszony” jest zatem do podjęcia określonych decyzji, których skutkiem są modyfikacje w obszarze semantyczno-kulturowym, co pociąga za sobą pewne konsekwencje w zakresie interpretacji przekładu. W zderzeniu dwóch systemów językowych, dwóch kultur wolność przekładającego napotyka na pięć typów ograniczeń, które możemy nazwać modelami przekładowymi.

Ponieważ przekładowość tekstu (wtórność względem oryginału) ujawnia się dopiero w określonym kontekście, w zestawieniu z oryginałem lub/i innym przekładem tego samego dzieła²⁹, pragnę zobrazować mechanizmy przekładowe oparte na przykładach doboru ekwiwalentów na poziomie leksykalnym na podstawie polskiego przekładu *Mostu na Drinie* w zestawieniu z oryginałem powieści. Modele te mogłyby posłużyć również do opisu ekwiwalencji na poziomie gramatycznym.

Model (n:1)

W języku wyjściowym funkcjonuje n leksemów względnie synonimicznych, natomiast w języku docelowym tłumacz ma do wyboru wyłącznie jeden ekwiwalent.



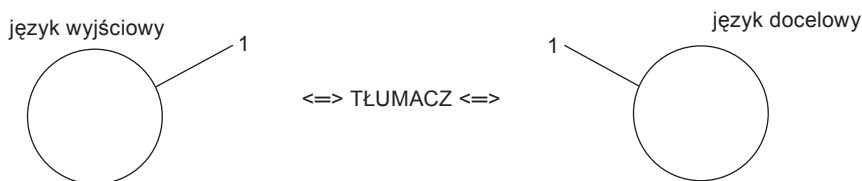
²⁸ Przekaz rozumiem jako wygenerowany w akcie interpretacji tekstu zbiór domysłów. Przyjmuję za Umberto Eco, że interpretacja czytelnika jest uwarunkowana, sterowana przez sam tekst. Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Tłum. T. Bieroń. Kraków, Wydawnictwo Znak, 1996, s. 64.

²⁹ A. Legeżyńska: *Tłumacz jako...*, s. 241.

W powieści *Most na Drinie* miasteczko Wyszegrad³⁰, w którym rozgrywa się akcja, narrator określa za pomocą trzech leksemów pospolitych: *kasaba*³¹, *varoš*³² i *grad*³³. Na kartach powieści dominują w znaczeniu *miasta/osady* dwa pierwsze określenia, tymczasem słowo *grad* (zgodnie z drugą definicją podawaną przez Słownik SANU) oddaje znaczenie *centrum miasta/rynek/twierdza*. Zatem rodzimy wyraz *grad* (użyty w powieści 9 razy na określenie Wyszegradu) ustępuje w powieści turcyzmowi *kasaba* (296 razy) i hungaryzmowi *varoš* (131 razy). Wynika to z pewnych właściwości semantycznych obu wyrazów zapożyczonych; *kasaba* określa małe miasto o orientalnym charakterze, natomiast *varoš* zwarty architektonicznie kompleks urbanistyczny — twierdzę. Obydwa oznaczają niewielkie miasto, obwarowaną osadę o ciasnej, niezbyt wysokiej zabudowie z przewilejem targowym, jednak *kasaba* wyraźnie konotuje orientalność miasteczka, społeczność muzułmańską, która je zamieszkuje oraz podległość względem Imperium Osmańskiego. W języku polskim mamy tylko jeden odpowiednik semantyczny dla wszystkich trzech słów pospolitych, tj. *miasto* (ewentualnie deminutyw *miasteczko*). Orientalny charakter powieści nie ogranicza jednak tłumacza do zastosowania wyłącznie polskiego odpowiednika leksykalnego *miasto*, pozwala także na adaptację i egzotyzację wyrazu obcego. Tłumaczka *Mostu na Drinie* decyduje się więc na zabieg egzotyzacji tekstu przez wprowadzenie, oprócz słów *miasto/miasteczko*, również turcyzmu *kasaba*, który polszczyźnie nie jest znany. Decyduje się na „tureckość” przekładu, rezygnując z wprowadzenia hungaryzmu, prawdopodobnie z uwagi na jego niższą frekwencję w powieści.

Model (1:1)

W języku wyjściowym istnieje jeden leksem i w języku docelowym jeden jego ekwiwalent.



³⁰ serb. *Višegrad* — miasto we wschodniej części Bośni i Hercegowiny nad rzeką Driną.

³¹ Słownik SANU podaje definicję: „(тур. *kasaba*) мањи град у унутрашњости, варошица; паланка”. *Речник српскохрватског књижевног језика САНУ*. Књ. IX. Београд 1975.

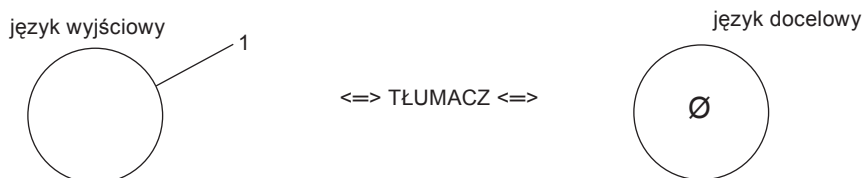
³² Słownik SANU podaje definicję: „(мац. *város*)1. веће збијено насеље, град [...] фиг. сви становници вароши”. *Речник српскохрватског...* Књ. II. Београд 1962.

³³ Słownik SANU podaje definicję: „1. велико, добро изграђено људско насеље, обично административни, трговачки и културни центар веће области, варош; становништво таквог насеља [...]. 2. а. место ограђено бредима ради заштите, тврђава, утврђење; заштитне зидине, бредем”. *Речник српскохрватског...* Књ. III. Београд 1965.

Przykładem z powieści Andrića może być słowo *poturčenjak*, którego polskim ekwiwalentem leksykalnym jest słowo *poturczeniec*. W tym wypadku zasób leksykalny obu języków nie pozwala na dowolność tłumaczeniową. Denotacje i konotacje tego leksemu w obu kulturach możemy uznać za tożsame, gdyż oznaczają *człowieka, który zmienił wiarę na islam*, jednocześnie zarówno w polskiej, jak i serbskiej kulturze są wartościowane ujemnie. Istotną różnicą jest kwestia upowszechnienia słowa w obu kulturach, w kulturze serbskiej bowiem odgrywa ono jedną z kluczowych ról w dyskursie tożsamościowym³⁴.

Model (1:Ø)

W języku wyjściowym istnieje leksem zupełnie nieznan w języku docelowym.

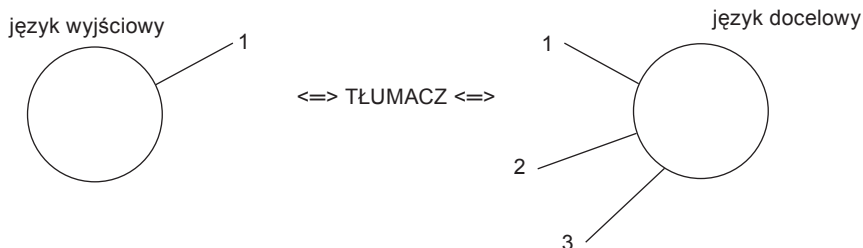


W przekładzie powieści Andrića tłumaczka posługuje się konsekwentnie strategią egzotyzacji tekstu przekładu, adaptując turcyzmy, niemające ekwiwalentu w języku polskim (np. *dżezva*, *sejmen*, *mintan*, *salep*, *mangal* itd.), które są istotne z punktu widzenia świata przedstawionego. Objasnienie tych słów w języku polskim umieszcza w przypisie, posługując się kodem pozaliterackim, który ułatwia wprowadzenie polskiego czytelnika w zawarty w powieści obcy dla niego koloryt orientalnego uniwersum kulturowego Bośni. Tłumaczka staje również wobec problemów przekładu serbizmów kulturowych (np. *slava*, *kolo*), które także adaptuje, tłumacząc ich znaczenia w przypisach.

Model (1:n)

W języku wyjściowym mamy jeden leksem, natomiast w języku docelowym funkcjonuje kilka bliskoznacznych ekwiwalentów.

³⁴ Więcej na ten temat: M. Czerwiński: *Rola stereotypu...*, s. 33.



Jako przykład z *Mostu na Drinie* może posłużyć słowo pospolite *zaselak*³⁵, w przekładzie tłumaczka decyduje się na słowo *przysiółek*³⁶. Język polski oferuje jeszcze jedno słowo bliskoznaczne — *zaścianek*³⁷. W powieści leksem *zaselak* odnosi się nie tylko do skupiska domów położonych poza miastem, ale oznacza także *majątek jednej rodziny* — zazwyczaj miejscowej elity wyznania muzułmańskiego. Polskie słowo *zaścianek* przynosi jednak całkowicie inne, silnie zakorzenione w polszczyźnie konotacje kulturowe, przywołuje rzeczpospolitą szlachecką, szlachtę zwaną zagrodową oraz kresy litewskie. Mimo bliskoznaczności desygnacyjnej obu słów, ich konotacje są bardzo odległe. Słowo *zaścianek* mogłoby znaleźć się w polskim przekładzie, ale ceną za taką domestykalizację byłoby narzucenie rzeczywistości bośniackiej treści zupełnie jej obcych. Kultura docelowa ogranicza więc możliwość wyboru tłumacza wyłącznie do jednego rozwiązania leksykalnego, mimo że *przysiółek* w języku polskim nie konotuje *majątku rodzinnego* i *spuścizny rodowej*, co w niektórych kontekstach konotuje *zaselak* w oryginale.

Podobną sytuację przedstawia przykład turcyzmu *beg* — częstego zwłaszcza w imionach bohaterów wyznania muzułmańskiego. Tłumaczka staje tu w obliczu wyboru dwóch leksemów w języku polskim: egzotycznego i konotującego *Trylogię* Sienkiewicza *bej* oraz stosunkowo neutralnego *pan*. Skoro *beg* jest integralną częścią nazw własnych, rdzennie polskie słowo *pan* mogłoby zakłócić orientalny model świata przedstawionego, dlatego tłumaczka zdecydowała się użyć zakorzenionego w polskiej świadomości kulturowej turcyzmu *bej*, jednocześnie świadomie odwołując się do doświadczeń historyczno-literackich czytelnika polskiego.

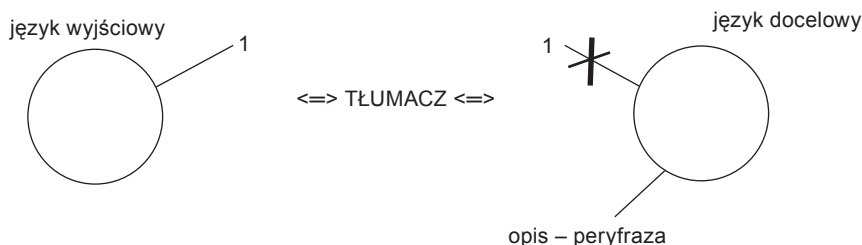
³⁵ Słownik SANU podaje definicję: „a. Мало, издвојено насеље у саставу села, мало село, сеоце [...]. б. имање са зградама издвојено од насеља, пољско добро, мајур”. *Речник српскохрватског...* Књ. VI. Београд 1969.

³⁶ Słownik W. Doroszewskiego podaje definicję: „odrębne skupienie domów, położonych poza właściwą wsią, ale należące do niej administracyjnie; mała wioska, folwark”. *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. Warszawa 1958—1969. Dostępny w Internecie: <http://sjp.pwm.pl/doroszewski> [Data dostępu: 28.12.2014 r.].

³⁷ Słownik W. Doroszewskiego podaje definicję: „1. osada, wieś zamieszkała przez drobną szlachtę, która (w przeciwieństwie do bogatej szlachty) sama uprawiała swoją ziemię”. *Słownik języka polskiego...*

Model (1:*)

W języku docelowym występuje ekwiwalent słowa z języka wyjściowego, jednak ze względów kulturowo-językowych bądź estetycznych (które wynikają z kontekstu) zostaje zastąpiony peryfrazą lub innym wyrażeniem.



Taki model również odzwierciedla pewne ograniczenia doboru ekwiwalentów. Na przykład w oryginale powieści trzykrotnie pojawia się słowo *Osmanlije* (w znaczeniu Turcy osmańscy), w przekładzie znajdujemy kolejno: *jeźdźcy tureccy*, *Turcy* i *Osmanowie*. Zastąpienie słowa *Osmanowie* wyrażeniem *jeźdźcy tureccy* podyktowane jest kontekstem oryginału (opis wywozu chłopców bośniackich w ramach daniny krwi) i ograniczeniem semantycznym słowa *Osmanowie* w języku polskim. W polskiej kulturze *Osmanowie* ewokują w pierwszej kolejności dynastię Osmanów i Imperium Osmańskie, drugorzędna jest konotacja Osmanów jako Turków z państwa osmańskiego lub wojowników tureckich. W kulturze serbskiej w potocznym rozumieniu słowo *Osmanlije* funkcjonuje odmiennie, prymarnie ewokuje Turków osmańskich w ogóle (czyli państwo), dopiero wtórnie odnosi się do dynastii Osmanów, z której wywodził się np. sułtan Murat I (poległy w bitwie na Kosowym Polu). Fakt, że w ramach daniny krwi to właśnie wojsko osmańskie wywoziło młodych chłopców do Stambułu spowodował, że w przekładzie znajdujemy eksplicytne odniesienie do oddziału konnego bardziej czytelne dla Polaków, choć przywołujące obrazy i odniesienia do Sienkiewiczowskiej *Trylogii*³⁸.

Dwuznaczność nazwy własnej jako problem ekwiwalencji

Problematyczny w kontekście interpretacji przekładu *Mostu na Drinie* staje się etnonim *Turci*, który w oryginale powieści Andricia zawiera dwie konotacje — Turcy osmańscy (Osmanowie) oraz muzułmanie słowiańskiego pochodzenia. Druga konotacja jest jednak prymarna w kontekście powieści, ponieważ lokalni

³⁸ Por. M. Czerwiński: *Rola stereotypu...*, s. 33.

muzułmanie są integralną częścią społeczności Wyszegradu, a nie Turcy osmańscy. W miasteczku poza Serbami — chrześcijanami wyznania prawosławnego, mieszkają *Turcy* ze słowiańskimi korzeniami (często nieznający nawet języka tureckiego) — niegdyś również prawosławni, którzy w czasie panowania osmańskiego na ziemiach bośniackich przyjęli islam. W tym przypadku etnonim pełni funkcję rozróżnienia przede wszystkim na tle wyznaniowym, nie etnicznym, gdyż słowo *Turčin* (pol. *Turek*), jak już wspomniano, zmodyfikowało na Bałkanach pod wpływem okoliczności historycznych swoje znaczenie — stało się nazwą pospolitą, określeniem wyznawcy Allacha.

Etonim *Turcy* pojawia się w powieści 101 razy, w tym 71-krotnie (w funkcji apelatywu) konotuje wyznawcę islamu o słowiańskich korzeniach, rdzennego mieszkańca Wyszegradu, 18-krotnie konotuje wyłącznie Turków osmańskich (w funkcji onimu), na co wskazuje kontekst, oraz 12-krotnie (również w funkcji apelatywu) konotuje po prostu muzułmanów, tj. zarówno Turków bośniackich, jak i Osmanów. Etonim ten często pojawia się wraz z atrybutem. Na przykład Turkom osmańskim towarzyszą przymioty o nacechowaniu negatywnym:

Tražili su da kaže [bogomoljac Jelisije iz Čajniča] ko je, šta je i odakle je i da objasni šare i pismena na štapu, a on je odgovarao i na ono što ga nisu pitali, slobodno i otvoreno, kao da govori na pravom božijem sudu, a ne pred **zlim Turcima**. (NDC³⁹, s. 95)

Žądali, aby wyznał, kim jest, co robi i skąd pochodzi, a także wyjaśnił owe znaki i gryzmoły na kiju; on mówił i o tym, o co go nie pytali, swobodnie i otwarcie, jakby był na Sądzie Ostatecznym, a nie przed obliczem **złych Turków**. (MND, s. 79)

Sytuacja w powieści wyraźnie wskazuje, że chodzi o Osmanów, gdyż jednym z bohaterów jest niejaki Šefko, który odgrywa rolę tłumacza. Przekładał dowódcy straży przesłuchanie mnicha Jelisija i „na próżno wysiłał się, żeby w swej skąpej znajomości języka tureckiego znaleźć wyrazy określające pojęcia abstrakcyjne” (MND, s. 79). Stąd też wiadomo, że Šefko jest bośniackim muzułmaninem, mieszkańcem Wyszegradu, który współpracuje z najeźdźcą.

W przypadku *Turków wyszegradzkich* atrybuty wydają się neutralne, gdyż określają ich przynależność do miasta bądź regionu: *višegradski*, *varoški*, *kasabalijski*, *bosanski*. Bywają jednak i takie, które potwierdzają ich hybrydyczną pozycję w przestrzeni świata przedstawionego — *domaći*, *naši*. Dlatego więc istotne dla znaczenia asocjacyjnego nazwy własnej są atrybuty, które razem z etnonimem tworzą całość semantyczną. Hybrydyczność etnonimu *Turcy* wydatnie podkreśla wypowiedź popa Nikoli — jednego z bohaterów powieści:

³⁹ Inicjały oznaczają: NDC — I. Andrić: *Na Drini Čuprija*. Beograd, Evro-Giunti, 2011; MND — I. Andrić: *Most na Drinie*. Tłum. H. Kalita. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1985.

„Odavno sam i ja drugu pamet stekao i **naši Turci** otkofrčili”, govorio je pop Nikola u šali. (NDC, s. 147)

„Od dawna poszedłem po rozum do głowy, a i **nasi Turcy** pofolgowali” — zwykł mawiać pop Nikola żartobliwie. (MND, s. 119)

Zaimek *nasi* zakłada swojskość, bliskość, oswojenie. Wypowiedź protagonisty wskazuje więc, że istnieją też *nasi* Turcy, czyli jednocześnie obcy i swojscy. Ponadto *nasi* ewokuje czytelnikowi oryginału także inne, bardziej rozbudowane konotacje. Dla czytelnika przekładu nieznanne jest zagadnienie trwającej od XV w. islamizacji Słowian na Półwyspie Bałkańskim. W kontekście islamizacji zaimek *nasi* ewokuje nacechowane/wartościujące pojęcia „zdrajcy wiary przodków” oraz „marnotrawni bracia z naszej/tej samej krwi”, co jest istotnym mitologemem w kulturze serbskiej. Warto zauważyć, że *naši Turci* balansują pomiędzy przestrzenią naszą/słowiańską a ich/ turecką — przestrzenią projektowanego wroga; sytuują się pomiędzy światem swojskim i obcym. Jednocześnie stają się oni pomostem między obiema przestrzeniami — swojskości (rdzennych mieszkańców miasteczka) i obcości (protagonistów, którzy przybyli z zewnątrz), tym samym granice między obiema sferami są bardzo płynne i elastyczne. Tworzy się synkretyczny obszar pogranicza. Granice zmieniają się również w zależności od kontekstu, np. żywioł powodzi zbliża Turków do Serbów, konflikt zbrojny zaś — co naturalne — oddala. W pierwszym wypadku granice między „swojskością” a „obcością” są mniej wyraźne niż w drugim:

Izmešani **Turci, hrišćani i Jevreji**. Snaga stihije i teret zajedničke nesreće približili su ove ljude i premostili bar za večeras onaj jaz koji deli i jednu veru od druge i, naročito, raju od Turaka. (NDC, s. 84)

Wszyscy są razem: **Turcy, chrześcijanie i Żydzi**. Potęga żywiołu i wspólna dola zbliżyły tych ludzi i przynajmniej na dzisiejszy wieczór wyrównały przepaść dzielącą poszczególne wyznania, osobliwie raję od Turków. (MND, s. 70)

A sutra, kad svane dan, odlazili su i **Turci i Srbi** na svoje poslove, sretali se ugašenih i bezizraznih lica, pozdravljali i razgovarali sa onih stotinjak uobičajenih reči čaršijske učtivosti, koje oduvek kruže po kasabi i pretaču se od jednog drugome kao lažan novac, koji ipak omogućuje i olakšava saobraćaj. (NDC, s. 93)

A nazajutrz z brzaskiem dnia i **Turcy, i Serbowie** szli do swych zajęć, spotykali się z przygasłymi twarzami bez wyrazu, pozdrawiali i rozmawiali za pomocą stu pospolitych słów uprzejmości, które zawsze krążyły po kasabie i toczyły się od jednych do drugich jak fałszywa moneta, umożliwiającą jednak i ułatwiającą łączność pomiędzy ludźmi. (MND, s. 77)

Złożoność relacji chrześcijańsko-muzułmańskich w powieści podkreślają zawiłe wzajemne stosunki bohaterów. Niewykluczone, że przedstawiciele obu wyznań mogą się przyjaźnić, jednak jest to specyficzny rodzaj przyjaźni, który zakłada także silną przynależność do dwóch skonfliktowanych grup. Identyfikacja z grupą wyznaniową, względy polityczno-kulturowe są wartością nadrzędną w stosunku do uczucia sympatii względem członka odmiennej grupy:

Mula Ibrahim je bio nešto bleđi nego obično, ali inače miran i priseban. On i pop Nikola bi se pogledali s vremena na vreme kao da se očima sporazumevaju. **Još od mladosti oni su dobri poznanici i prijatelji, koliko se u tadašnjim vremenima moglo govoriti o prijateljstvu između Turčina i Srbina.** Kad je pop Nikola u mladim godinama imao one svoje „zađevice” sa višegradskim Turcima i morao da se sklanja i beži, učinio mu je neku uslugu Mula Ibrahim, čiji je otac bio vrlo moćan u kasabi. (NDC, s. 151—152)

Muła Ibrahim był nieco bledszy niż zwykle, ale spokojny i opanowany. Od czasu do czasu spoglądali na siebie z popem Nikołą porozumiewawczo. **Z młodzieńczych lat dobrze się znali i przyjaźnili, o ile w owych czasach można było mówić o przyjaźni między Turkiem i Serbem.** Gdy pop Nikola w młodości miewał owe swoje „zadziory” z wyszegradzkimi Turkami, musiał ukrywać się i uciekać, oddał mu wtedy jakąś przysługę mułła Ibrahim, którego ojciec był bardzo wpływowym człowiekiem. (MND, s. 123)

Hybrydyczność wzajemnych relacji chrześcijańsko-muzułmańskich w mieście można zaobserwować na przykładzie stosunku rdzennej wyszegradzkiej ludności muzulmańskiej do chrześcijan. W obliczu ucisku, niedogodności, trudności, które wynikają z działań władzy osmańskiej, słowiańscy muzulmanie utożsamiają się z pozostałymi mieszkańcami miasta, tworząc ponad podziałami konfesyjnymi wspólnotę tymczasową, opartą na opozycji *władza ≠ lud*. Ponieważ budowa mostu na rzece Drinie była wielką niedogodnością ekonomiczną dla mieszkańców miasta, wszyscy jednomyślnie nie byli zachwyceni inwestycją wezyra:

Glas da se ćuprija neće moći podići otišao je daleko, širili su ga **i Turci i hrišćani**, i sve je više dobivao oblik čvrstog verovanja. (NDC, s. 33)

Daleko rozeszła się wieść, że nie będzie można zbudować mostu; szerzyli ją **zarówno Turcy, jak chrześcijanie**, coraz bardziej miała pozór głębokiej pewności. (MND, s. 28)

Most wszystkim mieszkańcom uosabiał coś, co zostało im narzucone, obce i niechciane. Postrzegali go jako element, który zakłócał ład i harmonię spokojnego życia miasta, dlatego również wyszegradzcy muzulmanie widzieli go początkowo jako zaburzający spokój zamysł. Turcy osmańscy, mimo że byli

gwarantem przywilejów lokalnych muzułmanów, byli dla nich raczej bardziej obcy niż wyszegradzcy, tj. rodzimi chrześcijanie; tak przynajmniej może się wydawać w niektórych kontekstach powieści:

Sakupljeni **višegradski Turci** posmatraju taj **tudi** rad o **tuđem** trošku, kome su oni punih pet godina izdevali svakojaka imena i proricali najgoru budućnost. (NDC, s. 69)

Wyszegradzcy Turcy przyglądali się **cudzej** pracy wykonywanej **cudzym** kosztem, której w ciągu okrągłych pięciu lat nadawali przeróżne nazwy i wróżyli najgorszą przyszłość. (MND, s. 57–58)

Może się to wydać paradoksalne, ale właśnie to napięcie stanowi istotny element w konstrukcji świata przedstawionego. Skomplikowane relacje między Turkami osmańskimi a wyszegradzkimi muzułmanami potwierdza wiele wydarzeń w powieści, np. kłótnia Osmana efendiego Karamanliji z Alihodżą Muteweliciem, czyli między przedstawicielem władzy osmańskiej a cenionym wyszegradzkim muzułmaninem:

Tu se razgovor izmetnu u prostu svađu u kojoj je Osman-efendija nazvao Alihodžu **vlahom** i murtatinom [...]. (NDC, s. 134)

Tu rozmowa zamieniła się w ordynarną kłótnię; Osman efendi nazwał Alihodżę **Wlahem** i zdrajcą [...]. (MND, s. 109)

Etonim *vlah* jest nacechowany pejoratywnie, w ten sposób Turcy pogardliwie nazywali Serbów. Karamanlija zarzucił więc Alihodży zdradę islamu oraz nieszczerłość wyznawanych poglądów, jednocześnie wypominając jego słowiańskie chrześcijańskie korzenie. Również wyszegradzki munderis Huseinaga opowiadał innym muzułmanom o wezyrze Tahirpaszy, używając podobnych określeń:

— To je kaurski običaj, kako mi se čini, oduvijek. Ima tridesetak godina, ako nema i više, bio je u Travniku vezir Tahirpaša Stambolija. Bio je poturčenjak, ali neiskren i munafik, **ostao u duši vlah** kô što je i bio. (NDC, s. 184)

— Jest to giaurski zwyczaj, jak mi się zdaje, od niepamiętnych czasów. Ze trzydzieści lat temu, jeśli nie więcej, żył w Travniku wezyr Tahirpasza Stambolija. Był to poturczeniec, ale nieszczerzy i obłudnik pierwszej wody, **w głębi duszy został Wlahem**. (MND, s. 149)

Również w tym przypadku tłumaczka zdecydowała się na egzotyzację (model 1:Ø). Wprowadza słowo *Wlah* wraz z komentarzem w przypisie, w którym informuje czytelnika o jego pejoratywnym znaczeniu. Etymologicznie i brzmieniowo leksem *vlah* związany jest z polskimi etnonimami *Włoch* i *Wołoch*, jednak

mają one znaczenia całkowicie odmienne⁴⁰. Prawdopodobnie tłumaczka podjęła decyzję o wprowadzeniu słowa obcego, aby pokazać różnicę stosunku miejscowych muzułmanów do chrześcijan z Wyszegradu oraz do innych — „obcych” chrześcijan. Bośniaccy muzułmanie nazywają Wlahami jedynie słowiańskich chrześcijan (oraz — jak w przytoczonym wcześniej przykładzie — niepewnych pod względem przekonań poturczeńców), z którymi łączą ich wspólne korzenie, natomiast wobec przybyłych później do Wyszegradu Austriaków używają wyłącznie określenia *kauri* (pol. *giaurzy*).

Nasi Turcy, czyli kto? O możliwej dezorientacji czytelnika przekładu

W powieści Andrića wyszegradzcy muzułmanie są określane na kilka sposobów. Narrator nazywa tę grupę: *višegradski Turci*, *kasabalijski Turci/Turci iz kasabe/Turci u kasabi*, *varoški Turci/Turci iz varoši* oraz *domaći Turci*. O ile trzy pierwsze określenia odnoszą się bezpośrednio do Wyszegradu, o tyle ostatnie wywołuje w czytelniku oryginału określone konotacje wartościujące. Słowo *domaći*, podobnie jak *naš*, ewokuje swojskość; w języku polskim podobne wartości semantyczne (w różnych kontekstach użycia) oddawałyby słowa: *rdzenny*, *rodzimy*, *swojski*, *domowy*, *miejscowy*.

Tłumaczka konsekwentnie przekłada *Turci iz kasabe/Turci u kasabi* jako *Turcy z kasaby* (model 1:1), robi więc to w zgodzie z przyjętą wcześniej strategią adaptacji słowa *kasaba*:

Videći da se više ni sa očima nema kuda, Šemsibeg je prestao da odlazi uopšte u čaršiju. Povukao se potpuno u svoju Crnču i tu je sedeo kao ćutljiv ali strog i neumoljiv domaćin, svima težak a sebi najteži. I dalje su ga posećivali stariji i ugledniji **Turci iz kasabe**, kao neku svetu životinju. (NDC, s. 163)

Widząc, że nawet oczu nie ma gdzie podziać, Szemsibeg w ogóle przestał wypuszczać się do miasta. Zamknął się w swojej Crnczy i tu przesiadywał jak milczący, ale surowy i nieubłagany gospodarz, przykry dla wszystkich, a najbardziej dla samego siebie. Po dawnemu pielgrzymowali doń starsi i znaczniejsi **Turcy z kasaby** jakby do świętego. (MND, s. 132)

A **Turci u kasabi**, naprotiv, pričaju od starina da je na tom mestu poginuo kao šehit neki derviš, po imenu šeh-Turhanija, koji je bio veliki junak i od neke kaurске vojske branio ovde prelaz preko Drine. (NDC, s. 12)

⁴⁰ Por. M. Czerwiński: *Rola stereotypu...*, s. 33.

Turcy z kasaby natomiast opowiadają, że w niepamiętnych czasach na tym miejscu poległ śmiercią męczeńską pewien derwisz, imieniem sheh-Turhanija, wielki bohater, który tu bronił przed jakimś gjaurskim wojskiem przeprawy na Drinie. (MND, s. 11—12)

W ten sam sposób zostaje zaadaptowany turcyzm *čarsija* (dzielnica handlowa w centrum miasta, targ, rynek):

Turci iz čaršije, koji rade i mešaju se sa novim svetom, pozdravljaju Šemsibega kad prolazi kroz čaršiju sa nemim poštovanjem u kome ima i straha i divljenja i nemirne savesti. (NDC, s. 162)

Turcy w czarszii, którzy pracują i kontaktują się z nowymi ludźmi, witają Szemsibeja, gdy idzie przez miasto, z niemym szacunkiem; ogarnia ich wtedy strach zmieszany z podziwem i wyrzutami sumienia. (MND, s. 131)

Podobną taktykę tłumaczka stara się zastosować (model 1:1) w kontekście określenia *Turci iz*, zgodnie z przyjętą zasadą przekładu słowa *varoš* — *miasto*:

Najstariji i najbolji **Turci iz varoši** odlaze često u Crnču kao na neki hadžiluk da posede i porazgovaraju sa Šemsibegom. Tu su sastanci onih koji, rešeni da istraju u svom prkosu do kraja, nisu voljni nipošto i ni u čemu da se poklone pred stvarnošću. (NDC, s. 162)

Najstari i najpowaźniejsi **Turcy z miasta** często wybierają się do Crnczy jakby na pielgrzymkę, aby posiedzieć i pogwarzyć z nim. Tutaj odbywają się spotkania tych, którzy niezłomnie postanowili wytrwać do końca w oporze, nie chcą za żadne skarby świata w niczym ulec rzeczywistości. (MND, s. 131)

Przekład określenia *višegradski Turci* ograniczył tłumaczkę do wyboru spolszczonego odpowiednika przymiotnika od nazwy miejscowej *Wyszegrad* (model 1:1), gdyż obce nazwy geograficzne łatwiej niż apelatywy poddają się procesom słowotwórczym i dostosowują do systemu gramatycznego języka polskiego. Prawdopodobne jest również, że ograniczenie wyboru spowodowało podobieństwo leksykalne do istniejących i funkcjonujących w polskiej świadomości kulturowej węgierskiego miasta Wyszegrad (do 2013 r. również *Wyszegrad*, węg. *Visegrád*) oraz Zamku Wyszegradzkiego — twierdzy na wzgórzu *Vyšehrad* w Pradze:

Svi su ugledni **višegradski Turci** bili istog mišljenja kao i Alihodža, ali svi nisu smatrali za uputno da to i kažu, pogotovo ne tako oštro i neuvijeno. Oni su se bojali Austrijanaca koji nailaze, ali i Karamanlije koji je sa svojim odredom zavladao kasabom. (NDC, s. 136—137)

Wszyscy co znamienitsi **Turcy wyszegradzcy** myśleli tak samo, jak Alihodža, lecz nie uważali za stosowne głośno wypowiadać swych poglądów, osobliwie nie tak ostro i bez osłonek. Bali się nadchodzących Austriaków, ale bali się także Karamanlii, który ze swoim oddziałem opanował kasabę. (MND, s. 112)

Ljudi koji sami ne rade i ne preduzimaju ništa u životu lako gube strpljenje i padaju u pogreške kad sude o tuđem radu. **Višegradski Turci** su opet počeli da sležu ramenima i odmahuju rukom kad govore o mostu. Hrišćani su ćutali, ali su posmatrali gradnju sa zlužadim i potajnim mislima u sebi i želeli joj neuspeh kao svakom turskom preduzeću. (NDC, s. 66)

Ludzie, którzy sami nie pracują i nic nie podejmują w życiu, łatwo zwykli tracić cierpliwość i mylić się przy ocenie cudzej pracy. **Wyszegradzcy Turcy** znów poczęli wzruszać ramionami i machać rękami, gdy mowa była o moście. Chrześcijanie milczeli, ale przyglądali się budowie i złośliwie życzyli jej niepowodzenia, jak każdemu przedsięwzięciu tureckiemu. (MND, s. 55)

Sve su to znali **višegradski Turci**, i bolje od Karamanlije, jer je svaki od njih tu legendu toliko puta čuo i pričao u svom detinjstvu, ali nisu pokazivali nimalo volje da mešaju život sa pričama i da računaju na pomoć mrtvih tamo gde niko od živih ne može da pomogne. (NDC, s. 138)

Wyszegradzcy Turcy znali legendę nawet lepiej niż Karamanlija, jako że każdy z nich tyle razy ją słyszał i sam opowiadał w dzieciństwie, ale nie okazywali najmniejszej chęci do utożsamiania życia z baśniami ani do liczenia na pomoc umarłych tam, gdzie żywi nie są w stanie pomóc. (MND, s. 113)

Problem wyborów i jednocześnie sporych ograniczeń tłumacza pojawia się dopiero wobec wyrażen *kasabalijski Turci/varoški Turci*. Zaadaptowany do tekstu przekładu turcyzm *kasaba* ze względu na swoją obcość oraz „świeżość” w kulturze docelowej najprawdopodobniej nie mógł, zdaniem tłumaczki, posłużyć jako wyraz słowotwórczo produktywny. Ograniczyła się więc do przesunięcia kategorii znaczeniowej, zamiast wprowadzania zgodnego z modelem słowotwórczym obco brzmiącego przymiotnika: *kasabiański*. Ograniczenie jej wyboru spowodowane było także tym, że *kasaba* jest okazjonalizmem użytym na potrzeby powieści, nie zaś typowym zapożyczeniem. Jest apelatywem, który jako wyraz obcy dla języka polskiego nie staje się tak słowotwórczo produktywny jak onim⁴¹.

⁴¹ Na marginesie warto zaznaczyć, że w dziele oryginalnym turcyzmy nie są elementami zupełnie obcymi, są pozostałością po prawie pięćsetletnim panowaniu Imperium Osmańskiego w Bośni. Jednak nie każdy turcyzm w językach serbskim i chorwackim ma wydźwięk negatywny, odwołujący się wyłącznie do okupacji tureckiej na Bałkanach. Dla Serbów czy Chorwatów niektóre turcyzmy, oprócz tych dość neutralnych konotacyjnie zapożyczeń, ewokują pozytywne wartości, mają wydźwięk wręcz sentymentalny. Zob. L. Małczak: *Obraz katolików i muzułmanów...*, s. 113.

Ograniczenie, z którym zmierzyła się tłumaczka, nie wynikało w tym przypadku z różnicy systemu gramatycznego języka polskiego, ale było efektem przyjęcia pewnej tradycji językowej, uzusu. Wprowadzenie kolejnego obco brzmiącego elementu do powieści mogłoby być odczuwane jako nadmierna obcość językowa w kulturze docelowej, zwłaszcza w przypadku, gdy dane słowo jest okazjonalizmem w przekładzie. Nie przeszło zatem procesu asymilacji do języka polskiego, by stać się produktywnie słowotwórczo.

Również próba przekładu określenia *varoški* spotkała się z ograniczeniami zarówno kultury docelowej, jak i wyjściowej. W myśl decyzji tłumaczki o niewprowadzaniu do przekładu słowa *varoš* i przełożeniu go jako *miasto/miasteczko*, czy przymiotnik *varoški* mógłby w polskim przekładzie przyjąć formy *miastowy*, czy też *miejski* lub *małomiasteczkowy*? Czy któraś z wymienionych form oddałaby istotę znaczenia hungaryzmu *varoš* (małe, zwarte miasto)? Ograniczeniem dla tłumaczki stało się pole semantyczne hungaryzmu *varoški* z jednej strony (nie jest bowiem semantycznie tożsamy ze słowem *gradski*), a z drugiej — zdecydowanie odmienne znaczenia przymiotników *miastowy*, *miejski* i *małomiasteczkowy* w języku polskim. *Miastowy* zawiera w swoim polu semantycznym nie tylko *pochodzący z miasta* i *mieszkający w mieście*, ale również *obyty*, *kulturalny* (czasem *ironicznie*). *Miejski* (*przynależny do miasta*, *właściwy miastu*) konotuje również opozycję do przymiotnika *wiejski*, której w słowie *varoški* nie ma. *Małomiasteczkowy* tymczasem dodatkowo ewokuje negatywne wartościowanie — *provincialny*, *zacořany*.

Wobec leksykalnych ograniczeń tłumaczka decyduje się więc na ujęcie trzech pojęć *kasabalijski*, *varoški* i *domaći* z tekstu oryginału w ramach tej samej kategorii w przekładzie (model *n:1*).

Opierając się prymarnie na znaczeniu wyrażen *naši Turci/domaći Turci*, znajduje najbardziej adekwatny ekwiwalent w języku polskim, kierując się potrzebą adaptacji złożonego zagadnienia, jakim są bośniaccy „Turcy”, do swojej rodzimej kultury. Jak już wspomniano, serbskie słowo *domaći* w zależności od kontekstu, w którym się znajduje, może zostać przełożone na język polski jako *swojski*⁴², *rodzimy*⁴³, *rdzenny*⁴⁴, *tutejszy*⁴⁵, *miejscowy*⁴⁶ lub *domo-*

⁴² Słownik W. Doroszewskiego podaje definicję: „1. krajowy, nieobcy, rodzimy; miejscowy, własny, swój [...]. 2. hodowany, domowy, oswojony, niedzicki”. *Słownik języka polskiego...*

⁴³ Słownik W. Doroszewskiego podaje definicję: „1. właściwy danemu narodowi, plemieniu, krajowi, domowi, pochodzący z danego narodu, plemienia, kraju, domu, wytworzony przez dany naród, plemię; narodowy, ojczysty, macierzysty, domowy, rodzinny, miejscowy, tutejszy, własny”. *Słownik języka polskiego...*

⁴⁴ Słownik W. Doroszewskiego podaje definicję: „2. wolny od wpływów, domieszek obcych, swojski; pierwotny, odwieczny; prawdziwy, istotny”. *Słownik języka polskiego...*

⁴⁵ Słownik W. Doroszewskiego podaje definicję: „tu będący, istniejący, tu mieszkający, tu wyrabiany, stąd pochodzący; miejscowy, lokalny”. *Słownik języka polskiego...*

⁴⁶ Słownik W. Doroszewskiego podaje definicję: „1. związany z daną miejscowością (o której mowa), terenem (rzadko krajem), zwłaszcza: znajdujący się, powstały, przebywający stale w da-

wy⁴⁷. *Swojski* ma również znaczenie *własny*, czyli konotuje *posiadanie czegoś/kogoś*, gdy tymczasem *domowy*, bliskoznaczny pierwszemu, prymarnie oznacza *przynależność do budynku mieszkalnego lub ogniska domowego*, ewokuje także pewną relację intymności; dlatego żaden z tych leksemów nie byłby odpowiedni w kontekście przekładu wyrażenia *domaći Turci*. Wybór tłumaczki zawęził się więc do dwóch domen *rodzimy/rdzenny* i *tutejszy/miejscowy*. W przekładzie występuje jednakże wyłącznie przekład do domeny przynależności do miejsca (model 1:n):

a) *domaći Turci* → *miejscowi Turcy/tutejsi Turcy*

Zatim je izložio koje su prve potrebe i kakvi će biti pripremi radovi i šta se pri tome očekuje od **domaćih Turaka** i traži od raje, hrišćana. (NDC, s. 25)

Następnie wyłożył, co jest najpilniejsze, jakie będą początkowe prace i czego będzie wymagać od **tutejszych Turków**, a czego od rai, chrześcijan. (MND, s. 22)

Samo, ranije turske vlasti nisu obraćale pažnju na njega [Jelisija] i puštale su ga kao maloumnika i božjeg čoveka da ide gde hoće i govori šta hoće. Ali sad su, usled bune u Srbiji, nastala druga vremena i oštrije mere. U kasabu je stiglo iz Srbije nekoliko turskih porodica kojima su ustanici sve popalili; one šire mržnju i traže osvetu. Svuda su isturene straže i pojačan nadzor, a **domaći Turci** zabrinuti, kivni i zlovoljni, pa se na sve gleda podozrivo i krvnički. (NDC, s. 95)

Dawniej władze tureckie nie zwracały na niego [Jelisija] uwagi i pozwalały mu jako człowiekowi świątobliwemu i niespełna rozumu chodzić, gdzie mu się podoba, i mówić, co mu ślina na język przyniesie. Ale teraz wskutek powstania w Serbii nastaly inne czasy i surowsze zarządzenia. Z Serbii przybyło do kasaby kilka rodzin tureckich, którym powstańcy wszystko spalili; pogorzeley zięją więc nienawiścią i żądzą odwetu. Wszędzie wystawiono warty i wzmocono straże, a **miejscowi Turcy** są zatroskani, źli i posepni, nie dziw, że wszystkiemu przyglądają się podejrzliwie i zbójecko. (MND, s. 78–79)

b) *varoški Turci* → *miejscowi Turcy/tutejsi Turcy*

nej miejscowości, jej właściwy; lokalny; tutejszy; krajowy oraz miejscowy, miejscowa w użyciu rzeczownika przestarz. stały mieszkaniec, stała mieszkanka danej miejscowości”. *Słownik języka polskiego*...

⁴⁷ Słownik W. Doroszewskiego podaje definicję: „1. będący w związku z domem jako budynkiem mieszkalnym; należący do budynku mieszkalnego [...]. 2. będący w jakimś związku z domem jako mieszkaniem, ograniczony do terenu mieszkania; znajdujący się, odbywający się na terenie mieszkania [...]. 3. rodzinny, rodowy [...]. 4. krajowy, ojczysty”. *Słownik języka polskiego*...

Pa i taj Šefko, koji prevodeći okreće očigledno reči onako kako je najgore po starčevu zanesenu glavu i koji voli da njuška i dostavlja i kad ništa od toga nema, u stanju je da kaže ili da potvrdi rđavu reč. Tu su i ovi **varoški Turci**, dobrovoljci, koji mrko i važno obilaze varoš, hvataju sumnjive putnike i mešaju se bez potrebe u njihov službeni posao. Sve se tu steklo. (NDC, s. 96—97)

A i ten Szefko, który tłumacząc, najwyraźniej przekręca słowa jak najbardziej na niekorzyść starca, a lubi węszyć i donosić nawet wtedy, gdy nic mu z tego nie przyjdzie, gotów jest powiedzieć lub potwierdzić złe słowo. Są tu też owi **miejscowi Turcy**, ochotnicy, którzy z ponurymi i ważnymi minami krążą po mieście, wyłapują podejrzanych podróżnych i wtrącają się bez potrzeby do służby straży. Wszystko się zbiegło. (MND, s. 80)

U pitanju je bilo veliko nasledstvo koje treba da ostane iza Hadži-Omera. Tim pitanjem su se bavili ne samo njegov i ženini mnogobrojni rođaci nego pomalo i cela varoš. Jedni su želeli da taj brak ostane do kraja bez dece, a drugi su opet smatrali da je šteta da takav čovek umre bez naslednika i da mu imanje razdele i razvuku neki rođaci, i zato su ga nagovarali da uzme drugu, mlađu ženu, dok je još vreme i dok ima izgleda na potomstvo. U tom pitanju su se **varoški Turci** delili na dva tabora. Pitanje je rešila sama Hadži-Omerova žena, nerotkinja. (NDC, s. 234)

Chodziło o olbrzymi majątek, jaki miał zostawić po sobie Hadži Omer. Tą sprawą zaprzęтали sobie głowę nie tylko liczni krewniacy Omera i jego żony, lecz po trochu całe miasto. Jedni chcieli, aby małżeństwo to do końca pozostało bezdzietne, inni znów uważali, że szkoda, żeby taki człowiek zszedł do grobu bez dziedzica, a mienie podzielili i rozwlekli jacyś krewni, dlatego też namawiali go, żeby wziął drugą, młodszą żonę, póki czas, póki są widoki na potomstwo. W tej materii **tutejsi Turcy** podzielili się na dwa obozy. Rozwiązała sprawę sama żona Hadzi Omera. (MND, s. 190)

Prawdopodobnie tłumaczka ograniczyła się do wyboru domeny miejsca zamieszkania, unikając domeny pochodzenia, ponieważ przy wyborze drugiej z wymienionych (*rdzenny/rodzimy*) mogłoby dojść do zupełnej zmiany znaczeń ewokowanych przez oryginał. W języku polskim wyrażenia *rodzimi Turcy/rdzenni Turcy* z całą pewnością konotowałyby wyłącznie Turków osmańskich. Tymczasem przy przekładzie wyrażen z oryginału na *tutejsi/miejscowi* dochodzi do neutralizacji i niewielkiej modyfikacji ich znaczenia. Domena miejsca zamieszkania jest znaczeniowo odległa od domeny swojskości bośniackich „Turków” zawartej w oryginale, jednak są desygnacyjnie wzajemnie bliskie. Oczywiście, przyjęcie domeny miejsca zamieszkania może skutkować w przekładzie pewną konsternacją czytelnika, dla którego wyrażenie *miejscowi/tutejsi* może ewokować także przyjezdnych i osiadłych Turków osmańskich⁴⁸.

⁴⁸ Problem ten w tekście przekładu zauważa już M. Czerwiński: *Rola stereotypu...*, s. 31.

Pozostaje jednak pytanie, czy wybór tłumaczki został ograniczony wyłącznie do domeny miejsca zamieszkania. Czy możliwe byłoby zastąpienie wyrażen *miejscowi/tutejsi* słowem bliskoznacznym *nasi*? W tej kwestii należy odwołać się do problematyki interpretacji Andrića w kulturze oryginału. Głównym bohaterem powieści jest *kasaba* — miasto wraz z jego historią i mieszkańcami⁴⁹. Można odnieść wrażenie, że narrator w powieści stoi z boku, opowiada historię miasta i ludzi, jednocześnie jest poza opowieścią, nie emocjonuje się wydarzeniami, pozostaje opanowany i spokojny, nie twierdzi jednoznacznie tego czy owego o stosunkach międzyludzkich i naturze świata⁵⁰. To przez usta bohaterów i z ich punktu widzenia prezentowane są różne oceny, opinie i sądy; żadna optyka nie jest jednak dominująca. Głos narratora zostaje gdzieś w tle, opowieść nie jest o nim, należy do wszystkich i do nikogo⁵¹. Gdyby więc w narracji pojawiło się określenie *nasi Turcy*, bezstronność opowieści zostałaby zakwestionowana, tym samym narrator opowiedziałby się po którejś ze stron. W ustach bohatera powieści słowo *nasi* brzmi jak najbardziej adekwatnie, w ustach narratora stałoby się określeniem jego chrześcijańskiej (tj. serbskiej) tożsamości. Opowiadający nie utożsamia się jednoznacznie z żadną z grup wyznaniowych. W tym świetle wybór domeny *miejscowi/tutejszy* wydaje się fortunny.

Podobnie jak przymiotnik *kasabalijski*, również rzeczownik *čaršilija* (handlarz z dzielnicy kupieckiej) został włączony do domeny miejsca zamieszkania (model 1:*). W tym przypadku wybór zachodził pomiędzy *miejscowi/tutejszy* a *kupiec/handlowiec/sprzedawca/sklepikarz*. Zmiana domeny była najpewniej podyktowana znaczną różnicą semantyczną między polskimi ekwiwalentami turcyzmu:

Te vesti su bile samo povod za opšte razgovore o sudbinama krunisanih glava i velikih ljudi. Jednom krugu uglednih, ljubopitljivih i neukih **Turaka čaršilija** objašnjava višegradski muderis Husein efendija šta su i ko su ti anarhisti. (NDC, s. 244—245)

⁴⁹ Z. Škreb: *Što je Andrić unio novo u svjetsku književnost*. „Sveske Zadužbine Ive Andrića” 1985, br. 3, s. 224.

⁵⁰ Z. Milutinović: *Efekat mudrosti: Ivo Andrić pripovedač*. „Sveske Zadužbine Ive Andrića” 2011, br. 28, s. 121—137. Nieco odmienny pogląd w tej kwestii prezentuje M. Czerwiński (*Čovjek na mostu i neizbježna pripadnost grupi. O Andrićevu romanu „Na Drini Čuprija”*. „Sarajevske sveske” 2014, br. 43—44, s. 521—536). Zwraca uwagę na fakt, że narrator jest w powieści najistotniejszym świadkiem wydarzeń, to on analizuje problemy identyfikacji, jest milczącym obserwatorem, który dzięki swemu usytuowaniu w uniwersum powieści w chłodny sposób opisuje tragiczną wzajemną relację jednostki i grupy. Badacz podkreśla, że siła narracji tkwi w tym, że czytelnik wypełnia „miejsca” przemilczane przez narratora (którego milczenie nie jest puste semantycznie), musi więc sam zająć stanowisko wobec wydarzeń i bohaterów, które będzie zależało od jego doświadczenia, od jego własnej identyfikacji.

⁵¹ Z. Milutinović: *Efekat mudrosti...* oraz por. Z. Lešić: *Ivo Andrić — pripovjedač. Između naratologije i hermeneutike*. „Novi izraz” (2005), br. 7/30, s. 25—39.

Wiadomości te były pretekstem do rozmów na ogólne tematy o losie głów koronowanych i wielkich ludzi. Grupie poważanych, ciekawych i ograniczonych **Turków miejscowych** wyszegradzki muderis Husein efendi wyjaśniał, co to za jedni ci anarchiści. (MND, s. 198)

Muslimanski ženski svet mora da krije lice i kad na avliju izide, jer odasvud može da dopre pogled ovih bezbrojnih radnika, stranih i domaćih; a **kasabalijski Turci** drže mnogo do propisa Islama, utoliko više što su svi oni **skorašnji Turci** i nema gotovo nijednog koji ne pamti ili oca ili dedu kao hrišćanina ili taze poturčenjaka. (NDC, s. 28)

Muzułmanki muszą zasłaniać twarze nawet wtedy, gdy wychodzą na podwórko, zewsząd bowiem mogą je wypatrzyć spojżenia nieprzeliczonych obcych i miejscowych; a **Turcy z kasaby** pilnie przestrzegają przepisów Koranu, **tym bardziej że dopiero od niedawna są Turkami** i nie ma chyba ani jednego, który by nie pamiętał ojca lub dziada jako chrześcijanina albo świeżo upieczonego poturczeńca. (MND, s. 24)

Przytoczone fragmenty wskazują jeszcze trzy istotne problemy wynikające z ograniczeń języka polskiego względem oryginału. Wolność wyboru tłumaczki została jednocześnie ograniczona przez zasób leksykalny języka polskiego, aspekty estetyczne oraz kryterium zrozumiałości. Wyrażenie *skorašnji Turci* (model 1:*) w języku polskim w dosłownym przekładzie brzmiałoby *niedawni/nowi Turcy*, realizuje więc opozycję *nowi/starzy*. Wyrażenie to, w odniesieniu do muzułmanów, którzy dopiero co przyjęli nową wiarę, mogłoby nie być wystarczająco jasne dla czytelnika przekładu. Bardziej adekwatne wydaje się więc użycie peryfrazy *dopiero od niedawna są Turkami*, gdyż jest poprawne pod względem stylistycznym i leksykalnym, zrozumiałe dla odbiorcy przekładu, a także nie zmienia znaczenia zawartego w oryginale.

Prawdopodobnie z przyczyn estetycznych tłumaczka zdecydowała się również na opuszczenie etnonimu *Turcy* w poniższym fragmencie:

Tako misle **kasabalijski Turci poturčenjaci** i u četiri oka priznaju da im je priselo i na nos udarilo i gospodstvo i ponos i buduća slava, i otresaju se i mosta i vezira, i samo mole boga da ih oslobodi ove napasti i da njima i njihovim kućama vrati nekadašnji mir i tišinu skromnoga života, pored starinske skele na reci. (NDC, s. 28—29)

Tak myślą **tutejsi poturčeńcy**, przyznając w cztery oczy, że mają już tego dość, i że bokiem im wylazi i pańskość, i duma, i przyszła slawa; wyrzekają się mostu i wezyra, błagają Boga, żeby ich uwolnił od tej zmory i przywrócił im oraz ich domostwom dawny spokój i ciszę skromnego bytowania u starodawnego promu na rzece. (MND, s. 24—25)

Powodem takiej decyzji była najprawdopodobniej zbieżność semantyczna słów *Turcy* i *poturczenci* w kontekście powieści, oba bowiem odnoszą się do tego samego desygnatu — mieszkańców Wyszegradu, którzy przyjęli wiarę Mahometa, jak również wzgląd na zbieżność fonologiczną obu słów, która byłaby tym bardziej widoczna i rażąca w przekładzie. Na marginesie warto dodać, że w oryginale powieści Andrića słowo *Turci* w wymienionym kontekście ewokuje wyznawców islamu, natomiast *poturčenjak* konotuje niedawność zmiany wyznania i w jakimś sensie kolaborację z okupantem, a nawet więcej — zdradę swego pochodzenia.

Powieść wprowadza do przekładu podwójne znaczenie etnonimu *Turcy*, dlatego też tłumaczka wykorzystuje jego drugie znaczenie (zaczepnięte z serbskiego oryginału) przynależności konfesyjnej i opuszcza atrybut *kasabalijski/varoški* (gdy z kontekstu wnioskuje się, że chodzi o rodzimą ludność Wyszegradu):

Kao uvek u takvim prilikama, najugledniji i najučeniji **među kasabalijskim Turcima** sastali su se tada neprimetno da se dogovore o značenju tih mera i držanju koje treba prema njima zauzeti. (NDC, s. 183—184)

Jak zwykle w takich okolicznościach, najwybitniejsi i najuczeńsi **spośród Turków** zebrawali się niepostrzeżenie, aby naradzić się nad znaczeniem tych posunięć władz oraz nad postawą, jaką wypada wobec nich zająć. (MND, s. 148)

Pre polaska Abidaga je opet sazvaio **varoške prvake Turke**. Bio je potišten u svojoj srditoj nemoći. Rekao im je, kao i lane, da sve ostavlja na njihovoj brizi i odgovornosti. (NDC, s. 63)

Przed odjazdem Abidaga znów zwołał **co przedniejszych Turków**. Był zgnębiony w swym bezsilnym gniewie, oświadczył im jak zeszłego roku, że wszystko zostawia na ich opiece i odpowiedzialności. (MND, s. 52)

Odmienne niż w przypadku tłumaczenia przymiotnika *višegradski* postępuje w kwestii przekładu innych przymiotników od nazw miejscowych:

A tu je eto pesmu našao da peva Mile, vodeničarev momak, u šumarku, ispod samog puta kojim prolaze **olujački i orahovački Turci** u kasabu na pazar. (NDC, s. 98)

Właśnie tę pieśń ośmielił się śpiewać młynarczyk Mile w zagajniku tuż przy gościńcu, którym jeżdżą na jarmark do kasaby **Turcy z Olujca i Orachowicy**. (MND, s. 81)

Oni **orahovački i olujački Turci** ogorčeni drskošću za koju nisu mogli verovati da nije namerna, posvedočiše da je momče pevalo izazivački, pored samog puta, pesme o Karađorđu i kaurskim borcima. (NDC, s. 100)

Owi **Turcy z Orachowicy i Olujca**, rozwścieczeni jego, jak przypuszczali, umyślną zuchwałością, poświadczyli, że chłopak śpiewał tuż przy gościńcu oburzające pieśni o Karadziordziu i gjaurskich bojownikach. (MND, s. 82)

Nije mu bilo punih pet godina kad su Turci morali da napuste gradove po Srbiji. Osmanlije su otišle u Tursku, ali njegov otac, Suljaga Mutapdžić, još mlad čovek, ali već ugledan i jedan od prvih **užičkih Turaka**, rešio je da pređe u Bosnu, odakle su i bili starinom. Natrpao je decu u krošnje i sa ono novaca što se u tim prilikama moglo izvući iz zemlje i kuća napustio zauvek Užice. (NDC, s. 360)

Miał niecałe pięć lat, gdy Turcy musieli opuścić miasta rozsiane po Serbii. Osmanowie wrócili do Turcji, ale jego ojciec Suljaga Mutapdžić, ogólnie szanowany, choć jeszcze młody człowiek, jeden z pierwszych **Turków w Užicach**, postanowił przenieść się do Bośni, skąd wywodził się jego ród. Zabrał dzieci i z pieniędzmi, jakie dało się w tych okolicznościach wydobyć z ziemi i domów, na zawsze wyniósł się z Užic. (MND, s. 294)

Podyktowane jest to faktem braku znajomości wymienionych miejscowości przez czytelnika polskiego przekładu. Toponimy stałyby się o wiele mniej czytelne, gdyby w przekładzie znalazł się przymiotnik od nazwy miejsca. Dla odbiorcy przekładu przestrzenie treści ewokowanych przez te nazwy stają się wszystkie jednakowo obce i odległe, pozostają więc najczęściej wyłącznie odniesieniami geograficznymi, gdyż neutralizacji ulegają konotacje. W języku polskim *Orahovica* czy *Užice* są „tylko” toponimami, z określoną denotacją, jednak ich znaczenia kulturowe ulegają neutralizacji (toponimy w przekładzie funkcjonują pozbawione koncepcji utrwalonych w geografii wyobrażonej⁵² kultury oryginału). W tym wypadku tłumacz przez zmianę przymiotnika na nazwę własną (model 1:n), od której został utworzony, pozwala czytelnikowi z innej semiosfery na rozpoznanie toponimów, czyli określenie miejscowości, z których opisani w przytoczonych fragmentach powieści muzułmanie pochodzą.

⁵² Zob. E. Said: *Orientalizm*. Tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska. Poznań, Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2005.

Warsztat tłumacza sztuką doboru ekwiwalentu

Wolność tłumacza ogranicza się więc do doboru ekwiwalentów najpełniej oddających treści zawarte w oryginale, gdyż „swoboda twórcza w zakresie doboru środków i sposobów mówienia nie jest dostępna dla tłumacza”⁵³.

Swoboda doboru ekwiwalentów w przypadku nazwy własnej jest bardzo ograniczona, ponieważ onimy są niezwykle istotnym elementem interpretacyjnym dzieła literackiego. W przypadku etnonimów wolność tłumacza sprowadza się więc do dokonywania wyboru (który uwzględnia ich polisemię wynikającą z apelatywizacji) między adaptacją a egzotyzacją oraz do odpowiedniego doboru właściwości semantycznych leksemów z języka przekładu, przy jednoczesnym uwzględnieniu sensów zawartych w oryginale powieści. W polskim przekładzie *Mostu na Drinie* tłumaczka stara się wybierać optymalne rozwiązania przekładowe dla wyrażen z etnonimem *Turci*, mając na uwadze istotne konotacje zawarte w oryginale powieści, jak również możliwości adaptacyjne kultury przyjmującej. Uwzględnia więc ograniczenia systemowe języka polskiego oraz różnice konotacyjne znaków w obu semiosferach.

Modyfikacja obrazu *Turków* w przekładzie nie wynika jednak wyłącznie z ograniczeń systemów językowych. Wolność tłumacza zostaje ograniczona także z powodu odmiennych konotacji generowanych zarówno przez semiosferę oryginału, jak i przekładu. Wpływają na to: inne doświadczenie historyczne obu kultur, odmienna mentalność ich członków i różniące się od siebie wrażliwości estetyczne użytkowników obu języków. Kultura przyjmująca dopuszcza modyfikacje treści ewokowanych i egzotyzacje tekstu, ponieważ nie posiada odpowiednich pojęć i adekwatnych doświadczeń. Tłumaczenie musi zatem doprowadzać do uproszczenia znaczeń konotowanych zawartych w oryginale przez neutralizując lub oswojenie asocjacji. Wolność tłumacza kończy się w momencie, gdy ten uświadamia sobie ograniczenia dialogu międzykulturowego, starając się te granice złągodzić w sposób niezauważalny dla czytelnika przekładu.

⁵³ A. Popovič: *Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego*. Przeł. J. Sławiński. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971, s. 214, cyt. za: A. Legeżyńska: *Tłumacz jako...*, s. 253.

Мартина Еклер-Паску

**Дијалог својег и туђег у роману *На Дрини ћуприја* Иве Андрића
и модификација евоцираних значења властитих имена
у преводу на пољски језик**

Сажетак

Чланак је покушај приступа проблему културног значења властитих имена у процесу превођења књижевног дела на примеру романа „На Дрини ћуприја” Иве Андрића и његовог превода на пољски. Превод сматрамо као комуникацију два простора знакова (семиосфере) који одржавају културно наслеђе, историјска искуства и хијерархију вредности одређене заједнице. Пошто је култура Босне и Херцеговине хетерогена, опозиција своје/туђе не може се разматрати искључиво бинарно. Неке од властитих имена у роману евоцирају истовремено простор ‘свој’ и простор ‘туђи’.

На примеру етнонима *Турци* покушавамо да прикажемо неколико преводилачких ограничења које потичу из семантичких и културних аспеката властитих имена. Разматра се затим проблем полисемије онима *Турци*, који је примећен такође у функцији апелатива. У пет преводилачких модела представља се на који начин култура оригинала и култура превода ограничавају преводиоцу одабир еквиваленције.

Кључне речи: Иво Андрић, књижевни превод, властита имена, семиосфера, опозиција наше/туђе.

Martyna Ecler-Pasku

**The dialogue of familiarity and foreignness in Ivo Andrić's novel
The Bridge on the Drina and the modification of the evocative meanings
of the proper names in the Polish translation**

Summary

The article discusses the problem of the cultural meanings of proper names in the translation process of the novel 'The Bridge on the Drina' by Ivo Andrić and its translation into Polish. The translation is considered to be the symbolic communication of two semiotic spaces (semiosphere) which cultivate the cultural heritage, historical experience and the hierarchy of values of a particular community. Since the culture of Bosnia and Herzegovina is heterogeneous, the opposition between familiarity and foreignness can not be considered only as binary. Some of the proper names in the novel simultaneously evoke the space of familiarity and the space of foreignness.

In the case of ethnonym 'Turks' we will try to present several translational constraints which stem from the semantic and cultural aspects of proper names. We also examine the problem of polysemy of the proper name 'Turks' which functions as an appellative. On the basis of the five translational methods we will show in what way both the cultures (the one of the original work and the one of the translation) limit the translator in choosing equivalents.

Keywords: Ivo Andrić, literary translation, proper names, semiosphere, opposition familiarity/foreignness.

Vlastní jména v prózách Cirila Kosmače při překladu ze slovinštiny do češtiny

Proper names in the prose written by Ciril Kosmač with regard to their translation from Slovenian into Czech

Jana Šnytová

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko, jana.snyt@yahoo.fr

Data zgłoszenia: 15.04.2015 — Data recenzji i akceptacji: 1.05.2015

Abstract: The article focuses on the issues related to the translation of proper names from Slovenian into Czech in the prose written by C. Kosmač and translated by F. Benhart. We will point to the function of proper names in the literary text as defined in Czech grammar and describe the possible methods of translating proper names. By means of examples, we will show the methods used by the translator, thereby influencing the interpretation of texts in the target language.

Key words: proper names — translation — Ciril Kosmač — František Benhart — Slovenian literature.

Ciril Kosmač: *Jarní den*, *Tantadruj* a *Balada o trubce a oblaku*

Pro analýzu překladu proprií v literárním textu jsme zvolili díla Cirila Kosmače (1910—1980), představitele slovinského sociálního realismu, pro jehož tvorbu je typická autobiografičnost a intenzivní vazba na rodný kraj, jihozápadní oblast Slovinska. K analýze jsme vybrali tři díla, jež patří do slovinského literárního kánonu¹. Především se soustředíme na autorův jediný román *Jarní den* (1953), nejdelší a motivicky nejbohatší text, v němž autobiograficky zpracovává

¹ Např. Státní maturitní komise (Državna maturitetna komisija) vybrala pro školní rok 2012/13 Kosmačův román *Jarní den* jako povinné téma maturitního eseje.

svůj poválečný návrat do rodného kraje. Navazuje na západoevropský analyticko-psychologický román a pomocí asociativní techniky popisuje dění v rodné vsi, resp. rodném domě v době od první světové války do poválečných květnových dnů roku 1945. Děj románu se odehrává v jednom dni, během něhož si hlavní vypravěč v ich-formě prostřednictvím drobných předmětů a rozhovorů se starousedlíky vybavuje čas prožitý v rodném kraji. K sestavení událostí v minulosti jsou využity dialogy mezi intelektuálně zaměřeným hlavním vypravěčem a jeho prostou tetou, která má roli druhého klíčového vypravěče. Kromě dialogů se tu objevuje ještě pásmo reflexí hlavního vypravěče: reflexe vlastní tvorby a reflexe života prostřednictvím popisu krajiny a přírody.

Závěry z analýzy proprií v románu *Jarní den* doplníme výsledky rozboru novely *Balada o trubce a oblaku* (1956), v níž Kosmač autorskou reflexi — tedy pozorování vytváření novely — povýšil na samostatný příběh spisovatele Petra Majcena. Zajímavé z hlediska překladu proprií je i poslední Kosmačovo dílo, novela *Tantadruj* (1959), jež sice motivicky navazuje na jeho předválečné povídky z rodného údolí, ale znamená novou fázi v autorových úvahách o životě a smrti. Nezdurazňuje už postavení jednotlivce jako člena kolektivu, ale vnímá ho v existenciálních dimenzích jako smrtelnou bytost².

Propria v dílech Cirila Kosmače

Kosmačova díla jsou pro analýzu překladu proprií zajímavá hned z několika důvodů. Jelikož se téměř všechny prózy odehrávají v jednom prostoru, v přesně lokalizovaném alpském údolí, jsou v nich popsány nejen detaily krajiny, ale především využito velké množství reálných toponym. Zároveň však dochází k mytizování popisované krajiny. „Hra krajinářského realismu a mytizování má více stupňů, začíná už zvláštní pozorností k domácím místním jménům, která v textu nemají pouze popisný význam, ale nesou v sobě ještě druhotné významy — od obdivu k lidové originalitě a fantazii při jejich vytváření až po jejich hlubší metaforičnost a zvukovou stránku. U místních jmen a jmen po chalupě se vyprávění často zastaví a obrací se k reflexi. To jsou tradiční vlastnosti slovinské vyprávěcí prózy“³. Překladatel byl tedy konfrontován s problémem, jak zachovat při práci s toponymy kolorit, a zároveň přenést jejich mytizující, symbolizující významy.

Rovněž postavy jeho děl jsou pevně spojeny s krajinou. Jde většinou o sedláky, chudší rolníky nebo osoby žijící na okraji venkovského společenství (tělesně nebo

² F. Zadavec et al.: *Slovenska književnost III*. Ljubljana, DZS, 2001, s. 154.

³ B. Paternu: *O pisatelju in njegovem delu*. In: C. Kosmač: *Pomladni dan*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996, s. 204—205.

duševně postižený, vesnický blázen, nalezenec apod.). Při vykreslování postav však nejde jen o sociální realismus, ale o životní příběhy jedinců neobyčejných, vymykajících se venkovskému světu, legračních či tragických podivínů. Jak ve své studii uvádí literární historik Boris Paternu, „charakterizují je také jedinečná jména, vzata obvykle z typických rysů jejich hovoru nebo chování [...]”⁴. Podle literární historičky Helgy Glušičové⁵ se vypravěč často skrývá za smyšlením celé vsi a je to patrné i na pojmenování postav. Jejich jména vyjadřují vztah okolí k těmto osobám nebo názor celého vesnického společenství, ale také podstatu jejich osudu: např. Matic Stejná hůl⁶ v novele *Tantadruj* či Kadetka⁷ v *Jarním dni* ad.

Ve všech analyzovaných originálech nacházíme velké množství proprií: především antroponym jednotlivců (*stric Tomaž, teta Ana, Božena, Dominik Testen, Terezija, Peter Majcen* ad.) i skupin lidí (*Furlani* ‘Furlánci’, *Brici* ‘obyvatelé pohorí Gorišika Brda’, *Talijani* ‘Italové’). Antroponyma nalezneme ve formě hypokoristik (*Boženica, Pepč, Venček, Štefuljček, Nanca, Kata* ad.), vyskytují se zde v hojné míře přezdívky (*Kadetka, Tantadruj, Luka Božorno-boserna, Matic Enaka Palica* ‘Matic/Matěj Stejná hůl’, *Javorka, Najdeni Peregrin* ‘Nalezený Peregrin’ ad.), velmi příznačné pro venkovské okolí je užívání vlastních jmen osobních zvolených podle názvu domu, tzv. jmen po chalupě⁸ (*Lužnik — Lužnikov Martin, Pri Zajezarju — Zajezarjev Martin, Trnje — Trnar, Trnarjeva Katra, Temnik — Temnikar, Temnikarica* ad.). Objevují se zde i tzv. mluvící jména (např. partyzánka *Zmaga* — slov. zmaga, čes. vítězství⁹, jméno s oblibou dávané během druhé světové války a po ní¹⁰). Na rozdíl od toponym, která jsou většinou reálná a dohledatelná, jsou pojmenování postav jen částečně jmény reálných osob (např. autorova rodina, otec *France*, matka *Nanca*, soused *Temnikar* ad.), zatímco u větší části jde o literární postavy s vymyšlenými jmény (*Črnilogar, Podzemljic, Trnar, Zmaga* ad.).

⁴ Ibidem.

⁵ H. Glušič: *Pripovedna proza Cirila Kosmača*. Ljubljana, Slovenska matica, 1975, s. 73.

⁶ Matic Stejná hůl — byl pojmenován podle jediné činnosti, kterou vykonával: ořezával hůl tak, aby byla všude stejná, což se mu však nikdy nepodařilo (Conf. *Tantadruj*, s. 185).

⁷ Kadetka — přezdívka dívky Boženy podle vojenské hodnosti jejího otce kadeta (Conf. *Pomladni dan*, s. 146).

⁸ „Vlastní jména osobní zvolená podle názvu domu. Poukazuje na to, kde (v či chalupě) pojmenovaný bydlí/bydlel, či živnost převzal, kam se přistěhoval, přiženil apod”. J. Peskalová: *Jména po chalupě* [heslo]. In: P. Karlík et al.: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 204.

⁹ Conf. J. Keber: *Leksikon imen. Onomastični kompendij*. Celje, Celjska Mohorjeva družba, Društvo Mohorjeva družba, 2008, s. 502—503.

¹⁰ Podle údajů Statistického úřadu Slovinské republiky bylo tímto jménem pojmenováno nejvíce dětí v letech 1941—1950, poté jeho obliba prudce klesá, od 90. let není užíváno; Srov. STATISTIČNI URAD REPUBLIKE SLOVENIJE. Baza rojstinih imen in priimkov. [Cit. 2014-08-08]. Dostupné z: http://www.stat.si/imena_baza_imena.asp?ime=zmaga&priimek=&spol=Z.

V textech dále nacházíme zoonyma (krávy *Mavra*, *Siva*, *Roža*, *Liska*, *Cika*, pes *Smukač* ad.) a především mnoho toponym: oikonyma (vesnice *Roče*, *Podzemlje*, města *Tolmin*, *Most na Soči*, *Gorica*, usedlosti *Črni log*, *Temnik* ad.), mezi anoikonymy se objevuje velké množství oronym (vrchy *Krn*, *Vranjek*, údolí *Vipavska dolina*, rokle *Volčja grapa*, planina *Banjška planota*, průsek *Preseka*, skála *Dominov rob* ad.), hojně agronym (louky *Modrijanov travnik*, *Zgornja* i *Spodnja Travná*, lesík *Obrekarjev dob*, paseka *Dominov laz* ad.), hydronyma (řeky *Idrijca*, *Soča*, potok *Skopičnik*).

Z hlediska frekvence nacházíme mezi antroponymy na prvním místě obvyklá křestní jména a spojení křestního jména se jménem po chalupě, poté hypokoristika — všechna pojmenovávají obyvatele vesnice; poté následují neobvyklá příjmení, která zpravidla nosí postavy cizinců; na dalším místě jsou přezdívky a spojení jména a příjmení, jejichž nositelé jsou většinou zástupci úřadu — strážmistr, písař ad. (viz schéma 1)¹¹.

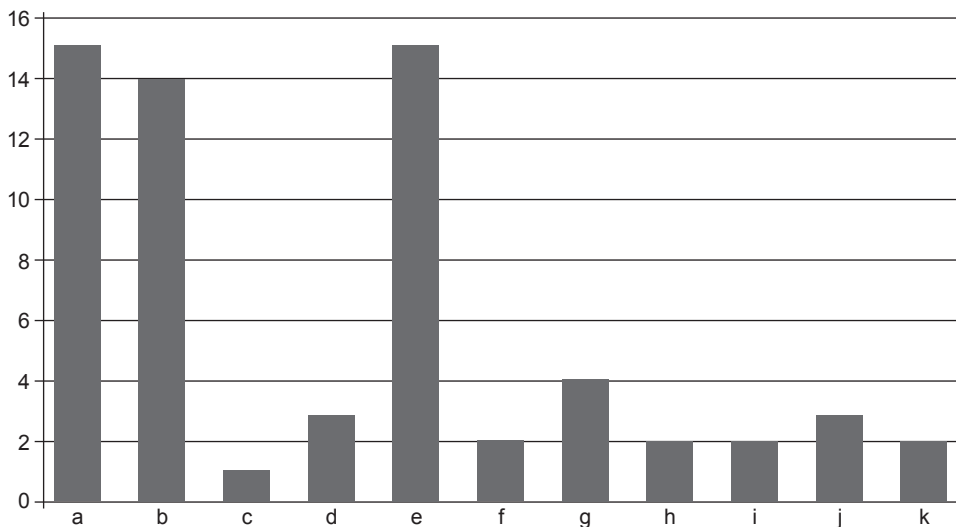


Schéma 1. Antroponyma v románu *Jarní den*

a — obvyklé křestní jméno, **b** — hypokoristikum, **c** — neobvyklé křestní jméno, **d** — jméno a příjmení, **e** — jméno po chalupě a křestní jméno, **f** — obvyklé příjmení, **g** — neobvyklé/řídce příjmení, **h** — jméno po chalupě mluvící, **i** — příjmení mluvící, **j** — přezdívka, **k** — skupinové označení

¹¹ K téměř stejným závěrům, pokud jde o frekvenci typů proprií, docházíme i u dvou dalších analyzovaných děl — v *Baladě o trubce a oblaku* i v novele *Tantadruj*.

Přístupy k překladům proprií

Překladem vlastních jmen se zabýval už Jiří Levý ve své knize *Umění překlada- du*, v kapitole s názvem *Podvojnost přeloženého díla*¹². Překlad je podle něj útvar hybridní, konglomerát dvou struktur. Mezi významovým obsahem a formálními rysy originálu na jedné straně a soustavou uměleckých prvků vázaných na cílový jazyk na straně druhé může vznikat napětí, nebo i rozpor. Obsah díla je totiž závislý na cizím prostředí, a pokud nastane jasný konflikt mezi prostředím děje a specificky českým výrazem, čtenář si rozpor uvědomí. Podle Levého je toho typickým příkladem překládání vlastních jmen, protože ponechání neobvyklých cizích jmen může v některých situacích narušovat atmosféru důvěrnosti, mohou se také vyskytnout problémy s jejich skloňováním. Otázkou zůstává, zda počesťovat jména bez českých ekvivalentů a jak k tomu přistupovat. Překlad se jako celek stává tím dokonalejší, čím lépe se podaří překonat jeho rozpornost. Důležitá je tedy schopnost překladatele „smiřovat rozpory, které v přeloženém díle nutně vznikají z jeho podvojného charakteru“¹³.

Levý uvádí možné tři přístupy¹⁴: (1) substituce vlastního jména, tedy náhrada domácí analogií tam, kde se zároveň silně uplatňuje obecný význam, (2) transkripce (přepis), převzetí jména v původní podobě, tam, kde obecné zcela mizí; (3) překlad vlastního jména doporučuje, jen pokud má jméno hodnotu významovou jako např. ve středověkých alegoriích, fabliaux. Jakmile však přistoupí význam, není možné se spokojit s transkripcí, avšak zároveň upozorňuje, že zneužívání či nadužívání substituce vede k adaptaci a aktualizaci. Obecné i zvláštní je téměř vždy součástí díla, a proto je substituce úspěšná, podaří-li se jí zachovat obojí. Není-li to možné, pak méně poruší dílo ztráta zvláštního než ztráta obecného. Substituce a transkripce je možná tam, kde je charakter jména závislý na národní formě (každý jazyk má svůj rejstřík tvarů pro jména), např. u charakterizačních a typizačních jmen v komedii a satíře. Upozorňuje rovněž, že je nutná jednotná koncepce překladatele při překladu proprií určitého díla a jednotný základní přístup, v překladu nesmí být vidno, jak překladatel postupně přicházel na lepší řešení opakující se situace. Záměr překladatele se může orientovat na snahu přiblížit dílo čtenáři, nebo naopak přenést čtenáře do prostředí díla. Důraz na první nebo druhý přístup je určujícím rozhodovacím činitelem překladu a překladatel by měl mít jednotný záměr, jemuž by podlehla dílčí řešení¹⁵.

Alena Macurová ještě upozorňuje, že „funkce vlastních jmen, jejich vztahy k ostatním složkám textové stavby i jejich úloha při formování smyslu celku

¹² J. Levý: *Umění překlada- du*. Vyd. 1. Praha, Československý spisovatel, 1963, s. 52 n.

¹³ *Ibidem*, s. 59.

¹⁴ *Ibidem*, s. 74.

¹⁵ *Ibidem*, s. 60.

se do značné míry obnažují v procese překladu¹⁶. Zdůrazňuje dvojí (paralelní) vazby cílového textu — na jedné straně k výchozí komunikační situaci (historicko-společenské, kulturní ad.), na druhé straně ke komunikační situaci cílové. V překladatelském postupu může dominovat cílová komunikace, aspekt domácí recepce nebo aspekt výchozí komunikace. „Měřítkem [...] je [...] adekvátnost funkcí cílového a výchozího textu: cílový text je poměřován schopností fungovat v cílové komunikaci adekvátně tomu, jak funguje výchozí text v rámci komunikace výchozí¹⁷“.

Jana Králová¹⁸ rozlišuje pět přístupů k překladu vlastních jmen: (1) Kalkování — přejetí jednoho slova nebo slovního spojení z jednoho (výchozího) jazyka do jazyka cílového jeho doslovným překladem; často tam, kde je součástí vlastního jména generické pojmenování. (2) Výpůjčka — přímé nebo zprostředkované převzetí jazykových jednotek z jednoho jazyka do druhého (transkripce). (3) Substituce — (a) využití různých variant téhož osobního jména (hypokoristika); (b) kulturní ekvivalent (zvláště u toponym). (4) Explicitace — doplnění informace především kulturního charakteru. (5) Generalizace — náhrada vlastního jména apelativem.

Pro naši analýzu proprií v autobiografických dílech jsou podstatné také závěry Karla Hausenblase, že všechna pojmenování v uměleckém textu jsou motivována a „ani ti spisovatelé, kteří se snaží co nejvěrněji zobrazovat určité prostředí, nerozdělují svým postavám jména namátkou [...]“¹⁹. Navzdory tomu, že autor vychází z reálné předlohy, jména daných osob většinou i v takových případech pozměňuje, nejde-li o beletristické dílo dokumentaristického charakteru. Jiří Holý k tomu uvádí, že „i každodenní, zdánlivě banální jméno se v celku literárního díla může stát příznakovým, promlouvajícím; rozhodující úlohu tu hraje významový kontext. Z toho vyplývá i možnost rozdílné konkretizace téhož jména“²⁰.

¹⁶ A. Macurová: *Poznámky k vlastním jménům v překladu*. „Onomastický zpravodaj ČSAV“ 1985, roč. XXVI, č. 4—5, s. 432.

¹⁷ *Ibidem*, s. 436.

¹⁸ Dle přednášky PhDr. Jany Králové CSc. z FF UK prosloušené dne 1. 4. 2008 na Katedře aplikované lingvistiky Univerzity Hradec Králové [Cit. 2014-08-18]. Dostupné z: <http://fim.uhk.cz/telegraf/?clanek=963&civ=76>.

¹⁹ K. Hausenblas: *Vlastní jména v umělecké literatuře*. In: *Od tvaru k smyslu textu*. Red. A. Macurová, P. Mareš. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996, s. 193.

²⁰ J. Holý: *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*. „Česká literatura“ 1984, č. 5, s. 461.

Analyza překladu proprií v dílech Cirila Kosmače

Autorem vybraná propria, která se v analyzovaných dílech vyskytují, mají za cíl navodit realistickou iluzi a přenést čtenáře do venkovského prostředí jihozápadního Slovinska. Jak uvádí Daniela Hodrová²¹, v realistické tradici bylo záměrem spisovatele, aby na sebe „jméno neupozorňovalo, nebývalo nápadné ani mluvící, nedemonstrovalo fiktivní statut, protože by tak zviditelnilo akt pojmenování, který v rámci realistické poetiky musel zůstat skryt“. Proto se v Kosmačových textech vyskytuje mnoho reálných proprií, především toponym, reálných antroponym je méně, avšak i smyšlená jména působí dojmem realističnosti. Užití velkého množství pojmenování osob podle jmen po chalupě, která jsou zpravidla známá pouze obyvatelům určité vsi, navozuje dojem uzavřené vesnické komunity, sugeruje venkovské prostředí a díky apelativní složce jména vizualizuje krajinu. Charakteristické pro autora je užití přezdívek, tedy svým způsobem jmen alegorických, které v kontrastu s reálnými proprií vynikají a „dávají postavě charakter výjimečnosti, svědčí o jejím mimořádném, zhusta symbolickém postavení“²². Většinou je v nich vyjádřen vztah vesnického společenství k určité osobě nebo její hodnocení okolím, často se také jedná o jednu z postav hlavních nebo klíčových.

Z hlediska klasifikace funkcí podle M. Knappové²³ plní všechna analyzovaná propria funkci individualizační, velká většina také funkci klasifikující, neboť určují jména co do místa, doby děje, národnosti i jazykové oblasti: jedná se o slovinský venkov na italsko-slovinském pomezí (většina slovinských jmen po chalupě, několik jmen italských) během 1. poloviny 20. století (jména užívaná v tomto období, velká frekvence jmen po chalupě, která dnes již nejsou tak běžná). Také se v textu na významově zatížených místech uplatňují jména s funkcí charakterizační: navozují určité asociace, např. jména podle místa bydliště: vesnice *Trnje* ‘Trní’ — jméno postavy *Trnar* ‘Trnový’, tato postava měla velmi těžký život; vesnice *Podzemlje* ‘Podzemí’ — *Podzemljic* ‘Podzemník/ Podzemňák’, pracuje jako hrobař; partyzánska *Zmaga*, jejíž jméno ve slovinštině znamená ‘vítězství’, rodina *Vojnaci*, kde je kořenem jména slovinské slovo *vojna* ‘válka’, rodina se zcela přizpůsobila válečným podmínkám a profitovala na přítomnosti vojska ve vesnici²⁴. Jména usedlostí *Temnik* (od kořene *temen* ‘temný’) a *Črni log* (Černý

²¹ D. Hodrová: *Jméno postavy v románu*. In: D. Hodrová: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst, 2001, s. 611.

²² *Ibidem*, s. 607.

²³ M. Knappová: *Funkce vlastních jmen v literárních textech*. In: *Zbornik Acta Facultatis Paedagogicae Universitatis Šafarikanae. „Slavistica“*. 28. Sv. 3. Red. M. Blichá. Banská Bystrica, Univerzita J. P. Šafarika, 1992, s. 12–16.

²⁴ Přijmení *Vojnac* se podle Statistického úřadu Slovinska vůbec nevyskytuje. Srov. STATISTIČNI URAD REPUBLIKE SLOVENIJE. Baza rojstinih imen in priimkov [Cit. 2014-08-08]. Dostupné z: http://www.stat.si/imena_baza_priimki.asp?ime=&priimek=Vojnac&spol=

luh), od nich odvozená pojmenování obyvatel usedlostí (*Temnikar, Temnikarica, Črnilogar, Črnilogarica*) navozují atmosféru dramatických válečných událostí příběhu, podobně také vrch *Vranjek* (arch. *vran* ‘černý’), kde se nachází hroby obou tragicky zemřelých klíčových postav románu. Jména, která mají výraznou apelativní složku, dokreslují a vizualizují krajinu (část vesnice zvaná *Vrbje* ‘Vrbiny’, *Breze* ‘Břízy, Březina’, *Vrtača* ‘krasová jáma’, *Ravna gora* ‘Rovná hora’ ad.) Jen několik jmen má funkci asociační: sudičky *Parky* z antické mytologie, bůh *Pan, Gioconda*.

Překladatel tedy stál před problémem, jak v překladu přistupovat k pojmenování osob podle jmen po chalupě, slovinským rodným (křestním) jménům, jejich hypokoristikům a toponymům, která jsou v textu nejfrekventovanější. Druhým klíčovým překladatelským problémem jsou přezdívky a jména mluvící, která se v textu sice vyskytují méně často, jsou však významově zatížená a záleží na nich i interpretace díla.

Podobně jako v češtině, kde se jméno po chalupě skládá z předložky *u* + Gen. vyjadřující příslušnost k někomu/něčemu, tuto funkci plní slovinská prepozice *pri* + Lok. V češtině pak často následuje gen. pl. substantiva (např. *U Vlčků*), ve slovinštině je možný lok. sg. (*Pri Erbežniku*), v oblasti Přímoří je častější lok. pl. posesivního adjektiva (např. *Pri Zavoglarjevih*). Co se týče pojmenování osob (obyvatel chalupy), jedná se ve slovinštině na rozdíl od češtiny o relativně uspořádaný systém jmen: jméno po chalupě stojí vždy před rodným (křestním) jménem a je tvořeno sufixy posesivních adjektiv: -ov, -ova, resp. -ev, -eva po měkkých souhláskách a po *r* (*Šmonov, Trohova, Zajezarjev, Vojnačeva*). V Kosmačových dílech je velké množství jmen po chalupě motivováno znakem stavení či jeho pozicí ve vesnici, což slovinskému čtenáři opět dotváří obraz krajiny: *Pri Zajezarjevih* — bydlí za jezem; *Pri Zavoglarjevih* — od slov. *vogal*, čes. ‘roh’, bydlí za rohem; *Pri Obrekarju* — od slov. *ob reki*, čes. ‘u řeky’; *Pri Zagomiličarju* — slov. *gomila*, čes. ‘kopec’, bydlí za kopcem ad. V češtině u jmen po chalupě naopak převládá motivace podle rodných jmen mužských nebo ženských, příjmení, přezdívky, zaměstnání. Jiné motivace se sice vyskytují, ale jsou většinou ojedinělé²⁵.

Překladatel při převodu jmen po chalupě volil vždy transkripci (výpůjčku), užívá jména v původní cizojazyčné podobě a začleňuje je pomocí koncovek do deklinačního systému češtiny. Na rozdíl od slovinského originálu zvolil pestřejší výběr sufixů: u mužských názvů osob nejčastěji využívá gen. pl. mask., substantivum stojí za rodným jménem (např. *U Zajezarů, Martin Zajezarů*), užívá také hovorovou variantu posesivního adjektiva na -ovic (*Obrekarovic Boris, Modrijanovic Ludvík*); u ženských osobních pojmenování opět nejčastěji

²⁵ J. Hála: *Jak vznikaly na vesnicích názvy „po chalupách“?* „Zpravodaj Místopisné komise ČSAV“ 1969, roč. 10, č. 2, s. 205–208; Z. Hlubinková: *Jména po chalupě v českých nářečích*. In: *Lexika slovenskej onymie*. Red. J. Hladký, I. Valentová. Bratislava, Slovenská akadémia ved, 2010, s. 198–200.

využívá gen. pl. mask., subastntivum stojí za rodným jménem (např. *Milka Zavoglarů*), dále používá posesivní adjektivum tvořené sufixem -ova a stojící před křestním jménem (*Vojnacova Justina*), hovorovou variantu posesivního adjektiva na -ovic (*Trnarovic Katra*), přechýlenou podobu příjmení se sufixem -ová (*Jera Trohová*).

Stejně tak u rodných (křestních) jmen přebírá jméno tak, jak bylo v originále (*Martin, Dominik, Božena, Jera* ad.) a to i tam, kde by byla možná česká varianta jména (*Luka*, čes. 'Lukáš', *Neža*, čes. 'Anežka', *Jernej*, čes. 'Bartoloměj' ad.), pouze upravuje, počešťuje jejich pravopisnou podobu (*Tomaž* — Tomáš, *Terezija* — Tereza, *Ludvik* — Ludvík, *Silvija* — Silvie, *Peter* — Petr ad.).

V užívání hypokoristik je mezi češtinou a slovinštinou funkční asymetrie. Zatímco u velkého množství slovinských domáckých podob a zdobnějších vlastních jmen jde už jen o formální hypokoristika (*Alenka, Ivanka, Rudi, Tone*, čes. 'Toník, Tonda' ad.), čeština je stále vnímá jako domácké, zdobnělé obměny oficiálních jmen. Překladatel u většiny hypokoristik volil opět transkripci, popř. s malou pravopisnou úpravou, a to jak u formálních hypokoristik (*Cene*, domácí podoba pro Vincenc, čes. 'Vincek'; *Minka*, domácí podoba pro Marii nebo Mínu, čes. 'Mínka'), tak u hypokoristik s funkcí meliorativní (*Tilčka*, domácí podoba pro Matyldu, čes. 'Tyldička'; *Nanca, Anca* domácí podoba pro Annu, čes. 'Nanka, Nanynka, Anka, Anča'; *Štefulček*, domácí podoba pro Štefana/Štěpána, čes. 'Štěpánek' ad.) U některých hypokoristik však překladatel volí i metodu substituce a využívá různých variant téhož osobního jména (*Martinček* — Martínek, *Ivančica* — Ivanka, *Boženica* — Boženka, *Jankec* — Jeník).

U přezdívek, kde je důležitý i apelativní význam slova, volí překladatel nejčastěji kalk a výpůjčku. Přezdívka *Matic Enaka Palica* je doslovně přeložena jako *Matic Stejná Hůl, němška smrt* jako *německá smrt, Orlič* — *Orlík, Najdeni Peregrin* — *Nalezený Peregrin* ad. Kosmač ve svých dílech často používá přezdívky vytvořené na základě mluvní manýry postavy, tedy slova či slovního spojení, které postava s oblibou používá, jak tomu bylo i u postavy *Vešpa* ('To/však víš'), přeložené jako *Toviš*. Podobně je tomu u postavy *Prekleta strešnica* (čes. doslovný překlad: *Zatracená / sakramentská dešťovka / dešťová voda*); tento vesničan patrně takto klel, pokud příliš přšelo a ve stavení měli problémy s (dešťovou) vodou. V textu je přeložena první část přezdívky (adjektivum *zatracený*), pro druhou část překladatel použil slovo *stříška*, které je zvukově podobné slovinskému *strešnica*, má však zcela jiný význam. Touto přezdívkou je označovaná negativní postava vesnického kolaboranta, který se přidal na stranu fašistů. V kontextu díla a z hlediska interpretace postavy pak působí deminutivum *stříška* nepatřičně komicky, také slovinská přezdívka tyto deminutivní významy nevyjadřuje.

Výpůjčky (transkripce) byly využity u postav, jako jsou *Kadetka, Luka Božorno-boserna, Rusepatacis, Tantadruj, Javorka*. V originálním textu je vždy obsaženo vysvětlení původu přezdívky, proto je i pro českého čtenáře většina výpůjček v kontextu díla srozumitelná. Pouze případ přezdívky *Tantadruj* obsa-

huje i překladatelovu doplňující explicitaci: „Když byl ještě malý a vesnické děti ho zlobily, jeho nešťastná matka se pořád hádala se sousedy; prstem ukazovala na děti, které stály v uctivé vzdálenosti, a křičela a stěžovala si, že ho zlobil, ta in ta in ta *druj*’. *Druj* je v našem nářečí druhý; **tedy ten a ten a ten druhý**”²⁶. V tomto případě, kdy se jedná o hlavní postavu díla, by bylo ke zvážení, působí-li výpůjčka v textu organicky, či naopak rušivě. Slavista Viktor Kudělka navrhuje u této přezdívky substituci *Tenaten*²⁷ a i překladatelé do jiných jazyků jméno této postavy substitují²⁸.

Také transkripci mluvícího jména partyzány *Zmagy* (slov. zmaga, čes. vítězství) čtenář ztrácí další konotace jména, a přitom by byla možnost jméno substituovat bez narušení koloritu jménem Viktorie, které je užíváno v obou jazycích²⁹.

Skupinová pojmenování překladatel překládá (*Italijani* — Italové, *Furlan* — Furlánek), pouze v případě obyvatelského jména *Brika*, s významem ‘obyvatelka pohoří Goriška Brda’, překladatel opět volí výpůjčku bez explicitace. V cílovém jazyce tím dochází k matení čtenáře, který chápe obyvatelské jméno jako jméno rodné.

Také u toponym překladatel dává přednost výpůjčce a přejímá slovo tak, jak je v originále (*Idrija*, *Soča*, *Zatesno*, *Gorica* ad.). U těchto jmen není výrazná apelativní složka významu, jsou organicky začlenitelná do deklinačního systému češtiny a nerušivě navozují kolorit slovinského prostředí. I jména s apelativním významem však překladatel pouze transkribuje: *Podzemlje* ‘Podzemí’, *Pogorišče* ‘Žďár, spáleniště’, *Trnje* ‘Trnava, Trnová’, *Preseka* ‘Průsek, průsmysk’, *Vrbje* ‘Vrbiny’³⁰. Preferuje tedy kolorit i za cenu ztráty apelativní složky významu nebo očekává, že díky společnému slovanskému kořenu budou tato jména i v cílové kultuře dostatečně transparentní.

U toponym tvořených spojením propria a apelativa, překladatel transkribuje první část odvozenou od propria s doplněním vhodného českého sufixu, apelativum překládá: *Modrijanov travnik* — Modrijanova louka, *Obrekarjev dob* — Obrekarův háj, *Dominovi lazi* — Dominovy lázy ad. V tomto přístupu však není důsledný, najdeme také spojení *Ravna gora*, které by bylo možné přeložit jako ‘Rovná hora/Rovný vrch’, překladatel volí výpůjčku (*z Ravné gory*). Nedůslednosti najdeme také při překládání apelativní složky: *Suhi plaz* je jednou přeložen jako *Suché koryto*, jindy jako *Suchý žleb*; podobně *Šentviškogorska planota* je jednou

²⁶ C. Kosmač: *Pomladni dan*. Ljubljana 1964, s. 15–16 [překladatelem doplněnou větu tučně zvýraznila autorka].

²⁷ V. Kudělka: *Sociální realismus a jeho dědictví ve slovinské literatuře*. In: *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity*. Brno 1973, č. 22, s. 240.

²⁸ Např. překladatelka do polštiny Maria Krukowska volí *Tantatin*, překladatelka do italštiny Patrizia Raveggi *Stostollà*.

²⁹ Možné by bylo i jméno Vítězslava, které je však už vázáno na české prostředí.

³⁰ Ve spojení *Trnarjevo Vrbje* však apelativum překládá jako *Trnarovy Vrbiny*.

převedena jako *Šentviškogorská pláň*, jindy *Šentviškogorská pláňava*; navíc s nekvalitním významem (slov. *planota* — podle SSKJ: ‘rovný, avšak vyvýšený prostor v horách’, čes. planina; čes. *pláň* — dle SSJČ: ‘rozlehlá rovina s nízkým porostem’; čes. *pláňava* — pouze SSJČ a PSC uvádí význam ‘lada, úhor’.)

Překlad toponym užívá překladatel tam, kde je to obvyklé v českém úzu: *Ljubljana* — Lublaň, *Trst* — Terst, *Koroška* — Korutany a *Primorska* — Přímoří.

Závěr

Na základě analýzy originálu a překladu tří děl Cirila Kosmače konstatujeme, že překladatel František Benhart při práci s antroponymy i toponymy nejčastěji používá transkripci. Užije jí v případech, kdy by jiné řešení textu patrně příliš domestikovalo (pojmenování osob podle názvů po chalupě, reálná toponyma bez apelativní složky významu), ale v některých případech i za cenu zkrácení originálu (obyvatelské jméno *Brika*, přeložitelná toponyma, jež by nenarušovala originál *Vrbiny*, *Trnová*, *Rovný vrch* ad.) Z hlediska funkce jmen těmito exotizacemi ztrácíme v cílové kultuře informace podstatné pro interpretaci textu. Překladatel v tomto dilematu rezignoval na přenesení mytizujících prvků toponym, jejich hlubší metaforičnosti, jejichž užitím spisovatel vyjadřoval obdiv k lidové originalitě a fantazii při vytváření pojmenování míst³¹.

Při převodu pojmenování osob podle jmen po chalupě byl překladatel konfrontován s odlišným územím: v tradičně rurálnějším Slovinsku jsou jména po chalupě stále užívaná, na rozdíl od území Čech a Moravy, kde od 20. let 20. století tato jména nevznikají a postupně jsou na vesnicích nahrazovány přezdívkami³². V originálním textu má užití pojmenování osob podle jmen po chalupě ještě funkci rozlišovací: příjmeními, která jsou v pozici za rodným jménem, jsou označovány pouze osoby úřední (*strážmistr Dominik Testen*, *písař Julius Rode*, *čteník Martin Urbanja* ad.), zatímco obyvatelé vesnické komunity jsou vždy pojmenováni podle stavení (*Šmonov Izidor* — *Izidor Šmonů*, *Zavoglarjeva Milka* — *Milka Zavoglarů* ad.). Užitím přechýlené formy příjmení (*Jera Trohová*, *Dorka Lazarová*) se tím tento rys u některých postav stírá. Transkripcemi jmen po chalupách, jejichž pomocí autor vyjadřoval pozici stavení na vesnici (*Zagomiličar* — pozice za kopcem, *Zajezar* — za jezem, *Obrekar* — u řeky), se rovněž eliminuje modelování krajiny a překladatel dával přednost exotizaci před domestikací.

³¹ Conf. B. Paternu: *O pisatelju...*, s. 204—205.

³² J. Nová: *Nářečí ve vybraných obcích na jihovýchodním Plzeňsku* [Nepublikovaná diplomová práce]. Brno 2009, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, příloha 2; Z. Hlubinková: *Poznámka k tzv. živým jménům v českých nářečích*. „Acta onomastica” 2008, č. 49, s. 131—134.

Zachytitelná je také překladatelova nejednotná koncepce především při překládání toponym: pro stejné toponymum v originále volí dva různé překlady (*Suhi plaz* — *Suché koryto/žleb*, *Šentviškogorska planota* — *Šentviškogorská pláňava/pláň*), některá toponyma překládá (*Volčja grapa* — *Vlčí rokle*, *Trnarjevo Vrbje* — *Trnarovy Vrbiny*), jiná ne (*Ravna gora*, *Vrbje*).

Překladatel při překládání Kosmačových textů stál před komplexním problémem, jak pracovat s proprii, jichž se v jeho dílech vyskytuje velké množství. Jejich velká část má však i podstatnou apelativní složku anebo charakterizační funkci u přezdivek a jmen mluvčících. Shledáváme tedy, že překladatel se jednoznačně přiklonil k výchozí komunikační situaci, dával přednost zachování koloritu a exotizaci i za cenu ztráty některých významů a ochuzení smyslu díla.

Použitá literatura

- Glušič H.: *Pripovedna proza Cirila Kosmača*. Ljubljana, Slovenska matica, 1975.
- Hála J.: *Jak vznikaly na vesnicích názvy „po chalupách“?* „Zpravodaj Místopisné komise ČSAV“ 1969, roč. 10, č. 2, s. 205—208.
- Hausenblas K.: *Vlastní jména v umělecké literatuře*. In: *Od tvaru k smyslu textu*. Red. A. Macurová, P. Mareš. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996, s. 193—202.
- Hlubinková Z.: *Jména po chalupě v českých nářečích*. In: *Lexika slovenskej onymie*. Red. J. Hladký, I. Valentová. Bratislava, Slovenská akadémia ved, 2010, s. 197—202.
- Hlubinková Z.: *Poznámka k tzv. živým jménům v českých nářečích*. „Acta onomastica“ 2008, č. 49, s. 131—134.
- Hodrová D.: *Jméno postavy v románu*. In: D. Hodrová: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst, 2001, s. 599—619.
- Holý J.: *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*. „Česká literatura“ 1984, č. 5, s. 459—476.
- Karlík P. et al.: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2002.
- Keber J.: *Leksikon imen. Onomastični kompendij*. Celje, Celjska Mohorjeva družba, 2008.
- Knappová M.: *Funkce vlastních jmen v literárních textech*. In: *Zborník Acta Facultatis Paedagogicae Universitatis Šafarikanae*. „Slavistica“. 28. Sv. 3. Red. M. Bliha. Banská Bystrica, Univerzita J. P. Šafárika, 1992, s. 12—16.
- Kudělka V.: *Sociální realismus a jeho dědictví ve slovinské literatuře*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno 1973, č. 22, s. 229—241.
- J. Levý: *Umění překlada*. Vyd. 1. Praha, Československý spisovatel, 1963.
- Macurová A.: *Poznámky k vlastním jménům v překlada*. „Onomastický zpravodaj ČSAV“ 1985, roč. XXVI, č. 4—5, s. 432—439.
- Nová J.: *Nářečí ve vybraných obcích na jihovýchodním Plzeňsku* [Nepublikovaná diplomová práce]. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2009.
- Paternu B.: *O pisatelju in njegovem delu*. In: C. Kosmač: *Pomladni dan*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996, s. 203—226.
- Zadravec F. et al.: *Slovenska književnost III*. Ljubljana, DZS, 2001.

Excerpovaná literatura

- Kosmač C.: *Pomladni dan*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.
 Kosmač C.: *Balada o trobenti in oblaku*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968.
 Kosmač C.: *Tantadruj a tri blázni*. Přel. F. Benhart. Praha, Mladá fronta, 1970.
 Kosmač C.: *Tantadruj*. In: C. Kosmač: *Sreča in lepota*. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1973.
 Kosmač C.: *Jarní den*. Přel. F. Benhart. Praha, Práce, 1977.

Jana Šnytová

Vlastní jména v prózách Cirila Kosmače při překladu ze slovinštiny do češtiny

Resumé

Vrcholné prózy C. Kosmače *Jarní den*, *Tantadruj* a *Balada o trubce a oblaku* obsahují velké množství vlastních jmen, a to především reálných toponym z oblasti jihozápadního Slovinska, antroponym užívaných ve vesnickém prostředí v 1. polovině 20. století a přezdívek. Na základě analýzy originálu a překladu F. Benharta konstatujeme, že překladatel při práci s vlastními jmény volil především metodu transkripce (výpůjčky), méně často používá substituci, a to především u hypokoristik, a přezdívky nejčastěji doslovně překládá. Tímto přístupem zachovává, ba i silně podtrhuje kolorit slovinského prostředí, avšak na druhé straně ochuzuje čtenáře o některé organické prvky próz.

Klíčová slova: propria, překlad, Ciril Kosmač, František Benhart, slovinská literatura.

Jana Šnytová

Proper names in the prose written by Ciril Kosmač with regard to their translation from Slovenian into Czech

Summary

Kosmač's best prosaic works *Spring Day*, *Tantadruj* and *Ballade on a Trumpet and a Cloud* contain a great number of proper names, in particular, real toponyms from the South-West of Slovenia, anthroponyms used in the village environment in the 1st half of the 20th century, and nicknames. Based on the analysis of the original texts and Benhart's translation, we state that, when translating proper names, the translator used mostly transcription (loanwords), less frequently substitution, mainly for hypocorisms, and literal translation for nicknames. This approach maintains, even emphasizes, the atmosphere and color of the Slovenian environment, however, it also deprives readers of the organic elements of the original works.

Key words: proper names, translation, Ciril Kosmač, František Benhart, Slovenian literature.

**Nazwy własne w prozie Cirila Kosmača
w przekładzie z języka słoweńskiego na język czeski**
**Proper names in the prose written by Ciril Kosmač
with regard to their translation from Slovenian into Czech**

Jana Šnytová

Uniwersytet w Lublanie, Wydział Filozoficzny, jana.snyto@yahoo.fr

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 1.05.2015 r.

Abstract: The article focuses on the issues related to translation of proper names from Slovenian into Czech in the prose written by C. Kosmač and translated by F. Benhart. We will point to the function of proper names in the literary text as defined in the Czech grammar and describe possible methods of translating proper names. By means of examples, we will show the methods used by translator, thereby influencing the interpretation of texts in the target language.

Key words: proper names, translation, Ciril Kosmač, František Benhart, Slovenian literature.

Ciril Kosmač: *Pomladni dan, Tantadruj i Balada o trobenti in oblaku*

Do analizy przekładu nazw własnych w tekście literackim wybrano dzieła Cirila Kosmača (1910—1980), przedstawiciela słoweńskiego realizmu społecznego, którego twórczość charakteryzuje swoisty autobiografizm oraz silne powiązania z krajem rodzimym, południowo-zachodnią częścią Słowenii. Analizie poddane zostały trzy utwory, które wpisują się w słoweński kanon literacki¹. Autorka artykułu koncentruje uwagę przede wszystkim na jednej powieści

¹ Na przykład Państwowa Maturalna Komisja Egzaminacyjna (Državna maturitetna komisija) wybrała w roku szkolnym 2012/2013 powieść C. Kosmača *Pomladni dan* jako temat obowiązkowego eseju maturalnego.

C. Kosmača zatytułowanej *Pomladni dan* (1953)² — przekład czeski *Jarní den* (1977)³, tekście najdłuższym oraz najbogatszym pod względem implikowanych motywów, w którym autor autobiograficznie przetwarza swój powojenny powrót do rodzinnego kraju. Nawiązując do zachodnioeuropejskiej powieści analityczno-psychologicznej, z pomocą techniki asocjatywnej opisuje on wydarzenia przebiegające w jego rodzinnej wsi, a dokładnie — w domu rodzinnym w okresie od pierwszej wojny światowej do powojennych dni majowych 1945 r. Akcja powieści rozgrywa się w czasie jednego dnia, podczas którego pierwszoosobowy narrator, przytaczając wypowiedzi i rozmowy z mieszkańcami, wspomina czas przeżyty w kraju rodzinnym. Przedstawiając wydarzenia z przeszłości, Kosmač stosuje dialog między głównym narratorem — intelektualistą a jego ciotką, prostą kobietą, przejmującą rolę drugiego narratora kluczowego. Oprócz dialogu, pojawia się tu również pasmo refleksji głównego narratora, dotyczące jego własnej twórczości i życia, koncentrujące się na opisie kraju oraz przyrody.

Wnioski z analizy nazw własnych w powieści *Pomladni Dan* dopełnione zostaną wnioskami z interpretacji noweli *Balada o trobenti in oblaku* (1956)⁴ — przekład czeski *Balada o trubce a oblaku* (1970)⁵, w której Kosmač, stosując refleksję metajęzykową, a więc uwagi o tworzeniu tekstu, jako odrębny wątek ustanawia opowieść pisarza Petra Majcena. Interesujące z punktu widzenia przekładu nazw własnych jest ostatnie dzieło Kosmača — nowela *Tantadruj* (1959)⁶ — przekład czeski *Tantadruj* (1970)⁷, nawiązujące za pomocą motywów do przedwojennego opowiadania o rodzinnym regionie, stanowiące jednocześnie nową fazę refleksji autora o życiu i śmierci. Kładąc nacisk na pozycję jednostki, autor postrzega ją nie jako członka kolektywu, lecz na płaszczyźnie egzystencjalnej, jako byt śmiertelny⁸.

Nazwy własne w dziełach Cirila Kosmača

Dzieła Kosmača są interesujące z punktu widzenia analizy przekładu nazw własnych z kilku powodów. Wydarzenia przytaczane prawie we wszystkich

² C. Kosmač: *Pomladni dan*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.

³ C. Kosmač: *Jarní den*. Přel. F. Benhart. Praha, Práce, 1977.

⁴ C. Kosmač: *Balada o trobenti in oblaku*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968.

⁵ C. Kosmač: *Tantadruj a tři blázni*. Přel. F. Benhart. Praha, Mladá fronta, 1970.

⁶ C. Kosmač: *Tantadruj*. In: C. Kosmač: *Sreča in lepota*. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1973.

⁷ C. Kosmač: *Tantadruj a tři blázni*...

⁸ Por. F. Zadavec et al.: *Slovenska književnost III*. Ljubljana, DZS, 2001, s. 154.

dzielach autora rozgrywają się w określonej przestrzeni, w dokładnie zlokalizowanej alpejskiej dolinie, opisują nie tylko szczegóły regionu, autor podaje tu również dużą liczbę toponimów rzeczywistych. Opisany region podlega jednocześnie silnej mityzacji. „Oddziaływanie realistycznego krajobrazu i mityzacji odbywa się na wielu płaszczyznach, szczególną uwagę zwracają miejscowe nazwy własne, które poza opisowym znaczeniem, wnoszą do tekstu znaczenia dodatkowe — od podziwu wobec ludowej oryginalności i wyobraźni przy ich tworzeniu, aż po ich głębszą metaforyczność i stronę brzmieniową. W przypadku nazw własnych miejscowych i nazw »po chałupie«, narracja często ulega zatrzymaniu i staje się bardziej refleksyjna. To tradycyjne cechy słoweńskiej prozy narracyjnej”⁹. Tłumacz skonfrontowany zostaje z problemem zachowania w przekładzie kolorytu toponimów, a także przeniesienia ich mityzujących, symbolizujących znaczeń.

Również postaci dzieł Kosmača są silnie zespolone z regionem. Są to przeważnie chłopci, ubożsi wieśniacy albo ludzie żyjący na obrzeżach społeczności wiejskiej (fizycznie bądź umysłowo upośledzeni, wiejski głupek, znajda itd.). Przy kreśleniu postaw nie chodzi tylko o realizm społeczny, lecz o historie z życia jednostek nieprzeciętnych, wymykających się prowincjonalnemu światu, komicznych bądź tragicznych dziwaków. Jak podkreśla w swojej pracy historyk literatury Boris Paternu, „charakteryzują ich również osobliwe imiona, uwzględniające zazwyczaj typowe cechy sposobu ich mówienia lub zachowania [...]”¹⁰. Według badaczki Helgi Glušič¹¹, narrator często skrywa się za zbiorowym myśleniem całej wsi, co widoczne jest w nadawaniu imion postaciom. Wyrażają one stosunek lub opinię wiejskiej społeczności, jak też podstawę osądu, np. Matic Enaka Palica — czes. Matic/Matěj Stejná hůl¹² w noweli *Tantadruj / Tantadruj* czy Kadetka¹³ w *Pomladni dan / Jarní den* itd.

We wszystkich analizowanych oryginałach znajdziemy wiele nazw własnych: przede wszystkim antroponimy dotyczące zarówno osób (*stryj Tomaž, stryjenka Ana, Božena, Dominik Testen, Terezija, Peter Majcen* itd.), jak i grup ludzi (*Furlani* — czes. Furlanci, *Brici* — obywatele pasma górskiego Goriška Brda, *Talijani* — czes. Italové). Znajdziemy tu antroponimy w formie hipokorystyk (*Boženica, Pepč, Venček, Štefuljček, Nanca, Kata* itd.), liczne przydomki (*Kadetka, Tanta-*

⁹ Por. B. Paternu: *Opisatelju in njegovem delu*. In: C. Kosmač: *Pomladni dan*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996, s. 204–205.

¹⁰ Ibidem, s. 205.

¹¹ Por. H. Glušič: *Pripovedna proza Cirila Kosmača*. Ljubljana, Slovenska matica, 1975, s. 73.

¹² Matic Enaka Palica/Matic/Matěj Stejná hůl — nazwa odnosi się do jedynej wykonywanej przez niego czynności okorowywania kija, tak aby był ze wszystkich stron gładki, co mu się jednak nigdy nie udało. Por. C. Kosmač: *Tantadruj...*, s. 185.

¹³ Kadetka — przydomek dziewczyny Bożeny, odpowiadający wojskowemu stopniu jej ojca kadeta. Por. C. Kosmač: *Jarní den...*, s. 146.

druj, Luka Božorno-boserna, Matic Enaka Palica — czes. Matic/Matěj Stejná hůl, *Javorka, Najdeni Peregrin* — czes. *Nalezený Peregrin* itd.), typowe dla środowiska wiejskiego osobowe nazwy własne nadane zgodnie z nazwą domu, tzw. nazwy „po chałupie”¹⁴ (*Lužnik* — *Lužnikov Martin, Pri Zajezarju* — *Zajezarjev Martin, Trnje* — *Trnar, Trnarjeva Katra, Temnik* — *Temnikar, Temnikarica* itd.). Pojawiają się tu również tzw. nazwy znaczące (np. partyzantka *Zmaga* — słoweń. *zmaga*, czes. *vítězství*¹⁵, imię powszechnie nadawane podczas drugiej wojny światowej i tuż po niej¹⁶). W przeciwieństwie do większości autentycznych i łatwo rozpoznawalnych toponimów, nazwy postaci jedynie częściowo odnoszą się do rzeczywistych osób (np. rodzina autora, ojciec *France*, matka *Nanca*, sąsiad *Temnikar* itd.), znaczną większość stanowią postaci literackie z fikcyjnymi imionami (*Črnilogar, Podzemljč, Trnar, Zmaga* itd.).

Ponadto w tekstach znajdziemy zoonimy (krowy: *Mavra, Siva, Roža, Liska, Cika*; pies *Smukač* itd.) i przede wszystkim dużą liczbę toponimów: ojkonimów (wsi *Roče, Podzemlje*, miasta *Tolmin, Most na Soči, Gorica*, siedliska *Črni log, Temnik* itd.), anojkonimów, pomiędzy którymi pojawia się wiele oronimów (szczyty *Krn, Vranjek*, dolina *Vipavska dolina*, wąwóz *Volčja grapa*, równina *Banjška planota*, dukt leśny *Preseka*, skała *Dominov rob* itd.), a także mikrotoponimów (łąki *Modrijanov travnik, Zgornja i Spodnja Travna*, zagajnik *Obrekarjev dob*, zrzęb *Dominov laz* itd.) oraz hydronimów (rzeki *Idrija, Soča*, potok *Skopičnik*).

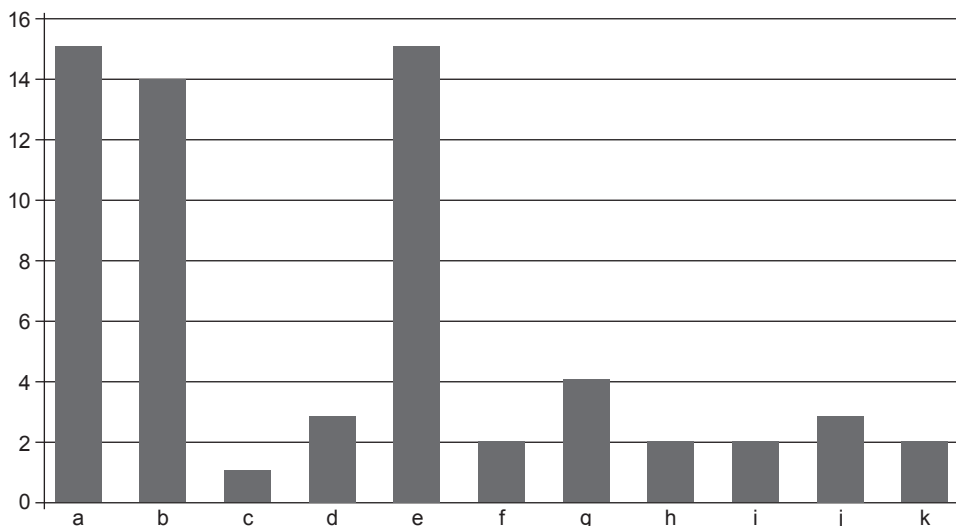
Jeśli chodzi o frekwencję, spośród antroponimów na pierwsze miejsce wysuwają się imiona powszechne oraz nazwy „po chałupie”, a następnie hipokorystyki, wszystkie typy nazywające mieszkańców wsi. Ponadto występują niecodzienne nazwiska, jakie noszą zazwyczaj postaci obcokrajowców, a na dalszym miejscu — przydomki oraz kombinacje imienia i nazwiska, które noszą głównie przedstawiciele urzędu — inspektor, sekretarz itp. (zob. schemat 1.)¹⁷.

¹⁴ „Osobowe nazwy własne wybrane zgodnie z nazwą domu, wskazujące gdzie (w czyjej chacie) nazwany mieszka/mieszkała, czyj zawód przejął, gdzie się przeniósł, wzenił itp.” J. Peškařová: *Jména po chalupě* [heslo]. In: P. Karlík et al.: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 204.

¹⁵ Por. J. Keber: *Leksikon imen. Onomastični kompendij*. Celje, Celjska Mohorjeva družba, Društvo Mohorjeva družba, 2008, s. 502—503.

¹⁶ Według danych Urzędu Statystycznego Republiki Słowenii, imieniem tym było nazwanych najwięcej dzieci w latach 1941—1950, potem jego popularność spadła; od lat 90. imię to nie jest wybierane. Por. STATISTIČNI URAD REPUBLIKE SLOVENIJE. Baza rojstinih imen in priimkov. Dostępny w Internecie: http://www.stat.si/imena_baza_imena.asp?ime=zmaga&priimek=&spol=Z [Data dostępu: 8.08.2014 r.].

¹⁷ Do podobnych wniosków, jeśli chodzi o frekwencję typów nazw własnych, prowadzi analiza dalszych dwóch dzieł — *Balada o trobenti in oblaku* i *Tantadruj*.



Schemat 1. Antroponimy w powieści *Pomladni Dan*:

a — imię powszechne, **b** — hipokorystyk, **c** — imię niecodzienne, **d** — imię i nazwisko, **e** — nazwa „po chałupie” i imię, **f** — nazwisko powszechne, **g** — nazwisko niecodzienne/rzadkie, **h** — nazwa znacząca „po chałupie”, **i** — nazwisko znaczące, **j** — przydomek, **k** — nazwa zbiorowa

Nazwy własne w przekładzie

Problem przekładu nazw własnych podjął już Jiří Levý w książce pt. *Umění překlada*, w rozdziale *Podvojnost přeloženého díla*¹⁸. Według tego autora, przekład jest tworem hybrydowym, konglomeratem dwóch struktur. Między warstwą znaczeniową a formalną oryginału z jednej strony oraz systemem środków artystycznych języka docelowego z drugiej strony może zachodzić napięcie lub rozbieżność. Treść dzieła uzależniona jest zatem od obcej rzeczywistości i jeżeli wystąpi ewidentny konflikt między rzeczywistością przedstawioną dzieła a swoistymi czeskimi środkami wyrazu, to odbiorca dysonans ten zauważy. Według Levý’ego, to typowy przykład tłumaczenia nazw własnych, gdyż rezygnacja z obco brzmiących nazw może w niektórych sytuacjach naruszać atmosferę zaufania, jak również powodować problemy związane z odmianą. Pozostaje pytanie, czy zachować nazwy bez ich czeskich ekwiwalentów, jak rozwiązać ten problem. Przekład jako całość jest tym doskonalszy, im lepiej udaje się pokonać jego ambiwalencję. Ważna staje się zatem umiejętność tłumacza „pogodzenia rozbieżności, które wynikają z podwójnego charakteru przekładu”¹⁹.

¹⁸ J. Levý: *Umění překlada*. Vyd. 1. Praha, Československý spisovatel, 1963, s. 52.

¹⁹ Ibidem, s. 59.

J. Levý proponuje tu trzy możliwości²⁰: (1) substytucję nazwy własnej, a więc zastąpienie rodzimej analogii tam, gdzie jednocześnie silnie uzewnętrznia się uniwersalne znaczenie; (2) transkrypcję (przepisanie), przejście nazwy w oryginalnej formie, tam gdzie znaczenie ogólne całkowicie zanika; (3) tłumaczenie nazwiska rekomendowane tylko w przypadku, gdy ma ono wartość znaczącą, jak np. w średniowiecznych alegoriach czy bajkach. Jeśli w grę wchodzi tylko znaczenie, to nie można zastosować transkrypcji, jednakże, jak podkreśla Levý, zastosowanie czy nadużywanie substytucji prowadzi do adaptacji i aktualizacji. Uniwersalne i swoiste prawie zawsze stanowi element dzieła, dlatego też substytucja jest efektywna, jeśli zachowuje oba te aspekty. Jeśli nie jest to możliwe, to mniej naruszy dzieło utrata swoistego niż uniwersalnego. Substytucja i transkrypcja są możliwe w takich przypadkach, w których charakter nazwy zależy od formy rodzimej (każdy język ma swój rejestr form dotyczących nazw), np. charakterystycznych i typowych imion w komedii i satyrze. Levý zwraca również uwagę na konieczność jednolitej strategii tłumacza w akcie translacji konkretnego dzieła oraz zasadniczo jednolitego podejścia, przekład bowiem nie powinien uzewnętrzniać, że tłumacz stopniowo dochodzi do lepszego rozwiązania powtarzającej się sytuacji. Intencja tłumacza może koncentrować się na dążeniu do przybliżenia dzieła czytelnikowi lub przeciwnie — na przeniesieniu czytelnika w świat przedstawiony dzieła. Nacisk na pierwszą lub drugą strategię stanowi decydujący czynnik aktu translacji, a tłumacz powinien trzymać się jednolitej intencji, której podlegają częściowe rozwiązania²¹.

Alena Macurová podkreśla ponadto, że „funkcja nazw własnych, ich relacja względem innych elementów konstrukcji tekstu oraz rola w kształtowaniu znaczenia całości w dużej mierze ujawnia się w procesie translacji”²². Zaznacza podwójne (paralelne) powiązania tekstu docelowego, z jednej strony z wyjściową sytuacją komunikacyjną (społeczno-historyczną, kulturową itd.), z drugiej natomiast z sytuacją komunikacyjną w kulturze docelowej. W akcie translacji może dominować komunikacja docelowa, aspekt recepcji rodzimej bądź aspekt komunikacji wyjściowej. „Kryterium [...] stanowi [...] adekwatność funkcji tekstu docelowego i wyjściowego: miarą tekstu docelowego jest umiejętność funkcjonowania w komunikacji docelowej adekwatnie, tak jak funkcjonuje tekst wyjściowy w ramach komunikacji wyjściowej”²³.

²⁰ Por. *ibidem*, s. 74.

²¹ *Ibidem*, s. 60.

²² A. Macurová: *Poznámky k vlastním jménům v překladau*. „Onomastický zpravodaj ČSAV” 1985, rocz. 26, nr 4—5, s. 432.

²³ *Ibidem*, s. 436.

Jana Králová²⁴ wyróżnia pięć sposobów przekładu nazw własnych: (1) Kalka — przejście jednego słowa lub zwrotu z jednego (wyjściowego) języka do języka docelowego z pomocą przekładu dosłownego; często w przypadkach, gdy częścią nazwy własnej jest oznaczenie rodzajowe. (2) Zapożyczenie — bezpośrednie lub pośrednie przejście jednostek leksykalnych z jednego do drugiego języka (transkrypcja). (3) Substytucja — (a) wykorzystanie różnych wariantów tej samej nazwy osobowej (hipokorystyka); (b) ekwiwalent kulturowy (zwłaszcza w toponimach). (4) Eksplicytacja — dopełnienie informacji przede wszystkim o kulturowym charakterze. (5) Uogólnienie — zastąpienie nazwy własnej apelatywem.

Dla niniejszej analizy nazw własnych w dziełach autobiograficznych istotne są również wnioski Karla Hausenblasego, mówiące, że wszystkie nazwy w tekście literackim są umotywowane i „nawet ci pisarze, którzy starają się jak najwierniej zobrazować określone środowisko, nie przydzielają swoim postaciom imion przypadkowo [...]”²⁵. Mimo że autor opiera się na rzeczywistości realnej, nazwiska konkretnych osób w większości przypadków zmienia, chyba że chodzi o dzieło beletrystyczne o charakterze dokumentarnym. Jiří Holý zauważa przy tym, że „nawet pospolita, pozornie banalna nazwa może stać się w dziele literackim nazwą znaczącą, wymowną; decydującą rolę odgrywa w tym przypadku kontekst semantyczny. Wynika z tego również możliwość odmiennych konkretyzacji danej nazwy”²⁶.

Analiza przekładu nazw własnych w dziełach Cirila Kosmača

Wybrane przez autora nazwy własne, które występują w analizowanych dziełach, mają na celu wywołanie realistycznej iluzji i przeniesienie czytelnika w obszary wiejskie południowo-zachodniej Słowenii. Jak podkreśla Daniela Hodrová, w realizmie intencją pisarza było, aby „nazwa zbyt nie ściągająca na siebie uwagi, nie rzucała się w oczy i nie była znacząca, nie demonstrowała swojego fikcyjnego statusu, ponieważ w ten sposób unaoczniałaby akt nazywania, który w ramach poetyki realistycznej musiał pozostać niewidoczny”²⁷.

²⁴ Na podstawie wykładu PhDr. Jany Králové, CSc. z Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Komenskigo w Bratysławie, wygłoszonego dn. 1.04.2008 r. w Katedrze Lingwistyki Aplikowanej (Katedře aplikované lingvistiky) Uniwersytetu Hradec Králové. Dostępny w Internecie: <http://fim.uhk.cz/telegraf/?clanek=963&civ=76> [Data dostępu: 8.08.2014 r.].

²⁵ K. Hausenblas: *Vlastní jména v umělecké literatuře*. In: *Od tvaru k smyslu textu*. Red. A. Macurová, P. Mareš. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996, s. 193.

²⁶ J. Holý: *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*. „Česká literatura” 1984, č. 5, s. 461.

²⁷ D. Hodrová: *Jméno postavy v románu*. In: D. Hodrová: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst, 2001, s. 611.

Dlatego w tekstach Kosmača pojawia się wiele rzeczywistych nazw własnych, przede wszystkim toponimów, autentycznych antroponimów jest mniej, jednak i zmyślone nazwy dają wrażenie realizmu. Stosowanie dużej liczby nazw osobowych nadawanych „po chałupie”, znanych zazwyczaj jedynie mieszkańcom konkretnej wsi, sprawia wrażenie zamknięcia wiejskiej społeczności, sugeruje środowisko wiejskie, a dzięki apelatywnemu członowi nazwy unaocznia region. Autor stosuje przydomki, zatem nazwy na swój sposób alegoryczne, które kontrastując z nazwami realistycznymi, wyróżniają się i „nadają postawie charakteru wyjątkowości, świadcząc o jej niezwykłym, często symbolicznym statusie”²⁸. W większości przypadków wyrażają one stosunek społeczności wiejskiej do konkretnej osoby lub ocenę otoczenia, często dotyczy to jednej z postaci głównych lub kluczowych.

Zdaniem M. Knappové²⁹, wszystkie analizowane nazwy własne pełnią funkcję indywidualizującą, a większość również funkcję klasyfikującą, ponieważ dookreślają nazwy ze względu na miejsce, czas zdarzeń, narodowość i obszar językowy, w tym przypadku słoweńską wieś na włosko-słoweńskim pograniczu (większość słoweńskich nazw „po chałupie”, kilka nazw włoskich) w pierwszej połowie XX w. (nazwy używane w tym okresie, duża frekwencja dziś już nie tak powszechnych nazw „po chałupie”). W tekście w miejscach semantycznie nacechowanych pojawiają się również nazwy o funkcji charakteryzującej, budzące pewne skojarzenia, np. nazwy według miejsca zamieszkania (wieś *Trnje*, czes. *Trní* — nazwa postaci *Trnar*, czes. *Trnový*, odwołanie do nazwy postaci wiodącej bardzo ciężkie życie; wieś *Podzemlje*, czes. *Podzemí* — nazwa postaci *Podzemljíč*, czes. *Podzemník/Podzemňák*, odwołanie się do nazwy postaci pracującej jako grabarz; imię partyzantki *Zmagi* w języku słoweńskim oznacza „zwycięstwo”, rdzeń nazwy rodziny *Vojnaců* stanowi słoweński leksem *vojna*, czes. *válka*, oznaczając rodzinę całkowicie dostosowującą się do wojennych warunków, korzystającą z obecności wojska we wsi³⁰. Utworzone od nazw gospodarstw *Temnik* (od rdzenia *temen*, czes. *temný*) i *Črni log*, czes. *Černý luh*, nazwy ich mieszkańców (*Temnikar*, *Temnikarica*, *Črnilogar*, *Črnilogarica*) korespondują z atmosferą dramatycznych wydarzeń wojennych, podobnie jak szczyt *Vranjek* (arch. *Vran*, czes. *černý*), gdzie znajdują się groby obu tragicznie zmarłych kluczowych postaci powieści. Nazwy z wyraźnym apelatywnym członem dookreślają i pomagają w wizualizacji regionu (część wsi zwana *Vrbje*, czes. *Vrbiny*; *Breze*,

²⁸ Ibidem, s. 607.

²⁹ Por. M. Knappová: *Funkce vlastních jmen v literárních textech*. In: *Zborník Acta Facultatis Paedagogicae Universitatis Šafarikanae*. „Slavistica”. 28. Zv. 3. Red. M. Blichá. Banská Bystrica, Univerzita J.P. Šafárika, 1992, s. 12–16.

³⁰ Według Urzędu Statystycznego Republiki Słowenii, pseudonim *Vojnac* w ogóle nie występuje. Por. STATISTIČNI URAD REPUBLIKE SLOVENIJE. Baza rojstinih imen in priimkov. Dostępny w Internecie: http://www.stat.si/imena_baza_priimki.asp?ime=&priimek=Vojnac&spol= [Data dostępu: 8.08.2014 r.].

czes. *Březina, Břízy, Vrtača*, czes. *krasová jáma; Ravna gora*, czes. *Rovná hora* itd.). Tylko kilka nazw cechuje funkcja asocjatywna, np. wieszczki *Parky* z mitologii antycznej, bóg *Pan, Gioconda*.

Tłumacz stoi zatem przed problemem, jak postępować w akcie translacji z nazwami osobowymi nadanymi „po chałupie”, słoweńskimi imionami, ich hipokorystykami oraz toponimami, które są w tekście najliczniejsze. Drugi kluczowy problem translatoryczny stanowią przydomki i nazwy znaczące, które występują w tekście rzadziej, są jednak semantycznie nacechowane i od nich zależy interpretacja dzieła.

Podobnie jak w języku czeskim, gdzie nazwa „po chałupie” składa się z przyimka *u* + Genetivus, wyrażającego przynależność do kogoś/czegoś, w języku słoweńskim funkcję tę pełni przyimek *pri* + Locativus. W języku czeskim często występują również rzeczowniki w Gen. pl. (np. *U Vlčků*), w języku słoweńskim możliwy jest Loc. sg. (*Pri Erbežniku*); w regionie Primorska częściej występuje Loc. pl. przymiotnika dzierżawczego (np. *Pri Zavoglarjevih*). Jeśli chodzi o nazywanie osób (mieszkańców chałupy), to w języku słoweńskim, w przeciwieństwie do języka czeskiego, funkcjonuje względnie uporządkowany system nazw, nazwa „po chałupie” zawsze znajduje się przed imieniem i powstaje w wyniku dołączenia do przymiotników dzierżawczych sufiksów: -ov, -ova, ewentualnie -ev, -eva po spółgłoskach miękkich i po r (*Šmonov, Trohova, Zajezarjev, Vojnačeva*). W dziełach Kosmača występuje duża liczba nazw „po chałupie” umotywowanych charakterem budynku lub jego umiejscowieniem w wiosce, pozwalających słoweńskiemu czytelnikowi na dopełnienie obrazu regionu: *Pri Zajezarjevih* — mieszka za jazem; *Pri Zavoglarjevih* — słoweń. *vogal*, czes. *roh*, mieszka za rogiem; *Pri Obrekarju* — słoweń. *ob reki*, czes. *u řeky*; *Pri Zagomiličarju* — słoweń. *gomila*, czes. *kopec*, mieszka za górą itd. W języku czeskim w nazwach „po chałupie”, przeciwnie, przeważa umotygowanie osobowymi nazwami męskimi lub żeńskimi, nazwiskami, przydomkami, stanowiskiem. Inne motywacje oczywiście również występują, ale sporadycznie³¹.

Tłumacz, przekładając nazwy „po chałupie”, zawsze wybiera transkrypcję, używa nazw w oryginalnej, obcej postaci, korzystając z końcówek deklinacyjnych systemu języka czeskiego. W odróżnieniu od słoweńskiego oryginału, operuje bardziej zróżnicowanym doбором sufiksów: w męskich nazwach osobowych najczęściej używa Gen. pl. masculinum, a rzeczownik znajduje się za nazwiskiem (np. *U Zajezarju, Martin Zajezarju*), stosuje również wariant potoczny przymiotnika dzierżawczego z sufiksem -ovic (*Obrekarovic Boris, Modrijanvic Ludvik*); w żeńskich nazwach osobowych również korzysta najczęściej z Gen. pl. masculinum, rzeczownik znajduje się tu za nazwiskiem (np.

³¹ Por. Z. Hlubinková: *Jména po chalupě v českých nářečích*. In: *Lexika slovenskej onymie*. Red. J. Hladký, I. Valentová. Bratislava, Slovenská akadémia ved, 2010, s. 198–200; J. Hála: *Jak vznikaly na vesnicích názvy „po chalupách”?* „Zpravodaj Místopisné komise ČSAV” 1969, rocz. 10, č. 2, s. 205–208.

Milka Zavoglarù); stosuje także przymiotnik dzierżawczy z sufiksem -ova występujący przed imieniem (*Vojnacova Justina*), potoczny wariant przymiotnika dzierżawczego z sufiksem -ovic (*Trnarovic Katrina*), formę pochodną nazwiska z sufiksem -ová (*Jera Trohová*).

Przekładając imiona, wybiera takie, jak w oryginale (*Martin, Dominik, Božena, Jera* itd.), nawet wtedy, gdy funkcjonuje czeski wariant (*Luka*, czes. *Lukáš*; *Neža*, czes. *Anežka*; *Jernej*, czes. *Bartoloměj* itd.), dostosowując jedynie pisownię (*Tomaž — Tomáš, Terezija — Tereza, Ludvik — Ludvík, Silvija — Silvie, Peter — Petr* itd.).

Jeśli chodzi o stosowanie hipokorystyk, to między językiem czeskim a słoweńskim zachodzi funkcjonalna nieproporcjonalność. W wielu słoweńskich formach rodzimych i zdrobnieniach nazw własnych stały się one hipokorystykami formalnymi (*Alenka, Ivanka, Rudi, Tone*, czes. *Toník, Tonda* itd.), język czeski natomiast nadal uznaje je za rodzime zdrobnienia odmiany imion oficjalnych. Tłumacz w przypadku przekładu większości hipokorystyk decyduje się ponownie na transkrypcję z odpowiednio niewielką modyfikacją pisowni, zarówno w hipokorystykach formalnych (*Cene*, rodzimy wariant dla *Vincenc*, czes. *Vincek*; *Minka*, rodzimy wariant dla *Marii* lub *Míny*, czes. *Mínka*), jak i hipokorystykach o funkcji melioratywnej (*Tilčka*, rodzimy wariant dla *Matyldy*, czes. *Tyldička*; *Nanca, Anca*, rodzimy wariant dla *Anny*, czes. *Nanka, Nanynka, Anka, Anča*; *Štefulček*, rodzimy wariant dla *Štefana/Štěpána*, czes. *Štěpánek* itd.). W przypadku niektórych hipokorystyk tłumacz wybiera strategię substytucji, korzystając z różnych wariantów tego samego imienia (*Martinček — Martínek, Ivančica — Ivanka, Boženica — Boženka, Jankec — Jeník*).

W przypadku przekładu przydomków, w których ważne jest również apelatywne znaczenie słowa, tłumacz stosuje najczęściej kalkę i zapożyczenie. Przydomek *Matic Enaka Palica* jest przełożony dosłownie jako *Matic Stejná Hül, nemška smrt* jako *německá smrt, Orlič — Orlík, Najdeni Peregrin — Naležený Peregrin* itd. W swoich dziełach Kosmač nierzadko wykorzystuje przydomki utworzone na podstawie manieri słownej mówiącego, a więc słów czy zwrotów często nadużywanych przez postać, np. przydomek postaci *Vešpa* (czes. *To/však viš*) przełożony został jako *Toviš*. Podobnie jest z przekładem nazwy postaci *Prekleta strešnica* (czes. *Zatracená / sakramentská dešťovka / dešťová voda*); wymieniony chłop przeklinał tak, gdy za bardzo padało, a w chatach były problemy z cieknącą deszczówką. W tekście przełożona została pierwsza część przydomku (przymiotnik *zatracený*), dla drugiej części tłumacz wybrał leksem *stříška*, fonetycznie zbliżony do słoweńskiego leksemu *strešnica*, który ma jednak zupełnie inne znaczenie. Przydomkiem tym nazwana została negatywna postawa wiejskiego kolaboranta, który przeszedł na stronę faszystów. W kontekście dzieła i interpretacji postaci nieodpowiednio dobrany deminutyw *stříška* ma raczej wydzwięk komiczny, słoweński przydomek takich deminutywnych znaczeń nie wprowadza.

Zapożyczenia (transkrypcja) znalazły zastosowanie w tłumaczeniu takich postaci, jak: *Kadetka*, *Luka Božorno-boserna*, *Rusepatacis*, *Tantadruj*, *Javorka*. W tekście oryginalnym występują zawsze objaśnienia dotyczące pochodzenia przydomka, dlatego biorąc pod uwagę kontekst dzieła, większość zapożyczeń jest dla czeskiego odbiorcy zrozumiała. Jedynie przypadek przydomka *Tantadruj* zawiera dodatkowe wyjaśnienie tłumacza: „Když byl ještě malý a vesnické děti ho zlobily, jeho nešťastná matka se pořád hádala se sousedy; prstem ukazovala na děti, které stály v uctivé vzdálenosti, a křičela a stěžovala si, že ho zlobil, ta in ta in ta *druj*’. *Druj* je v našem nářečí druhý; **tedy ten a ten a ten druhý**”³². W tym przypadku, ponieważ chodzi o główną postać dzieła, należałoby rozważyć, czy zapożyczenie jest z tekstem nierozzerwalnie związane, czy też odwrotnie, zakłóca go. Sławista Viktor Kudělka proponuje zastosowanie w przypadku tego przydomka substytucji *Tenaten*³³; również tłumacze tego dzieła na inne języki decydują się na substytucję³⁴. Także w przypadku transkrypcji znaczącego imienia partyzantki *Zmagi* (słoweń. *zмага*, czes. *vítězství*) czytelnik nie może odczytać dalszych związanych z nimi skojarzeń, a przecież możliwa była, bez naruszania jego charakteru, substytucja imieniem Viktoria, używanym w obu językach³⁵.

Nazwy grup tłumacz przekłada (*Italijani — Italové*, *Furlan — Furlánc*) jedynie w przypadku nazwy mieszkanki *Brika*, w znaczeniu „mieszkanka regionu Goriška Brda”, ponownie wybiera zapożyczenie bez objaśnienia. W języku docelowym prowadzi to do zmylenia czytelnika, który nazwę mieszkanki regionu traktuje jak imię własne.

Również w przypadku toponimów tłumacz preferuje zapożyczenie i przejmuje słowa z oryginału (*Idrijca*, *Soča*, *Zatesno*, *Gorica* itd.). Nie ma w tych nazwach elementów o znaczeniu apelatywnym, organicznie wpisują się one w deklinacyjny system języka czeskiego i bez zakłóceń przywołują koloryt słoweńskiego regionu. Nazwy z apelatywnym znaczeniem tłumacz jedynie transkrybuje: *Podzemlje*, czes. *Podzemí*; *Pogorišče*, czes. *Žďár, spáleníště*; *Trnje*, czes. *Trnava, Trnová*; *Preseka*, czes. *Průsek, průmysk*; *Vrbje*, czes. *Vrbiny*³⁶. Preferuje zatem koloryt kosztem utraty elementów o znaczeniu apelatywnym lub oczekuje, że dzięki wspólnym słowiańskim korzeniom nazwy te będą dostatecznie transparentne także w kulturze docelowej.

W toponimach powstałych w wyniku połączenia nazwy własnej i apelatywu tłumacz dokonuje transkrypcji pierwszej części pochodnej od nazwy własnej

³² C. Kosmač: *Pomladni dan...*, s. 15—16 [podkreśl. J.Š.].

³³ V. Kudělka: *Sociální realismus a jeho dědictví ve slovinské literatuře*. In: *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity*. Brno 1973, č. 22, s. 240.

³⁴ Na przykład polska tłumaczka Maria Krukowska wybiera imię *Tantatin*, tłumaczka włoska Patrizia Raveggi — *Stostollà*.

³⁵ Możliwe byłoby również imię *Vítězslava*, które jednak wiąże się już z obszarem czeskim.

³⁶ W połączeniu *Trnarjevo Vrbje* apelatywa przekłada jednak jako *Trnarovy Vrbiny*.

z dopełnieniem odpowiedniego czeskiego sufiksu, jednocześnie przekładając apelatwy: *Modrijanov travnik* — czes. *Modrijanova louka*, *Obrekarjev dob* — czes. *Obrekarův háj*, *Dominovi lazi* — czes. *Dominovy lázy* itd. W swojej strategii nie jest jednak konsekwentny, widać to w nazwie *Ravna gora*, którą można było przełożyć na język czeski jako *Rovná hora/Rovný vrch*³⁷, podczas gdy tłumacz wybiera zapożyczenie (z *Ravné gory*). Niekonsekwencję widać również w przekładzie złożenia o charakterze apelatywnym: *Suhi plaz* — raz przełożony jako *Suché koryto*, innym razem jako *Suchý žleb*; podobnie *Šentviškogorska planota* — raz funkcjonuje jako *Šentviškogorska pláň*, a w innym miejscu — jako *Šentviškogorská pláňava*; ponadto w nieekwiwalentnym znaczeniu (słoweń. *planota* — według SSKJ³⁷: „wyższe, zasadniczo płaskie wzniesienie terenu w górach”³⁸, czes. *planina*, *pláň* — według SSJČ³⁹: „rozległa równina z niską roślinnością”⁴⁰; czes. *pláňava* — tylko SSJČ i PSC wskazują znaczenie *lada*, *úhor*⁴¹ (pol. *odłóg*, *ugór*).

Tłumacz dokonuje przekładu toponimów w przypadku, gdy mają one swoje umowne czeskie odpowiedniki: *Ljubljana* — Lublaň, *Trst* — Terst, *Koroška* — Korutany czy *Primorska* — Přimoří.

Zakończenie

Na podstawie analizy oryginału i przekładu trzech dzieł Cirila Kosmača można konstatować, że tłumacz František Benhart w przekładzie antroponimów i toponimów najczęściej wykorzystuje transkrypcję. Używa jej w przypadkach, w których inne rozwiązanie mogłoby tekst zbyt udomawiać (nazywanie osób „po chałupie”, w rzeczywistych toponimach bez elementów o znaczeniu apelatywnym), jednak w niektórych przypadkach czyni to kosztem zniekształcenia oryginału (nazwa mieszkanki *Brika*, przekładalne toponimy niezakłócające oryginału *Vrbiny*, *Trnová*, *Rovný vrch* itd.). Z punktu widzenia funkcjonalności nazw egzotyzyacja ta prowadzi do zatarcia w kulturze docelowej podstawowych informacji niezbędnych do interpretacji tekstu. Tłumacz zrezygnował tu z prze-

³⁷ [*Slovar slovenskega knjižnega jezika* — M.B.].

³⁸ „višji, precej raven [...] svet v hribovju”. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* [Elektronski vir]. Avtorji in sodelavci A. Bajec et al. Ljubljana, Založba ZRC, 2000. Dostępny w Internecie: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>. [Data dostępu: 3.03.2015 r.].

³⁹ [*Slovník spisovného jazyka českého* — M.B.].

⁴⁰ „rozlehlá rovina [...] s nízkým porostem”. *Slovník spisovného jazyka českého*. Red. B. Havránek, J. Bělič, M. Helcl, A. Jedlička, V. Křístek, F. Trávníček. Praha, Ústav pro jazyk český, Akademie věd ČR, 2011. Dostępny <http://ssjc.ujc.cas.cz/> [Data dostępu: 3.03.2015 r.].

⁴¹ *Slovník spisovného jazyka českého*...

niesienia mityzujących elementów toponimów, ich głębszej metaforyczności, w której zawierał się podziw pisarza dla ludowej oryginalności i wyobraźni w tworzeniu nazewnictwa miejsc⁴².

W przekładzie nazw osobowych według nazwy „po chałupie” tłumacz został skonfrontowany z odmiennym uzusem, gdyż w tradycyjnie bardziej zruralizowanym środowisku słoweńskim nazwy „po chałupie” są nadal używane, w przeciwieństwie do terenów Czech i Moraw, gdzie od lat 20. XX w. nazwy te nie są tworzone, stopniowo zastępowane były przydomkami⁴³. W oryginalnym tekście użycie nazw „po chałupie” pełni funkcję rozróżniającą. Nazwiska występujące za imieniem oznaczają osobę urzędową (*komisarz Dominik Testen, sekretarz Julius Rode, policjant Martin Urbanja* itd.), podczas gdy mieszkańcy społeczności wiejskiej zawsze nazywani są według ich miejsca zamieszkania (*Šmonov Izidor — Izidor Šmonů, Zavogarjeva Milka — Milka Zavoglarů* itd.). Użycie feminatywnej formy nazwiska (*Jera Trohová, Dorka Lazarová*) charakter ten w przypadku niektórych postaci zaciera. Zastosowana w przekładzie transkrypcja nazw „po chałupie”, z pomocą których autor wyjaśniał umiejscowienie budynków we wsi (*Zagomiličar — za górą, Zajezar — za jazem, Obrekar — nad rzeką*), eliminuje zróżnicowanie krajobrazu, a tłumacz wyraźnie stawia egzotyżację nad udomowieniem.

W obranej strategii translatorycznej widoczna jest niekonsekwencja, przede wszystkim w przekładzie toponimów, gdzie dla jednego toponimu w oryginale wybrano dwa różne przekłady (*Suhi plaz — Suché koryto/žleb, Šentviškogorska planota — Šentviškogorská pláňava/pláň*), niektóre toponimy przełożono (*Volčja grapa — Vlčí rokle, Trnarovo Vrbje — Trnarovy Vrbiny*), a inne nie (*Ravna gora, Vrbje*).

Dokonując przekładu tekstów Kosmača, tłumacz stanął przed złożonym problemem przekładu niezliczonej ilości nazw własnych. Ogromna ich większość zawiera podstawowy element apelatywny lub pełni funkcję charakteryzującą w przydomkach i nazwach znaczących. Można zatem uznać, że tłumacz wyraźnie skłaniał się ku sytuacji komunikacyjnej oryginału, preferując zachowanie kolorytu oraz egzotyżację, kosztem utraty niektórych znaczeń i zubożenia sensów dzieła.

⁴² Por. B. Paternu: *O pisatelju in njegovem delu...*, s. 204—205.

⁴³ J. Nová: *Nářečí ve vybraných obcích na jihovýchodním Plzeňsku* [Niepublikowana praca dyplomowa, załącznik 2]. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2009; Z. Hlubinková: *Poznámka k tzv. živým jménům v českých nářečích*. „Acta onomastica” 2008, č. 49, s. 131—134.

Literatura przedmiotu

- Glušič H.: *Pripovedna proza Cirila Kosmača*. Ljubljana, Slovenska matica, 1975.
- Hála J.: *Jak vznikaly na vesnicích názvy „po chalupách“?* „Zpravodaj Místopisné komise ČSAV” 1969, rocz. 10, nr 2, s. 205—208.
- Hausenblas K.: *Vlastní jména v umělecké literatuře*. In: *Od tvaru k smyslu textu*. Red. A. Macurová, P. Mareš. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1996.
- Hlubinková Z.: *Jména po chalupě v českých nářečích*. In: *Lexika slovenskej onymie*. Red. J. Hladký, I. Valentová. Bratislava, Slovenská akadémia ved, 2010.
- Hlubinková Z.: *Poznámka k tzv. živým jménům v českých nářečích*. „Acta onomastica” 2008, č. 49, s. 131—134.
- Hodrová D.: *Jméno postavy v románu*. In: D. Hodrová: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst, 2001, s. 599—619.
- Holý J.: *Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury*. „Česká literatura” 1984, č. 5, s. 459—476.
- Karlík P. et al.: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2002.
- Keber J.: *Leksikon imen. Onomastični kompendij*. Celje, Celjska Mohorjeva družba, Društvo Mohorjeva družba, 2008.
- Knappová M.: *Funkce vlastních jmen v literárních textech*. In: *Zborník Acta Facultatis Paedagogicae Universitatis Šafaricanae*. „Slavistica”. 28. Zv. 3. Red. M. Blichá. Banská Bystrica, Univerzita J.P. Šafárika, 1992, s. 12—16.
- Kudělka V.: *Sociální realismus a jeho dědictví ve slovinské literatuře*. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno 1973, č. 22, s. 229—241.
- Levý J.: *Umění překladu*. Vyd. 1. Praha, Československý spisovatel, 1963.
- Macurová A.: *Poznámky k vlastním jménům v překladu*. „Onomastický zpravodaj ČSAV” 1985, rocz. XXVI, č. 4—5, s. 432—439.
- Nová J.: *Nářečí ve vybraných obcích na jihovýchodním Plzeňsku* [Nepublikovaná diplomová práce]. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2009.
- Paternu B.: *O pisatelju in njegovem delu*. In: C. Kosmač: *Pomladni dan*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996.
- Zadavec F. et al.: *Slovenska književnost III*. Ljubljana, DZS, 2001.

Literatura podmiotu

- Kosmač C.: *Pomladni dan*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1964.
- Kosmač C.: *Balada o trobenti in oblaku*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1968.
- Kosmač C.: *Tantadruj a tři blázni*. Přel. F. Benhart. Praha, Mladá fronta, 1970.
- Kosmač C.: *Tantadruj*. In: C. Kosmač: *Sreča in lepota*. Ljubljana, Partizanska knjiga, 1973.
- Kosmač C.: *Jarní den*. Přel. F. Benhart. Praha, Práce, 1977.

Z języka czeskiego przetłumaczyła *Marta Buczek*

**Wolność tłumacza
wobec kalejdoskopu kultur
na przykładzie esejów Bożidara Jezernika**

**The translator's freedom in the face
of the cultural kaleidoscope based
on examples from Božidar Jezernik's essays**

Joanna Cieślar

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, joanna.cieslar28@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 28.04.2015 r.

Abstract: The article discusses the problem of translating an essay as a genre which is located between science and art. It focuses on the translation of the Božidar Jezernik's book published in Poland in 2011. It reveals the different effects of the translation due to the translation strategies which were applied in the text.

Key words: Božidar Jezernik, essay, translation, translator.

Božidar Jezernik jest znany polskim czytelnikom jako autor wydanej w 2013 r. monografii naukowej zatytułowanej *Naga wyspa. Gulag Tity*, przetłumaczonej z języka słoweńskiego przez dwie tłumaczki — Joannę Pomorską i Joannę Sławińską, oraz z opublikowanej w 2007 r. pozycji *Dzika Europa. Balkany w oczach zachodnich podróżników*, obecnej na polskim rynku wydawniczym dzięki przekładowi z języka angielskiego autorstwa Piotra Oczki. Podstawą tłumaczenia była w tym wypadku wydana w 2004 r. przez Jezernika monografia *Wild Europe. The Balkans in the gaze of Western travellers*. Oprócz wspomnianych dwóch pozycji książkowych, na półkach polskich księgarń pojawiła się także opublikowana przez Wydawnictwo Czarne w 2011 r. książka *Kawa. Historia wielu interesujących osób i przeszkód, z jakimi spotykał się gorzki czarny napar, zwany kawą*,

w swoim zwycięskim pochodzie z Arabii Felix wokół świata, czego nie zdołał powstrzymać nawet muhtasib ze świętego miasta Mekki (tytuł oryginału wydanej w 1999 r. — *Kava. Zgodovina številnih zanimivih osebnosti in ovir, s katerimi se je srečevala grenka črna pijača, imenovana kava, na svojem zmagovitem pohodu iz Arabije Feliks okrog sveta, ki ga ni uspel zaustaviti niti muhtasib svetega mesta Meka*). Tłumaczenia dokonała Joanna Pomorska. Warto odnotować, że na słoweńskim rynku wydawniczym ukazała się również pozycja *Kava. Čarobni napoj*, będąca swoistym dopełnieniem i rozszerzeniem książki wydanej w 1999 r. Różnice między obiema pozycjami są niewielkie, dotyczą bowiem końcowych partii książki — inny jest układ rozdziałów i nieco zmieniona ich treść¹.

Obie słoweńskie publikacje są oznaczone w słoweńskich zbiorach jako monografie naukowe (m.in. w bibliografii elektronicznej Cobiss), tymczasem polskie tłumaczenie zostało uznane za esej.

Specyfika książki zawiera się w niezwyklej ujęciu opisywanego zjawiska. Jezernik z uwagi na wykształcenie i wykonywany zawód² opisuje kawę nie tylko z perspektywy historycznej, ale ujmuje ją jako wyjątkowe zjawisko w całej gamie odniesień kulturowych, antropologicznych, społecznych i historyczno-politycznych. Przedmiot jego pracy stanowią nie tylko „suche” fakty, precyzyjnie eksponujące ważne momenty historyczne, ale przede wszystkim zawile dyskurs władzy i wolności. Kawa w jego dziele to fenomen, na który składa się ogromne bogactwo wątków, historii, opowieści i legend, niejednokrotnie błędzących po polach ludzkiej zawodnej pamięci, oraz przeróżnych dziedzin życia. Trudno nie podziwiać olbrzymiego trudu włożonego w napisanie takiej pracy, trudno nie docenić żmudnego wysiłku przeczesywania archiwów i zbierania cennych informacji, które składają się na pasjonującą lekturę. Jezernik z brawurą posługuje się terminami z zakresu kawoznawstwa, historii, kulturoznawstwa, antropologii, socjologii, gospodarki, botaniki, etnologii, kulinariów, politologii, towaroznawstwa — opisuje skomplikowane zależności gospodarki wolnorynkowej uzależnionej od podaży i popytu, powiązanego nie tylko z konkretnymi uwarunkowaniami społeczno-politycznymi, ale również tymi, wynikającymi z samej specyfiki uprawy kawowców; podąża śladem myśli ludzkiej i ideologii zrodzonych dzięki odżywczym właściwościom czarnego naparu; przedstawia zawile zależności polityki i kulinariów.

¹ Podobne zjawisko miało miejsce przy publikacji książki *Non cogito ergo sum. Arheologija neke šale*, opublikowanej w 1994 r., i jej nowego wydania w postaci publikacji *Goli otok. Titov gulag* z 2013 r. Polskie wydanie jest tłumaczeniem książki wcześniejszej, mimo że tytuł tłumaczenia brzmi *Naga wyspa. Gulag Tity*. Por. J. Cieślak: *Recepcja, historia, przekład — „Naga wyspa” Božidara Jezernika w polskim tłumaczeniu*. In: *Obdobja 33. Recepcija slovenske književnosti*. Ur. A. Žbogar. Ljubljana 2014, s. 71—77.

² Jezernik jest słoweńskim etnologiem i antropologiem, pracuje na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Lublanie — informacje takie dostarcza biogram zamieszczony na okładce polskiego wydania książki.

Nie należy również zapominać, że mnogość poruszanych w książce dyskursów jest dodatkowo wpleciona w skomplikowaną tkankę wielokulturowości i wielonarodowości. Słoweński antropolog opisuje przecież barwny i orientalny świat Bliskiego Wschodu, oprowadza czytelnika po niemal całej Europie, szczególną uwagę poświęcając Bałkanom, ale także Francji, Niemcom, Wielkiej Brytanii i wreszcie samej Słowenii. Jego opowieść obejmuje również wyspy Azji Południowo-Wschodniej, obie Ameryki, głównie zaś Brazylię, której gospodarce kawowej autor poświęca sporo uwagi i miejsca, oraz Stany Zjednoczone Ameryki Północnej.

Patrzeć na świat i historię przez tkankę eseju można jedynie ze świadomością, jak bardzo nieprecyzyjny i migotliwy to gatunek. Próby jego definiowania, opisywania, wprowadzania uściśleń formalnych nie tyle wymykają się badaczom, ile raczej wskazują na ich zbyteczność³. Powszechna świadomość uznaje esej za formę o niesprecyzowanych wyznacznikach:

Zgodnie z nią, esej nie tylko uchyla się jednoznaczному definiowaniu, ale też niejako wymusza swój opis poprzez porównanie z innymi typami wypowiedzi. Podążając tym tropem, napotykamy następujące, sformułowane w innym języku, tezy. Po pierwsze, można twierdzić, że nie istnieje jednorodna substancja eseju, jeżeli rozumieć przez nią nieuwarunkowaną historycznie strukturę, matrycę gatunkową dla poszczególnych tekstów eseistycznych. Po drugie, należy sądzić, że zwyczajowo przywoływane w procesie definiowania eseju kryteria strukturalno-tematyczne nie uchwycają specyfiki tego gatunku. Po trzecie wreszcie, wypada się upierać przy sformułowaniu pragmatycznej definicji eseju, dzięki czemu wracamy do sfery powszechnych mniemań. W tej perspektywie esejem można nazwać każdy tekst niefikcyjny, opierający się w danym systemie gatunkowym jednoznacznej kwalifikacji genologicznej. Pozwala to na sformułowanie dla eseju literaturoznawczej zasady nieoznaczoności: esej nie posiada w przestrzeni wypowiedzi niefikcyjnych określonego miejsca, co sprawia, że nie daje się opisywać w stanie czystym, izolowanym, wyłącznie zaś w konfrontacji z pozostałymi dyskursami. Esej w uniwersum nie-literackim spełnia przede wszystkim funkcje destabilizacyjne i uzupełniające: rozbija zamknięty system gatunków kanonicznych, reorganizując jego układ⁴.

Znajduje się więc w swoistym napięciu między tym, co literackie, a tym, co naukowe. Takie zawieszenie rodzić może refleksje dwojakiej natury, może bowiem wskazywać na zwiększoną autonomię formy, a także budzić niebezpieczeństwo rozmycia gatunkowego, gdy zbyt duża wolność prowadzi do anarchii. „Być

³ Por. M.P. Markowski: *Czy możliwa jest poetyka eseju?* W: *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasiak. Warszawa 1995, s. 118—119 — Markowski pisze tu wręcz o nieprzydatności tworzenia samej poetyki eseju.

⁴ M.P. Markowski: *Cztery uwagi o eseju*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 171—172.

może więc [...] eseistyka to jednak nie rodzaj »słabej nauki« czy »naukowionej sztuki«, ale fakt osobny, stanowiący rodzaj *confinium* między nauką a literaturą, zajmujący strefę pośrednią, wyznaczający trzecią, wspólną, pośredniczącą płaszczyznę [...], na której spotykają się i nauka, i sztuka. Esej byłby więc rodzajem *aequilibrium* — terenem swoistej równowagi pomiędzy rozważanymi sposobami ekspresji człowieka”⁵.

Największym zaś wyzwaniem jest utrzymanie tej kruchej równowagi, ponieważ bycie „pomiędzy” rodzi napięcie:

Termin „pomiędzy”, eseistyczne bycie *entre*, wprowadza dodatkowo niezwykle istotną dla opisu funkcjonowania tekstu eseistycznego kategorię „napięcia”. Stan napięcia eseju realizuje na wszystkich możliwych poziomach: pomiędzy obiektem a podmiotem, pomiędzy powiedzianym a przemilczanym, tradycją i jej przekroczeniem, pomiędzy doświadczeniem zmysłów i rozpoznaniem umysłu, tymczasowością a pożądaniem absolutu, fragmentarycznością a dążeniem do całości, pomiędzy rygorem naukowego badania doświadczenia a poetyckim jego odczuwaniem, pomiędzy swą elitarnością a demokratycznością, pomiędzy subiektywnym i osobistym a obiektywnym i uniwersalnym⁶.

Pograniczność eseju jest zauważalna nie tylko w jego wymiarze gatunkowym, gdy stara się on oscylować między nauką a literaturą. Pojawia się także głębiej, w formowaniu samej tkanki języka. Nie bez przyczyny badacze eseju widzieli w nim „konstelację”, „konfiguracyjność”, „kalejdoskop”, „partyturę”, „sieć” lub „mozaikę”⁷. Dlatego też Markowski pisze wprost: „Esej jest bodaj jedynym gatunkiem niefikcyjnym powstałym wyłącznie na gruncie przekształcenia innych gatunków, wykorzystywania ich elementarnych struktur”⁸.

Mozaikowość objawia się nie tylko w odpowiednim zonglowaniu gatunkami, konwencjami i strukturami, ale również w samej intertekstowości rozumianej bardzo szeroko: „Dzieło złożone z samych jawnych bądź ukrytych cytatów, aluzyjnych napomknień, alegacji (czyli podpierania się autorytetem), wypisów i wyciągów, nakładających się na siebie fiszek z tymi samymi, odnajdywanymi w najbardziej nieoczekiwanych miejscach notami, to utajony arcytekst eseistyczny [...]. W eseju gromadzą się ślady tego, co już gdzie indziej powiedziane (*déjà dit*). Tu wchodzi w nowy kontekst, przenosząc jednak z sobą cząstki własnej historii”⁹.

Na taką praktykę wskazuje również Roma Sendyka w monografii poświęconej esejowi: „Dobrym dowodem tej hipotezy jest eseistyczna praktyka cytowania: eseiście wolno cytować niedokładnie, z pamięci, bez podania źródła czy

⁵ R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006, s. 30–31.

⁶ Ibidem, s. 31.

⁷ Por. ibidem, s. 40.

⁸ M.P. Markowski: *Cztery uwagi...*, s. 174.

⁹ Ibidem, s. 176.

nazwiska osoby cytowanej; z drugiej strony esej nie konotuje oczekiwania, by czytelnik zlokalizował cytat, wystarczy, że rozpozna go w tekście jako »mowę przytoczoną« i wyceni pozytywnie [...]»¹⁰.

Pograniczność eseju rozpatrywać należałoby więc z perspektywy „pasa przejściowego”, ponieważ jego podstawową właściwością jest to, że „stanowi [...] obszar konfrontacji i przemieszania różnych zjawisk”¹¹. Zatem tekst roszczący sobie prawo do bycia esejem stanowi unikalny fenomen o różnym natężeniu cech zjawisk, które się na niego składają.

Pogranicze rozumiane jako kultura i zarazem esej będzie charakteryzowało się polifonicznością i wielogłosowością. Z tego zaś wynika jego dialogowy charakter, który opiera się na dynamicznym i ciągłym stykaniu się odmiennych punktów widzenia, różnych wizji świata, na perspektywach, które nie w pełni na siebie zachodzą, implikując nowe horyzonty patrzenia i widzenia. Staje się tak, gdyż na esejowym pograniczu „słowo własne” konfrontuje się ze „słowem cudzym”; jedno nakłada się na drugie, jedna wypowiedź spaja się z drugą, jeden kontekst dzięki nowemu innemu obrasta w nowe znaczenia, a w każdej wypowiedzi usłyszeć można echa dokonującego się na pograniczu dialogu¹². Sam T.W. Adorno stwierdza: „Esej [...] nie pozwala przypisać się do żadnego resortu. Zamiast coś produkować naukowo lub tworzyć artystycznie, esej, w którego usiłowaniach odbija się jeszcze kontemplatywna dziecięcość, bez skrupułów czerpie z tego, czego inni już dokonali”¹³.

Pogranicze i granica w eseju odnosić się będą także do innych aspektów opisywanych zjawisk. Przyjęcie postawy pogranicza zamiast postawy granicy szybko spowoduje, że zamiast trwania granicy dojdzie do jej dobrowolnego otwarcia. W postawie pogranicza także „zawarta jest świadomość istnienia granic, towarzyszący jej szacunek dla prawd oraz wartości własnych i cudzych, jak również pewność ich istnienia, a zarazem możliwość ich przekraczania, która jednak nie oznacza ani swoistego nihilizmu, ani też relatywizmu etycznego i kulturowego [...]”¹⁴. W postawie tej dochodzi więc nie tyle do przekraczania, ile do łączenia.

Zastąpienie granicy figurą pogranicza jest równoznaczne z przeobrażeniem skostniałego świata opartego na monolitycznej perspektywie centrum i peryferii, a także na podziale na własne i cudze, w relację twórczej wzajemności.

¹⁰ R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 52.

¹¹ Z. Staszczak: *Pogranicze polsko-niemieckie jako pogranicze etnograficzne*. Poznań 1978, s. 21.

¹² Ref. za: S. Uliasz: *O kategorii pogranicza kultur*. W: *Pogranicze kultur*. Red. C. Kłak. Rzeszów 1997, s. 15.

¹³ T.W. Adorno: *Esej jako forma*. W: T.W. Adorno: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Tłum. K. Krzemień-Ojak. Warszawa 1990, s. 80.

¹⁴ M. Dąbrowska-Partyka: *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*. Kraków 2004, s. 19.

Pogranicze staje się więc przestrzenią obopólnej wymiany i współistnienia. Charakteryzują ją zatem heterogeniczność, różnorodność i wieloznaczność, wpisane jednak w kontekst zadomowienia i swojskości, która wyraża się właśnie w przestrzeni pod wieloma aspektami zróżnicowanej. „Pogranicze najczęściej wiąże się z obszarem pomiędzy centrami, pomiędzy tym, co znajduje się na granicach i przynależeć może do obu centrów, zachodząc na siebie. Opuszczając centrum, które najczęściej jest sztywne i zamknięte, wchodzimy do obszaru zróżnicowań, inności i odmienności, gdzie możemy porównywać, odkrywać, wykazywać zdziwienie, negocjować itp.”¹⁵

Przetłumaczony przez Joannę Pomorską tekst został przez nią na nowo osadzony w kalejdoskopie kultur, nie wystarczyło bowiem dokonać tłumaczenia, wpisując tekst w polskie konteksty i doświadczenia odbiorcze czytelników tylko na poziomie relacji polsko-słoweńskiej. Stosunek ten został w tym wypadku zmultiplikowany, wypełniając się znaczeniami będącymi skutkiem osadzenia tekstu w tak różnorodnym środowisku geograficznym, historycznym i kulturowym. Wędrownica, w jaką zabiera czytelnika Jezernik, zachodzi nie tylko w wymiarze synchronicznym, zmuszając do odpowiednich przejść jedynie w ramach uniwersum geopolitycznego, ale przede wszystkim do skoków diachronicznych, w czasie których odbiorca zanurza się w historię, zdarzenia i zajścia z przeszłości. Wielobarwność kulturowa, stanowiąca niewątpliwą zaletę książki, może stać się dla tłumacza prawdziwym utrapieniem w procesie przekładu. Do najwyraźniejszych punktów świadczących o wahaniach tłumacza, zdradzających jego świadome wybory, należy przede wszystkim poziom semantyczno-leksykalny. To właśnie tu dochodzi do starcia wynikającego z wolności tłumacza skonfrontowanej z formą tekstu, która niejako narzuca mu pewne rozwiązania. Jego spektrum możliwości, ograniczone dwoma podstawowymi strategiami domestykacji i egzotykcji¹⁶, zanalizowane zostanie na kilku przykładach, uwypuklając skutki decyzji translatorskich na tle gatunku, jakim jest esej.

Strategie stosowane przez tłumaczkę nie zawsze są spójne, drogi postępowania w zależności od konkretnego badanego przypadku różnią się od siebie. Niemniej jednak dominujący scenariusz postępowania za motyw przewodni obrał sobie egzotykcję, czasami wspomagając się odpowiednimi zabiegami jej ułagodzenia:

Jeszcze dzisiaj na wszystkich bazarach Środkowego Wschodu można zobaczyć młodych ludzi spieszących wąskimi uliczkami, którzy na tacach niosą małe filizanki i dżezwy¹⁷.

¹⁵ J. Nikitorowicz: *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*. Białystok 2001, s. 11.

¹⁶ Por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2007, s. 46.

¹⁷ B. Jezernik: *Kawa*. Tłum. J. Pomorska. Wołowiec 2011, s. 83.

Še danes je mogoče videti po vseh srednjevzhodnih bazarjih mladeniče, kako hitijo po ozkih ulicah z majhnimi skodelicami in džezvami na pladnju¹⁸.

Pierwszy przykład wybrany został ze względu na zamieszczony wyraz-symbol. Może on stanowić punkt centralny niniejszych rozważań, ponieważ idealnie wpisuje się w wielokulturową i wielowątkową historię kawy. Użyty przez tłumaczkę leksem „dżezwa” w takiej spolszczonej formie nadaje polskiemu tłumaczeniu duży ładunek obcości. Leksem bowiem jest zapożyczeniem i choć występuje w języku polskim, to jednak dość sporadyczne, ponieważ jego znajomością mogą się poszczycić osoby, które albo uważają się za znawców kawy, albo są miłośnikami kultury i kuchni Bałkanów. Oczywiście, kontekst pozwala się domyśleć uważnemu czytelnikowi, czym może być „dżezwa”. Pamiętać jednak trzeba, że — co dość ciekawe — występuje polski odpowiednik tego obcego słowa — jest nim „tygielek do parzenia kawy”, przeznaczony właśnie do specjalnego parzenia kawy po turecku. Oscylowanie między jedną a drugą możliwością jest tym samym wahaniem między nadaniem tekstowi większej dozy obcości lub uspieniem tego potencjału pod swojsko brzmiącym słowem, które w żaden sposób nie konotuje obcego pierwiastka:

W domach ludzi bogatych były specjalne pokoje przeznaczone wyłącznie do picia kawy. Zamożniejsi mieli też służących bądź niewolników nazywanych kahwedzi, którzy młeli i parzyli kawę. Na dworach, gdzie takich służących było wielu, istniało stanowisko kahwedżibaszy, czyli dworzanina podającego kawę. Jean de la Roque twierdzi, że w haremie sultana było kilku kahwedżibaszów i każdy nadzorował dwudziestu lub trzydziestu służących zatrudnionych przy parzeniu kawy w różnych urzędowych pomieszczeniach lub kancelariach¹⁹.

Hiše premožnih ljudi so imele posebno sobo, ki so jo uporabljali samo za pitje kave. Premožnejši so imeli tudi služabnike ali sužnje, *kahvedžije*, ki so mleli in kuhali kavo. Na dvorih, kjer je bilo takih služabnikov več, so imeli tudi *kahvedžibašo*, dvorjana, ki je stregel kavo. Francoski popotnik Jean de la Roque navaja, da je bilo v sultanovem haremu več *kahvedžibaš*, od katerih je vsak nadziral dvajset ali trideset služabnikov, zaposlenih v različnih uradnih prostorih ali pisarnah, kjer so pripravljali kavo²⁰.

Wybrany fragment stanowi ciekawą ilustrację zupełnie odmiennego podejścia do tekstu autora i tłumacza. Widoczne w zdaniu nagromadzenie leksemów związanych ze światem dla Europejczyka zgoła orientalnym jest tu bowiem bardzo zróżnicowane. „Sultan” i „harem” to słowa niejako zadomowione zarówno w słoweńskiej, jak i polskiej rzeczywistości językowej. Zastanawia natomiast pisownia

¹⁸ B. Jezernik: *Kava*. Ljubljana 1999, s. 71.

¹⁹ B. Jezernik: *Kava...*, s. 29.

²⁰ B. Jezernik: *Kava...*, s. 28.

dwóch nowych terminów z zakresu hierarchii dworskiej (kahwedzi i kahwedzi-basza) — w oryginale są one zapisane kursywą, natomiast w języku polskim tego wyróżnienia brak, a leksemy są dodatkowo spolszczone. Efektem takiego zabiegu jest spojenie ewidentnie obcych jednostek leksykalnych ze strukturą tekstu, włączenie ich w prowadzony dyskurs w taki sposób, by nie wyróżniały się graficznie. Dochodzi tu więc do swoistego paradoksu, w wyniku którego obcość stoi na pograniczu swojskości, orientalne brzmienie nazwy równoważy się z formą jej zapisu. Polskie tłumaczenie zachowuje podobny poziom obcości, natomiast słoweński oryginał prezentowaną obcość różnicuje, akcentując tym samym punkty ważne, na których skupia się uwaga czytelnika:

Kawę przygotowuje się natychmiast, gdy tylko pojawi się gość. Zawsze jest świeżo parzona w małych miedzianych lub mosiężnych naczyniach z długą rączką, nazywanych *kanaka* bądź *ibrik*, czasem praży się ją i tłucze tuż przed parzeniem²¹.

Kavo pripravijo takoj ob prihodu gosta. Vedno je sveže skuhana v majhnih bakrenih ali medeninastih loncih z dolgimi ročaji, imenovanih *kanaka* ali *ibrik*, včasih sprajena in stolčena neposredno pred kuhanjem²².

Poprzedni przykład wskazywał na odmienne praktyki w oryginale i przekładzie. Tym razem jednak tłumaczka zmienia swoją strategię, ponieważ jej działania pokrywają się z postępowaniem autora; obce słowa zostały tu wyróżnione za pomocą innej pisowni. Przykład ten zaprezentowany został przede wszystkim ze względu na ukazanie różnych dróg postępowania:

Z jednej strony kawa ma znaczenie marginesowe, jeśli chodzi o *zikr** jako całość; *zikr* nie odbywa się mianowicie z racji picia kawy, lecz jej picie jest zaledwie elementem całego obrzędu²³.

Na marginesie, gwiazdka odsyła do przypisu:

**zikr* (arab. „wspominanie Boga”) — w islamie rodzaj modlitwy odmawianej głównie przez sufich, której często towarzyszy taniec i muzyka²⁴.

V prvi vrsti je raba kave postranskega pomena glede na *zikr* kot celoto; ta namreč ne poteka zaradi pitja kave in tvori samo del celotnega obreda²⁵.

Następny przykład także świadczy o kolejnej zmianie podejścia do tłumaczonego tekstu. W polskiej wersji językowej na marginesie znajdziemy przypis,

²¹ B. Jezernik: *Kawa...*, s. 34.

²² B. Jezernik: *Kawa...*, s. 33.

²³ B. Jezernik: *Kawa...*, s. 43.

²⁴ Ibidem.

²⁵ B. Jezernik: *Kawa...*, s. 40.

który przyniesie zaciekawionemu czytelnikowi garść kluczowych informacji. Słoweński odbiorca jest tych dodatkowych informacji pozbawiony. Pozostaje więc w większym napięciu między percypowanym tekstem a sygnałami obcości niż czytelnik polski, który egzotyczność leksemów neutralizuje poniekąd przypisem, włączając „nowe”, „inne” i „obce” w swoje doświadczenie czytelnicze. Trudno powiedzieć, czy brak przypisów w oryginale spowodowany został odpowiednim nastawieniem samego autora, który traktując dzieło jako monografię naukową, pozycję, zdradzającą cechy naukowości, w pewien sposób wymaga od odbiorcy odpowiedniej wiedzy i erudycji czytelniczej. Polskie tłumaczenie, będąc esejem, redukuje poziom wymagań, kierując się od nauki w stronę literatury pięknej. Choć przypis rozprasza uwagę czytelnika, to jego użycie jest jednak zrozumiałe.

Gościom podawano czubuk* i filiżankę kawy.

**czubuk* (tur.), na Bałkanach *čibuk* — fajka²⁶.

Gostom so postregli s pipami in skodelico kave²⁷.

Kolejny poziom egzotykcji można by nazwać egzotykcją celową. J. Pomorska stosuje w polskim tłumaczeniu zapożyczenie, które nie występuje w oryginale (*pipa* — słow. fajka). Decyzję tłumaczki można obronić, jeśli uznać, że jej jedynym celem było zachowanie spójności przedstawionego świata, a ściślej — utrzymanie jego egzotycznej natury. Zwłaszcza, że sam „czubuk” pojawia się później niejednokrotnie w samym oryginale:

Typowe „tureckie kawiarnie” były małymi, zadymionymi pomieszczeniami z otwartym paleniskiem w kącie. Siedział przy nim kahwedzi i parzył kawę w dżezwach²⁸.

Tipične „turške kavarne” so bile majhni zadimljeni lokali z odprtim ognjiščem v kotu, poleg katerega je sedel *kahvedžija* in „pekel” kavo v majhnih medeninastih loncih²⁹.

Niech dżezwa stanowi tu analityczną klamrę, od niej zaczęto i na niej kończy się translatorskie obserwacje. Oprócz zauważalnych zmian w grafice tekstu na analizowanym już przykładzie „kahwedziego”, znów mamy do czynienia z celową egzotykcją. „Majhen medeninasti lonec”, nie wiedzieć czemu, w przekładzie stał się „dżezwą”. Dla polskiego odbiorcy bardziej przystępne byłoby tłumaczenie dosłowne. Użyty przez Pomorską leksem z jednej strony przyzwyczajają, wdraża

²⁶ B. Jezernik: *Kawa...*, s. 84.

²⁷ B. Jezernik: *Kawa...*, s. 71.

²⁸ B. Jezernik: *Kawa...*, s. 119.

²⁹ B. Jezernik: *Kawa...*, s. 101.

w „obcobrzmiący” świat, z drugiej zaś — pozbawia przeciętnego czytelnika pewnej wiedzy, ponieważ jeśli ten nie wie, co to „dżezwa”, to tym samym nie będzie mógł sobie takiego przedmiotu wyobrazić. A przecież esej na temat kawy ze swej natury powinien oddziaływać na zmysły odbiorcy. Nie można bowiem w przypadku takiego przedmiotu analizy uniknąć odwołań do barwy, zapachu, konsystencji i smaku kawy. Zastanowić się zatem można, czy użyte przez tłumaczkę ekwiwalenty dobrze korespondują ze światem zmysłów tak skrętnie budowanym przez autora oryginału. Można było także użyć ekwiwalentu w postaci „tygielka”, ale taka decyzja byłaby już domestykacją tekstu, która jak widać przez tłumaczkę nie jest mile widziana.

Niemożliwe jest sformułowanie spójnej teorii eseju³⁰, a sami badacze wątpią w sensowność tworzenia jego poetyki. Można się więc pokusić o stwierdzenie, że nie możemy wręcz wskazać harmonijnych zasad jego tłumaczenia. Nie wynika to jedynie z otwartej formy eseju jako gatunku, ale także z jego pograniczności, rozumianej zarówno jako wewnętrzne napięcie, jak i spotkanie odmiennych jakości o różnym natężeniu poszczególnych cech, właściwości i struktur.

Bibliografia

- Adorno T.W.: *Esej jako forma*. W: T.W. Adorno: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Tłum. K. Krzemiń-Ojak. Warszawa 1990, s. 80—99.
- Cieślak J.: *Recepcja, historia, przekład — „Naga wyspa” Božidara Jezernika w polskim tłumaczeniu*. In: *Obdobja 33. Recepcija slovenske književnosti*. Ur. A. Žbogar. Ljubljana 2014, 71—77.
- Dąbrowska-Partyka M.: *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*. Kraków 2004.
- Hejwowski K.: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2007.
- Jezernik B.: *Kava*. Ljubljana 2012.
- Jezernik B.: *Kawa*. Tłum. J. Pomorska. Wołowiec 2011.
- Markowski M.P.: *Cztery uwagi o eseju*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. Wyka. Kraków 1991, s. 171—178.
- Markowski M.P.: *Czy możliwa jest poetyka eseju? W: Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasiak. Warszawa 1995, s. 109—119.
- Nikitorowicz J.: *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*. Białystok 2001.
- Sendyka R.: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006.
- Staszczak Z.: *Pogranicze polsko-niemieckie jako pogranicze etnograficzne*. Poznań 1978.
- Uliasz S.: *O kategorii pogranicza kultur*. W: *Pogranicze kultur*. Red. C. Kłak. Rzeszów 1997, s. 9—20.

³⁰ Ref. za: R. Sendyka: *Nowoczesny esej...*, s. 248—249.

Joanna Ciešlar

**Prevajalčeva svoboda glede na kalejdoskop kultur
na primeru esejev Božidarja Jezernika**

Povzetek

Prispevek obravnava temo prevajalčeve svobode na primeru prevoda Jezernikove knjige *Kava. Zgodovina številnih zanimivih osebnosti in ovir, s katerimi se je srečevala grenka črna pijača, imenovana kava, na svojem zmagovitem pohodu iz Arabije Feliks okrog sveta, ki ga ni uspel zaustaviti niti muhtasib svetega mesta Meka*, ki je na Poljskem objavljena kot zbirka esejev. Avtorica še posebej posveča pozornost ponazoritvi posledic prevajalskih strategij in njihovih razmerij do eseja kot literarne zvrsti. Raziskuje in analizira prevajalske izbire na leksikalno-semantični ravni ter prikazuje njihov vpliv na dožemanje prevedenega besedila.

Ključne besede: Božidar Jezernik, esej, prevajanje, prevajalec.

Joanna Ciešlar

**The translator's freedom in the face of the cultural kaleidoscope based
on examples from Božidar Jezernik's essays**

Summary

The article deals with the topic of translator's freedom, in particular investigating the case of the translation of Jezernik's book *Kava. Zgodovina številnih zanimivih osebnosti in ovir, s katerimi se je srečevala grenka črna pijača, imenovana kava, na svojem zmagovitem pohodu iz Arabije Feliks okrog sveta, ki ga ni uspel zaustaviti niti muhtasib svetega mesta Meka* which was published in Poland as a collection of essays. The author pays particular attention to the effects of the translation strategies and its relation to the essay as a literary genre. She analyzes translator's choices on the lexical-semantic level and shows their impact on text reception.

Key words: Božidar Jezernik, essay, translation, translator.

Przekład w kulturze docelowej

Przekład w przestrzeni oddziaływania obcej kultury

Translation in the sphere of foreign culture

Galia Simeonova-Konach

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Instytut Filologii Słowiańskiej, galia.s.konach@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 28.04.2015 r.

Abstract: This article examines the problems associated with the acceptance of the work of Tadeusz Konwicki in Bulgaria and Yordan Yovkov in Poland. The fundamental questions in the field of translation studies are considered in this article, which are related to the different cultural codes of the recipient, historical difficulties and incorrect translation strategies.

Key words: translation, reception, historical and cultural discourse, Tadeusz Konwicki, Yordan Yovkov, the Exotic Other.

Przekład utworu literackiego, który wyrasta z odmiennych historycznie i kulturowo obszaru i tradycji, zawsze stawia tłumacza i samo dzieło literackie przed wieloma rozmaitymi wyzwaniem w przestrzeni oddziaływania obcej kultury. Implikacja i trafne odczytanie utworu zawierają w sobie kilka komponentów translatorskich w planie kulturologicznym, odnoszących się do możliwości przekazania treści i ducha dzieła, a jednocześnie wchodzi w relację z pełną świadomością krytyczną tłumacza. Zastosowanie wspomnianych komponentów — zrozumienie nie tylko ideowej wymowy utworu, ale także jego warstwy językowej i stylistycznej — na pewno najbardziej przybliży przekład do oryginału.

W artykule rozpatruję kilka aspektów recepcji twórczości dwóch pisarzy — Tadeusza Konwickiego w Bułgarii oraz Jordana Jowkova w Polsce. Mimo że obaj należą do odmiennych formacji literackich i oddalonych od siebie — prawie pół wieku — okresów historycznych, to jednak dwa formalne czynniki stanowiły wspólną bazę wyjściową do analizy recepcji i dynamiki przekładów ich twórczości. Przede wszystkim wspomniani autorzy z różnych przyczyn nie byli zaliczani

do najpopularniejszych, często wydawanych i omawianych przedstawicieli literatury polskiej czy bułgarskiej, nawet w środowisku znawców literatury i slawistów. Tym, co łączy wspomnianych autorów jest także fakt, że po 1989 r. nie wznowiono prób przekładu lub wydania ich utworów. Szczególnie w przypadku Tadeusza Konwickiego sytuacja ta skłania do refleksji, ponieważ w latach 90. minionego wieku nie było już żadnych ograniczeń, jeśli chodzi o politykę wydawniczą.

Recepcja twórczości Tadeusza Konwickiego w Bułgarii i Jordana Jowkova w Polsce, rozpatrywana w kontekście komunikacji interkulturowej, ilustruje niektóre specyficzne problemy translatorskie, między innymi konotacje kategorii obcości:

[...] „doświadczenie obcego” to wyrażenie, za pomocą którego Martin Heidegger definiuje jeden z biegunów dorobku poetyckiego Hölderlina. Przekład to też „doświadczenie obcego”, w dwojaki sposób ustanawia to, co Swoje, do tego, co Obce, pragnie bowiem otworzyć nam obce dzieło w jego czystej obcości. Wyrwa dzieło z jego językowej głębi¹.

W nowym środowisku odmienne lub wielokierunkowe pojmowanie utworu przez czytelników i samych tłumaczy niekiedy doprowadza do „zafalszowania” oryginalnej wymowy utworu. W kontekście podejmowanego zagadnienia obcości kwestia kompetencji translatorskich powraca i nabiera szczególnego znaczenia. Właściwe podejście wymaga, aby tłumacz, korzystając z kodów kultury i literatury języka wyjściowego i docelowego, przekazywał specyfikę utworu, który powinien wzbudzać podobne jak oryginał odczucia i konkluzje. Czasami jednak autor przekładu jakby narzucał siatkę modeli i pojęć ze swojej własnej kultury, co w większości przykładów wpływa niekorzystnie na rezultat jego pracy². Truizmem jest twierdzenie, że tłumacz odgrywa podwójną rolę, będąc jednocześnie autorem tekstu w przekładzie i promotorem utworu w przestrzeni kulturowej języka docelowego. Oczywiście, osiągnięcie harmonijnej jedności kodów kultury języka wyjściowego oraz docelowego jest trudne, ponieważ czytelnik przeważnie nie ma określonej wiedzy na temat specyfiki danej kultury i mechanicznie przenosi modele własnej kultury do innej, nieznannej mu. W mechanizmie adaptowania innego kodu kulturowego decydującą rolę odgrywają przynajmniej dwa czynniki. Wynikają one z dyskursywnej natury aktu translatorskiego, osadzonego w sieci kulturowej i historycznej rzeczywistości oraz w systemie konwencji literackiej: horyzont naszej wiedzy i oczekiwań zamkniętych w samym utworze, w jego immanentnej obcości oraz horyzont doświadczeń czytelnika, za pomocą

¹ A. Berman: *Przekład jako doświadczenie Obcego*. Tłum. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków 2010, s. 249.

² Г. Симеонова-Конах: *От водениците на Постол до Бялата лястовица. Реценцията на творчеството на Йордан Йовков в Полша*. В: *Добруджа*. Red. А. Кузманова, П. Тодоров. Добрич 2005, s. 344—357.

których „dopełnia” on lub „dopisuje” inne zrozumiałe dla niego sensy³. Z kolei przekład głośnych utworów w krótkim czasie po ich wydaniu, napisanych w modnym trendzie lub w określonych okolicznościach społeczno-historycznych, nie daje tłumaczowi możliwości zweryfikowania przekładu w perspektywie historycznej; takie książki po pewnym czasie tracą na znaczeniu.

Pierwsza książka Konwickiego ukazała się w Bułgarii w 1951 r. Debiut i przekład powieści *Przy budowie*⁴ wskazują na ideowe przesłanie recepcji twórczości tego autora, zresztą on sam początkowo twierdził, że pisze w konwencji socrealistycznej⁵. W sytuacji „panowania” estetyki normatywnej przekładom przeważnie towarzyszyły bardziej lub mniej jawne „instrukcje odbiorcze”, kultura przekładu miała obowiązek uzasadnienia swoich wyborów i preferencji, ujawniania wyraźnych ideologicznych sympatii itp. Polska krytyka literacka tego okresu sama dawała wskazówki i sugerowała tłumaczom, że mają do czynienia z powieścią o przodownikach, realizującą zasady socrealistycznej estetyki normatywnej. Krytycy z początku lat 50. minionego wieku z nutką megalomanii twierdzili, że powieść *Przy budowie* może stanowić zalecenie ideologiczne dla pisarzy całego obozu państw tzw. demokracji ludowej, poważnie traktowali zadania literatury socrealistycznej, książka miała być pomocna „nie tylko w kształtowaniu nowego człowieka”, ale też wzorem dla twórców z zaprzyjaźnionych krajów⁶. Grzegorz Lasota pisał: „Książka Konwickiego stanowi niejako instrukcyjną pomoc dla innych budujących się wielkich obiektów, kolejowych i przemysłowych”⁷. Następną powieścią Konwickiego przetłumaczoną na język bułgarski była *Władza* (1955), a już w dobie odwilży polityczno-kulturalnej ukazała się książka *Dziura w niebie* (1962)⁸. Po tych wydaniach nastąpiła długa przerwa, dopiero bowiem w latach 70. do rąk bułgarskich czytelników trafiła powieść *Zwierzoczekoupiór*⁹. Ten utwór Konwickiego wpisał się w popularny nurt prozy bułgarskiej lat 60. XX w., a mianowicie w nurt powieści o dojrzewaniu, niekiedy nazywany „prozą infantylną”. Miała ona swoje korzenie w poetyce gatunku *Bildungsroman*, opowiadała o świecie dziecka o zabarwieniu liryczno-kontemplacyjnym, ewokowała wspomnienia z dzieciństwa i fantazji dziecka, przeciwstawiając je rzeczywistości dorosłych.

³ Zob. H.R. Jauss: *Estetyka recepcji i komunikacja literacka*. Tłum. B. Przybyłowska. W: *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa 1997, s. 165.

⁴ Т. Конвицки: *На строежа*. Прев. В. Генова. София 1951.

⁵ W tym okresie przekłady rekomendowanych utworów pojawiały się prawie jednocześnie w państwach obozu socjalistycznego; w Bułgarii i Czechosłowacji Tadeusz Konwicki debiutował w tym samym roku (1951) powieścią *Przy budowie*, kolejna książka polskiego pisarza *Władza* ukazała się w obu krajach cztery lata później.

⁶ G. Lasota: *Tadeusz Konwicki. Przy budowie*. „Twórczość” 1950, nr 11, s. 120.

⁷ Ibidem.

⁸ Т. Конвицки: *Пробив в небето*. Прев. А. Ганчева-Зографова. София 1962.

⁹ Т. Конвицки: *Зверочовекопризрак*. Прев. Л. Рачева. Пловдив 1974.

Właściwą formą literacką dominującą w okresie przemian lat 60. i 70. XX w. w literaturze bułgarskiej była niewątpliwie psychologiczna powieść rozrachunkowa, która ze swoją nową problematyką, nowymi konwencjami literackimi, formą narracji i językiem (jednym ze źródeł estetycznych przemian był francuski *nouveau roman*) zmieniła oblicze beletrystyki. W Bułgarii ważne znaczenie miała aktualizująca się przedwojenna tradycja awangardowa. W tym procesie „proza dziecięca” zajęła określone miejsce, ponieważ pozwalała uciec od świata oraz wymagań krytyki normatywnej związanych z tematyką literatury, zawsze stanowiła idealną formę uniku mimetyzmu i konfrontacji z rzeczywistością. Podobną tendencję można zaobserwować w prozie polskiej lat 60. i bez wątpienia powieść Tadeusza Konwickiego *Zwierzoczekoupiór* wpisuje się w powrót literatury „krajów zaprzyjaźnionych” do konwencji literackiej gatunku *Bildungsroman*. W tym ogólnym kontekście kulturowo-literackim wspomniane tendencje ułatwiały strategię translatorskie tłumacza i recepcje „obcych” powieści o podobnej proweniencji.

Lata 70. XX w. stanowią „znamienną cezurę” w recepcji twórczości Konwickiego, szczególnie zaś 1978 r., w którym to ukazała się jego *Mała Apokalipsa*, kilkanaście miesięcy później uznana przez Wolną Europę za książkę roku.

Po tym wydarzeniu czytelnicy z krajów „zaprzyjaźnionych” nie mieli szansy na poznanie nowych powieści pisarza. Po transformacjach politycznych na przełomie wieków nastąpił zwrot: na Zachodzie tłumaczone były ostatnie powieści pisarza, *Bohin* i *Czytadło*, dawne „demoludy” zaś nadrabiały zaległości, dokonując przekładów *Kompleksu*, *Małej Apokalipsy* i *Zwierzoczekoupióra*, które wszędzie ukazywały się niemal jednocześnie¹⁰.

Trzeba odnotować fakt, że w Bułgarii, wbrew ogólnie przyjętej tezie o ograniczeniach w polityce wydawniczej, jeszcze przed transformacjami ustrojowymi w latach 70. opublikowano dwie kolejne książki Konwickiego — *Zwierzoczekoupiór* (1974) i *Sennik współczesny* (1978). Pierwsza z nich pozornie lokuje się na marginesie twórczości autora, traktuje o przygodach i przeżyciach dwunastoletniego chłopca. Nie występuje w niej kontekst socjalny, oprócz kilku wskazówek w narracji, nawiązujących do polskiej rzeczywistości tego okresu. Powieść ta ukazała się w jednym z najbardziej niezależnych wtedy bułgarskich wydawnictw „Christo G. Danow” z Płowdiwu, w przekładzie Lilii Raczewej. Zastanawiano się nawet, czy nie uznać jej za lekturę dla dzieci. Sam tytuł zawiera trzyczłonową kombinację znaczeń. Fakt, że trzy hipostazy (element człowieczy, zwierzę i upiór) „czają się” w człowieku pokazuje złożoność narracji i wymusza na tłumaczu odtworzenie neologizmu prawie dosłownie, na podstawie kombinacji sensów. Tytuł sygnalizuje całą trudność semantyczną narracji powieści, jednocześnie wychodząc poza świat naiwnego, dojrzewającego dziecka. Z kolei

¹⁰ E. Skibińska: *Tadeusz Konwicki na przekładowej mapie świata*. W: *Konwicki i tłumacze*. Red. E. Skibińska. Łask 2006, s. 55.

intertekstowe nawiązania do różnych obszarów sfer obyczajowości, literatury, kultury i religii dodatkowo komplikują pracę translatorską. Wielkanocne zwyczaje polskie, między innymi odniesienia do „zajęczka wielkanocnego”, który jako symbol nie funkcjonuje w mistycznej tradycji prawosławnej czytelnika bułgarskiego, spłaszczają przekaz do poziomu kulinarno-codziennego. Wydawałoby się, że zwyczaje w dziedzinie folkloru słowiańskiego nie będą stwarzały problemów kulturowych, jednak bardzo duże pokłady obyczajowości Bułgarów związane są przede wszystkim z dziedzictwem tzw. substratu antycznego¹¹, a nie z słowiańską ludową tradycją¹². W bułgarskim przekładzie powieści *Zwierzoczłekoupiór* zabrakło dodatkowych informacji zawartych w przypisach, które objaśniałyby kody literackie i kulturowe oraz odniesienia do twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

Podsumowując recepcję tej powieści w Bułgarii, należy stwierdzić, że naturalnie wpisała się w znany czytelnikowi nurt powieści o dojrzewaniu, natomiast na płaszczyźnie historyczno-kulturowej występowały problemy z odbiorem „kresowych tematów” Konwickiego. Historyczno-kulturowe pojęcie Kresów, w formie, w jakiej zostało ono utrwalone w literaturze polskiej, nie funkcjonuje poza nią, dlatego też odtworzenie „klimatów kresowych” jest zadaniem niezmiernie trudnym. Różnorodne elementy narracji nawiązujące do kultury rosyjskiej, rusycyzmy w tekstach autorów „kresowych” mają dosłowną wymowę w przekładzie jako słowa rosyjskie, nie stanowią znaków synkretyzmu kulturowego określonego regionu. Jest to zatem recepcja niełatwa, gdyż podobna transpozycja sensów nie wywołuje żadnych konotacji w świadomości zwykłego czytelnika języka docelowego, który nie ma wiedzy na temat wschodnich rubieży dawnej Rzeczypospolitej.

Przekład na język bułgarski powieści *Sennik współczesny*¹³ wyznacza swoistą przerwę w historii recepcji autora w Bułgarii, a jak wiadomo stanowi początek Konwickiego jako autora „autobiograficznego”, „wileńskiego”. Akcja tej baładycznej powieści, rozgrywającej się na płaszczyźnie realności i snu, została napisana według zasady montażu filmowego. W pewnym stopniu nawiązuje do tradycji polskiego romantyzmu, lecz *sensu stricto* jest literacką próbą pogodzenia tradycyjnej analizy psychologicznej — „marzeń sennych” głównego bohatera, z kompozycją nowatorską. Pod tym względem recepcja utworu Konwickiego w Bułgarii, szczególnie w środowisku bułgarskich sławistów i polonistów, w któ-

¹¹ Substrat antyczny: starożytni Trakowie, Grecy, koloniści rzymscy oraz inne ludy starożytne, które do najazdów plemion słowiańskich (VI w.) oraz Protobułgarów (VII w.) zamieszkiwali dzisiejsze ziemie bułgarskie. „Substrat antyczny” stanowił jeden z trzech komponentów etnogenezy narodu bułgarskiego, poczynając od 681 r., czyli powstania państwa bułgarskiego.

¹² Na przykład symbol „kwiatu paproci” nie zachowuje pozatekstowych odniesień, ze względu na różnice występujące w zwyczajach związanych ze świętem Jana Kupały w Bułgarii i Polsce.

¹³ Т. Конвицки: *Съвременен съновник*. Прев. М. Методиев. София 1978.

rym dominowała wręcz przesadna apologetyka romantyzmu kultury polskiej, była ułatwiona. W szerszej perspektywie odbiór literatury polskiej tylko przez pryzmat romantyzmu przez długi czas niejako „blokował” jej bardziej krytyczne i wielopoziomowe postrzeganie w Bułgarii. Ten utrwalony model polskiej literatury przez długie lata zdominował strategię wydawniczą, a co za tym idzie — recepcję czytelniczą¹⁴.

Bohater Konwickiego z *Sennika*... symbolizował zbiorowość i „był jednym z najtrafniejszych kluczy do Polski Ludowej i jej rzeczywistości”¹⁵. Jeśli czytelnik bułgarski miał klucz do rozszyfrowania realiów PRL-u, przez wspólnie z Polakami doświadczenie z ostatnich dziesięcioleci XX w., to jednak na płaszczyźnie historycznej występowały spore różnice. Niektóre ujęcia wypowiedzi bohaterów Konwickiego były dla obcego odbiorcy zbyt hermeneutyczne i wymagały specjalistycznej wiedzy na temat historii Wileńszczyzny. Polski kresowy kod kulturowy nie funkcjonuje w świadomości zbiorowej innych narodów lub w szerszej perspektywie regionalnej (jak na przykład bałkańska „specyfika” Europy Południowo-Wschodniej w uniwersalnej recepcji europejskiej). Jednak mimo komplikacji w kulturowym przekazie i recepcji twórczości polskiego pisarza sprzed 1989 r., bułgarskie wydawnictwa opublikowały kilka jego utworów (we Francji powieść *Zwierzoczekoupiór* ukazała się prawie dwadzieścia lat po jej wydaniu, w Bułgarii zaś — pięć lat po polskim debiucie).

Paradoksem jest, że po transformacjach ustrojowych, gdy już nie było żadnych ograniczeń ani odgórných nakazów, w Bułgarii nie odnotowano zainteresowania twórczością Tadeusza Konwickiego. Rynek wydawniczy i gust czytelników bardzo się zmieniły po upadku „realnego socjalizmu”, a z różnych przyczyn, w warunkach neoliberalnej gospodarki rynkowej, nie nadrabiano „zaległości” w stosunku do twórczości tego autora. Instytut Polski w Sofii, który obecnie jest głównym inicjatorem publikacji polskiej literatury w tym kraju, też nie włączył powieści Konwickiego do swoich planów wydawniczych, być może mając na uwadze utrudnioną recepcję jego utworów w poprzednich latach. Znaczne opóźnienia czasowe w prezentacji twórczości Konwickiego oraz nowe uwarunkowania zmienionej rzeczywistości na pewno też zniechęcały potencjalnych wydawców. Na poziomie funkcjonalnym bułgarskie przekłady z lat 70. są dobre i adekwatne do pierwowzoru, przecież *Zwierzoczekoupiór*, a szczególnie *Sennik współczesny* nie są tekstami łatwymi do tłumaczenia. I tak autor *Małej Apokalipsy*, który kiedyś powiedział o sobie: „jestem cudzoziemcem tranzytowym”, nie doczekał się po 1989 r. bułgarskiego przekładu swoich nowych/starych powieści. Podobnie było po zmianach ustrojowych w Polsce i wprowadzeniu neoliberalnych reguł na rynku wydawniczym z twórczością Jordana Jowkowa. Przez długi czas, niemal

¹⁴ Zob. G. Simeonova-Konach: *Боян Пенев или пътищата на Дружостта*. W: *Bułgaria na Uniwersytecie Jagiellońskim w okresie międzywojennym*. Red. J. Rusek, W. Stępiak-Minczewska. Kraków 2002, s. 161—171.

¹⁵ S. Bereś: *Za co kochamy (prozę) Konwickiego?* W: *Konwicki i tłumacze...*, s. 32.

piętnaście lat, w Polsce nie ukazał się ani jeden przekład literatury bułgarskiej; sytuacja poprawiła się pod tym względem dopiero po 2000 r.

Odmienność kultury polskiej i bułgarskiej (południowosłowiańskiej), a jednocześnie ich bliskość naprowadziły odbiór literatury bułgarskiej i strategie translatorskie tłumaczy przede wszystkim na tor poszukiwania tekstów w konwencji egzotyki regionalnej lub swojskości (najczęściej rzekomych).

W ogólnym kształcie obrazu obcej literatury w wyobraźni czytelnika białe plamy powstają z różnych powodów. Najczęściej brakuje całościowego oglądu rozwoju i osiągnięć literatury obcej, jest ona poznawana przez dzieła jedynie kilku autorów, które układają się w dosyć przypadkową i co za tym idzie — zniekształconą mozaikę artefaktów, pozbawionych kontekstów dziejów i narodowej specyfiki kulturowej. Olbrzymim problemem jest brak wiedzy o niektórych ogniwach kulturowego rozwoju kształtujących przestrzeń intertekstową danej literatury. W przeszłości stosowano dobrą praktykę umieszczania przedmowy/posłowie do tomów autorstwa znanych pisarzy, krytyków lub samych tłumaczy, którzy wprowadzali niezbędną informację o tym, czego czytelnik nie wie, jak też i swoje osobiste interpretacje danej literatury. W ten sposób odbiorca uzyskiwał konieczny zasób wiedzy (kontekst), który pozwalał mu na pogłębioną recepcję utworu z jego różnorodnymi sensami. Dzisiaj czytelnik pozbawiony jest podstawowych warunków poszerzonego odbioru: jakiegokolwiek informacji, pomagającej przetworzyć akt czytelniczy w głębszą refleksję. Krytyka literacka zamknęła się przede wszystkim w intelektualnych enklawach, a wydawnictwa nie są nią zainteresowane, dlatego też trudno znaleźć propozycje literatury obcej opatrzone tekstem wprowadzającym. Przekład powinien przyczyniać się do wykreowania nowej dwustronnej przestrzeni kulturalnej, gdy tłumacz i odbiorca, oprócz własnych, stosują kody literatury i kultury języka wyjściowego, gdy utwór staje się powodem do dialogu między rodzimą a przekładową literaturą. W tej przestrzeni zachodzi rozszerzenie języka literatury, a także możliwości równoprawnego transferu kulturowego.

Przykładem stereotypowych praktyk recepcji w ostatnich dziesięcioleciach XX w. są polskie przekłady twórczości Jordana Jowkova. Opowiadania ze znakomitego zbioru *Legendy Starej Płaniny* (1928) dla badacza polskiego (który przeważnie był też tłumaczem utworu) układały się przede wszystkim „w [...] barwną opowieść o rządzonej przez wielkie i proste namiętności, ustylizowane jakby na romantyczną modłę, świecie egzotycznym i odległym”¹⁶. W nielicznych komentarzach do przekładów polskich utwory Jowkova zostały przedstawione w spłaszczonej perspektywie swej „egzotycznej” więzi z folklorem, „któremu zawdzięczają jaskrawą barwę lokalną”¹⁷. Przy czym nie brano pod

¹⁶ T. Dąbek-Wirgowa: *Literatura bułgarska*. „Rocznik Literacki” [Warszawa] 1980, s. 516.

¹⁷ Ibidem.

uwagę, że wspomniane powiązania z szeroko rozumianą ludowością czy elementami „folklorystycznymi” w głębokiej strukturze utworów już zostały mocno przetworzone lub syntetycznie wystylizowane i przesączone przez filtr modernistycznej i awangardowej tradycji międzywojnia. Ważny wydaje się czynnik kreujący „egzotyzację” tekstów literatury bułgarskiej, stanowi bowiem podobne, utrwalone w przeszłości ujęcie „tematu bułgarskiego” w dyskursie naukowym i krytycznym, co bez wątplenia wpływa na decyzje translatorskie w przypadku wyboru utworów:

Opowieści o dzielnych hajdukach, pięknych wieśniaczkach i owczarzach zdolnych do wielkich porywów serca rzeczywiście warte są przypomnienia. Poetykę realistyczną wzbogaca w nich nastrojowość, obraz dawnej Bułgarii, hajduckiej i wiejskiej [...]¹⁸.

Mimo umieszczenia twórczości Jowkova w wypracowanym już kodzie egzotyki bałkańskiej, występujące trudności w poszukiwaniu ekwiwalencji przekładowej, uproszczenie opisu innych realiów kulturowych i niektórych elementów świata przedstawionego zostały zauważone:

W polskim kontekście nie wszystkie znaczenia cyklu Jordana Jowkova są czytelne. Zacierają się treści emocjonalne, których źródłem są asocjacje z folklorem, wraz z tym większą rangę zyskują oparte na dramatach miłosnych fabuły¹⁹.

W sferze oddziaływania obcej kultury nieliczne przetłumaczone na język polski utwory Jowkova przeszły na przestrzeni kilku dziesięcioleci wyraźną metamorfozę w recepcji czytelniczej — od początkowego ujęcia melodramatycznego do wyrazistego eksponowania egzotyki zgodnie z oczekiwaniami odbiorców, a także zmianami trendów i gustów w układzie komunikacji społeczno-kulturowej. Jeden z pierwszych i jedyny autoryzowany osobiście przez pisarza przekład ukazał się w 1928 r. w tygodniku „Bluszcz”²⁰. Jest nim opowiadanie *Młyny Postoła* (*Водениците на Постол*). Publikacja opowiadania w czasopiśmie adresowanym do „audytorium” kobiet z wyższych sfer i klasy średniej oraz do środowiska emancypantek w okresie międzywojennym określa pośrednio pole recepcji czytelniczej. Na łamach wspomnianego czasopisma królowały „tematy kobiece”, publikowane były utwory literatury europejskiej o jawnej pro-

¹⁸ Ibidem, s. 517.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ J. Jowkow: *Młyny Postoła*. „Bluszcz” [Warszawa] 1928, nr 3—4, s. 5—31. Tłumacz opowiadania nie jest znany, podano tylko inicjały Jad. Gr., prawdopodobnie przekład jest dziełem Jadwigi Grudzińskiej.

weniencji melodramatycznej czy naturalistyczno-psychologicznej²¹. Pojawienie się opowiadania Jowkowa wśród powieści tego rodzaju wyraźnie wskazuje na wyeksponowanie tylko jednej strony jego świata przedstawionego, a mianowicie wątków neoromantycznych w narracji. Przyjęcie tej strategii dowodzi, zdaniem redaktorów, wysokiego stopnia korelacji tematycznej z innymi utworami opublikowanymi w „Bluszczu”, jednocześnie obnażając brak właściwej recepcji i jakby „zafałszowanie” twórczości pisarza. Tłumaczenia w okresie międzywojennym pozostawiają także wiele do życzenia, jeśli chodzi o jakość tekstu. Autorzy przekładów dokonywali spolszczenia oryginału z pewnymi uchybieniami, od których nie były również wolne pozostałe publikacje utworów Jowkowa z drugiej połowy XX w. Wtedy w Polsce ukazało się kilka książek tego autora²², między innymi przedwojenna powieść *Żniwiarz*, w przekładzie Hanny Bychowskiej (1959), i zbiór opowiadań *Legenda Starej Planiny*, przetłumaczony przez Michała Tarasiewicza (1982). Niektóre problemy z przekładem Jowkowskiej prozy ujął celnie Jerzy Kamiński:

Chwyty zaś translatorskie, którymi posługiwali się tłumacze ówcześni, wytworzyły zapewne w świadomości odbiorców nader stereotypowe wyobrażenie o pisarstwie Jowkowa. Niemający dostępu do oryginałów czytelnik mógł bowiem — na podstawie omawianych przekładów — posądzić autora *Balkanu* o to wszystko, co obciążało jego niefortunnych tłumaczy: eklektyzm, czułościowość i sentymentalność, pseudoludowość oraz nieautentyczność wyrazu²³.

Wydanie w 1959 r. powieści *Żniwiarz* Jordana Jowkowa przez Instytut Wydawniczy PAX sygnalizowało nowe zainteresowania tłumaczy polskich po 1956 r. Utwór Jowkowa mocno osadzony jest w chrześcijańskiej symbolice prozy z okresu awangardy lat 20. XX w., charakteryzuje go też bardzo wyrazisty kontekst religijny. Powstaje jednak pytanie, czy intencje autora zostały odczytane prawidłowo, ponieważ według odbiorczych rekomendacji zawartych w notatce wydawniczej na okładce, powieść traktuje o „rolniczych spółdzielniach produkcyjnych” (*sic!*). Mając na uwadze podobne odbiorcze wskazówki, nietrudno zauważyć, że dzieła literackie Jowkowa nie doczekały się w Polsce właściwego klucza. W bardziej ogólnym kontekście należy też odnotować wielkie trudności na

²¹ W 1928 r., w którym ukazał się przekład opowiadania *Młyny Postoła*, tygodnik „Bluszcz” opublikował wiele modnych i popularnych w tym okresie powieści, jak *Tydzień w raju* Marino Morettiego. Większość z nich została napisana w konwencji przedwojennego psychologicznego melodramatu.

²² Ukazały się dwie antologie: *Antologia noweli bułgarskiej XIX i XX wieku*. Wyb. B. Ćirić. Tłum. B. Ćirić, H. Kalita. Warszawa 1955; *Biała jaskółka. Antologia opowiadań bułgarskich XIX i XX wieku*. Wyb. K. Migdalska, W. Gałązka. Katowice 1982.

²³ J. Kamiński: *Jordan Jowkow w Polsce*. W: *Stosunki literackie polsko-bułgarskie. Studia*. Red. J. Śliziński. Warszawa 1971, s. 122.

poziomie semantycznym, kulturowym, stylistycznym, leksykalno-składniowym, które teksty Jowkova stawiają przed tłumaczem. Prozę Jordana Jowkova, silnie nacechowaną metaforycznie, charakteryzuje lekko archaizowana leksyka, duża precyzja w posługiwaniu się słownictwem, a także piękny i rozpoznawalny styl. Autor bardzo umiejętnie operuje konstrukcjami czasownikowymi i bogatą skalą temporalną języka bułgarskiego (dziewięć czasów). Jednym z wielkich wyzwań dla polskiego tłumacza jest właśnie kwestia czasów wyrażających przeszłość. W prozie Jowkova mamy do czynienia z dwoma różnymi sposobami odczuwania wydarzeń i mówienia o nich. Różnice w filozoficznym podejściu do kategorii czasu widać w *Legendach Starej Planiny*, gdzie tok opowiadania biegnie w chronologii linearnej, przechodząc w czas cykliczny, mityczny. W obcym języku, mającym inny system morfologiczny, niemal niemożliwe jest przekazanie podobnej osobliwości narracji i chronotopu, jak i uzyskanie tego samego znaczenia i tej samej treści, co w dziele oryginalnym. Przekłady w języku polskim nie dają czytelnikowi wyobrażenia o kunszcie artystycznym pisarza, obniżają literacką wartość transponowanych na język docelowy tekstów. W tłumaczeniach występują liczne amplifikacje, redukcje i uproszczenia.

Zarówno przyjęte strategie translatorskie, jak i nadmierny akcent położony na egzotykę bez wątpienia spłaszczyły bardzo wyraźnie recepcję twórczości bułgarskiego pisarza. W polskich przekładach opowiadań ze zbioru *Legendy Starej Planiny* „translatorskie chwytły”, o których wspomina Jerzy Kamiński, występują na szeroką skalę. Pod wpływem funkcjonalizmu spolszczono w nich niektóre realia kreacji artystycznej, wprowadzając elementy związane z kulturowym i geograficznym obszarem polskich Tatr. W ten sposób tłumacz dodatkowo egzotykuje narrację i tożsamość kontekstualną utworu, aplikując do przekładu jakby drugą z kolei regionalną kulturę, spoza realiów geograficznych oryginału. Te nowe komponenty niczego nie wnoszą do odbioru utworu, nie poszerzają pola recepcji literatury języka wyjściowego, stwarzają jedynie niezbyt fortunate i niekiedy dziwaczne odniesienia w świecie przedstawionym, a przy okazji świadczą o tym, że tłumacze mieli problemy nawet z semantyką leksykalną:

Ale Wielki Baca jest radosny, kręci się po pokoju [...] ²⁴.

W tym wypadku imię własne jednego z protagonistów akcji w opowiadaniu *Szibil*, Veliko Kehaja, przetłumaczono dosłownie i zamieniono na przymiotnik „wielki”, a etymologiczne i funkcjonalne znaczenie oraz tło historyczne przydomku „kehaja” (właściciel ziemski i stad zwierząt domowych; bogaty, szanowany człowiek w epoce niewoli tureckiej; zaufany człowiek władzy tureckiej) zostały zredukowane do podhalańskiego „bacy”. Nadanie nowego kontekstu „funkcj-

²⁴ J. Jowkow: *Szibil*. W: *Legendy Starej Planiny*. Tłum. M. Tarasiewicz. Warszawa 1982, s. 12.

nowaniu” bohaterów nie służy dobrej recepcji obcej literatury. Wspomniane wydanie *Legendy Starej Planiny* obfituje zarówno w różne błędy na poziomie leksykalnym²⁵, jak i wszelkiego rodzaju przykłady egzotyzacji i niewłaściwego zastosowania funkcjonalizmu translatorskiego.

Wyzwania stojące przed tłumaczem wynikają również z konwencji narracji. *Legenda Starej Planiny* usytuowane są w kontekście neoromantycznym, zatem jak się wydaje, przekład nie powinien stwarzać żadnych trudności. W tekście oryginału nietrudno rozróżnić, co jest legendarne, a co stanowi wystylizowaną heroikę, nieco utajnioną i zawartą w sferze emocjonalnej kreacji artystycznej. W opowieściach Jowkova te warstwy są czytelne i jakby wyodrębnione dla odbiorcy kultury języka wyjściowego, dla innych — w obcej przestrzeni kulturowej — są pomieszane i ujednolicone — w idiolekcie kulturowym nastawionym na „egzotykę”. Jednak przekłady powinny łagodzić obcość, dążyć do jej wymazania²⁶. Przekład twórczości Jowkova wymaga uzupełnienia kompetencji tłumacza w wielu różnych dziedzinach. Do bardziej skomplikowanych, z punktu widzenia interpretacji i przekładu aspektów tekstu, należą autorski sposób obrazowania, stylistyka i wyrafinowana metaforyka. Dokonywane przez tłumacza wybory stylistyczne wpływają na kształt przerośni i modyfikują możliwości odczytań tekstu. Duże znaczenie dla jakości odbioru i przekładu ma zastosowanie odpowiedniego rejestru językowego. Zarówno *Legenda Starej Planiny*, jak i inne nieliczne przekłady utworów Jordana Jowkova w Polsce potwierdzają konkluzję, że czasami niefortunny przekład zamyka drzwi przed autorem na długie lata.

Refrakcja (autorstwa André A. Lefevre’a) nawet dziś, w epoce multimedialnej, najbardziej przyczynia się do transferu kulturowego. Dobre przekłady znanych pisarzy mogą wykreować w obcej kulturze wizerunek danego autora lub całej literatury, jednak jak pokazuje praktyka translatorska w dziedzinie literatury piękniej łatwiej można osiągnąć taki cel, jeśli twórczość pisarzy nie odbiega od dyskursu uniwersalnego pod względem utrwalonych wzorców literackich i możliwości ekwiwalencji przekładu.

²⁵ Bułgarski wyraz *кафене*, który w tekście oryginału ma „archaiczną” barwę, w języku polskim przetłumaczony został w rejestrze języka współczesnego jako *kafeteria*. Ibidem, s. 15.

²⁶ Zob. A. Berman: *Przekład jako doświadczenie Obcego...*, s. 249.

Галя Симеонова-Конах

Преводът в сферата на въздействие на чужда културна среда

Резюме

В статията са разгледани някои аспекти на избрани преводи на Тадеуш Конвицки и Йордан Йовков в България и Полша, както и въпроси, свързани с рецепцията на литературната творба в чужда културна среда. Макар двамата писатели да принадлежат към различни литературни направления и периоди, изходна база за предложените анализи са два формални, общи за динамиката на преводите и интереса към техните творби, признака: те не са сред най-популярните и издавани полски и български прозаисти в чуждата културна среда, а 1989 г. представлява своеобразна цезура на представянето им в нея, през следващите години техни творби не са публикувани. Разгледани са въпросите на рецепцията и трудностите от историческо-културен характер, произтичащи от различния културен код на възприемателя или плод на стереотипни преводачески стратегии (екзотизиране).

Ключови думи: превод, рецепция, исторически и културен дискурс, Тадеуш Конвицки, Йордан Йовков, Екзотичният Друг.

Galia Simeonova-Konach

Translation in the sphere of foreign culture

Summary

This article examines the problems associated with the acceptance of the work of Tadeusz Konwicki in Bulgaria and Yordan Yovkov in Poland. The fundamental questions in the field of translation studies are considered in this article, which are related to the different cultural code of the recipient, historical difficulties and incorrect translation strategies.

Key words: translation, reception, historical and cultural discourse, Tadeusz Konwicki, Yordan Yovkov, the Exotic Other.

**Odbiorca przewidywany
w powieści *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli
w oryginale i przekładzie
Jany Unuk na język słoweński**

**The designated reader in the romance novel
Dreams and stones by Magdalena Tulli,
in the original and the translation
by Jana Unuk into Slovenian**

Marlena Gruda

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, marlena.gruda@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 25.04.2015 r.

Abstract: The designated reader of the original *Dreams and Stones* by Magdalena Tulli and the translation by Jana Unuk are two separate subjects. The reason for the difference is mainly the differing functions that are present in each of these texts' socially-cultural reality. The work, due to the plethora of philosophical and historical contexts (rebuilding a city after a wartime cataclysm, the relationship towards time, memory and language), its structural composition and multifacetedness (the reflexive, dynamic description, the lack of dialogue) cause multiple meanings of interpretation and multiple possible translation solutions.

Key words: reader, city, interpretation, idiom, context, perspective.

Proza Magdaleny Tulli pojawiła się w Słowenii w 2001 r. wraz z opublikowanym w czasopiśmie literackim „Literatura” fragmentem *Snów i kamieni* (*Sanje in kamni*) w przekładzie Jasminy Šuler Galos. Z kolei w 2005 r. w „Novej reviji” ukazał się następny fragment tego samego utworu, tym razem w przekładzie Jany Unuk, razem z fragmentami powieści *W czerwieni* (*V rdečem*) oraz *Tryby* (*Kolesje*). Dotychczas w tłumaczeniu na język słoweński wyszła tylko jedna

książka Magdaleny Tulli. Powieść *W czerwieni* została wyróżniona przez słoweńskie wydawnictwo Modrijan i wybrana do zbioru *Euroman*¹, jako reprezentatywna powieść polska, jedna z 27 powieści europejskich. Po 2008 r. wydano jeszcze jedno opowiadanie tej autorki — *Fusy (Usedline)*. Początkowo niezależne na polskim rynku książki opowiadanie, później wchodzące w skład *Włoskich szpilek* (2011), opublikował słoweński dziennik „Delo”, w ramach cyklu letnich opowiadań *Poletje v zgodbi* w 2010 r.

Recepcję twórczości Magdaleny Tulli w Słowenii ukształtowało zdanie samej tłumaczki, Jany Unuk, cytowane także w opisach książki (*V rdečem*) i recenzjach. Najobszerniejsze przedstawienie twórczości autorki stanowi tekst pt. *Bleščeca igra literature*, posłowie do wydania tłumaczenia *W czerwieni*. W nim tłumaczka charakteryzuje twórczość Magdaleny Tulli, tj. od jej początku w 1995 r. do 2008 r., czyli cztery wydane powieści: *Sny i kamienie* (1995), *W czerwieni* (1998), *Tryby* (2003) i *Skaza* (2006).

Niestety, publikacje utworów autorki nie doczekały się wielu recenzji. Dlatego recepcja twórczości Magdaleny Tulli, z punktu widzenia słoweńskiej krytyki literackiej, zwłaszcza tej, której polska historia literatury jest mniej lub bardziej obca, nie jest znana. Jedynie w 2009 r., po spotkaniu z autorką *W czerwieni* (prowadzonym przez tłumaczkę Janę Unuk) w Lublanie, doczekano się jednego sprawozdania w dzienniku „Delo”. W nim Igor Bratož wymienia także wcześniejsze powieści autorki, między innymi „powieść poetycką” *Sny i kamienie*. Lecz tylko na wyliczeniu się kończy. Największe zainteresowanie wzbudził bowiem poruszony w utworze *W czerwieni* kontekst historyczno-społeczny Polski, jej historia i obecna sytuacja społeczno-polityczna, szczególnie popularna za sprawą sprawujących wtedy w Polsce władzę braci Kaczyńskich. Dlatego twórczość autorki, osadzona w pewnych rzeczywistościach historycznych, choć nie zawsze realnych², wydawała się potencjalnym źródłem wiedzy dla odbiorcy słoweńskiego, zwłaszcza na temat rasizmu, homofobii, antysemityzmu i nietolerancji. Była to zatem rozprawa w dużej części na temat stereotypów postrzegania Polaków w Słowenii, Polaków uwikłanych w historię, ze wspólnym dla obu narodów cierpieniem, które w jakiś sposób określało ich los.

¹ *Euroman: zgodbe z pogledom* to zbiór wydanych jednocześnie 27 przekładów powieści europejskich na język słoweński, po jednej z każdego kraju Unii Europejskiej. Celem publikacji wydawnictwa Modrijan było przybliżenie twórczości autorów krajów należących do Unii Europejskiej. Por. *Euroman: zgodbe z pogledom*. Red. B. Aubeľ, S. Jerele. Ljubljana 2008.

² Nierealnym kontekstem historycznym jest wymyślony przez autorkę powieści *W czerwieni* zabór szwedzki. W publikacji prezentującej 27 twórców zbioru *Euroman* natomiast zapisano: „W tej kronice miasta fikcyjnego nad zimnym morzem pisarka [...] opowiada o konkretnym mieście i czasie, Polsce, przedzierającej się przez więzienia i nieszczęścia XX wieku: od okupacji szwedzkiej do niemieckiej i pierwszej wojny światowej [...]. Por. ibidem, s. 142 [Tłum. M.G.]”.

Twórczość Magdaleny Tulli przedstawiona przez tłumaczkę Janę Unuk w tekście pt. *Bleščeča igra literature* jest prezentacją z perspektywy polskiego krytyka literatury, czytelnika percypującego dzieło literackie w obrębie własnego kręgu kulturowego, odbiorcy sekundarnego, wyposażonego w doświadczenia i wiedzę historyczno-społeczną pewnego świata „realnego”³ i określonej rzeczywistości odniesienia. Prezentacja jest przejrzysta, choć nie uwzględnia innowacji literacko-stylistycznych w *Snach i kamieniach*. Taki wybór tłumaczki można uzasadnić zbyt dużym skomplikowaniem strukturalnym powieści *Sny i kamienie*, które dla czytelnika słoweńskiego mogłoby się okazać problematyczne, zwłaszcza że w historii literatury słoweńskiej nie ma utworu o podobnej treści i formie⁴. Problem wynikałby zatem z obcości, nieokreśloności gatunkowej, nieznamośności podobnych utworów, strachu przed formą nieznaną. Być może dlatego tłumaczka skupia się na historyczno-społecznym kontekście, na materii świata przedstawionego, świecie przedmiotów i trwania przestrzeni. Nie odnosi się jednak do znaczenia tych przedmiotów w czasie, ich mitotwórczości. Jasno określa bohatera, którym jest miasto, natomiast rolę narracji i odbiorcy w interpretacji, upodmiotowienia świata przedstawionego stawia na dalszym planie. Można wnioskować, że było to wywołane pewną obawą przed nieprzychylnym odbiorem *Snów i kamieni*, uznawanych przez niektórych polskich odbiorców za bełkot. Określoność tłumaczki, umieszczenie *Snów i kamieni* w realiach powojennego miasta Warszawy, miasta budowanego na gruzach kataklizmu wojny⁵, jest jedną z wielu możliwych interpretacji, której skutkiem mogło być odczytanie utworu jako poetyckiej, reistycznej powieści historycznej. Pytanie, czy wątek historyczny okazał się ważniejszy od wątku filozoficznego, przybliżającego zasady konstrukcji świata zbudowanej na podstawach historycznych, jest pytaniem o interpretację powieści i pragmatyzm przekładu. Być może wątek cierpienia narodowego miał stanowić magnez, umożliwiający znalezienie elementu tożsameskiego dla Polaków i Słoweńców, pozwalający przybliżyć czytelnika słoweńskiego do historii i literatury polskiej, zachęcić go do wniknięcia w głąb i odnalezienia źródła, przyczyny czy osobliwości punktu wspólnego obecnego w innej rzeczywistości, a wspólnego dla tożsamości zbiorowej. Skupienie się na rozważaniach filozoficznych na temat trwania jednostki i znaczenia pamięci, widocznych w warstwie leksykalnej i składniowej *Snów i kamieni*, mogłoby doprowadzić do oddalenia, podkreślenia obcości, choć w jej uniwersalistycznym ujęciu. Dlatego tłumaczka, decydując się na interpretację historyczną, być może z jednej strony ograniczyła płaszczyznę filozoficzną rozumienia, lecz z drugiej — zapobiegła

³ Por. U. Eco: *Lector in fabula*. Tłum. P. Sałwa. Warszawa 1994, s. 194.

⁴ Można się jedynie doszukiwać pewnych podobieństw w twórczości Rudi Šeliga, którego *Triptih Agate Schwarzkobler* (1968) uchodzi za jedyną reistyczną powieść słoweńską, czy podobieństw do twórczości Berty Bojetu.

⁵ Por. J. Unuk: *Bleščeča igra literature*. In: M. Tulli: *V rdečem*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2008, s. 123.

rozproszeniu uwagi mogącej doprowadzić do niezrozumienia utworu. Nie oznacza to jednak błędu w tłumaczeniu. Tłumaczenie *Snów i kamieni* autorstwa Jany Unuk jest jedną z wielu wersji interpretacji tego utworu.

Złożoność i wielopłaszczyznowość strukturalna oraz semantyczna *Snów i kamieni*, swoisty układ relacji osobowych wewnątrz dzieła oraz w stosunku do odbiorcy prymarnego i sekundarnego powodują, że perspektyw odbioru tego utworu prozatorskiego jest bardzo wiele. Nakładające się na siebie kontekst historyczny, filozoficzny, literacki uniemożliwiają jego jednoznaczne odczytanie. Wynika to z ich symultaniczności i interferencji, które umożliwiają pełne zrozumienie utworu na zasadzie gestaltowskiego zamknięcia koła. Odbiorca jednak nie musi umieć odczytać wszystkich układów znaczeniowych. Z reguły horyzont oczekiwania⁶ tłumacza lektury nie jest równoznaczny z horyzontem oczekiwania czytelnika wirtualnego, uwzględniającego wszystkie możliwe konwencje i konteksty utworu⁷. Wynika to z różnic między odbiorcą pierwotnym a wtórnym. Odbiorca wtórny, jak pisze Bożena Tokarz, ukształtowany jest przez czynniki niejednorodne i odmienną praktykę obyczajową, uformowaną przez tradycję, style zachowań wypracowanych przez sztukę, literaturę, religię i doświadczenie historyczne; gust artystyczny, doświadczenia w odbiorze literatury obcej wymagają od tłumacza „uruchomienia” wielopoziomowości aktu komunikacji i metakomunikacji⁸. Ponadto recepcja rzeczywistości przedstawionej, nawiązującej do realnej rzeczywistości historycznej i rzeczywistości „tu i teraz” (nawet jeśli jest to tylko rzeczywistość wyobrażona), wymaga sporej empatii i sympatii⁹. Dlatego zadaniem tłumacza jest wczucie się w daną rzeczywistość, które będzie zależę od stopnia jego wrażliwości i osobistego stosunku do przedstawionego obrazu, by obcość, którą przedstawia, była także przez niego przeżywana, przyjęta w jego kręgu kulturowym. To, jak doświadcza ją i określa w języku słownym Jana Unuk, będzie widoczne głównie w warstwie leksykalnej (tłumaczenie związków wyrazowych, frazeologicznych, metafor), w ukazywaniu formy nieosobowej i imiesłowów oraz określaniu kategorii związanych z czasem, wartościujących kategorii „absolutnych”, metajęzykowych. Tłumaczenie Jany Unuk jest bowiem przekładem metaprzekładu, rozprawy o tłumaczeniu i nazywaniu rzeczywistości.

⁶ Por. H.R. Jauss: *Historia literatury jako prowokacja*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 1999.

⁷ M. Głowiński: *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998, s. 80–87.

⁸ Por. B. Tokarz: *Tłumacz a norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości*. W: *Obyczajowość i przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 7–16.

⁹ Por. B. Tokarz: *O empatiji v prevodu*. In: *Literatura v večkulturnem položaju in ustvarjalno delo Jolke Milič*. Red. B. Pregelj. Nova Gorica 2006, s. 15–20. Szerzej o empatii w kontekście współczesnych form narracyjnych pisze także A. Łebkowska w książce *Empatia. O literackich narracjach przelomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008.

Każdy tekst, jak pisze Umberto Eco, przewiduje czytelnika¹⁰. W przypadku tłumaczenia zaś przewiduje czytelnika oryginału, później tłumacza, a następnie czytelnika przekładu. Autor tekstu konstruuje czytelnika modelowego zdolnego do współdziałania w aktualizacji tekstowej w sposób zgodny z jego wyobrażeniami. Oczekiwanie odbiorcy nie jest oczekiwaniem jakiegokolwiek odbiorcy, lecz czytelnika idealnego, mającego dużo czasu, odznaczającego się sporymi zdolnościami skojarzeniowymi, dysponującego encyklopedią o niesprecyzowanym zasięgu. Autor konstruuje swojego odbiorcę, wybierając różne stopnie trudności językowych, bogactwo odniesień i wprowadzając do tekstu klucze, odsyłacze, możliwości krzyżujących się interpretacji. Czytelnik idealny potrafi urzeczywistnić w czasie jak największą liczbę krzyżujących się odczytań¹¹.

Czytelnik tłumaczenia, podobnie jak czytelnik utworu kultury macierzystej, jest rozpatrywany jako indywidualność i jako zbiorowość. Zdaniem Janusza Lalewicza, ze zbiorowością mamy do czynienia wtedy, gdy mówi się o recepcji literatury w ogólności, tzw. recepcji zbiorowej¹². Wtedy odbiorcą jest publiczność, zintegrowany zbiór indywidualnych recepcji, suma, średnia, wypadkowa zachowań indywidualnych, która z niewyjaśnionych do końca powodów decyduje o zainteresowaniu daną książką. Te niewyjaśnione powody to zasługa skomplikowanych splotów zachodzących na linii produkcja — dystrybucja — konsumpcja, między *pasmem przenoszenia* a *pasmem estetycznym*¹³. Natomiast czytelnik tłumaczenia odbierany jako byt indywidualny może być czytelnikiem modelowym lub realnym¹⁴, w zależności od poziomu wiedzy na temat drugiej kultury doświadczenia. Układ relacji nadawczo-odbiorczych tekstu oryginalnego i przekładu, czytelnika indywidualnego i zbiorowego jest inny. Wynika to z faktu, że tłumacz jest jednocześnie odbiorcą i nadawcą przekładu, dokonującym transformacji komunikatu w inny kod, skierowany do innego odbiorcy, z innego kręgu kulturowego.

Odbiór przełożonego utworu odbywa się na zasadzie rozmowy, jaką toczy tłumacz z oryginałem z punktu widzenia kultury rodzimej w procesie rozumienia, dewerbalizacji i reekspresji¹⁵. Najpierw ma miejsce odczytanie bezpośrednie, percepcja i interpretacja skonfrontowana z własną kulturą, a następnie interpretacja międzykulturowa. Najczęściej proces odczytania uwzględnia także czytanie bierne, w którym z obiektywnych powodów czytelnik nie domyśla się sensu wszystkich konwencji, ruguje niektóre z nich, umożliwiając tym samym

¹⁰ U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 76—77.

¹¹ Ibidem, s. 85.

¹² J. Lalewicz: *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*. Wrocław 1985, s. 118—127.

¹³ Por. M. Rychlewski: „*Pasmo estetyczne*”. *Teoria recepcji i socjologia czytelnictwa*. „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13, s. 194.

¹⁴ M. Głowiński: *Wirtualny odbiorca...*, s. 89.

¹⁵ B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 121.

powstawanie nowych sytuacji społecznych, nowego przedmiotu i wartości estetycznych¹⁶ w przeżyciu estetycznym. Interpretacja tłumaczenia utworu kraju mniej znanego pociąga za sobą większe zróżnicowanie interpretacyjne. Wynika to między innymi z nieznaności kontekstów i okoliczności powstania oraz funkcjonowania utworu w przestrzeni międzykulturowej. W szerszym zakresie dochodzi do inspirowania „kątów świadomej swobody” interpretatora¹⁷, do uczynienia z niego aktywnego ośrodka niewyczerpanej sieci powiązań, którym ma on nadać własny kształt. To swoiste „otwarcie”, umożliwiające być może bardziej twórczą i rozbudowaną interpretację, opartą bowiem na wiedzy i doświadczeniach dwóch kultur, wymaga od odbiorcy szczególnie swobodnej i twórczej reakcji.

Czytelnik przekładu jest czytelnikiem bardziej nieprzewidywalnym niż czytelnik oryginału. Wynika to między innymi ze zmienności horyzontu oczekiwań, zmienności „stosunku materialnych warunków produkcji sztuki do ogólnych wyobrażeń o sztuce”¹⁸. Według Hansa Roberta Jaussa, czytelnik jako podmiot konsumujący podmiot produkujący jest niezbędnym podmiotem interakcji autora i publiczności. Wynika to z jego poglądu na dzieło literackie:

Utwór żyje, dopóki oddziaływa. Oddziaływanie utworu obejmuje to, co zachodzi w odbiorcy utworu i samym utworze [...]. Utwór jest utworem i żyje jako utwór dlatego, że domaga się interpretacji i oddziaływa w wielu znaczeniach¹⁹.

Zdaniem wspomnianego badacza, „dopiero za pośrednictwem czytelnika dzieło wstępuje w zmienny horyzont doświadczenia ciągłości, gdzie dokonuje się stała transformacja prostego odbioru w krytyczne zrozumienie, recepcji biernej w czynną, uznanych norm estetycznych w nową, przekraczającą je produkcję”²⁰.

Relacja zachodząca między czytelnikiem a autorem w obrębie jednej kultury jest różna od relacji między autorem a tłumaczem oraz tłumaczem jako autorem a czytelnikiem. Zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniu nadawca i odbiorca, podobnie jak pozostałe podmioty osobowe utworu literackiego, wchodzi

¹⁶ M. Głowiński: *O konkretyzacji*. W: M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy...*, s. 93–94.

¹⁷ U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i niedookreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki. Warszawa 2006, s. 71.

¹⁸ P. Bürger: *Instytucja sztuki jako kategoria socjologii literatury*. Tłum. K. Jachimczak. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4. Cz. 2. Opr. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 101.

¹⁹ H.R. Jauss: *Historia literatury...*, s. 138.

²⁰ *Ibidem*, s. 142.

z sobą w relacje wewnątrz- i zewnątrzstrukturalne²¹. Lecz nadawca i odbiorca, jak twierdzi Eco, obecni są w tekście nie jako dwa bieguny aktu wypowiedzi, lecz jako role jego uczestników. Autor, czyli autor utworu, oraz tłumacz, będący „drugim” autorem, zdaniem Eco, pojawiają się jako rozpoznawalny styl, czy sta rola uczestnika oraz jako element aktu illokucyjnego lub czynnik sprawczy siły perlokucyjnej, ujawniający „instancję wypowiedzi”, czyli w jakiś sposób są obecni w tekście²². Czytelnik, będący hipotezą autora, i autor, będący hipotezą interpretacyjną czytelnika empirycznego, współdziałają z sobą tekstowo (jako dwie strategie dyskursu), dokonując aktualizacji zamiarów wirtualnie zawartych w wypowiedzeniu²³, w tym także głębokich struktur semantycznych, struktur aktantów i struktur ideologicznych. Role autora oryginału i odbiorcy oryginału oraz autora przekładu i odbiorcy przekładu pokrywają się z sobą, różnią ich natomiast style odbioru, uzależnione od kultury, w której każdy z tych utworów żyje autonomicznie.

Przekład jest bytem indywidualnym, zależnym od tekstu pierwotnego. To, jak pisze George Mounin, twór „przez szyby kolorowe”, ponieważ ulega aktualizacji i realizacji dokonanej na podstawie różnej od autorskiej sytuacji historycznej czytelnika²⁴. Zarówno pisarz, jak i tłumacz tworzą mitologie czytelnika, które bywają niespójne, ponieważ oparte są na przybliżonym pojęciu o publiczności. Wiedza na temat publiczności to zmienna x , pewna „wartość niestała”. Dlatego filtrem między pisarzem, tłumaczem i czytelnikiem jest wydawca, którego zadaniem jest zapoznanie czytelnika z pisarzem i pomoc w porozumieniu. Najwyższym stopniem porozumienia, modelem recepcji jest czytelnik idealny, który łączy rozumienie refleksyjne z płynną grą antycypacji i korelacji, uwarunkowaną napięciem, zaskoczeniem, rozczarowaniem, ironią i komizmem²⁵. Taki czytelnik musiałby, rozporządzając wiedzą teoretycznoliteracką i historyczną („fuzja horyzontów”²⁶), rejestrować każde wrażenie estetyczne, nadając strukturze utworu najszerszy sens. W praktyce jednak czytelnik odbiera utwór, korzystając z indywidualnego zasobu wiedzy i doświadczenia, które dostosowuje i transformuje pod wpływem czasu i zmieniających się tendencji społecznych. Taki utwór jest dla interpretanta „dziełem w ruchu”²⁷, szczególnie zindywidualizowanym, jeśli chodzi o przekład literatury.

²¹ Por. A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*. W: A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków 1998, s. 100–116.

²² Por. U. Eco: *Lector in fabula...*, s. 88.

²³ Ibidem, s. 90–93.

²⁴ R. Escarpit: *Literatura a społeczeństwo*. W: *W kregu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. Tłum. J. Lalewicz. Wstęp, wyb. i oprac. A. Mencwel. T. 1. Warszawa 1980, s. 237.

²⁵ H.R. Jauss: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana 1998, s. 493.

²⁶ Por. H.-G. Gadamer: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wybór, oprac. i wstęp K. Michalski. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa 1979.

²⁷ U. Eco: *Dzieło otwarte...*, s. 82.

Odczytanie przekładu utworu literackiego jest zatem odbiorem odbioru, rozbudowaną grą relacji między autorem, tekstem, tłumaczem i czytelnikiem. W obrębie przekładu odbywa się podwójna aktualizacja i realizacja niedookreśleń, które w celu kierowania reakcjami czytelnika mogą być zorganizowane techniką cięcia, montażu, segmentowania lub kontrastu czy opozycji²⁸. Sens powstaje dzięki przecięciu dwóch perspektyw: tekstu i recepcji, czyli złożonego oddziaływania samego dzieła oraz recepcji historycznie uwarunkowanego czytelnika implikowanego, który aktualizuje możliwe znaczenie tekstu w trakcie lektury²⁹. Jednak miernikiem jakości utworu jest nie tylko wzajemne zrozumienie i porozumienie. To tylko klucz do zaistnienia tłumaczenia w innym obszarze kulturowym, jako wytworu niezależnego od oryginału. Dlatego, jak pisze Bożena Tokarz³⁰, obowiązkiem tłumacza jest stworzenie nie tylko semantycznego, lecz również funkcjonalnego ekwiwalentu oryginału.

Proces czytania, jak twierdzi Hans Robert Jauss, jest więc „realizacją określonych instrukcji, procesem sterowanej percepcji”³¹, co oznacza, że interpretacja nie jest nigdy całkowicie subiektywna, lecz zmuszona do przestrzegania intersubiektywnych reguł wpisanych w strukturę tekstu, gatunku czy doświadczenia estetycznego³², w dużej mierze uzależnionego od kultury, tradycji i obyczajowości określonego kręgu kulturowego. Dlatego choć proces recepcji przebiega tak samo w oryginale, jak w przekładzie, każdy z nich żyje jako oddzielny wytwór we własnej kulturze. Tłumaczenie jest bowiem bytem autonomicznym, tekstem ponownie napisanym³³, niezależnym od oryginału. Interpretacja tłumaczenia odmienna od interpretacji oryginału jest jedynie inną wersją tego samego tekstu, zaktualizowaną w innym czasie i przestrzeni, z perspektywy innej dziejowości. Odmienność recepcji w kulturze macierzystej i kulturze docelowej nie świadczy o tym, że tłumaczenie jest złe. Inna interpretacja jest odpowiedzią na inne potrzeby odbiorcy, inne funkcje literatury, inne warunki społeczno-historyczne i inną realność.

W świadomości polskiego czytelnika *Sny i kamienie* to utwór nieokreślony genologicznie, zawierający cechy różnych gatunków. Z uwagi na niedookreślenie, brak ramy kompozycyjnej, autorka daje czytelnikowi dużą swobodę interpretacji

²⁸ W. Iser: *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej*. W: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Wybór, oprac. i wstęp H. Orłowski. Tłum. M. Łukasiewicz, W. Bialik, M. Przybecki. Warszawa 1986, s. 204–211.

²⁹ Za: A. Burzyńska, H. Markiewicz: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2007, s. 101–102.

³⁰ B. Tokarz: *Między psychologicznym a aksjologicznym aspektem przekładu*. W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice—Warszawa 2004, s. 15.

³¹ H.R. Jauss: *Historia literatury...*, s. 145–146.

³² Za: A. Burzyńska, H. Markiewicz: *Teorie literatury...*, s. 101.

³³ M. Grosman: *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana 2004, s. 67.

i możliwość wykreowania swoich własnych „snów i kamieni”. *Sny i kamienie*, debiut Magdaleny Tulli, w 1995 r. został przyjęty przez polską krytykę literacką jako wyraz innowacji i nowoczesności w literaturze. Uhonorowany Nagrodą Fundacji Kultury, Nagrodą Fundacji im. Kościeleckich, doczekał się wielu tłumaczeń, w tym na język niemiecki już w 1997 r., pięciu wydań, kilkunastu recenzji i wzmianek w artykułach oraz opracowaniach literackich. Utwór ten z jednej strony jest zestawiany z dziełami Franza Kafki, Gabriela Garcii Marqueza, Georges’a Pereca, Italo Calvina, Brunona Schulza, z warszawskimi utworami Prusa, Singera, Białoszewskiego i Konwickiego, a nawet Gustava Mahlera, z drugiej natomiast jest chwalony za niezwykłą oryginalność, tkwiącą w połączeniu wielości wpływów i innych tekstów w swoistej, niepowtarzalnej narracji. *Sny i kamienie* to utwór polifoniczny, którego wielogłosowość³⁴ jawi się w płaszczyźnie zarówno treści, jak i formy.

Możliwości odbioru *Snów i kamieni* jest bardzo wiele, podobnie jak wersji samej powieści. Każda z pięciu edycji wydań książki jest inna. Choć zmiany wprowadzone przez autorkę nie spowodowały dużych przesunięć semantycznych, dla tłumacza mogły być znaczące. W końcu to utwór wieloznaczny, traktujący także o języku i znaczeniach.

Podstawowe znaczenie utworu stanowi miasto. Narrator przedstawia je jako skupisko budynków, ulic, historii, obyczajowości, tradycji, ale także ludzkich uczuć, myśli, pamięci i zapomnienia. W rozbudowanym opisie szczegółowo wlicza właściwości i cechy obserwowanej rzeczywistości. Ponieważ, jak twierdzi Stefania Skwarczyńska, opis winien przekazać odbiorcy pewien przedmiot czy stan rzeczy w jego rysach jednostkowych, indywidualnych, w taki sposób, by ten mógł wykorzystać go dla swojej wiedzy o rzeczywistości i włączyć w swój obraz świata³⁵. W utworze Magdaleny Tulli deskrypcja nie jest jedynie miejscem przerwy w znaczeniowym organizowaniu się opowiadania, tylko formą wypowiedzi je dopełniającej, a zarazem z nim kontrastującej, jak twierdzi Janusz Sławiński³⁶, lecz jest, tak jak u A. Robbe-Grilleta, techniką powieściową³⁷ ogarniającą całą powieść, zajmującą miejsce dawnych uschematyzowanych konwencji. Opis w *Snach i kamieniach* stanowi materię powieści, dla której znacząca jest perspektywa przedstawiania. Nie jest zatem ważne ukazanie danego stanu rzeczy, lecz innego sposobu jego postrzegania, widzenia świata, jego tworzenia się i zacierania, opisywania w ruchu zarówno stałości, jak i niestałości materii. Stanowi to o wewnętrznej zasadzie utworu i o sposobie doświadczania świata przez

³⁴ Por. M. Bachtin: *Słowo w powieści*. W: M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa 1982.

³⁵ S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 340.

³⁶ J. Sławiński: *O opisie*. W: *Problemy teorii literatury. Prace z lat 1975–1984*. Seria 3. Wyb. H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 151–154.

³⁷ Por. M. Głowiński: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 55.

narratora, w których czas indywidualny i historyczny stanowi o autentyczności świata przedstawionego. Opis w *Snach i kamieniach* nie odnosi się bezpośrednio do osób, lecz do rzeczy. Jednak sposób przedstawiania rzeczy odnosi się do osób. Rzeczywistość opisywana jest z perspektywy narratora niebędącego uczestnikiem świata przedstawionego, oceniającego rzeczywistość ze swojego punktu widzenia, przez wybory obserwowanych obiektów i zjawisk oraz refleksję. Jest to widoczne tak w oryginale, jak i w przekładzie:

Puste butelki trafiają w przejeżdżające wagony, rozbijają się o nie i pozostają na zawsze przy nasypie, jako świadectwo zagadkowej nienawiści tych okolic do wszystkiego, co porusza się po torach³⁸.

Prazne steklenice zadevajo v mimo vozeče vagone, razbijajo se obnje in za vedno ostajajo na nasipu, v dokaz skrivnostnega sovraštva teh krajev do vsega, kar se premika po tirih³⁹.

Zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniu opis jest dynamiczny, dzięki nagromadzeniu w nim form osobowych czasowników: *trafiają : zadevajo, rozbijają się : razbijajo se, porusza się : se premika*. Również forma imiesłowu przymiotnikowego czynnego *przejeżdżające* zostaje w tłumaczeniu zachowana, mimo że imiesłów w języku słoweńskim występuje bardzo rzadko. Tłumaczka zamiast formy bardziej popularnej *vagone, ki vozijo mimo*, czyli w tłumaczeniu dosłownym: „wagony, które przejeżdżają obok”, użyła formy *mimo vozeče*. Wybór zapewne był podyktowany strukturą całego zdania, występujące w nim czasowniki w formie osobowej neutralizują imiesłów, nie wpływając znacznie na zmianę odbioru. W tym zdaniu imiesłów w języku słoweńskim nie brzmi archaicznie. Inaczej jest w zdaniu:

Ulice **wypelnione** są po brzegi przypadkowymi wydarzeniami, tak jakby nawet **myśl, nadająca** miastu właściwy kształt, urywała się na skraju kartki⁴⁰.

Ulice so do roba **zvrhane** naključnih dogodkov, tako kot da bi se na robu papirja pretrgala celo **misel, ki daje mestu ustrezno obliko**⁴¹.

Tłumaczka zachowała formę imiesłowu przymiotnikowego biernego *wypelnione : zvrhane*, lecz formę imiesłowu przymiotnikowego czynnego *myśl, nadająca kształt* zamieniła na osobową formę czasownika *misel, ki daje obliko*, co znaczy „myśl, która nadaje kształt”. Zmiana ta pociągnęła za sobą zmianę szyku zdania, lecz nie wpłynęła na zmianę znaczenia. W języku słoweńskim bowiem

³⁸ M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 2004, s. 54.

³⁹ M. Tulli: *Sanje in kamni*. Prev. J. Unuk. „Nova revija” 2005, št. 282/283, s. 86.

⁴⁰ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 53.

⁴¹ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 85.

podmiot i orzeczenie zwykle znajdują się na końcu zdania, za dopełnieniem, inaczej niż w języku polskim. Rozwiązanie tłumaczki doprowadziło do adekwatnego dla wprowadzonego opisu ożywienia wypowiedzi. W obu zdaniach *myśl, nadająca miastu właściwy kształt* stanowi dominantę wypowiedzi.

Opis w *Snach i kamieniach* nie jest opisem racjonalistycznym, przypomina refleksję o charakterze „szkatułkowym”. W rozmyślaniach o elementach świata zewnętrznego mieści się wiele teorii dotyczących: języka i znaku, podmiotu (jego słabości i siły) i przedmiotu, cykliczności świata i jego czasowości, pamięci i zapomnienia, wyobraźni i realności. Wszystkie zawierają się w sobie, powiązane wzajemnie jak kłaczki⁴². Elementem spajającym jest natomiast poetycki styl wypowiedzi, który w połączeniu z ironiczną postawą narratora może przypominać nowomowę⁴³ okresu polskiego socrealizmu, „ekwiwalentyzację” języka, której celem jest przedstawienie określonej rzeczywistości magicznej (odwołującej się do wolności, marginesu, władzy, Placu Konstytucji⁴⁴, budowy i nazywania rzeczywistości itp.), mającej na celu wykreowanie świata utopijnego.

Świat utopijny *Snów i kamieni* jest światem poetyckim, metaforycznym. Budują go stałe i przekształcone związki wyrazowe, porównania i przenośnie, dając złudzenie podobieństwa ze światem realnym. Natomiast świat realny w połączeniu z językowym obrazem świata narratora, który całą rzeczywistość podaje w wątpliwość, zaprzecza jego wersji „wypowiedzianej” oraz „myślanej”, daje rzeczywistość na obraz „labiryntu sprzeczności”⁴⁵. Jak czytamy w tekście: „Kiedy zaś upływ czasu odsłonił niewiedzę mieszkańców, miastem rządziła już **reguła meandra**”⁴⁶ / „Ko pa je tek časa razkrinkal neznanje meščanov, je mestu že zavladalo **pravilo meandra**”⁴⁷. Owa reguła meandra jest wskazówką dla rozumienia wszelkich tekstowych zagadek językowych.

W utworze występują związki frazeologiczne oraz ich przekształcenia, z którymi tłumaczka radzi sobie w różny sposób. Związek *bez ladu i skladu* w zdaniu: „Przedmioty i budynki krążą **bez ladu i skladu**”⁴⁸, zostaje zastąpiony ekwiwalentem w języku słoweńskim *brez repa in glave*: „Predmeti in poslopja

⁴² Por. B. Banasiak: *Ogród koczownika. Deleuze — rizomatyka i nomadologia*. „Colloquia Communia” 1988, št. 1—3, s. 253—270.

⁴³ Por. M. Głowiński: *Nowomowa i ciągi dalsze: szkice dawne i nowe*. Kraków 2009.

⁴⁴ Plac Konstytucji wraz z Pałacem Kultury i Nauki powstały w okresie realizmu socjalistycznego 1949—1956, w ramach planu odbudowy stolicy po drugiej wojnie światowej. Otwarcie placu nastąpiło w dniu uchwalenia Konstytucji PRL, 22 lipca 1952 r., i było wydarzeniem historycznym. Por. K. Mordyński: *Marzenie o idealnym mieście — Warszawa socrealistyczna*. „Spotkania z Zabytkami” 2009, nr 9, s. 3—8.

⁴⁵ Por. G. Bataille: *O Nietzschem*. Tłum. T. Komendant. „Literatura na Świecie” 1985, nr 10, s. 176.

⁴⁶ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 64.

⁴⁷ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 91.

⁴⁸ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 50.

krożijo **brez repa in glave**⁴⁹. W dosłownym tłumaczeniu *brez repa in glave* oznacza: „bez ogona i głowy”, w znaczeniu frazeologicznym zaś — dokładnie *bez ladu i skladu*.

W innym zdaniu: „Wspomnienia są jak **wióry, które lecą tam, gdzie drwa rąbią**”⁵⁰, autorka używa zarówno porównania, jak i frazeologizmu. Porównując wspomnienia do związku *Gdzie drwa rąbią, tam wióry leca*, oznaczającego, że każdy czyn ma swoje skutki, przekazuje informację, że wspomnienia mają charakter pewnej relacji przyczynowo-skutkowej, co jest również kontynuacją myśli zawartej w poprzednim akapicie: „Ale obserwatorzy, nie mogąc wytrwać bez porządkowania zdarzeń w swojej pamięci, próbują połączyć je w jedną całość, by przywrócić światu ciągłość i wynikanie, przyczynę i skutek”⁵¹. W przekładzie: „Spomini so kot **iveri, ki frčijo tam, kjer sekajo drva**”⁵², związek frazeologiczny został przetłumaczony dosłownie, traktując zdanie jako metaforyczne porównanie wspomnień z „wiórami” podczas ścinania drzewa, i tym samym zwracając uwagę na jego rozproszenie, momentalność, chwilowość. Znaczenie to nieco wybiega poza pole semantyczne wyrażenia w języku polskim, jednak nie zaburza znacząco interpretacji, gdyż na jej właściwy tor naprowadza sama autorka, która rozwija swoją myśl w dalszej części utworu, mówiąc o pamięci, zapomnieniu i ciągłości doświadczenia.

Podobnie w zdaniu: „**Rzym jest punktem, do którego prowadzą wszystkie drogi**: zakurzona i przeżartą przez mole książkowe **karczmą, w której diabeł mówi dobranoc**”⁵³, autorka łączy dwa wyrażenia — związek *wszystkie drogi prowadzą do Rzymu* i *tam, gdzie diabeł mówi dobranoc*. W języku słoweńskim: „**Rim je mesto, kamor vodijo vse poti** — zaprašena in od knjižnih moljev obglodana **krčma nekje Bogu za hrbtom**”⁵⁴, tłumaczenie pierwszego związku jest dokładnym odbiciem związku w oryginale, podobnie jak w Polsce, również w Słowenii żywo funkcjonującym w języku. Jednak w polskiej świadomości oznacza, że do jednego miejsca, celu, można dojść na różne sposoby⁵⁵. Natomiast w języku słoweńskim *Rzym* jest rozumiany jako najbardziej chrześcijańskie miasto i *wszystkie drogi prowadzą do Rzymu* jest nieodłącznie związane z *iść do Rzymu*. Jak podaje Janez Keber, oznacza to „udać się na pielgrzymkę”, chodzi tu głównie o kobiety w ciąży poczętej ze związku nieakceptowanego społecznie (mezalians)⁵⁶. Kolejnym dowodem na utożsamianie w Słowenii *Rzymu* z sakralnością jest funkcjonujące staroniemieckie powiedzenie ludowe,

⁴⁹ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 84.

⁵⁰ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 81.

⁵¹ Ibidem, s. 79—80.

⁵² M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 100.

⁵³ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 57.

⁵⁴ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 87.

⁵⁵ Por. *Słownik frazeologiczny PWN*. Red. A. Kłosińska. Warszawa 2005.

⁵⁶ Por. J. Keber: *Slovar slovenskih frazemov*. Ljubljana 2011, s. 808.

a w Polsce nieznanie, że w Wielki Czwartek i Piątek *wszystkie dzwony odlatują do Rzymu*⁵⁷. Pole semantyczne w języku słoweńskim jest zatem węższe od tego w języku polskim, co mogło wpłynąć na interpretację. Natomiast drugie wyrażenie występujące w zdaniu: *tam, gdzie diabeł mówi dobranoc*, oznaczające miejsce bardzo odległe⁵⁸, zostało przetłumaczone jako *nekje Bogu za hrbtom*⁵⁹, co w tłumaczeniu dosłownym znaczy: „gdzieś Bogu za plecami”, i również odnosi się do miejsca położonego gdzieś daleko, na odludziu, w biedzie. *Nekje Bogu za hrbtom* jest ekwiwalentem *za hudičevim repom*, czyli w tłumaczeniu dosłownym: „za ogonem diabła”. Słoweńskie wyrażenie, choć ekwiwalentne z polskim, może przywoływać skojarzenia z polskim frazeologizmem *u Pana Boga za piecem*. To jednak dotyczy miejsca bezpiecznego, beztroskiego, szczęśliwego⁶⁰, choć często kojarzonego z odludziem, najczęściej z wsią. Teoretycznie wyrażenie *za hudičevim repom* mogłoby się wydawać bliższe wyrażeniu *tam, gdzie diabeł mówi dobranoc*, chociażby z uwagi na podobieństwo podmiotu. Tłumaczka jednak wybiera *nekje Bogu za hrbtom*. Trudno oceniać zasadność tego wyboru, można się jedynie domyślać, że wynikał albo z pragmatyzmu, albo z nawiązania do skojarzeń z *Rzymem* w pierwszej części zdania.

W odniesieniu do pewnych stałych wyrażen o dużej frekwencji, takich jak *ziemski padół*, tłumaczka odpowiednio znajduje ekwiwalent w języku słoweńskim. „Całe to miasto, **stojące na ziemskim padole** i nakryte półkulą nieba, zawieszona jest w innej, bardziej przepastnej przestrzeni, gdzie powstają i krążą nazwy wszystkich rzeczy i stanów, i skąd nadciągają myśli”⁶¹ zostaje przetłumaczone jako: „Celotno mesto, **postavljeno v tej solzni dolini** in prekrito s polkrožnim nebeškim svodom, lebdi v drugem, bolj prepadnem prostoru, kjer nastajajo in krožijo poimenovanja vseh stvari in stanj in od koder se zgrinjajo misli”⁶². Jak podaje *Uniwersalny słownik języka polskiego*, *padół* to „ziemia, świat jako miejsce ludzkiej niedoli”⁶³. W języku słoweńskim odpowiednikiem takiego miejsca jest *solzna dolina*, w tłumaczeniu dosłownym — „płacząca dolina”, wyrażenie ekspresywne, oznaczające miejsce cierpienia i problemów⁶⁴. W przekładzie nie dochodzi zatem do żadnych przesunięć znaczeniowych, znaczenia polskie i słoweńskie są ekwiwalentne.

O magiczności języka *Snów i kamieni* decyduje także nawiązanie narratorki do stylu baśni, a mianowicie do ramy *Za siedmioma górami, za siedzioma morzami...* W tekście wykorzystany został jeden z członów ramy początku utworu

⁵⁷ Ibidem, s. 809.

⁵⁸ Por. *Słownik frazeologiczny PWN...*

⁵⁹ J. Keber: *Slovar slovenskih frazemov...*, s. 89.

⁶⁰ *Słownik frazeologiczny PWN...*

⁶¹ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 48–49.

⁶² M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 83.

⁶³ *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*. Red. S. Dubisz. Warszawa 2008.

⁶⁴ *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Red. A. Bajec. Ljubljana 1994.

baśniowego (lecz o innej funkcji tekstowej), wyrażenie *siedem mórz*: „Tym bardziej że nie jest pewne, czy umrzeć można tak, jak przepływa się **siedem mórz** — bez otwierania oczu”⁶⁵. W przekładzie na język słoweński *siedem mórz* zostało przetłumaczone dosłownie: „Še toliko bolj, ker ni gotovo, ali je umreti mogoče tako, kot se prepluje **sedem morij** — ne da odpreš oči”⁶⁶. Interpretacja może być dwojaka. W słoweńskiej literaturze ludowej liczba *dziewięć* ma większe znaczenie magiczne niż liczba siedem, choć także występuje w formule początku. *Deveta dežela*⁶⁷, czyli dziewiąta kraina, jako kraina wiecznej szczęśliwości położona była *Za devetimi gorami, morij sedmimi...*, *za devetimi gorami in devetimi vodami*. Jedna z najbardziej znanych słoweńskich baśni *Zlato jabolko*⁶⁸ zaczyna się: *Nekoč davno, zelo davno, za devetimi gorami in devetimi morji je bilo neko kraljestvo*. Liczby *dziewięć* i *siedem*, odwołujące się do *wód* i *mórz* używane są w formule początku utworu baśniowego wymiennie. Dlatego w tłumaczeniu na język słoweński, inaczej niż w języku polskim, obie wersje będą interpretowane jak znak języka symbolicznego.

Również w płaszczyźnie znaczeniowej narracji można dostrzec pewne problemy przekładowe. Narrator *Snów i kamieni* jest perfekcjonistą w budowaniu świata przedstawionego („miasta maszyny” i „świata drzewa”), ostrożnie ważąc każde słowo, dążąc do porządku, podkreśla jego niedoskonałość. Ukazuje ich symboliczne znaczenie i wieloznaczność obrazu ujętego w słowa o magicznym znaczeniu pojęć. Istotne jest założenie narratora, że *wszyscy wiedzą* i każdy ma *świat w swojej głowie*, który może kontrolować. Dowodzi tym samym ponadjednostkowości porządku rządzącego światem oraz indywidualności doświadczenia i woli mocy:

Wszyscy wiedzą, że „drzewo” i „maszyna” to **tylko słowa**, kto je wypowiada, na chwilę zatrzymuje **świat w swojej głowie**⁶⁹.

Vsi vedo, da **sta** „drevo” in „stroj” **samo besedi**, in kdor **ju** izgovori, za hip zaustavi gibanje sveta v svoji glavi⁷⁰.

⁶⁵ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 56.

⁶⁶ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 87.

⁶⁷ Do motywu dziewiątej krainy nawiązywał między innymi Josip Stritar w swojej antyutopijnej powieści pt. *Deveta dežela* (1878), w której Słowenia przewodniczy innym krajom słowiańskim, w której wszyscy mówią czystym i poprawnym językiem słoweńskim: „mężczyzna odpowiedział najpiękniejszym językiem słoweńskim [...], jakim nigdzie w Słowenii się nie mówi; mało tego, ośmielał się powiedzieć, że jeszcze nigdy nie słyszałem tak pięknego, tak cudownie brzmiącego języka” [Tłum. M.G.]; „je mož odgovoril v najlepši slovenščini [...] kakor se pač nikjer ne govori po slovenskih deželah; še več, reči smem, da nisem še nikoli slišal tako lepega, tako blaglasnega jezika”. J. Stritar: *Zbrano delo 4*. Red. F. Koblar. Ljubljana 1954, s. 309.

⁶⁸ Por. H. Dugonjić: *Zlato jabolko (bajka-igra v enem dejanju)*. „Locutio” 2000, št. 9.

⁶⁹ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 65.

⁷⁰ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 92.

Na uwagę zasługuje ujęcie kategorii liczby słów *drzewo* i *maszyna*. W języku polskim słowa te wyrażone są w liczbie mnogiej, w szerszym rozumieniu mogą oznaczać „wszelkie” słowa związane z drzewem i maszyną, słowa wchodzące w skład zbioru słów *drzewo* i *maszyna*, a zatem wszystkie te, które nazywają świat w obszarze narracji, w tym „wszelkie drzewa” i „wszelkie maszyny”. W języku słoweńskim natomiast kategoria liczby podwójnej dokładnie określa, że są to tylko dwa słowa: *drzewo* i *maszyna*, i nie rozszerzają znaczenia na inne, dookreślające je pojęcia.

Narrator reprezentuje postawę Syzyfa, który mimo wysiłku zdany jest na niepowodzenie. Jest to niewątpliwie postawa słabego⁷¹ uczestnika świata, niepewnego, bezcielesnego, funkcjonującego na marginesach tekstu i języka, w opozycji do mocnego, kreatywnego, dążącego do doskonałości „demiurga”, który buduje i ustanawia miasto. Postawę podmiotu słabego charakteryzuje, oprócz niepewności, także prawdopodobieństwo i możliwość, wyrażone za pomocą modalności. Zdanie: „Spojrzeniem **można** ogarnąć **niewiele**”⁷², w języku słoweńskim brzmiące: „S pogledom **ni mogoče** zaobseči **veliko**”⁷³, jest negatywną interpretacją myśli nie do końca zrealizowanej. Pierwsza sytuacja ontologiczna, wyrażona za pomocą modalności „to, co miało nie być”⁷⁴, opisuje to, co z góry było skazane na porażkę i niespełnione z uwagi na brak pewnych warunków ogólnych, normatywnych, druga natomiast, wyrażona przez modalność „to, co miało być”, przedstawia byt zawieszony i zablokowany, który został czystą możliwością, nie przyjął żadnej konkretnej postawy. Modalność, jaka została wyrażona w języku słoweńskim, nie wynika z błędu tłumacza, lecz stanowi słoweńską normę językową. Pozorna równoważność zdania zostaje podważona przez formę negacji. Pierwsze zdanie określa bowiem pewną możliwość, choć zrealizowaną częściowo, drugie zaś pewną sytuację niemożliwości, realizacji czy rozstrzygnięcia określonej całości. Oba podmioty są osłabione, lecz pierwszy jest wybrakowany, drugi natomiast wycofany.

Świadomość słabości i dążenie do porządku, doskonałości jest jednocześnie dążeniem do centrum, które w myśli religijnej⁷⁵ utożsamiane jest ze świętą górą i obszarem *sacrum*:

Każde z tych miejsc ma swój własny centralny punkt, który porządkuje przestrzeń⁷⁶.

⁷¹ Por. G. Vattimo: *Dialektyka, różnica, myśl słaba*. Tłum. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki. „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 132.

⁷² M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 48.

⁷³ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 82.

⁷⁴ Por. C. Noica: *Sześć chorób ducha współczesnego*. Tłum. I. Kania. Kraków 1997.

⁷⁵ Por. M. Eliade: *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*. Wyb. i wstęp M. Czerwiński. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1993.

⁷⁶ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 53.

Vsak od teh krajev ima svojo lastno središčno točko, ki ureja prostor⁷⁷.

Wielość miejsc, wielość centrum wskazuje z jednej strony na ich profanację i stałą kontrolę niewidocznych „punktów centralnych”, które „obserwują”, z drugiej natomiast strony można je utożsamiać z własnymi punktami widzenia. Perspektywa oglądu może być zatem „obca” lub „własna”. W języku słoweńskim *središčna točka* nie wywołuje podobnych skojarzeń jak w języku polskim, dlatego nie można rozszerzyć interpretacji na *punkt widzenia*, który w języku słoweńskim znaczy *vidik*. Odbiór przekładu zawęża się zatem do interpretacji oznaczającej punkt widzenia podmiotu obcego. Ta obcość punktu centralnego, wywołująca dystans i wrażenie nadzwyczajności, świadczy o jego sile i przewadze. Centrum jest inne niż pozostałe miejsca w mieście, w którym „noc nigdy nie zapada, wieczór przemienia się tam od razu w poranek, nawet nie wiadomo kiedy”⁷⁸. Można zatem uznać, że jest nadzwyczajne. Lecz to tylko pozór nadzwyczajności, ponieważ „noc nie jest naprawdę nocą, a sen nie jest naprawdę snem”⁷⁹. W ten sposób autorka wyjawia wielokrotnie pojawiające się w utworze sprzeczności, negacje wcześniejszych wypowiedzianych myśli. Dualizm i rozdwojenie stanowią fundament *Snów i kamieni*. Obrazuje to zdanie:

Miasto **wczorajsze** i miasto **dzisiejsze** mogą być parą bliźniaczych obrazków z łamigłówek⁸⁰.

Včerajšnje mesto in **današnje** mesto se utegneta zdeti par sličic dvojčic iz uganke⁸¹.

Świadomość nieosiągalności świata tkwi w jego zasadzie — zasadzie samego mówienia, którą Jacques Lacan nazywa „nieosiągalnym Ideałem”⁸². To pewien wewnętrzny margines, którego nie można osiągnąć nie z powodu zewnętrznych okoliczności, lecz samego siebie, uniemożliwiającego ten dostęp. „Etyka maksimum” Lacana miałyby polegać na powrocie do „własnego-właściwego miejsca”, tj. „przepracowania” miejsca aktualnego, w powiązaniu z pamięcią. Osiągnięcie tego byłoby możliwe dzięki wyjściu poza krąg, przekroczeniu granicy *lalangue*⁸³. W *Snach i kamieniach* narrator porusza się w kręgu, w obrębie mowy i myśli, odwołuje do samego siebie i do swojej różnicy. Nie wychodzi poza krąg swojego świata mitycznego, funkcjonuje, odbijając się od dwóch biegunów odniesienia — świata „maszyny”, działającego automatycznie i przewidywalnie, w rzeczywi-

⁷⁷ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 85.

⁷⁸ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 59.

⁷⁹ Ibidem, s. 60.

⁸⁰ Ibidem, s. 61.

⁸¹ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 90.

⁸² Za: S. Žižek: *Refleksija in psihoanaliza*. „Anthropos” 1978, št. 5—6, s. 47.

⁸³ Ibidem, s. 48.

stości „aktualnej” jako byt samodzielny, i świata „drzewa” z typowymi dla siebie czasowością istnienia, konotacyjnością i zależnością od świata zewnętrznego.

Czas i pamięć w utworze to pewne warianty śladu, jaki zostawia kontakt z materią. Jak pisze Henri Bergson, „rzeczywiste jest to trwanie, które wgrzyza się w rzeczy i pozostawia na nich ślad swojego zęba. Jeżeli wszystko jest w czasie, to wszystko się zmienia wewnętrznie i ta sama konkretna rzeczywistość nigdy się nie powtarza”⁸⁴. Rzeczywiste trwanie określają zmiany, uznawane przez Bergsona za „najbardziej substancjalne i najtrwalsze z rzeczy tego świata”⁸⁵; również w *Snach i kamieniach* tworzą najwyraźniejszy ślad czasowości:

Zmiany są jedynym **śladem**, jaki **czas** po sobie pozostawia⁸⁶.

Spremembe so edina **sled**, ki jo za sabo pušča **čas**⁸⁷.

Magdalena Tulli, mimo ciągłego podkreślania zmian, osobliwości i nietrwałości materii, jest konsekwentna w używaniu pojęć. Dotyczy to zwłaszcza takich słów, jak: *nazwa*, *trwać*, *różnica*, *porządek*, które stanowią o interpretacji całego utworu w kontekście filozoficznym. Odwołują się bowiem do teorii różnicy, myśli słabej Vattimo, Bergsonowskiego trwania, esencjalizmu i pragmatyzmu. W tłumaczeniu natomiast wykorzystanych zostało wiele synonimów tego samego słowa. *Nazwa* tłumaczona jest jako *ime*, *poimenovanje*; *różnica* jako *razlika*, *ločitev*; *porządek* — *red*, *ureditev*; *trwać* jako *bivati*, *živeti*, *trajati*, *biti*, *obstajati*. Rezultatem takiego zróżnicowania jest neutralizacja pojęć, które mogłyby naprowadzić czy umożliwić zrozumienie dodatkowych kontekstów. Oryginał i przekład różni zatem materia słowa. Różni je, lecz ich nie oddziela. Śledząc tak myśli autorki, zmiany w zakresie słowa wpisane są w celowość planu i porządku utworu. Ukierunkowują tylko na możliwe ujęcia interpretacji, zróżnicowane jednostkowo i zmieniające się pod wpływem czasu, podobnie jak *życie dzisiejszych mieszkańców*:

Życie dzisiejszych mieszkańców **możliwe jest** tylko w tym jednym jedynym miejscu na świecie: w ulotnym dzisiejszym mieście, które od wczorajszego i od jutrzejszego **różni się** rodzajem **substancji**⁸⁸.

Življenje danasnjih prebivalcev **je mogoče** na tem enem edinem kraju na svetu — v neobstojnem današnjem mestu, ki se od včerašnjega in od jutrišnjega **loči** po vrsti **snovi**⁸⁹.

⁸⁴ Por. H. Bergson: *Ewolucja twórcza*. Tłum. F. Znaniński. Warszawa 1957, s. 86—98.

⁸⁵ Por. H. Bergson: *Myśl i ruch. Dusza i ciało*. Tłum. P. Beylin. Warszawa 1963, s. 120—125.

⁸⁶ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 63.

⁸⁷ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 91.

⁸⁸ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 62.

⁸⁹ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 90.

Odpowiednikiem czasownika *różnić się* tłumaczka uczyniła *ločiti*, czyli *oddzielać*. Między *różnicą* i *oddzieleniem* nie ma jednak pełnej niezgodności. *Różnice*, jak podaje *Uniwersalny słownik języka polskiego*⁹⁰, to *odmienności, nierówności*, o których istnieniu nie stanowi separacja; nie muszą być rozdzielone, by mogły istnieć, mogą stanowić całość, tworząc współlistnienie różnic. *Oddzielenie* natomiast nie musi ograniczać się jedynie do samej czynności *odgrodzienia* jednej rzeczy od drugiej, do oddzielenia różnic, zakładając konfrontację, lecz może oznaczać także *odłączenie* tożsamości. *Różnica* i *oddzielenie* noszą zatem różne znaczenia.

Powstałe na bazie mijającego czasu wspomnienia występują w *Snach i kamieniach* w formie mozaiki obrazów miasta w różnych jego okresach historycznych. Są to obrazy dynamiczne, zwykle nasycone działaniem, choć czasem o działaniu destrukcyjnym. Mimo podawania w wątpliwość większości słów, zagłębiania się w ich znaczenia, narrator nie popiera introspekcji oraz związanych z nią postawy nihilistycznej i melancholijnej. Zdanie „Od rozmyślań o dalekich krajach **choruje się ciężko**”⁹¹, jest pewnego rodzaju ostrzeżeniem, skierowanym do podmiotu zbiorowego, mającego na celu zniechęcenie do myśli o przeszłości lub przyszłości. W tłumaczeniu zdanie występuje w formie zwrotu do konkretnego odbiorcy: „Od rozmyślajńj o daljnijh krajih **hudo zboliš**”⁹². Rezygnacja z bezosobowości na rzecz bezpośredniego zwrotu do czytelnika spowodowała zmniejszenie dystansu między nadawcą a odbiorcą przekładu, zbliżenie do czytelnika słoweńskiego i oddalenie od oryginału. W oryginale bowiem narrator podaje komunikat, a w tłumaczeniu jest ukierunkowany na rozmowę. Ponadto czasownik *chorować* w tłumaczeniu jest użyty w formie dokonanej, *zboleti*, czyli *zachorować*. *Zachorować poważnie* wywołuje skojarzenia z faktem dokonanym, chorobą śmiertelną. W oryginale natomiast położony został nacisk na proces *chorowania*, który niekoniecznie musi się zakończyć śmiercią. Wyraża pewne prawdopodobieństwo, rzeczywistość w procesie. W przekładzie natomiast pewna realność, choć jeszcze trwająca, chyli się ku upadkowi ruchem jednostajnie opóźnionym.

Zarówno odbiorca oryginału, jak i przekładu może odczytać bardzo wiele znaczeń, jakie zawarte są w płaszczyźnie narracji. Narrator *Snów i kamieni*, mimo że ma największą wiedzę na temat opisywanej rzeczywistości, jest niedoskonały i swoją niepewność wyraża w zdaniach metajęzykowych. Podważa swoją obiektywność przez somnabulizm i rozbudowaną refleksję, będącą przedstawieniem subiektywnego punktu widzenia. Odbiorca, tak jak sam narrator, nie próbuje za wszelką cenę poznać świata i go odczarować, lecz tak jak podmiot Noici, mający cechy mił⁹³, „schodzi” ku światu, współodczuwa z nim. Za pewien objaw sympatii i ukłonu w stronę czytelnika można uznać postawę

⁹⁰ *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN...*

⁹¹ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 54.

⁹² M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 86.

⁹³ Za: A. Zawadzki: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009, s. 31.

narratora utożsamiającego się z czytelnikiem za pomocą formy *my*. W tekście polskim: „W tym miejscu **wypada przypomnieć** oczywistą prawdę”⁹⁴, narrator wypowiada się w formie neutralnej, bezosobowej — *wypada przypomnieć*. Natomiast w języku słoweńskim forma bezosobowa zostaje zmieniona na osobową — *moramo spomniti*: „Na tem mestu **moramo spomniti** na očitno resnico”⁹⁵. Za pomocą wyrażenia *musimy przypomnieć* narrator stawia znak równości między sobą i czytelnikiem, zmniejszając w ten sposób dystans i dając większy zakres wolności czytelnikowi.

Odbiorca przewidywany oryginału *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli i odbiorca przewidywany przekładu *Sanje in kamni* w tłumaczeniu Jany Unuk to dwa różne podmioty. Różnica między nimi wynika z innego układu relacji osobowych między podmiotami wypowiedzi, intersemiotyczności⁹⁶ i pragmatyczności przekładu. Rozwiązania translatorskie Jany Unuk są wynikiem selekcji, jakiej musiała dokonać, by ukazać utwór w formie przejrzystej, niezmaconej nadmiarem kontekstów. Było to możliwe tylko dzięki dużemu zasobowi wiedzy językowej i pozajęzykowej tłumaczki, jej doświadczeniu translatorskiemu oraz określoności w wyborze kierunku interpretacji. Jej odbiór musiał być odbiorem czytelnika empirycznego, wykazującego się dużym stopniem empatii i sympatii w stosunku do autorki tekstu oraz odbiorcy przekładu. Konieczne było uwzględnienie niewysokiego poziomu wiedzy ogólnej odbiorcy słoweńskiego na temat szczegółów historii Polski, na temat tendencji rozwojowych w literaturoznawstwie, pewnych podstaw światopoglądowo-filozoficznych oraz stereotypów. Zintegrowanie tych wszystkich czynników daje wersję utworu będącą połączeniem zmniejszenia dystansu między narratorem a czytelnikiem oraz ograniczenia odwołań do kontekstów filozoficznych. Zarówno przekład, jak i oryginał stanowią bazę znaczeń odczytywanych już na granicy „naskórka”, granicy zewnątrz- i wewnątrzstrukturalnej warstwy utworu, by po jej przekroczeniu dotrzeć do sedna, powierzchni tekstu, będącego pewną bazą obecności, zapewniającą mu bezpośredniość egzystowania⁹⁷. Przekład *Snów i kamieni* uposażył oryginał w jeszcze jedną możliwą warstwę *egzystencji*, interpretacji, wzbogaconej o różnicę kulturową i niezliczone wersje odbioru przekładu.

⁹⁴ M. Tulli: *Sny i kamienie...*, s. 68.

⁹⁵ M. Tulli: *Sanje in kamni...*, s. 94.

⁹⁶ Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998, s. 10—26.

⁹⁷ F. Chirpaz: *Ciało*. Tłum. J. Migasiński. Warszawa 1998, s. 12—13.

Bibliografia

- Bachtin M.: *Słowo w powieści*. W: M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa 1982.
- Banasiak B.: *Ogród koczownika. Deleuze — rizomatyka i nomadologia*. „Colloquia Communia” 1988, nr 1—3.
- Bataille G.: *O Nietzschem*. Tłum. T. Komendant. „Literatura na Świecie” 1985, nr 10.
- Bergson H.: *Ewolucja twórcza*. Tłum. F. Znaniecki. Warszawa 1957.
- Bergson H.: *Myśl i ruch. Dusza i ciało*. Tłum. P. Beylin. Warszawa 1963.
- Bürger P.: *Instytucja sztuki jako kategoria socjologii literatury*. Tłum. K. Jachimeczak. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4. Cz. 2. Opr. H. Markiewicz. Kraków 1992.
- Burzyńska A., Markiewicz H.: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2007.
- Chirpaz F.: *Ciało*. Tłum. J. Migasiński. Warszawa 1998.
- Dugonjić H.: *Zlato jabolko (bajka-igra v enem dejanju)*. „Locutio” 2000, št. 9.
- Eco U.: *Dzieło otwarte. Forma i niedookreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki. Warszawa 2006.
- Eco U.: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Warszawa 1994.
- Escarpit R.: *Literatura a społeczeństwo*. W: *W kregu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*. Tłum. J. Lalewicz. Wstęp, wyb. i oprac. A. Mencwel. T. 1. Warszawa 1980.
- Euroman: zgodbe z pogledom*. Ur. B. Aubelj, S. Jerele. Ljubljana 2008.
- Gadamer H.-G.: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wybór, oprac. i wstęp K. Michalski. Tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski. Warszawa 1979.
- Głowiński M.: *Nowomowa i ciągi dalsze: szkice dawne i nowe*. Kraków 2009.
- Głowiński M.: *O konkretyzacji*. W: M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998.
- Głowiński M.: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968.
- Głowiński M.: *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: M. Głowiński: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998.
- Grosman M.: *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana 2004.
- Iser W.: *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej*. W: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Wybór, oprac. i wstęp H. Orłowski. Tłum. M. Łukasiewicz, W. Bialik, M. Przybecki. Warszawa 1986.
- Jauss H.R.: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana 1998.
- Jauss H.R.: *Historia literatury jako prowokacja*. Tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa 1999.
- Keber J.: *Slovar slovenskih frazemov*. Ljubljana 2011.
- Lalewicz J.: *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*. Wrocław 1985.
- Łebkowska A.: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków 2008.
- Mordyński K.: *Marzenie o idealnym mieście — Warszawa socrealistyczna*. „Spotkania z Zabytkami” 2009, nr 9.
- Noica C.: *Sześć chorób ducha współczesnego*. Tłum. I. Kania. Kraków 1997.
- Okopień-Sławińska A.: *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*. W: A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*. Kraków 1998.

- Rychlewski M.: „*Pasmo estetyczne*”. *Teoria recepcji i socjologia czytelnictwa*. „Przestrzenie Teorii” 2010, nr 13.
- Skwarczyńska S.: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ur. A. Bajec. Ljubljana 1994.
- Sławiński J.: *O opisie*. W: *Problemy teorii literatury. Prace z lat 1975—1984*. Seria 3. Wybór H. Markiewicz. Wrocław 1988.
- Słownik frazeologiczny PWN*. Red. A. Kłosińska. Warszawa 2005.
- Stritar J.: *Zbrano delo 4*. Ur. F. Koblar. Ljubljana 1954.
- Tokarz B.: *Między psychologicznym a aksjologicznym aspektem przekładu*. W: *Socjologiczne aspekty przekładu*. Red. P. Fast. Katowice—Warszawa 2004.
- Tokarz B.: *O empatiji v prevodu*. In: *Literatura v večkulturnem položaju in ustvarjalno delo Jolke Milič*. Ur. B. Pregelj. Nova Gorica 2006.
- Tokarz B.: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010.
- Tokarz B.: *Thumacz a norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości*. W: *Obyczajowość i przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996.
- Tokarz B.: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Katowice 1998.
- Tulli M.: *Sanje in kamni*. Prev. J. Unuk. „Nova revija” 2005, št. 282/283.
- Tulli M.: *Sny i kamienie*. Warszawa 2004.
- Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*. Red. S. Dubisz. Warszawa 2008.
- Unuk J.: *Bleščeča igra literaturę*. In: M. Tulli: *V rdečem*. Prev. J. Unuk. Ljubljana 2008.
- Vattimo G.: *Dialektyka, różnica, myśl słaba*. Tłum. M. Surma-Gawłowska, A. Zawadzki. „Teksty Drugie” 2003, nr 5.
- Zawadzki A.: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009.
- Žižek S.: *Refleksija in psihoanaliza*. „Anthropos” 1978, nr 5—6.

Marlena Gruda

Predvideni bralec v romanu *Sanje in kamni* Magdalene Tulli, v izvirniku in prevodu Jane Unuk v slovenščino

Povzetek

Predvideni bralec izvirnika *Sny i kamienie* Magdalene Tulli in predvideni bralec prevoda *Sanje in kamni* v prevodu Jane Unuk sta dva ločena subjekta. Razlog za razliko med njima je drugačna konfiguracija odnosov med osebami izpovedi, intersemiotičnost in pragmatičnost prevoda ter drugačno funkcioniranje vsakega od teh besedil v drugi socialno-kulturni resničnosti. Prevajalec, ki je najprej bralec izvirnika, potem pa avtor prevoda, izvaja dvojno aktualizacijo na podlagi lastnega vedenja, izkušenj in potencialnih bralečevih doživetij. Prevajalkin način branja in njena interpretacija, ki je osredotočena na zgodovinski kontekst, je opazna zlasti v leksikalni (prevod besednih zvez, frazemov in metafor) ter slovnični ravni, modalnih strukturah, v določanju kategorij, povezanih s časom, aksioloških kategorij „absolutnega” in metajeziku. Delo *Sny i kamienie* Magdalene Tulli je, zaradi mnogih kontekstov, strukturne sestavljenosti in večplastnosti izvor neenopomenskosti interpretacije in številnih morebitnih prevodoslovnih rešitev.

Ključne besede: bralec, mesto, interpretacija, frazem, kontekst, perspektiva.

Marlena Gruda

**The designated reader in the romance novel *Dreams and Stones*
by Magdalena Tulli, in the original and the translation
by Jana Unuk into Slovenian**

Summary

The designated reader of the original *Sny i kamienie* by Magdalena Tulli and the designated reader of the translation *Sanje in kamni* by Jana Unuk are two separate subjects. The reason for the difference is the differing configuration of the relationships between the current narrator, intersemiotics and the pragmatism of the translation as well as the differing functions in each of these texts' socially-cultural reality. A translator, who is first a reader of the original, and then the author of the translation, exercises a double actualization on the basis of her/his own behavior, life experiences and potential experiences as a reader of the text. The translator's way of reading and her interpretation, which is focused on the historical context, is especially noticeable in the lexical (the translation of collocations, idioms and metaphors) and grammatical level, modal structure, determination of categories of time, axiological categories of „the absolute” and metalinguistics. The work *Dreams and Stones* by Magdalena Tulli is, due to the plethora of philosophical and historical contexts, its structural composition and multifacetedness the cause of multiple meanings of interpretation and therefore, contains multiple possible translation solutions.

Key words: reader, city, interpretation, idiom, context, perspective.

**Transfer niektórych elementów językowych
w przekładzie poezji polskiej na język macedoński**
**Transfer of selected linguistic elements
in the translation of Polish poetry into Macedonian**

Lidija Tanuševska

Uniwersytet św. św. Cyryla i Metodego w Skopju, Instytut Slawistyki, lidkapol@yahoo.com

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 15.05.2015 r.

Abstract: The transference of the language code, considering the structural differences between languages, causes the contexts of the text to be reformulated during the translation. Poetry, as one of the most problematic issues for translation, is considered as an untranslatable element. Its form is usually the one that causes part of its contents to be lost. The most common problems include rhymes, rhythm, alliteration, the repetition of some words, etc. The boundaries in translating poetry should be in finding the semantic dominant which should be transferred into the other language, while the rest of the process should depend on the artistic talent of the translator and their sense for poetry.

Key words: poetry, translation, dominants, rhyme, alliteration, freedom, limits.

Tłumaczenie powstaje w wyniku transferu językowego konkretnego tekstu, czyli znaczeń przezeń denotowanych i konotowanych, informacji, stylu komunikacji i konwencji. Jego celem jest przekazanie sensu utworu wyjściowego (treści i formy) za pomocą odmiennego kodu językowego, jego słownika, gramatyki oraz sposobu użycia poszczególnych wyrażień. W wyniku zabiegu przeniesienia przekład nigdy nie jest tożsamy z oryginałem, lecz w jak największym stopniu jest do niego podobny. Nie może jednak stanowić dosłownego tłumaczenia tekstu ze względu na różnorodność struktur poszczególnych języków. Często mówi się o tłumaczeniu wolnym, czyli takim, które odbiega od oryginału. Ważne jest natomiast to, w jakim stopniu jest ono zbliżone do pierwowzoru, co warunkuje od-

danie sensu za pomocą innych struktur językowych. Dlatego też zbytnia wolność w tym zakresie prowadzi do adaptacji lub zakłamania, z kolei dosłowność może doprowadzić do utraty sensu i wartości estetycznych. Jeśli zatem tłumaczenie nie będzie postrzegane tylko jako transfer znaków, lecz także jako kombinacja ich użycia, to tłumacz rzeczywiście będzie mógł zyskać wolność w zakresie języka. Tłumaczenie to nic innego, jak formułowanie na nowo zrozumianej wypowiedzi, przy czym podstawowe znaczenie ma tu nieskrępowana strukturami syntaktycznymi języka wyjściowego swoboda, z jaką tłumacz porusza się w ramach swego ojczystego języka. Ze względu na różnice między dwoma kulturami uczestniczącymi w przekładzie mamy do czynienia z odmiennymi przesłankami rozumienia tekstu wyjściowego i docelowego, co sprawia, że tekst ten w procesie tłumaczeniowym musi ulec przekształceniu¹.

Tłumaczenie poezji jest dobrym przykładem tego, w jaki sposób tekst oryginalny ogranicza wolność tłumacza. Niektórzy przekładoznawcy uważają nawet, że poezja jest nieprzetłumaczalna. Podzielam w tym względzie stanowisko Stanisława Barańczaka, który twierdzi, że nie ma utworu poetyckiego, którego nie można przetłumaczyć, lecz są natomiast leniwi tłumacze².

Tematyka przekładalności i jej granic, czyli nieprzekładalność, interesuje przedstawicieli każdej współczesnej teorii przekładu. Nieprzekładalność rozumiem tu nie jako niemożliwość przetłumaczenia, lecz uznaję ją za konieczność dokonania pewnej modyfikacji wzorca, ponieważ jak dowodzi praktyka, wszystko można przetłumaczyć. Nieprzekładalność stanowi barierę dla tłumacza wynikającą z braku odpowiednich heteronimów lub obecności kilku, lecz zbyt niedokładnych, w związku z czym jej przekraczanie jest za każdym razem jej wyeliminowaniem. Każdy, kto zajmuje się przekładem, spotkał się kiedyś z trudnością, którą uznał za nierozwiązywalną. Zasadnicze pytanie, jakie należy postawić w kontekście transferu językowego dotyczy tego, w jakim stopniu przekład jest udany, czy zostały wyczerpane wszystkie możliwości, którymi dysponuje tłumacz, i czy zabiegi translatorskie charakteryzuje kreatywność. Natomiast nie ulega wątpliwości, że wszystko można przetłumaczyć, jak podkreślają przedstawiciele kierunku hermeneutycznego w przekładoznawstwie, między innymi George Steiner³. Uniwersalny sposób myślenia, według Steinera⁴, czyli istnienie tzw. uniwersaliów językowych, uzasadnia zdolność porozumienia między ludźmi i porozumienie to dotyczy także przekładu. Jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że

¹ R. Stolze: *Tłumaczenie jako proces ewolucyjny*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2009, s. 354.

² Por. S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań, Wydawnictwo a5, 1992.

³ Por. G. Steiner: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków, Universitas, 2000.

⁴ U. Dąbmska-Prokop: *Przekładalność*. W: *Mala encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. Dąbmska-Prokop. Częstochowa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii Edukator, 2000, s. 193–194.

ekwiwalencja nie oznacza identyczności tekstu oryginalnego i tekstu przekładu, lecz zrozumienie sensu w trakcie interpretacji relacji semantycznych w tekście, to możemy mówić tylko o względnej nieprzekładalności. Zatem wyłącznie pojedyncze przypadki można potraktować jako wyjątki od ogólnej zasady przekładalności z jednego języka na drugi. Nie należy jednak oczekiwać, że w języku docelowym odnajdziemy dokładny heteronim. W procesie tłumaczenia zawsze pewne elementy skazane są na stratę, niektóre zaś można ocalić. Zwolennicy nieprzekładalności za jej przykład uznają pominięcie w tłumaczeniu pewnego fragmentu oryginału. Takie twierdzenia wynikają ze zbyt dużych i nierealnych wymagań stawianych przekładom. Nie można oczekiwać, że tekst przetłumaczony wywoła takie same skojarzenia i reakcje czytelników (dla których kultura wyjściowa może być obca i egzotyczna), jak tekst oryginału w odbiorcach prymarnych (którzy są rodzimymi użytkownikami danego języka i wychowali się w kulturze, w której zakorzeniony jest oryginał). Przecież nawet w ramach tej samej kultury recepcja utworu literackiego może się różnić ze względu na charakteryzujące czytelników doświadczenie związane z literaturą, ich wykształcenie i wrażliwość. Tym samym nie można więc mówić o absolutnym porozumieniu się⁵ uczestników komunikacji oraz uznać ją za całkowicie efektywną. Rozumiemy się bowiem do pewnego stopnia, raz lepiej raz gorzej, niemniej jednak wystarczy to do osiągnięcia celu komunikacyjnego. Podobnie jest z przekładem. W przypadku tekstu silnie nacechowanego kulturowo, oczywiście, odbiorcy przekładu będą mogli zrozumieć tekst w mniejszym stopniu niż czytelnicy zapoznający się z oryginałem. To jednak uzależnione jest od stopnia ich przygotowania oraz wiedzy na temat danej kultury. Ostatecznie przekład może także wzbudzić zainteresowanie daną kulturą i wywołać chęć wzbogacenia własnej wiedzy na jej temat.

W przekładzie poezji niewątpliwie kładzie się większy nacisk na formę niż w przekładzie prozy. Nie chodzi o to, że przekład wiersza wymaga poświęcenia jego treści, choć ta stanowi jeden z komponentów sensu, współgra z pewnymi wymogami formalnymi. Rzadko w tłumaczeniu można oddać zarówno treść, jak i formę, zwykle więc poświęca się formę na rzecz treści⁶. W tłumaczeniu poezji forma stanowi jednak problem fundamentalny, ze szczególnym uwzględnieniem wieloznaczności słowa. Niewątpliwie trudności formalne sprawia tłumaczowi przełożenie takich zjawisk, jak: rymy, rytm, symetria, powtarzanie sylab czy też zgromadzenie pewnych głosek w celu wywołania określonego poczucia estetycznego.

Problem ten może zilustrować przekład sonetów, gatunku poetyckiego o precyzyjnej budowie, którą tłumacz powinien zachować. Przede wszystkim forma literacka wymaga nie tylko ekwisylicy, ponieważ każdy wers liczy

⁵ K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, PWN, 2004, s. 21.

⁶ E.A. Nida: *Zasady odpowiedności*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 54.

13 sylab. Jest to niezmiernie trudno zachować w tłumaczeniu, zwłaszcza jeżeli chodzi o przekład z języka syntetycznego na język analityczny. Trudność wynika również z obecności wzorca sonetu i trzynastozgłoskowca w kulturze polskiej i macedońskiej. W formę literacką wpisana jest bowiem świadomość zarówno literacka, jak i kulturowa, a status trzynastozgłoskowca i wzorca sonetowego jest odmienny w obu kulturach. Zjawisko to obserwujemy w przekładzie jednego z *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza na język macedoński⁷. Oto fragment sonetu *Cisza morska*:

Już wstążkę pawilonu wiatr załedwie muśnie,
Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda;
Jak marząca o szczęściu narzeczona młoda
Zbudzi się, aby westchnąć, i wnet znowu uśnie⁸.

Przekład Todorovskiego:

Игриво ветрот павка, морето в миг се ежи,
Бранови крева, да видиш: момински гради крева.
Така свршеница млада в мечтаења се ниша,
Заспива, здивнува, се расонува и сонот пак ја мрежи.

Przekład wspólny ze studentami:

Ветрот тивко го допре шаторското крило
и водата јасна ѝ помилува гради,
ко невеста млада што со среќа се слади
се буди, воздивнува, пак заспива мило.

Pierwszego z cytowanych przekładów dokonał znany, wybitny macedoński poeta Gane Todorovski. Nie zachował jednak stałej liczby sylab: w pierwszym wersie jest 14, w drugim i trzecim po 15, a w czwartym 18. Tym samym zaburzony został rytm utworu. Ten sam fragment wiersza w sposób dosyć trafny przełożyła studentka czwartego roku polonistyki Verica Karanfilovska. Zachowała formę sonetu — liczba sylab w każdym wersie dokonanego przez nią przekładu wynosi 13.

Niezmiernie ważnym elementem znaczeniowym tego wiersza, jego formalnym składnikiem, którego nie można usunąć, ani zastąpić, a który w istocie jest kluczem do treści, zarazem zaś dominantą semantyczną, jest rym. Ta i inne właściwości formalne utworu artystycznego bywają dominantą semantyczną i uznaje się je w poezji za integralną część utworu wpływającą na rozumienie

⁷ А. Мицкјевич: *Лирски напеви*. Прев. од полски Г. Тодоровски, П. Наковски. Скопје, Струшки вечери на поезијата, 1998, s. 30—31.

⁸ А. Mickiewicz: *Wiersze*. Warszawa, Czytelnik, 1948, s. 184.

tekstu⁹. Rymy w sonetach pojawiają się według określonego schematu — rymuje się wers pierwszy z czwartym i drugi z trzecim (*abba*). W przekładzie poety macedońskiego rym został zachowany tylko pomiędzy pierwszym a czwartym wersem, natomiast nie ma go pomiędzy wersem drugim a trzecim. W przekładzie tłumaczki-amatorki rym został uwzględniony według schematu oryginału.

Poeta-tłumacz pozwala sobie na większą swobodę w przekładzie, nie przykładając tak wielkiej wagi do formy utworu jak student-tłumacz, który nie ma aspiracji poetyckich (ani takich umiejętności), lecz w sposób profesjonalny dokonuje transferu językowego.

Opisana sytuacja nie stanowi jednak reguły. Bez trudu można wskazać przekłady poetów, którzy dokonując tłumaczeń zachowują rymy. Dowodzi tego przykład wiersza *Módl ty się za mnie* Zygmunta Krasińskiego. Oto jego fragment¹⁰:

Módl ty się za mnie, bom ja nieszczęśliwy,
 Serce me proste, ale los mój krzywy!
 Módl ty się za mnie — nie mów do mnie ostro,
 Bo ty mi tylko na tym świecie siostrą!
 Módl ty się za mnie — ja ciebie się trzymam,
 i na tej ziemi prócz ciebie nic nie mam,
 I nic prócz ciebie nie marzę za światem!
 Tylko to marzę, by z mą duszą biedną
 Twoja spłynęła nieśmiertelność jedną —
 Więc módl się za mnie, bo ja twoim bratem¹¹.

Моли за мене, несреќа ме свива,
 не ова срце, судбата е крива!
 Моли за мене — не суди ме ледна,
 зашто на светов сестра си ми една!
 Моли за мене — јас тебе те сретов,
 а освен тебе друг немам на светов,
 ни друго сакам во вечната страна!
 Копнеам само со душава бедна
 со тебе да сме во бесмртност една —
 моли за оној којшто брат ти стана.

Gane Todorovski i Blaže Koneski są wybitnymi twórcami poezji macedońskiej, należą także do tego samego pokolenia poetyckiego. Niemniej jednak przyjęte przez nich rozwiązania tłumaczeniowe różni zachowanie formy lub uwolnienie od niej. Nie jest zatem zasadna teza, że poeta jako tłumacz może sobie pozwolić na większą dowolność w doborze ekwiwalentów.

⁹ S. Barańczak: *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków, Wydawnictwo a5, 2004, s. 20.

¹⁰ Б. Конески: *Препеву*. Скопје, Култура, 1967, s. 121.

¹¹ Z. Krasiński: *Módl ty się za mnie*.

Kolejnym problemem, z którym borykają się dokonujący przekładu poezji, są powtórzenia. Symetryczne powtarzanie poszczególnych słów, wyrazów albo związków frazeologicznych stanowi zamierzony zabieg, mający na celu zaakcentowanie czegoś, co autor uważał za semantyczną dominantę całego utworu. Dlatego to, co powtarza się w oryginale, powinno znaleźć odzwierciedlenie w tekście docelowym. W przekładzie wiersza Adama Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą*, w którym w oryginale powtarza się pierwszy i trzeci wers każdej zwrotki, tłumaczący ten utwór na język macedoński zastosowali ten sam zabieg. Tej ekwiwalencji formalnej brak jedynie w ostatniej zwrotce:

Skałom trzeba stać i grozić,
 Obłokom deszcze przewozić,
 Błyskawicom grzmieć i ginać,
 Mnie płynąć, płynąć i płynąć¹².

Карпите со закана да зинат,
 Облаците дождови да водат,
 Молњи да грмат и да згинат,
 А јас да пловам по големата вода¹³.

Tłumacze, próbując zachować formalną strukturę oryginału, użyli takiej samej formy gramatycznej na końcu wersów, zmieniając jednak schemat rymów — rymują się wersy pierwszy i trzeci (*abac*), podczas gdy w oryginale rymują się wers pierwszy z drugim i trzeci z czwartym (*aabb*). Zabieg ten miał prawdopodobnie zrekompensować brak rymu, którego tłumacze nie potrafili znaleźć w ostatnim wersie ze względu na zmianę wykonawcy czynności („ja”, a wcześniej „skały, obłoki, błyskawice”) i związaną z nią zmianę form osobowych czasownika — wcześniej 3. os. lm, teraz 1. os. lp, których formy osobowe nie rymują się (w oryginale natomiast wszędzie jest bezokolicznik). Należy jednak zaznaczyć, że w polskim tekście czasownik zawiera istotną informację treściową i powtarza się właśnie po to, by wywołać efekt powiększenia, niepewności i wielości, co w przekładzie zostało pominięte. Ograniczeniem, które prawdopodobnie stało się przyczyną większej swobody w dokonaniu przekształceń natury formalnej, jest w tekście struktura językowa z czasownikiem *trzeba*, który w polszczyźnie nie odmienia się przez osobę i liczbę (a jedynie przez czas i tryb), występuje z innym czasownikiem w formie bezokolicznika i nie łączy się z podmiotem w mianowniku, lecz w celowniku. W tłumaczeniu na język macedoński pominięto ten czasownik, choć w języku tym nie różni się specjalnie jego forma i funkcja.

¹² A. Mickiewicz: *Nad wodą wielką i czystą*. W: A. Mickiewicz: *Wiersze...*, s. 376.

¹³ A. Мицкјевич: *Лирски напеви*. Превод од полски П. Наковски, П. Гилевски. Скопје, Струшки вечери на поезијата, 1998, s. 76—79.

Treść utworu poetyckiego najczęściej ulega przekształceniu. W przekładzie *Ciszy morskiej* Gane Todorovskiego treść nie jest wierna oryginałowi ('Rozigrany wiatr powiewa, morze się od razu jeży / Fale podnosi, żebyś widział: piersi panięskie podnosi / W taki sposób narzeczona młoda w marzeniach się kołysz / Zasypia, wzdycha, zbudza się i sen znowu ją pokrywa siecią'). Z kolei w przekładzie autorstwa studentki treść w znacznej części została wiernie zachowana, tym samym tłumaczenie lepiej oddaje sens oryginału.

Studenci, którym przedstawiono te dwa przekłady, odebrali je w różny sposób. Drugi, amatorski przekład, zaprezentowany grupie studentów niemających wykształcenia literaturoznawczego, wywołał zachwyt ze względu na zrozumiałość, prostotę i konkret. Ale przecież to, co jeszcze — poza przekazem — charakteryzuje poezję to: wieloznaczność, niepojętość, tajemniczość, „poetyckość” — zapewne dlatego też pojawiła się tendencja do nieprecyzyjnego przekładania treści¹⁴. Z tego względu studenci, którzy podejmują się analizy przekładów, uzyskawszy wcześniej dobre literaturoznawcze przygotowanie, właśnie przekład autorstwa poety Gane Todorovskiego uznają za lepszy.

Warto pokazać, w jaki sposób językowe ograniczenia tekstu mogą wyzwolić kreatywność, tym razem jednak w odwrotną stronę — w tłumaczeniu z języka macedońskiego na język polski. Podczas warsztatów tłumaczeniowych szkoły letniej języka, literatury i kultury macedońskiej dokonano przekładu wiersza *Горда песна* Gane Todorovskiego¹⁵.

Горда песна

И гол и горд
И уште погол уште погорд
И дури најгол и дури најгорд
Од голорек до гордорек

И гол и горд
И уште по и уште нај
Од гологлав до гордоглав

И гол и горд
И гол до по и горд до нај
Од голоод до гордоод
И гол и горд
од гологорд до гордогол

И гол и горд
од голоок до гордоок

¹⁴ В. Бенјамин: *Илуминации*. Скопје, Или-или, 2010, с. 190.

¹⁵ Г. Тодоровски: *Зборови од земја и од злато*. Скопје, Мисла, 1985, с. 448.

И гол и горд
И горд и гол
Од голобол до гордобол.

Wiersz został skomponowany wokół dwóch przymiotników — ГОЛ (nagi) i ГОРД (dumny). Dominantą semantyczną tego utworu jest aliteracja — powtarzanie na początku każdej strofy grupy głoskowej *go* jako pierwszej w tych dwóch słowach, a dalej rozbudowanej w innych wyrazach, zawierających te przymiotniki albo będących neologizmami w języku macedońskim.

Przekładu na język polski pod moim kierunkiem dokonali Agata Procter, Agnieszka Faszczka i Maciej Kowalonek — studenci i doktoranci polskich uczelni. Wyjściowym problemem było to, że ani przymiotnik NAGI, ani przymiotnik DUMNY w języku polskim nie mogły zostać poddane takiemu zabiegowi aliteracji, jaki ma miejsce w oryginale, zatem zaczęto szukać odpowiednich przymiotników, które brzmieniem wywołałyby efekt eufonicznej ekspresyjności wyrażenia. Zdecydowano się na przymiotnik WAŻNY zamiast macedońskiego DUMNY, ponieważ WAŻNY oznaczać może także ‘doniosły’ i ‘cenny’, a potocznie również ‘okazujący swoją ważność, swoje znaczenie, zarzumiały’, co częściowo zgadza się z jednym ze znaczeń słowa DUMNY, tj. ‘znający swoją wartość’. Tłumacze rozbudowywali wiersz, stosując gry słowne. Oto efekt ich pracy:

Ważny wiersz

Zarówno obnażony i zarazem ważny
I jeszcze bardziej obnażony i jeszcze bardziej ważny
I aż tak obnażony i aż tak ważny
Od obnażomowy do ważnomowy.

Zarówno obnażony i zarazem ważny
I jeszcze bardziej i jeszcze najbardziej
Od głowy obnażonej do głowy ważnej

Zarówno obnażony i zarazem ważny
I obnażony do części i ważny do pełni
Od chodu obnażonego do chodu ważnego

Zarówno obnażony i zarazem ważny
Od obnażności do ważnagości

Zarówno obnażony i zarazem ważny
Od obnażonowidza do ważnowidza

Zarówno obnażony i zarazem ważny
Zarówno ważny i zarazem obnażony
Od obnażonobólu do ważnobólu

Czy wiersz ten mógłby być rozpoznawalny przez polskiego czytelnika jako wiersz macedońskiego poety Gane Todorovskiego, tak jak dzieje się w kulturze macedońskiej? Trudno powiedzieć, czy byłby rozpoznawany jako utwór macedoński; na pewno nie jako wiersz autorstwa Todorovskiego, ponieważ poeta ten nie jest dostatecznie znany w Polsce. W nowym kontekście kulturowym wiersz ten może zatem nabyć inną tożsamość i wywoływać inne skojarzenia. Ale czy nie po to jest tłumaczenie, aby kontynuować życie oryginału i wypełnić otwarte miejsce, które każdy oryginał zostawia? Zgodnie z tą tezą, można powiedzieć, że wolność tłumacza, szczególnie tłumacza poezji, nie powinna być utożsamiana z dokładnością czy wiernością przekładu względem oryginału. Jeżeli pozwoli się formie zawładnąć kreatywnością i talentem tłumacza poezji, to w rezultacie otrzyma się wiersze pozbawione dużej wartości artystycznej, przyznanej im w języku wyjściowym. Doświadczenia wynikające z działalności translatorskiej w Macedonii pokazują, że dawniej wielkich poetów polskich, i nie tylko, tłumaczyli poeci macedońscy, nawet jeśli nie każdy z nich w pełni posługiwał się danym językiem wyjściowym. Są to przekłady, które można uznać za wielką poezję. Natomiast w ostatnich latach przekładem z danego języka zajmują się wyspecjalizowani tłumacze, którzy na ogół nie mogą pochwalić się talentem poetyckim. Zatem nie sposób oprzeć się wrażeniu, że przekłady te nie dorównują oryginałowi. Wydaje się, że aby przekład był udany, niezmiernie ważne jest odnalezienie dominanty, wokół której będzie rozwijał się tekst, cała reszta zaś zależy od artystycznego wyczucia tłumacza i jego kompetencji.

Лидија Танушевска

Трансфер на јазичниот код врз примери од преводи на поезија (полско-македонски релации)

Резиме

Овој труд ги разработува проблемите кои произлегуваат при преводот на поезијата од македонски на полски и од полски на македонски јазик. При тоа се обрнува посебно внимание на формата на поетската творба како ограничувачки фактор на слободата на преведувачот. Во статијата се земени примери од постари преводи, како и примери земени од наставата по превод и преведувачката работилница на Семинарот за македонски јазик, литература и култура. Се става акцент на дилемата дали да се зачува формата и до кој степен содржината треба да подлегне на губење во преводот.

Клучни зборови: поезија, превод, доминанта, рима, алитерација, слобода, граници.

Lidija Tanushevska

**Transfer of selected linguistic elements
in the translation of Polish poetry into Macedonian**

Summary

This article deals with the problems which appear in translating poetry from Macedonian into Polish and from Polish into Macedonian. At the same time it pays special attention to the poetic form as a limiting factor of the translator's freedom. The article presents examples of older translations, as well as examples from translation classes at the University of Skopje and from the translation workshop at the Summer School of Macedonian Language, Literature and Culture. The focus is on the dilemma of whether the form should be preserved and to what degree the contents could succumb to translation loss.

Key words: poetry, translation, dominants, rhyme, alliteration, freedom, limits.

**Tłumacz jako instytucja —
przypadek PRL i drugiej Jugosławii**

**The Translator as an institution — the case
of The Polish People’s Republic and the second Yugoslavia**

Leszek Małczak

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, leszek.malczak@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 15.04.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 19.05.2015 r.

Abstract: Translators are a part of institutionalized translation literature together with organizations of translators, literary critics, publishing houses, and magazines. They played a very important role in The Polish People’s Republic. The Polish Communist Party treated them as nest of oppositionists. The first organization of translators, Association of Polish Translators and Interpreters, was established after years of failed attempts in 1981, not accidentally at the time of the biggest popularity of Solidarity. Translation literature was a part of cultural contacts with abroad which were a part of the foreign policy of the state. This particular sphere was under control of the state. Political ideology was the most important factor which influenced cultural policy. Despite those extratextual constraints translators and the sphere of cultural contacts with abroad had a little bit more freedom than other cultural institutions because the political authority wanted to create a positive picture of the country, especially for the foreign receiver. The position of the translator in The Polish People’s Republic was close to The Horace Model of translation. He had to negotiate between a patron (in our case state) and two languages and cultures.

Key word: institutions, translation literature, The Polish People’s Republic, the second Yugoslavia.

Całe społeczne funkcjonowanie człowieka, zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym, odbywa się w ramach określonych instytucji stanowiących podstawę porządku społecznego. W ostatnim czasie można zaobserwować renesans refleksji naukowej na ich temat, przede wszystkim za sprawą nauk ekonomicznych, politycznych i społecznych. Ponowne zainteresowanie instytucjami określa się mianem neoinstytucjonalizmu. Prędzej czy później obejmie on także

nauki humanistyczne, w tym literaturoznawstwo i przekładoznawstwo, w których mniejsza popularność tej problematyki wynika z wciąż obecnego i silnego w polskim literaturoznawstwie ergocentryzmu. Pionierami krajowej refleksji o instytucjach byli badacze z kręgu Instytutu Badań Literackich PAN. Według jednego z najważniejszych przedstawicieli tego ośrodka, Stefana Żółkiewskiego, kulturę literacką i sytuacje komunikacyjne w społeczeństwach XX w. cechuje wysoki stopień instytucjonalizacji¹. W niniejszym artykule zostanie podjęta próba zaprezentowania roli tłumacza w życiu kulturalnym PRL, którego niezwykle ważnym elementem była literatura tłumaczona. Jest to kwestia o kluczowym znaczeniu dla rozważań poświęconych problemowi granic wolności tłumacza, gdyż ich przebieg wyznaczają istniejące w określonym czasie instytucje, czyli, zgodnie z neoinstytucjonalnym ujęciem, „wszystkie wymyślone przez człowieka, czyli zaprojektowane i nałożone na ludzkie zachowania zasady i reguły, które kontrolują, porządkują i czynią przewidywalnym (a przez to możliwym i produktywnym) świat społecznych interakcji”². Nie istnieją bowiem jakieś uniwersalne granice wolności tłumacza. Ich kształt definiują wspólnoty interpretacyjne danego czasu i miejsca.

Niewątpliwie o tłumaczu można mówić jako o instytucji zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i przenośnym (o wybitnych i szczególnie zasłużonych postaciach). Jeśli chodzi o znaczenie dosłowne, to aby zrozumieć funkcjonowanie tłumacza, jego decyzje, zarówno na poziomie mikro-, jak i makrowyborów, powinno się jego działalność ujmować w szerszym kontekście³. Bardziej właściwe wydaje się uznanie tłumacza za element literatury tłumaczonej, która, w ujęciu badań polisystemowych, stanowi podsystem literatury narodowej. Tłumacz działa w danym czasie i miejscu, w ramach określonych instytucji ustalających zasady, których musi przestrzegać, ale także stwarzających możliwości działania, bo w każdym systemie są one czynnikiem kontroli społecznej zachowań oraz narzędziem ich stymulacji. Z kolei literatura tłumaczona jest częścią większej całości, jaką tworzy sfera kontaktów kulturalnych z zagranicą. Z jednej strony jest ona jedną z najważniejszych form komunikacji międzykulturowej, a z drugiej strony, w omawianym okresie, wraz ze wszystkimi dziedzinami kontaktów kulturalnych, była uzależniona od polityki zagranicznej państwa, stanowiła część stosunków międzynarodowych. Tłumacz zatem działa w kontekście różnego rodzaju instytucji, nie tylko kulturalnych. Praca tłumacza jest bowiem uzależniona od wielu czynników, także pozaliterackich, na co zwraca uwagę wielu badaczy reprezentujących różne podejścia i rozumienie przekładu, jak na przykład Bożena

¹ Por. S. Żółkiewski: *O badaniu dynamiki kultury literackiej*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 2: *Prace z lat 1965—1974*. Wybór H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 309.

² P. Chmielewski: *Ludzie i instytucje. Z historii i teorii nowego instytucjonalizmu*. Warszawa 1995, s. 9.

³ Na temat mikro- i makrowyborów por. B. Tokarz: *Tabu i autocenzura w przekładzie*. W: *Tabu w przekładzie*. Red. P. Fast, N. Strzelecka. Katowice, s. 8.

Tokarz, która uważa, że „badania nad przekładem wydają się niemożliwe poza systemem komunikacji również pozaliterackiej”⁴, czy Susan Bassnett, zdaniem której „Translation is therefore always enmeshed in a set of power relations that exist in both the source and target contexts”⁵. Poniżej zostaną przedstawione niektóre elementy instytucji literatury tłumaczonej, a mianowicie: tłumacze, ich organizacje, wydawnictwa, krytyka literacka/przekładu.

W PRL tłumacze byli ludźmi niebezpiecznymi, podejrzanymi, a ich środowisko uchodziło za, jak wspomina Władysław Bartoszewski, „gniazdo opozycji”⁶. I choć osoby zajmujące się przekładem przez długi czas nie były skupione w odrębnej organizacji i mogły funkcjonować tylko w ramach sekcji Związku Literatów Polskich i w PEN Clubie, odegrały bardzo istotną rolę w kulturze polskiej. Z jednej strony dzięki nim polscy czytelnicy mogli zapoznać się z wielkimi dziełami literatury światowej, natomiast z drugiej strony tłumacze byli łącznikami i pośrednikami w kontaktach Polski z zagranicą, także w niezwiązanych z kulturą dziedzinach życia społecznego. Pełnili nie tylko ogromnie istotną funkcję kulturalną, ich działalność okazała się bowiem ważna również pod względem politycznym.

Związek między kulturą i polityką w PRL był bardzo silny, determinował zatem pozycję tłumaczy, których pierwsza organizacja — Stowarzyszenie Tłumaczy Polskich, powstała dopiero w 1981 r., w okresie Solidarności, po wielu nieudanych próbach (na stronie internetowej STP można znaleźć informację, że próby te trwały kilkanaście lat⁷). Stowarzyszenia tłumaczy na Zachodzie zostały założone znacznie wcześniej. W pozostałych krajach socjalistycznych także były z tym kłopoty; na ich tle sytuacja w Polsce nie prezentuje się najgorzej (na przykład wcześniej tego typu organizację założono w Bułgarii — w 1974 r., natomiast w Czechosłowacji i na Węgrzech tłumacze mieli tylko swoje sekcje w ramach stowarzyszeń pisarzy, a ich organizacje powstały jeszcze później niż w Polsce, dopiero po upadku komunizmu). Prawdziwą awangardą w tej dziedzinie była natomiast socjalistyczna Jugosławia, zachwycona Zachodem i prowadząca ożywioną współpracę z krajami zachodnimi. Funkcjonowało w niej bardzo wiele stowarzyszeń, co wynikało z samego ustroju federacji i względnej samodzielności poszczególnych jej republik w niektórych dziedzinach życia społecznego.

⁴ B. Tokarz: *Polityka w przekładzie, czyli o pragmatyzmie*. W: *Polityka a przekład*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 20.

⁵ S. Bassnett: *The Translation Turn in Cultural Studies*. In: S. Bassnett, A. Lefevere: *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevevdon—Sydney—Johannesburg 1998, s. 137: „Przekład jest bowiem zawsze zaplątany w sieć stosunków władzy, która istnieje zarówno w źródłowym, jak i docelowym kontekście” [Tłum. L.M.].

⁶ Por. W. Bartoszewski, I. Smółka, A. Pomorski: *Mój Pen Club*. Warszawa 2013, s. 131.

⁷ Por. <http://www.stp.org.pl/stowarzyszenie/historia-stowarzyszenia-tlumaczy-polskich> [Data dostępu: 10.01.2015 r.].

Tak jak inne organizacje twórcze, stowarzyszenia tłumaczy istniały na szczeblu federalnym i republikańskim. Związek Tłumaczy Literackich Jugosławii (Savez književnih prevodilaca Jugoslavije) założono już w 1953 r., a więc w tym samym roku, w którym utworzono FIT (Fédération Internationale des Traducteurs), międzynarodową organizację skupiającą ludzi parających się przekładem. W tym samym roku zaczęły także powstawać republikańskie organizacje tego typu: Stowarzyszenie Chorwackich Tłumaczy Literackich (Društvo hrvatskih književnih prevodilaca⁸), Stowarzyszenie Tłumaczy Słowenii (Društvo prevajalcev Slovenije), Stowarzyszenie Tłumaczy Literackich Serbii (Udruženje književnih prevodilaca Srbije), Stowarzyszenie Tłumaczy Literackich Bośni i Hercegowiny (Udruženje književnih prevodilaca Bosne i Hercegovine), w 1954 r. — Сојуз на литературни преведувачи на Македонија (Stowarzyszenie Tłumaczy Literackich Macedonii), w 195? r. — Stowarzyszenie Tłumaczy Literackich Czarnogóry (Udruženje književnih prevodilaca Crne Gore), a w 1976 r. — już po uchwaleniu ostatniej konstytucji w 1974 r., która nadała ostateczny kształt federacji jugosłowiańskiej — Stowarzyszenie Literatów i Tłumaczy Literackich Wojwodiny (Društvo književnika i književnih prevodilaca Vojvodine), w 197? r. zaś — Stowarzyszenie Tłumaczy Literackich Kosowa (Udruženje književnih prevodilaca Kosova). W organie centralnym, Związku Tłumaczy Literackich Jugosławii, zasiadali przedstawiciele poszczególnych republikańskich organizacji i to one *de facto* były właściwymi instytucjami, z czasem prowadzącymi własną politykę, finansowanymi z budżetów poszczególnych republik. Co ciekawe, w Jugosławii bardzo szybko zaczęto tworzyć organizacje zrzeszające tłumaczy specjalistycznych. I tak w 1957 r. w Chorwacji powstało Stowarzyszenie Tłumaczy Naukowych i Technicznych Chorwacji (Društvo znanstvenih i tehničkih prevodilaca Hrvatske), a w 1974 r. — Stowarzyszenie Tłumaczy Konferencyjnych Chorwacji (Društvo konferencijskih prevodilaca Hrvatske). Analogiczny proces zachodził w innych republikach, tam bowiem również powstawały specjalistyczne stowarzyszenia. Jugosławia była także aktywna na arenie międzynarodowej. W Dubrowniku w 1963 r. odbył się IV Kongres FIT, na którym uchwalono obowiązującą do dziś Kartę Tłumacza. Z nakreślonej pokrótce sytuacji jasno wynika, że we wszystkich krajach socjalistycznych, oprócz Jugosławii, położenie tłumaczy było o wiele trudniejsze od położenia i praw, jakie mieli inni twórcy, na przykład pisarze. W umowach zawieranych między związkami pisarzy Polski

⁸ Do 26 kwietnia 1971 r. nazwa organizacji brzmiała Stowarzyszenie Tłumaczy Literackich Chorwacji (Društvo književnih prevodilaca Hrvatske). Było to zgodne z ogólną polityką językową Jugosławii, nakazująca unikanie w nazwach instytucji określeń narodowych. Na początku lat 70., w okresie tzw. chorwackiej wiosny, w przypadku części instytucji powrócono w nazwach do formy przymiotnika odrzeczownikowego, którą używano przed drugą wojną światową. S. Babić: *Hrvatski jezik za komunističkog razdoblja*. Dostępne w Internecie: <http://www.hkv.hr/kultura/jezik/17231-s-babic-hrvatski-jezik-za-komunistickoga-razdoblja.html> [Data dostępu: 10.01.2015 r.].

i Jugosławii większą uwagę tłumaczom i ich pracy poświęcała strona jugosłowiańska. Dopiero w momencie utworzenia Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich po stronie polskiej znalazł się równorzędny partner do kontaktów z jugosłowiańskimi organizacjami.

W każdym systemie różnego rodzaju instytucje, jak na przykład: polityczne, ekonomiczne, religijne czy obyczajowe, narzucają pewne ograniczenia które wywierają bardzo duży wpływ na tłumacza i jego wybory. I to zarówno na etapie wyboru książki, jak i na etapie samego przekładu. W omawianym okresie, oczywiście, najsilniejsze były czynniki natury politycznej. Z instytucji, które wywierały znaczny wpływ na pracę tłumacza i których działanie ograniczało się do funkcji kontrolnej i restrykcyjnej, na pierwszym miejscu należy wymienić Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (GUPPiW), będący prawdziwą zmorem całego świata kultury. Każde tłumaczenie przechodziło weryfikację poprawności ideologicznej. Nie tylko cenzurowano same tłumaczenia, dotyczyło to także całego procesu wydawania i promocji książki. Machina cenzorska dążyła do ideału. Chodziło o to, by wychować obywateli, którzy sami wiedzieliby, co nie przejdzie sita cenzury. Perspektywę władzy tego okresu doskonale oddaje fragment protokołu z posiedzenia egzekutywy Komitetu Łódzkiego PZPR z dnia 16 lutego 1968 r. Ówczesny prezes GUKPPiW Józef Siemek instruował wydawców: „cenzura wydawnictwa powinna rozpoczynać się od samego piszącego, poprzez kierownika działu i redaktora naczelnego, a cenzura winna dopiero być klapą bezpieczeństwa”. Zachęcał cenzorów: „aby w razie ingerencji nie wyręczali redakcji, nie podpowiadali zmian, niech one poprawek dokonają same”. Redaktorzy sami mieli się domyślić i udowodnić odpowiedzialność polityczną⁹. W historii kontaktów literackich między Polską a Jugosławią był co najmniej jeden przypadek autocenzury. Chodzi o książkę Bory Ćosicia *Rola mojej rodziny w światowej rewolucji*, która ukazała się w 2002 r. Danuta Cirlić-Straszyńska przetłumaczyła tę pozycję na początku lat 70. minionego wieku, ale wydawnictwo nie zdecydowało się na jej publikację, wychodząc z założenia, że nie uzyska zgody cenzury. Pisał o tym Dariusz Nowacki, stwierdzając, że dzisiaj może wydawać się nieprawdopodobne, że tak niewinny tekst mógł przez wydawnictwo zostać uznany za niepoprawny politycznie¹⁰.

Rola wydawnictw była oczywiście o wiele bardziej złożona. W PRL osiągnęły one bardzo wysoki poziom edytorski. Tłumaczenia z literatur narodów Jugosławii ukazywały się w znanych wydawnictwach i miały zapewniony w pełni sprofesjonalizowany aparat wydawniczy na każdym etapie produkcji książki. Przekłady wychodziły w znanych seriach o bardzo dużych, dzisiaj nieosiągalnych nakładach, między innymi w kultowej piwowskiej tzw. czarnej serii,

⁹ Cyt. za: K. Rokicki: *Literaci. Relacje między literatami a władzami PRL w latach 1956—1970*. Warszawa 2011, s. 54.

¹⁰ D. Nowacki: [Rola mojej rodziny w światowej rewolucji Bory Ćosicia — recenzja]. „Res-Publica Nova” 2002, nr 12, s. 89.

czyli w ramach Współczesnej Prozy Światowej, w serii Nike Czytelnika oraz w Wydawnictwie Łódzkim w odrębnej serii Biblioteka Jugosłowiańska, którą utworzono w 1976 r. Według Wacława Sadkowskiego, krytyka, eseisty, tłumacza, redaktora naczelnego „Literatury na Świecie”, najważniejszego pisma prezentującego literaturę światową w PRL, a więc jednej z osób kreujących ówczesny wizerunek literatury światowej w Polsce, po 1956 r. nie działała w Polsce cenzura estetyczna, a proces wydawania przekładów uległ istotnej profesjonalizacji:

Zdyscyplinowanie ruchu wydawniczego w zakresie przekładów literatury pięknej pociągnęło natomiast za sobą i pewien skutek wręcz błogosławiony — zdecydowaną poprawę ich jakości. W edytorstwie polskim wykształciły się nowe umiejętności, specjalizacje — przede wszystkim technika tzw. kołacyjowania przekładu, tzn. starannego porównywania go z oryginałem, zapobiegająca opuszczeniom i „przeoczeniom”, jakże często w przeszłości służącym pominięciu miejsc sprawiających przekładoznawcy nadmierną trudność bądź przezeń niezrozumianych. Można by powiedzieć, że technika ta tworzyła swoistą przeciwwagę dla pominięć i „łagodzeń” dyktowanych względami cenzuralnymi, o których to opuszczeni akceptację edytorzy z reguły ubłagiwali zagranicznych autorów i wydawców, powołując się na „dobro nadrzędne” — wydanie danego utworu nawet z cenzorskimi skreśleniami uznawano za ważniejsze od pozbawienia czytelnika polskiego wszelkiej możliwości zapoznania się z nim. Bywały też „złagodzenia” tekstu oryginalnego dyktowane względami obyczajowymi, dotyczyły one głównie słownictwa erotycznego i tzw. momentów¹¹.

Niewątpliwie na wysoką jakość przekładów duży wpływ miało to, że tłumaczeniami zajmowali się ludzie o wysokich kompetencjach, czasem zmuszeni do tego przez okoliczności zewnętrzne i trudną sytuację materialną, jak na przykład Ildelfons Gałczyński, o którym tak pisał Czesław Miłosz:

Gałczyński zaczął pracować nad Szekspirem — z inicjatywy Państwowego Instytutu Wydawniczego — wtedy, kiedy wpadł w niełaskę. *Sen nocy letniej* ukończył latem 1950 roku. Przymus sytuacji jest w literaturze często zbawienny — wiadomo, że wiele dzieł nigdy by nie powstało, gdyby ich autorzy nie mieli noża na gardle, długów, żon i dzieci do wyżywienia¹².

Niewątpliwie w komunizmie zajmowanie się przekładem stanowiło przestrzeń większej swobody twórczej, kontaktu z „owocem zakazanym”, umożliwiało wyjazdy zagraniczne. Było więc sferą przyciągającą wiele ambitnych i zdolnych jednostek. Korzystając z określenia Janusza Sławińskiego, literaturę

¹¹ W. Sadkowski: *Odpowiednie dać słowo słowu. Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce*. Warszawa 2002, s. 113—114.

¹² Cz. Miłosz: *Kontynenty*. Kraków 1999, s. 357—358.

tłumaczoną można zaliczyć do jednego z rezerwatów PRL. Sławiński nazywał tak „dziedziny pracy twórczej, pracy wytwórczej oraz przemysłu rozrywkowego, które były po części wyjęte spod przymusów, jakim skądinąd powinny podlegać w państwie rządonym przez komunistów”¹³, a ich istnienie uzasadniał potrzebą i chęcią stworzenia przez komunistów korzystnego wizerunku Polski w oczach odbiorcy zachodniego.

Kolejny element literatury tłumaczonej to czasopisma. Najważniejsze z nich, „Literatura na Świecie”, regularnie wydawało numery tematyczne. Ukazało się kilka tzw. jugosłowiańskich numerów „Literatury na Świecie”. Jednym z redaktorów czasopisma była najbardziej znana tłumaczka — Danuta Ćirić-Straszyńska. Czasopism, które publikowały przekłady, było jednak znacznie więcej. Należały do nich specjalizujący się w dramacie „Dialog”, z którym współpracowała kolejna tłumaczka literatur narodów Jugosławii, córka Danuty, Dorota Jovanka Ćirić, a także „Poezja”, z którą związany był z kolei tłumacz Grzegorz Łatuszyński. Czasopisma pełniły zatem istotną funkcję w popularyzacji tłumaczeń i stanowiły bardzo ważny element literatury tłumaczonej.

Kolejna część literatury tłumaczonej, czyli krytyka przekładu, stanowiła stosunkowo słabo rozwinięte ogniwo i dziedzinę tejże instytucji, w dużej mierze kontrolowane przez państwo. Również niewiele krytyków literackich znało język i mogło uwzględnić w swoich ocenach poziom przekładu. Jednym z nielicznych był Jan Wierzbicki, publikujący omówienia tłumaczeń między innymi w „Roczniku Literackim”. Jednak periodyk ten ukazywał się czasem z kilkuletnim opóźnieniem, jego oddziaływanie na recepcję zatem było marginalne.

Krytycy w swej pracy byli w szczególności związani ograniczeniami ideologicznymi. Janusz Sławiński w pracy *Funkcje krytyki literackiej* zwraca uwagę na nieautonomiczność krytyki literackiej:

Krytyka wmotana w cały splot instytucjonalnych współzależności podejmuje niejednokrotnie funkcje wynikające z jej położenia wobec innych instytucji. Akt krytycznoliteracki nigdy nie jest czysty, różne jednak mogą być stopnie jego nieautonomiczności. W wypadkach skrajnych polega on wręcz na przeniesieniu całego układu: autor — dzieło — odbiorca, na pola innych dziedzin społecznej komunikacji, w sfery wykreślone funkcjonowaniem innych instytucji: obyczajowych, religijnych, politycznych itp.¹⁴

Obraz krytyki polskiej po drugiej wojnie światowej, nakreślony przez Tomasz Burka w maju 1981 r., przełomowym momencie w okresie PRL, jest historią wstrząsów politycznych i kataklizmów dziejowych, z których najważniejsze to: straty poniesione podczas działań drugiej wojny światowej, rozbięcie życia literackiego na „krajowe” i „emigracyjne”,

¹³ J. Sławiński: *Teksty i teksty*. Warszawa 1990, s. 233.

¹⁴ J. Sławiński: *Dzieło — język — tradycja*. Kraków 1998, s. 168—169.

powtarzające się w kraju okresy wypaczeń politycznych tudzież poważnych ograniczeń swobody słowa drukowanego; biografie krytyczne pokręcone i połamane przez historię, jedne autorytety, jedne znakomite pióra skompromitowane udziałem w kampaniach głupstwa, drugie — skazane na lata przymusowego milczenia i bezczynności [...]¹⁵.

T. Burka diagnoza rzeczywistości PRL jest jednoznaczna — to właściwie brak szczerej i autentycznej komunikacji literackiej. Według przedstawiciela pokolenia Nowej Fali, krytyka po wojnie jest „natchniona ideologicznie”, prowadzi „krucjatę światopoglądową, wychowawczą”, lata 1955—1957 to okres intelektualnej odwilży:

Dyskusja wokół literatury i poprzez literaturę o świecie — o świecie „innym”, odmitologizowanym, tym razem rzeczywiście wyłuskany z osłony ideologicznego tabu — dyskusja w takiej skali i o podobnym natężeniu namiętności intelektualnych nie powtórzy się prędko. Nie będzie już na nią miejsca w latach sześćdziesiątych. Ani — w siedemdziesiątych¹⁶.

Pisany pod koniec lat 70. tekst należy uzupełnić o lata 80., na których cieniem położył się stan wojenny i które oznaczały dla kultury i społeczeństwa polskiego regres. Sama ocena PRL i prowadzonej wówczas polityki kulturalnej nie jest przedmiotem niniejszego artykułu. Dyskusja na ten temat wciąż wywołuje emocje i nosi piętno politycznych sympatii. Niemniej dla przekładów był to okres, który należy ocenić pozytywnie. Tłumaczono wówczas dużo, a sam poziom przekładów był wysoki.

Spośród trzech wyróżnionych przez André Lefevere’a i Susan Bassnett modeli tłumaczenia: modelu Hieronima, Horacego i Schleiermachera (*The Jerome Model*, *The Horace Model*, *The Schleiermacher Model*), położenie tłumacza w PRL najbliższe jest modelowi horacjańskiemu. Tłumacz jest tu osobą, która prowadzi negocjacje między trzema stronami komunikacji międzyliterackiej i szerzej — komunikacji międzykulturowej: patronem (w tym konkretnym przypadku to państwo i jego organy) oraz dwoma językami i kulturami¹⁷. Dzisiaj w translatoologii przeważa rozumienie roli tłumacza jako mediatora¹⁸. Zwykle nacisk kładzie się jednak na kwestie ściśle związane z uwarunkowaniami literacko-kulturalnymi,

¹⁵ T. Burek: *Rozmyte tradycje*. W: *Badania nad krytyką literacką*. Seria 2. *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. M. Głowiński, K. Dybczak. Wrocław 1984, s. 118.

¹⁶ *Ibidem*, s. 125.

¹⁷ Por. S. Bassnett, A. Lefevere: *Introduction*. In: S. Bassnett, A. Lefevere: *Constructing Cultures...*, s. 1—11.

¹⁸ Por. M. Gaszyńska-Magiera: *Przekład literacki w perspektywie komunikacji międzykulturowej*. W: *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*. Red. I. Kasperska, A. Żuchelkowska. Poznań 2013, s. 47—68.

spsychając na drugi plan czynniki zewnętrznliterackie oraz rolę i wpływ instytucji na akt mediacji, nierzadko dyskredytując ich znaczenie. Tymczasem znajomość mechanizmów i reguł funkcjonowania instytucji nie tylko życia kulturalnego, lecz również całego życia społecznego, włączając w to sferę i polityki, i ekonomii, wydaje się problemem kluczowym i punktem wyjścia badań przekładoznawczych, zwłaszcza tych prowadzonych z perspektywy komunikacji międzykulturowej, badań kulturowych czy socjologii przekładu.

Leszek Małczak

**Prevoditelj kao institucija —
slučaj Narodne Republike Poljske i druge Jugoslavije**

Sažetak

Prevoditelji su dio institucionalizirane prijevodne književnosti zajedno s organizacijama prevoditelja, književnom kritikom, izdavačkim kućama i časopisima. Igrali su vrlo važnu ulogu u Narodnoj Republici Poljskoj. Komunistička ih je partija smatrala gnijezdom opozicije. Prva poljska organizacija prevoditelja osnovana je tek 1981., nakon više godina neuspjelih pokušaja, što nije slučajno, za vrijeme najveće popularnosti sindikata Solidarnost. Prijevodna je književnost bila dio kulturnih veza s inozemstvom koje su pak bile dio vanjske politike i međunarodnih odnosa i kao takve su se nalazile pod potpunom kontrolom države. Politička je ideologija faktor koji u najvećoj mjeri tječe na kulturnu politiku. Unatoč svim izvanknjiževnim ograničenjima, prijevodna je književnost, kao i kulturne veze s inozemstvom, imala veću slobodu nego druge kulturne institucije zato što je vlast htjela izgraditi pozitivnu sliku zemlje, pogotovu za stranog recepijenta. Položaj prevoditelja u Narodnoj Republici Poljskoj bio je blizak Horacijevu modelu prevodenja, akt pregovaranja u kojem sudjeluju patron (u ovome slučaju država), dva jezika i kulture.

Ključne riječi: institucije, prijevodna književnost, Narodna Republika Poljska, druga Jugoslavija.

Indeks autorów

A

Achmatowa Anna 24, 26
Adorno Theodor Wiesengrund 230, 235
Albahari David 159
Aleksijewicz Swietłana 107
Andrić Ivo 4, 10, 172—174, 176, 180,
182—183, 187, 193, 195, 198
Andruchowycz Jurij 107
Anić Vladimir 152
Anusiewicz Janusz 174
Apanowicz Franciszek 94—95
Arystoteles 7
Aubelj Bronisava 250, 268

B

Babić Stjepan 284
Bachtin Michaił 92, 257, 268
Bagić Krešimir 3, 90—91, 97, 99—104,
165
Bajec Anton 223, 261, 269
Bal Ewa 150, 153
Balabána Jan 107
Balcerzan Edward 2, 6, 58, 66, 74, 77,
86—87, 112
Baluch Jacek 76, 118
Banasiak Bogdan 7—8, 76, 259, 268
Barac Antun 29—30, 43, 45—46
Barańczak Stanisław 9, 75—76, 139, 170
Bartoszewski Władysław 283
Bassnett Susan 283, 288
Bataille Georges 259, 268
Baudelaire Charles 93, 96
Baudrillard Jean 76
Bazdulj Muharem 159
Bednarczyk Anna 126, 162—163
Bělič Jaromír 223
Benešić Julije 53, 120
Berent Waclaw 80

Bereś Stanisław 242
Bergson Henri 122, 265, 268
Berman Antoine 238, 247
Bevk France 64—65
Białek Ewa 131
Białoszewski Miron 257
Biguenet John 14, 21
Bilczewski Tomasz 77
Blahynka Milan 115
Blažina Dalibor 35, 50
Blicha Michal 205, 210, 219, 225
Boccaccio Giovanni 15, 19, 22, 26
Bojetu-Boeta Berta 60, 251
Bolecki Włodzimierz 77, 135, 137, 228,
235
Bonko Božidar 79
Borges Jorge Luis 10, 76
Bratož Igor 250
Brodsky Josip 15, 22
Brooke-Rose Christine 64, 178
Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara 96—97
Buczyńska-Garewicz Hanna 137
Bukowski Piotr 75, 173, 238, 272
Burda Alois (właśc. Janoušek Pavel) 108
Burek Tomasz 288
Bürger Peter 254, 268
Burzyńska Anna 137, 256, 268
Bussagli Marco 140

C

Calvino Italo 257
Caressa Paolo 91
Carli Enzo 142
Cavalcanti Guido 16, 24
Cervantes Miguel de 76
Chirpaz Francois 267
Chlebnikow Wielimir 93—96, 102
Chmielewski Piotr 282

Chuchma Josef 108
 Cieślak Joanna 4, 61, 226—227, 235—236,
 291
 Ćirlić-Straszyńska Danuta 121
 Collini Stefan 15, 23, 178
 Crnjanski Miloš 3, 9, 120—132
 Culler Jonathan 64, 178
 Cycleron (właśc. Tullius Marcus Cicero) 19,
 27

Czapik-Lityńska Barbara 122
 Czaplński Przemysław 108
 Czerwiński Maciej 173, 175—176, 180, 182,
 187, 192—193, 263

Ć

Ćirlić Bronisław 245
 Ćosić Bora 285
 Ćurčin Milan 126

Č

Čale Feldman Lada 150
 Čechová Miřenka 107
 Čepulo Dalibor 36, 51
 Čermáková Viktorie 106
 Česálková Lucie 112
 Čop Matija 83

D

Dąbek-Wirgowa Teresa 243
 Dąbrowska-Partyka Maria 230, 235
 Dąbska-Prokop Urszula 64, 272
 Danek Danuta 56—57
 Dante Alighieri 14—15, 18, 21—22, 26
 Debeljak Aleš 66—67
 Dedecius Karl 75, 117, 173
 Deguy Michel 92, 98
 Deleuze Gilles 7, 10, 76
 Detoni Dujmić Dunja 150
 Dilthey Wilhelm 84
 Doroszewski Witold 181, 190—191
 Drašković Vuko 291
 Dryden John 14, 18, 21, 26
 Dubisz Stanisław 261, 269
 Dugonjić Helena 262, 268
 Duniec Kinga 150, 156
 Durković-Jakšić Ljubomir 30, 44
 Dybciak Krzysztof 288
 Dybel Paweł 102—103
 Dziadek Adam 91—94, 137—138

E

Ecler-Pasku Martyna 4, 10, 172, 291
 Eco Umberto 63—64, 76, 82, 133—137,
 139, 147, 178, 251, 253—255, 268
 Ensler Eve 113
 Escarpit Robert 255, 268
 Esterhazy Peter 107
 Even-Zohar Itamar 76

F

Fast Piotr 61, 81, 94, 96, 116, 163, 165—166,
 252, 256, 269, 282—283
 Filipek Małgorzata 3, 9, 120, 132, 291
 Filipowicz-Rudek Maria 126
 Fossi Gloria 141
 Frančić Vilim 31, 46
 Frangeš Ivo 37, 52
 Frost Robert 15, 19, 22, 27

G

Gadamer Hans-Georg 75, 84, 255, 268
 Gaj Ljudevit 29, 31—32, 43, 46
 Gajda Stanisław 57—58, 66, 174
 Galway Kinnell 17, 24
 Gałzka Wojciech 245
 Gałczyński Konstanty Ildefons 241, 286
 Gaszyńska-Magiera Małgorzata 288
 Gawlak Monika 3, 9, 56, 68—69, 292
 Genett George 9
 Gilbert Jack 19, 27
 Gioia Diana 18, 26
 Glusić Helga 201, 210, 214, 225
 Głowiński Michał 118, 252—254, 257, 268,
 288
 Goethe Johann Wolfgang 124
 Gołaszewski Feliks 163
 Grabowski Tadeusz Stanisław 31, 45
 Gregg Linda 19, 27
 Gregorowicz Karol 36, 50—51
 Gromača Tatijana 159
 Grosbart Zygmunt 170
 Grot Zdzisław 44
 Gruda Marlena 4, 10, 249, 269—270
 Guarini Giambattista 80
 Guštin Maša 61
 Gutt Ernst-August 74

H

Hadrboľcová Zdena 107

- Hakl Emil 107
 Hála Josef 206, 210, 220, 225
 Hamm Josip 31, 46
 Hausenblas Karel 204, 210, 218, 225
 Hećimović Branko 150
 Heffernan James 146
 Heidegger Martin 75
 Helcl Miloš 223
 Herbert Zbigniew 61, 133, 137—139, 141—142, 144—148
 Hermans Theo 7, 76
 Hesse Herman 14, 21
 Heydel Magda 75, 173, 238, 272
 Hejwowski Krzysztof 62, 74, 85, 173, 231, 235, 273
 Hirshfield Jane 15, 22
 Hladký Ladislav 206, 210, 220, 225
 Hlubinková Zuzana 206, 209—210, 220, 225
 Hodrová Daniela 205, 210, 218, 225
 Holý Jiří 204, 210, 218, 225
 Homer 15—16, 18, 23—24, 26, 27, 138
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 26, 27, 92
 Horák Ondřej 117
 Hülová Petra 3, 9, 105—110, 112—117, 119
- I**
- Ihan Alojz 61
 Ilešič Fran 31, 46
 Ingarden Roman 117—118, 146—147
 Iser Wolfgang 256, 268
- J**
- Jackson Richard 3, 9, 13, 20, 25, 292
 Jakobson Roman 57, 92—95
 Janaszek-Ivaničková Halina 239
 Jančar Drago 59—60, 66—67
 Janoušek Pavel (pseud. Burda Alois) 108
 Janowski Jan Nepomucen 37, 52
 Jarniewicz Jerzy 107
 Jastrun Mieczysław 38, 53
 Jauss Hans Robert 239, 252, 254—256, 268
 Jawoszek Agata 4, 9, 158, 171, 292
 Jedlička Alois 223
 Jeger Rujana 159
 Jelinek Elfriede 113
 Jerele Saša 250, 268
- Jergović Miljenko 107
 Jezernik Božidar 4, 10, 61, 226—227, 231—236
 Jiménez Ramón Juan 27
 Johnson Samuel 16, 18—19, 23—27
 Jonson Ben 18, 26
 Jowkow Jordan 237—238, 242—247
 Justice Donald 18, 26
 Juvenals (właśc. Decimus Junius Juvenalis) 19, 27
- K**
- Kaczorowska Monika 170
 Kafka Franz 257
 Kalimach z Cyreny 26
 Kaluta Irena 126
 Kamiński Jerzy 245—246
 Kant Immanuel 8
 Karlík Petr 201, 210, 215, 225
 Kasperska Iwona 288
 Katullus (właśc. Gaius Valerius Catullus) 18, 26
 Keber Janez 201, 210, 215, 225, 260—261, 268
 Kłak Czesław 230, 235
 Kłosieńska Anna 260, 269
 Knappová Miloslava 205, 210, 219, 225
 Koblar France 262, 269
 Kobylńska Ewa 85
 Kořta Piotr 116
 Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 126
 Konwicki Tadeusz 237—242, 248, 257
 Kopaliński Władysław 64
 Kornhauser Julian 121—122
 Kos Janko 79
 Kosmač Ciril 4, 10, 199—201, 205, 207—214, 218—225
 Kosovel Srečko 295
 Košnarová Veronika 114
 Kozak Jolanta 68
 Králová Jana 204, 218
 Krasiński Zygmunt 275
 Kraskowska Ewa 135
 Kręglička Agnieszka 163
 Kristeva Julia 90, 92—95, 97, 103—104
 Krleža Miroslav 126, 130
 Krysztofiak Maria 107
 Křístek Václav 223
 Krivánková Jindřiška 107

- Kudělka Viktor 208, 210, 222, 225
 Kuić Gordana 291
 Kundera Milan 66
 Kunitz Stanley 19, 27
- L**
 Labocha Janina 111
 Lacan Jacques 94, 102, 264
 Ladmirał Jean-René 101
 Lalewicz Janusz 253, 255, 268
 Lasota Grzegorz 239
 Lefevère André 7—8, 76, 78, 247, 288
 Legeżyńska Anna 64, 75, 96, 160—161, 173, 175, 177—178, 197
 Lem Barbara 86
 Lem Stanisław 86—87
 Lem Tomasz 86
 Lešić Zdenko 193
 Levý Jiří 6, 75, 106, 117—118, 203, 210, 216—217, 225
 Lewicki Roman 62, 124, 129, 131, 135
 Lucyliusz (właśc. Gaius Lucilius) 18, 26
 Lukrecjusz 92
- Ł**
 Łatuszyński Grzegorz 121—123, 127, 287
 Łebkowska Anna 252, 268
 Lotman Jurij 173
 Lysiak Waldemar 140
- M**
 Macurová Alena 203—204, 210, 217—218, 225
 Magnuszewski Józef 122
 Mahler Gustav 257
 Majdzik Katarzyna 3, 90, 103—104, 150, 292
 Majkiewicz Anna 124, 131
 Malić Zdravko 38, 53
 Malisz Karol 36, 50—51
 Mallarmé Stéphane 96
 Małczak Leszek 4, 10, 150, 173—176, 189, 281, 289, 293
 Marcjalis (właśc. Marcus Valerius Martialis) 17—18, 25
 Mareš Petr 204, 210, 218, 225
 Markiewicz Henryk 57, 61—62, 65, 68, 77, 118, 256—257, 268—269, 282
 Marković Franjo 36, 51
 Markowski Michał Paweł 137—138, 228—229, 235
 Marquez Gabriel Garcia 257
 Maślowska Ewa 174—175
 Matějčková Jana 114
 Mayenowa Maria Renata 56
 Mažuranić Ivan 3, 9, 28—32, 34—37, 39—40, 42—47, 49—52, 55
 Mažuranić Vladimir 36, 50
 Mazzini Miha 65
 Mencwel Andrzej 255, 268
 Merwin William Stanley 19, 27
 Michalski Krzysztof 255, 268
 Mickiewicz Adam 3, 9, 28—32, 34—47, 49—55, 81, 274, 276
 Mičová Gabriela 107
 Migdalska Krystyna 245
 Miličić Josip (Sibe) 129—130
 Milton John 14, 21
 Milutinović Zoran 193
 Miłosz Czesław 75, 286
 Miodunka Władysław 117
 Mocarz Maria 124
 Mordyński Krzysztof 259, 268
 Mounin George 255
 Mozgawa Marek 108
 Mrozek Sławomir 63
 Mrózek Robert 174
 Mukařovský Jan 118
 Muszyńska-Vizintin Anna 3, 9, 133, 148, 293
- N**
 Nemeč Krešimir 165
 Neruda Pablo 14, 19, 21, 27
 Newton Izaak 91
 Nida Eugen 75, 273
 Nikčević Sanja 150
 Nikitorowicz Jerzy 231, 235
 Nims John 14, 21
 Noica Constantin 263, 266, 268
 Nová Jana 209, 210, 224, 225
 Nowacki Dariusz 285
 Nycz Ryszard 77
- O**
 Obilić Miloš 130, 132
 Odrowąż-Pieniążek Janusz 38, 53
 Okopień-Sławińska Aleksandra 136, 255, 268

Orione Alojzy 135
Orłowski Hubert 256, 268
Osadnik Waclaw M. 96
Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso)
25—26, 92
Ožbot Martina 68

P

Palavestra Predrag 121, 126, 128
Papierkowski Stanisław 120
Paternu Boris 80, 200—201, 209—210, 214,
224—225
Paz Octavio 15—16, 22—23
Peiper Tadeusz 293—294
Peirce Charles Sanders 137
Perec Georges 257
Peskalová Jana 201
Petrač Božidar 36, 51
Petranka Francesco 25—27, 80
Petrov Aleksandar 291
Piechal Marian 79
Pieniążek-Marković Krystyna 100
Pieńkos Jerzy 166
Pinelli Antonio 140, 143, 145
Pisarska Alicja 82, 131, 162
Pistoia Cino di 18, 26
Platon 7, 138
Pluta Nina 126
Pollack Martin 107
Pollak Seweryn 66
Pope Alexander 16, 18—19, 23—26
Popovič Anton 197
Potrč Ivan 65
Pound Ezra 15—16, 18, 22, 24, 26
Pregelj Barbara 252, 269
Preradović Petar 29, 43
Prešeren France 68, 79—81, 83
Prunk Janko 83
Prus Bolesław 257
Przyboś Julian 133, 283
Puzynina Jadwiga 174
Pym Anthony 6, 8, 78, 87

R

Radaković Borivoj 154
Radičević Branko 127
Rafolt Leo 149—152, 154, 156
Rajewska Ewa 66
Rankov Pavol 107

Rexroth Kenneth 13—14, 20—21
Ricœur Paul 6—7, 74—75
Rilke Maria Rainer 13—16, 20—23
Rimbaud Arthur 19, 27
Robbe-Grillet Alain 257
Robert Cyprien 31
Robinson Arlington Edwin 19, 27
Roethke Huebner Theodore 18, 26
Rogić Musa Tea 3, 9, 28, 40—42, 293
Rokicki Konrad 285
Roque Jean de la 232
Rorty Richard 64, 178
Roznětínská Lucie 107
Rusek Jerzy 242
Rusinek Michał 118
Ruszar Józef Maria 138
Rychlewski Marcin 253, 269

S

Sadkowski Waclaw 117, 286
Said Edward 196
Salzmannová Eva 107
Saussure de Ferdinand 90—94, 97—104
Schleiermacher Friedrich 75, 77, 288
Schopenhauer Artur 61
Schulte Rainer 14, 21
Schulz Bruno 257, 294
Sendyka Roma 137—139, 146, 229—230,
235
Seneka (właśc. Lucius Annaeus Seneca) 19,
26, 92
Sienkiewicz Henryk 81, 181—182
Simeonova-Konach Galia 4, 10, 237, 242,
248, 294
Simic Charles 17, 24
Singer Isaac Bashevis 257
Skibińska Elżbieta 75, 135, 240
Skubic Andrej 84
Skwarczyńska Stefania 77, 257, 269
Slamnig Ivan 98
Sławiński Janusz 57, 118, 136, 197, 257,
269, 286—287
Slodnjak Anton 80
Slukan Sanja 30, 44
Smolka Iwona 283
Snoj Marko 62
Sommer Piotr 107
Sosnowski Andrzej 107
Soukopová Petra 107

- Spiro Gyorgy 107
 Srbljanović Biljana 159
 Srnec Todorović Asija 3, 9, 149—152, 154,
 156—157
 Stanković Borisav 291
 Starobinski Jean 91, 94
 Starova Luan 159
 Staszczak Zofia 230, 235
 Steigerwald Karel 106
 Steiner George 84, 272
 Stępniań-Minczewska Wanda 242
 Stolze Radegundis 272
 Stritar Josip 262, 269
 Strniša Gregor 61, 292
 Strzelecka Natalia 116, 282
 Szymborska Wisława 81—82
 Szymczak Mieczysław 108
- Ś**
 Śliziński Jerzy 245
 Świeściak Alina 61, 94
- Š**
 Šabach Petr 107
 Šalamun Tomaž 19, 27
 Šeligo Rudi 251
 Šenoa August 36, 51
 Škreb Zdenko 193
 Škvorecký Josef 106—107, 119
 Šnytová Jana 4, 10, 199, 211—212, 294
 Šrut Pavel 107
- T**
 Tabakowska Elżbieta 75
 Tanuševska Lidija 4, 10, 271, 294
 Tatkiewicz Władysław 8
 Tkalczević Adolfo Veber 36, 51
 Todorovski Gane 275, 277, 279
 Tokarz Bożena 3, 9—10, 60—61, 64, 68, 73,
 81, 89, 116, 118, 165—166, 173, 252—253,
 256, 267, 269, 282—283, 291, 295
 Tomasik Wojciech 228, 235
 Tomaszewicz Teresa 82, 131, 163
 Tomczak Daniel 105, 117
 Tomei Alessandro 142
 Torop Peeter 6, 74
 Toury Gideon 76, 78
 Transtromer Thomas 15, 22
 Trávníček František 223
- Tučková Kateřina 107
 Tulli Magdalena 4, 56, 249—251, 257—267,
 269—270
 Tynianow Jurij 95
- U**
 Ugrešić Dubravka 4, 9, 158—162, 164,
 166—171
 Uliasz Stanisław 230, 235
 Uličný Oldřich 115
 Unuk Jana 138, 251, 269
 Uspiński Boris 174
 Uzanne Octave 56
 Uzdzička Marzanna 57—58, 61
 Užarević Jakov 31, 46
- V**
 Valentová Iveta 206, 210, 220, 225
 Valéry Paul 24
 Vallejo Abraham César 19, 27
 Vančura Vladislav 115
 Vaněk Petr 108
 Vattimo Gianni 263, 265, 269
 Veličković Nenad 159
 Vilikovský Ján 106
 Villon François 17, 24—25
 Vlašín Štěpán 115
 Vodička Felix 118
 Vojnović Goran 62, 84
 Vraz Stanko 36, 51
- W**
 Walicki Andrzej 39, 54
 Wallis Mieczysław 57
 Wan-Li Yang 15—16, 22—23
 Warylewski Jarosław 108
 Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro)
 24—25, 27
 Widel-Ignaszczak Małgorzata 125
 Wierzbicka Anna 117
 Wierzbicki Jan 40, 43, 45, 55, 122, 126, 131,
 287
 Witkacy (właśc. Witkiewicz Ignacy Stani-
 sław) 86
 Wittgenstein Ludwig 177
 Wojtasiewicz Olgierd 74
 Wołek-San Sebastian Katarzyna 3, 9, 149,
 157
 Wozniesiński Andrej 22

Wright James 14, 19, 21, 27
Wróbel Henryk 111
Wyatt Earp 18, 26
Wyka Marta 137, 228, 235

Z

Zabierowski Stefan 295
Zadavec Franc 200, 210, 213, 225
Zamiara Krystyna 85
Zawadzki Andrzej 263, 266, 269
Zdziechowski Marian 36, 51
Zlatař Andrea 149

Ż

Żółkiewski Stefan 282
Żuchelkowska Alicja 288
Żygadło-Czopnik Dorota 3, 9, 105, 119, 295

Ž

Žbogar Alenka 61, 227, 235
Žigo Iva Rosanda 150
Živančević Milorad 29, 31, 36, 43, 45—46,
50
Živanović Đorđe 31, 45—46
Žižek Slavoj 264, 269

Opracowała *Monika Gawlak*

Indeks tłumaczy

B

Baluch Jacek 118
Banasiak Bogdan 7, 76
Benešić Julije 53, 120
Benhart František 199, 209, 211—213, 223, 225
Berg Stephen 18, 26
Bernardo Aldo 18, 25
Beylin Paweł 265, 268
Bialik Włodzimierz 256, 268
Bieroń Tomasz 64, 178
Blažina Dalibor 35, 50
Bly Robert 14, 21
Brosz Antoni 120
Buczek Marta 4, 225
Bychowska Helena 245

C

Čirlić-Straszyńska Danuta 121, 161, 285, 287
Ciardi John 14, 21
Chapman George 16, 24

Ć

Ćirlić Bronisław (Branko) 245
Ćirlić Dorota Jovanka 4, 9, 158—171, 287

D

Dobrew Dorota 106
Domachowski Wojciech 65
Dróždź Izabela 150

E

Eustachiewicz Lesław 254

F

Faszcz Agnieszka 278
Frančić Vilim 31, 46

G

Gaj Ljudevit 31, 45—46
Galway Kinnel 17, 24

Gałuszka Jadwiga 254, 268
Gancheva-Zografova Anastasyja (Ганчева-Зографова Анастасия) 239
Genova Veselina (Генова Веселина) 239
Gnyrowa Bogumiła 121, 126
Godlewski Piotr 106
Grajewski Wincenty 257
Gruda Marlena 250
Grudzińska Jadwiga 244

H

Hamm Josip 31, 46
Hrehorowicz Uta Beata 238
Hemschemeyer Judith 17, 24

I

Ilešič Fran 31, 46

J

Jachimczak Krzysztof 254, 268
Jež Nikolaj 82, 86—87
Johnson Samuel 16, 18—19, 23-27

K

Kalita Halina 172, 174, 183, 245
Kania Ireneusz 263, 268
Karanfilovska Verica 274
Kaszyński Stanisław 81
Komendant Tadeusz 259, 268
Koneski Blaže 275, 294
Koprowski Jan 79
Kornhauser Julian 121—122
Kowalonek Maciej 278
Kreisberg Alina 254, 268
Krukowska Maria 65, 208, 222
Krzemień-Ojak Krystyna 230, 235
Kubińska Olga 84, 272
Kubiński Wojciech 84, 272
Kurtok Antonina 150

L

Lalewicz Janusz 253, 255, 268
Leśny Jan 44
Lowell Robert 18, 26

Ł

Łatuszyński Grzegorz 121—123, 127, 287
Łukasiewicz Małgorzata 252, 255—256,
268
Łukaszewicz Tomasz 62, 292

M

Maks Magdalena 150
Maks Marta 150
Malić Zdravko 38, 53
Małczak Leszek 3, 55
Marković Franjo 36, 51
Matthews William 25
Matuszewski Krzysztof 7, 76
Mažuranić Ivan 3, 9, 28—32, 34—37,
39—40, 42—47, 49—52, 55
Migasiński Jacek 267—268
Mitchell Stephen 16, 23
Musa Mark 14, 21

O

Oczko Piotr 226
Oleksiuk Michał 254, 268

P

Piechal Marian 79
Pinsky Robert 14, 21
Pollak Seweryn 66
Pomorska Joanna 59, 66, 226—227, 231,
234—235
Pomorski Adam 96, 283
Pope Alexander 16, 18—19, 23—26
Preradović Petar 29, 43
Procter Agata 278
Prokop Jan 75
Przybecki Marek 256, 268
Przybyłowska Barbara 239
Pszczółowska Lucylla 118

R

Raczewa Lilia 240
Raveggi Patrizia 208, 222

Różewicz Julia 106—107, 109—110, 112—
115, 117—119

S

Salwa Piotr 82, 251, 268
Simic Charkes 17, 24
Slavitt David 18, 25
Sławińska Joanna 226
Sławiński Janusz 197
Surma-Gawłowska Monika 263, 269
Swoboda Tomasz 74
Szulc Witold 44

Š

Šuler Galos Jasmina 138, 249

T

Tarasiewicz Michał 246
Tatarkiewicz Anna 263
Todorovski Gane 274—275, 277, 279
Tokarz Wojciech 3, 27

U

Ulaszek Stanisław 6, 74
Unuk Jana 138, 249—252, 258, 267, 269

V

Vraz Stanko 36, 51

W

Wasilewski Marek Antoni 64
Wawrzycki Jarosław 91
Węgierski Kajetan 9
Wright James 14, 19, 21, 27
Wyrwas-Wiśniewska Monika 196

Z

Zabłocki Franciszek 9
Zawadzki Andrzej 263, 269
Zieliński Bogusław 44
Znaniński Florian 265, 268
Zych Edward 121

Ž

Žaboklicki Krzysztof 254, 268
Žyłko Bogusław 173—174

Ž

Živanović Đorđe 31, 45—46

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 Dubiel
Łamanie Alicja Załęcka

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 1899-9417
(wersja drukowana)

ISSN 2353-9763
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład 100 + 50 egz. Ark. druk. 19,0. Ark. wyd.
24,0. Papier offset. kl. III, 90 g

Cena 34 zł (+ VAT)

Druk i oprawa:
EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek