

Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 7, część 1

**Tłumacze
i przekładoznawstwo słowiańskie**

Zespół Redakcyjny

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

Rada Programowa

Edward Balcerzan (Poznań), Đurđica Čilić Škeljo (Zagreb), Nikolaj Jež (Ljubljana),
Zvonko Kovač (Zagreb), Eva Malá (Nitra), Martina Ožbot (Ljubljana), Ivo Pospíšil (Brno),
Tone Smolej (Ljubljana), Elżbieta Tabakowska (Kraków), Lidija Tanuševska (Skopje)

Recenzenci w 2016 roku

Lista recenzentów zostanie opublikowana w części 2. tomu 7.

Redakcja językowa

Iliana Genew-Puhalewa (Bułgaria), Srđan Papić (Serbia), Elena Micevska (Macedonia),
Petra Gverić Katana (Chorwacja), Karolina Dohnalová (Czechy),
Miroslava Kyseľová (Słowacja),
Tina Jugović (Słowenia), Eric Starnes (USA)

Adres Redakcji

Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego
ul. Gen. Grota-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



Uznanie autorstwa — Użycie niekomercyjne — Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

Spis treści

| | |
|--|---|
| Halina Janaszek-Ivaničková (ur. 12.12.1931, zm. 12.06.2016) (<i>Lucyna Spyrka</i>) | 5 |
| Wstęp (<i>Bożena Tokarz</i>) | 9 |

Refleksja o przekładzie

| | |
|---|-------|
| Bożena Tokarz: Poza granicami schematów. Kilka uwag o polskiej refleksji nad przekładem | 15 |
| Štefan Vevar: Med medkulturnostjo v prevodni praksi in „medkulturnostjo“ v prevodoslovju / Międzykulturowość w praktyce przekładowej a „międzykulturowość” w translatoologii (tłum. <i>Anna Muszyńska Vizintin</i>) | 34/49 |
| Lucyna Spyrka: Koncepcja przekładu L’ubomíra Feldka w kontekście słowackiej myśli przekładoznawczej | 64 |
| Anna Valcerová: Básnický preklad na Slovensku po roku 1945 / Przekład poezji w Słowacji po roku 1945 (tłum. <i>Marta Buczek</i>) | 78/97 |

Funkcja i miejsce przekładu: perspektywa tłumacza

| | |
|--|---------|
| Tea Rogić Musa: (Samo)spoznaja u odnosu spram Drugoga i strana kultura kao izvor vlastita identiteta: pjesnik Zdravko Malić / (Samo)poznanie poprzez Innego i obca kultura jako źródło własnej tożsamości: poeta Zdravko Malić (tłum. <i>Katarzyna Majdzik</i>) | 117/126 |
| Majda Stanovnik: I. Prijatelj in A. Nowaczyński: informativno-korektivna funkcija prevoda (Wildovi aforizmi prek poljščine v slovenščino) / I. Prijatelj i A. Nowaczyński: informacyjno-korekcyjna funkcja przekładu (aforyzmy Wilde’a tłumaczone poprzez polski na słoweński) (tłum. <i>Agnieszka Bukowczan i Joanna Ciešlar</i>) | 136/151 |

| | |
|---|-----|
| Izabela Lis-Wielgosz: „Zbiór ten nie zostanie bezużytecznym w księgarstwie ciężarem”, czyli <i>Narodowe pieśni serbskie</i> wybrane i przełożone przez Romana Zmorskiego | 165 |
| Monika Skrzyszewska: Wojna, nacjonalizm chorwacki, seks i przekleństwa — czyli jak przetłumaczono książki Vedrany Rudan? | 183 |

Rola tłumacza

| | |
|---|---------|
| Marta Buczek: Danuty Abrahamowicz szkoła przekładu | 201 |
| Zuzana Pojezdalová: Obraz literatury polskiej na Słowacji w tłumaczeniach Jozefa Marušiaka | 220 |
| Joanna Ciešlar: Historia Słowenii oczami Polaka. O przekładach literatury słoweńskiej Joanny Pomorskiej | 236 |
| Zvonimir Milanović: Problemi interpretacije i prevođenja stare književnosti. Nekoliko pitanja, primjedbi i propozicija / Problemy interpretacji oraz tłumaczenia literatury dawnej. Kilka uwag, kwestii i propozycji | 250/261 |
| Andrej Šurla: Toneta Pretnarja prevod sonetov Jana Nepomucena Kamiškega / Sonety Jana Nepomucena Kamińskiego w przekładzie Tonego Pretnarja (tłum. <i>Joanna Ciešlar, Monika Gawlak i Weronika Woźnicka</i>) | 271/286 |

Kultura docelowa w konceptualizacji tłumacza

| | |
|--|---------|
| Silvija Borovnik: Medkulturnost v romanu Maje Haderlap <i>Engel des Vergessens / Angel pozabe</i> in strategija prevoda v slovenščino / Międzykulturowość w powieści Mai Haderlap <i>Engel des vergessens / Angel pozabe</i> i strategija tłumaczenia na język słoweński (tłum. <i>Joanna Ciešlar</i>) | 303/316 |
| Jakob Altmann: Niemieckie composita jako jednostki słowotwórcze nacechowane kulturowo w przekładzie na język polski | 327 |

Przekłady literatury dla dzieci i młodzieży

| | |
|--|---------|
| Anita Gostomska: Polskie przekłady zbioru <i>Priče iz davnine</i> Ivany Brlić-Mažuranić | 353 |
| Alica Kulihová: Chorvátska literatúra pre deti a mládež v centre záujmu slovenských prekladateľ'ov / Literatura chorwacka dla dzieci i młodzieży w centrum zainteresowania słowackich tłumaczy (tłum. <i>Marta Buczek</i>) | 376/391 |
| Noty o Autorach | 407 |
| Indeks autorów (<i>Jakob Altmann</i>) | 413 |
| Indeks tłumaczy (<i>Jakob Altmann</i>) | 419 |



Halina Janaszek-Ivaničková (ur. 12.12.1931, zm. 12.06.2016)



Kiedy odchodzi człowiek, tym, którzy pozostają, towarzyszy uczucie smutku i żalu. Z odejściem każdego człowieka wiąże się poczucie końca: końca jakiegoś czasu, jakiejś rzeczywistości. Już nic więcej się nie wydarzy, pozostaną niewykonane gesty, niewypowiedziane słowa, niezrealizowane plany.

Halina Janaszek-Ivaničková urodziła się 12 grudnia 1931 roku w Warszawie. Jako dziecko boleśnie doświadczyła okrucieństwa wojny i śmierci: jej ojciec, żołnierz Armii Krajowej, pułkownik Wacław

Piotr Janaszek, walczył w Powstaniu Warszawskim i zginął rozstrzelany przez Niemców. Po upadku powstania Halina, której matka wyemigrowała do Kanady, została wywieziona na Śląsk, przebywała w domu dziecka, a następnie w internacie przy gimnazjum państwowym w Bytomiu. W 1947 roku opieką otoczyli ją przyjaciel ojca z konspiracji, gen. Jan Mazurkiewicz, oraz jego żona Maria, a gdy oboje zostali aresztowani za działalność w AK, opiekę przejęła dr Jadwiga Zdąnowa, dyrektorka gimnazjum, do którego Halina Janaszek uczęszczała. Te dramatyczne wydarzenia u progu dorosłości, jak się wydaje, zaważyły na dalszych losach przyszłej uczonej. Jak powiada filozof, „Raz zdobytej wiedzy o tym, że śmierci nie da się uniknąć, nigdy nie będzie można utracić — można jedynie nie myśleć o niej, gdy uwagę skupiają inne sprawy”¹. Halina Janaszek zdała w 1951 roku maturę i podjęła studia slawistyczne na Uniwersytecie Warszawskim, specjalizując się w zakresie bohemistyki. Studia ukończyła w 1956 roku — uzyskała

¹ Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Tłum. N. Leśniewski. Warszawa 1998, s. 8.

dyplom magistra filologii słowiańskiej, broniąc pracy na temat powieści Karola Čapka. Już kończąc studia, była w Bratysławie, dokąd wyjechała z pierwszym mężem, Kolomanem Ivaničką.

Kontakty, jakie nawiązała w środowisku bratysławskich slawistów, ułatwiły młodej magister bohemistyki objęcie stanowiska lektora języka polskiego na Uniwersytecie Komeńskiego, gdzie pracowała aż do 1974 roku. W tym czasie istotnie przyczyniła się do założenia, a następnie rozwoju bratysławskiej polonistyki: opracowała program studiów, przygotowała skrypty, prowadziła wykłady i seminaria. Propagowała literaturę i kulturę polską w słowackich periodykach. Prowadziła również prace naukowe: podjęła badania nad twórczością Stefana Žeromskiego, jak sama wspominała — nie tylko dlatego, że fascynowało ją jego pisarstwo, lecz także w związku z tym, że w Bratysławie miała dostęp do wydania jego dzieł zebranych. W 1967 roku w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk obroniła napisaną pod kierunkiem prof. Stefana Žółkiewskiego pracę *Problem inteligenta w twórczości Stefana Žeromskiego*, uzyskując stopień doktora, by — jak przyznała w rozmowie z Jozefem Hviščem — wzmocnić pozycję polonistki na bratysławskiej uczelni². W 1973 roku przedstawiła tamtejszej Radzie Naukowej rozprawę habilitacyjną *Dwa modele inteligenta w polskiej prozie na przełomie XIX i XX wieku*, dzięki czemu uzyskała słowacki tytuł docenta, nostryfikowany później w Polsce na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego jako tytuł doktora habilitowanego. Mimo dobrze rozwijającej się kariery naukowej na Słowacji, w 1974 roku Halina Janaszek-Ivaničková zdecydowała się powrócić do Polski. W ciągu 18 lat pracy na Uniwersytecie Komeńskiego wykształciła liczne grono slawistów polonistów, jej uczniami byli m.in. prof. Marta Pančíková i Jozef Hvišč, a także pierwszy ambasador Republiki Słowackiej w Polsce dr Marián Servátka. W sferze naukowej zwieńczeniem tego okresu w działalności Haliny Janaszek-Ivaničkovéj stała się, wydana już w Polsce, książka o Ľudovicie Štúrze *Kochanek Sławy* (1978), bodaj najważniejsza publikacja w jej dorobku słowacystycznym, choć dla wielu Słowaków do dziś kontrowersyjna w ujęciu postaci głównego bohatera.

Powrót do Warszawy rozpoczął nowy etap w karierze Haliny Janaszek-Ivaničkovéj, która podjęła pracę w Zakładzie Słowianoznawstwa, a od 1978 roku w Instytucie Słowianoznawstwa Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, najpierw na stanowisku docenta, a później profesora nadzwyczajnego. Praca w PAN pozwoliła Uczoney rozwinąć szerokie kontakty międzynarodowe, które zaowocowały podjęciem badań już nie tylko polonistycznych, słowacystycznych czy polsko-słowackich, lecz także w zakresie szerszej pojmowanej problematyki porównawczej, którą zainteresowała się, jeszcze pracując w Bratysławie, w klimacie toczonych tam dyskusji nad kształtującą się w tym samym czasie

² J. Hvišč: *Prof. dr hab. Halina Janaszek-Ivaničková*. W: *Kontakty XIII*. Red. M. Pančíková. Bratislava 2015, s. 65.

koncepcją komparatystyki Dionýza Ďurišina. Badaczka już od 1967 roku była członkiem International Comparative Literature Association (ICLA), w związku z czym brała udział w międzynarodowych konferencjach, organizowanych przez stowarzyszenie co trzy lata w różnych krajach świata. Owocem tych wyjazdów i rozwijanych zainteresowań była wydana w 1980 roku monografia teoretyczna *O współczesnej komparatystyce literackiej*. Książka ta spotkała się ze sporym zainteresowaniem w środowisku specjalistów i wraz z późniejszymi publikacjami, w tym przede wszystkim z *Antologią zagranicznej komparatystyki literackiej*, która ukazała się w 1997 roku, wyznaczyła miejsce Haliny Janaszek-Ivaničkovéj w kręgu literaturoznawców komparatystów nie tylko w Polsce, lecz także na arenie międzynarodowej. W uznaniu jej dorobku decyzją Rady Państwa w Warszawie w 1983 roku nadano jej tytuł naukowy profesora nauk humanistycznych. Aktywność Badaczki nie ograniczyła się jednak wyłącznie do pracy czysto naukowej. W latach 80. minionego wieku pełniła różne funkcje kierownicze w Instytucie Słowianoznawstwa PAN, w redakcjach sławistycznych periodyków naukowych: „Pamiętnika Słowiańskiego” i „Biuletynu Sławistycznego”. W latach 1986—1990 wchodziła w skład komitetu redakcyjnego „Pamiętnika Literackiego”. Od roku 1987 do 1989 była członkiem Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN. Wśród licznych przedsięwzięć na początku lat 90., po zmianie ustroju, w nowych, demokratycznych warunkach podjęła nawet próbę prowadzenia działalności politycznej, lecz bez powodzenia. Wycofawszy się z aktywności partyjno-politycznej, powróciła do dydaktyki uniwersyteckiej, podejmując w 1992 roku pracę na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. W tym samym roku została mianowana przez ministra edukacji narodowej profesorem zwyczajnym. Na Śląsku sfinalizowała prace nad przewodnikiem encyklopedycznym *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890—1990*, którego dwa tomy ukazały się w latach 1994 i 1999. Kontynuowała również prowadzone wcześniej badania komparatystyczne, zwracając się ku niezwykle aktualnej wówczas problematyce postmodernizmu. W 1998 roku wygrała konkurs japońskiego Ministerstwa Edukacji na pracę o postmodernizmie i została zaproszona na półroczny pobyt do Slavic Research Center na Hokkaido University w Sapporo. Przebywała tam jako *fellow visiting professor* od połowy czerwca do połowy grudnia 1998 roku. Po powrocie równoległe z pracą na Uniwersytecie Śląskim w latach 1999—2001 prowadziła w Instytucie Filologii Zachodnio- i Południowosłowiańskiej Uniwersytetu Warszawskiego wykłady z postmodernizmu i seminaria magisterskie z literatury czeskiej. Nieustannie aktywna, pełna energii i pomysłów, organizowała konferencje, publikowała, opracowywała i prowadziła projekty badawcze we współpracy z ośrodkami w kraju i za granicą, była członkiem zagranicznych organizacji i stowarzyszeń naukowych sławistycznych i komparatystycznych. Moment przejścia na emeryturę w 2001 roku nie oznaczał, bynajmniej, końca aktywności zawodowej Haliny Janaszek-Ivaničkovéj. W tym czasie związała się z Mazowiecką Wyższą Szkołą Humanistyczno-Pedagogiczną w Łowiczu, gdzie

w latach 2003—2011 kierowała Katedrą Literatury Polskiej. W latach 2003—2008 była przewodniczącą Komisji Badań Porównawczych Międzynarodowego Komitetu Sławistów. Kierowała projektem badań nad literaturami słowiańskimi po zmianach ustrojowych, którego efektem była wydana w 2005 roku czterotomowa publikacja zbiorowa *Literatury słowiańskie po roku 1989 w dialogu z Europą i światem. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, w ramach której Badaczka zredagowała pierwszy z tomów pod tytułem *Transformacja*. Nie porzucając komparatystyki, przygotowała również międzynarodową konferencję, a następnie publikację referatów w książce *The horizons of contemporary Slavic comparative literature studies* (2007), będącej przypomnieniem dorobku Dionýza Durišina. Pełna pasji naukowej, Halina Janaszek-Ivaničková nie zaprzestała swojej aktywności praktycznie aż do ostatnich dni. Uczestniczyła w konferencjach, pisała artykuły i recenzje, utrzymywała kontakty z dawnymi współpracownikami, a wciąż była otwarta na nowe kontakty i gotowa do podejmowania nowych wyzwań. Przygotowywała kolejne publikacje, planowała wydanie wspomnień z dzieciństwa...

Jak powiada filozof, „Takie życie — życie niepompne śmierci, życie przeżywane jako sensowne i warte życia, życie ożywiane jakimiś celami, a nie miażdżone i obezwładniane bezcelowością — jest wielkim ludzkim osiągnięciem”³.

Halina Janaszek-Ivaničková zmarła 12 czerwca 2016 roku. Cześć Jej pamięci!

³ Z. Bauman: *Śmierć i nieśmiertelność...*, s. 13.



Wstęp

Temat niniejszego tomu — *Tłumacze i przekładoznawstwo słowiańskie* — wynika z chęci zaprezentowania panoramy teoretycznej i historycznej w zakresie dyscypliny, jak również konkretnych praktyk translatorskich. Spojrzenie z tych dwóch perspektyw na jednostkowe rozwiązania tłumaczy lepiej przedstawia ich rolę jako pośredników (a czasem inicjatorów stylu i myślenia), a także ich decyzje oraz funkcje i pragmatyczność przekładu. W tym kontekście domagają się uwagi takie problemy, jak: dominująca w praktyce i/lub w teorii norma tłumaczenia, określająca poetykę historyczną przekładu; aspekt intertekstualności przekładu, czyli jego istnienie wśród innych utworów tłumaczonych albo w kontekście serii; znajomość oryginału w kręgach artystycznych i intelektualnych kultury przyjmującej oraz wieloaspektowość przekładu artystycznego, związana z jego zapotrzebowaniem rodzimym, a także z preferencjami tłumacza, który może być „ambasadorem” obcości lub jej „legislatorem”, wzbogacając własny warsztat artystyczny i/lub literaturę docelową.

Badania z zakresu poetyki historycznej wymagają opisu zarówno sposobu tłumaczenia konkretnych tekstów, jak i paratekstów, a wśród nich komentarzy tłumaczy o własnych rozwiązaniach i celach translacyjnych, z czego może wynikać zwyczajowo lub normatywnie przyjęta technika, a nawet strategia. Taki charakter mają dwie antologie pod redakcją Edwarda Balcerzana *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—1977* (drugie wydanie rozszerzone we współautorstwie z Ewą Rajewską — *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005*). Obie dostarczają materiału historycznego. Wiadomo jednak, że badając konkretny przekład historyczny, np. tłumaczenie *Giaura* Byrona przez Mickiewicza, ten kontekst należy rozszerzyć. Dostarczają także refleksji teoretycznych, czego dowodzi przyjęcie pierwszego wydania antologii, a szczególnie artykuł Jerzego Świącha *Przekład a problemy poetyki historycznej. Dzieje przekładu w różnych literaturach narodowych służą też współczesnej refleksji przekładoznawczej*, ponieważ okazuje się często, że sąd przyjmowany jako odkrycie funkcjonował wcześniej

jako uzus nie zawsze sformułowany przez teorię. Do takich zjawisk należy zasada tzw. wierności przekładu. Obowiązywała ona tłumaczy Pisma Świętego, czyli księgi świętej, a w XVIII wieku została przeniesiona za sprawą encyklopedystów francuskich (głównie Voltaire'a) do literatury, choć Wacław Borowy jako pierwszy uporządkowany traktat o przekładzie podaje traktat Alexandra Frasera Tytlera pt. *Essay of the Principles of Translation* (1790)¹. Po romantycznym rozchwianiu tej zasady powracała ona z różną siłą w refleksji i koncepcjach teoretycznych, w zależności od świadomości humanistycznej epoki i myśli filozoficznej, coraz bardziej ustępując miejsca wolności lub „kontrolowanej wolności” tłumacza. A świadomość określająca paradygmat naukowy wytwarzała teorie, czyli wzorce badawcze.

„Uchylenie wierności”² nie jest więc odkryciem aktualnego przekładoznawstwa z kręgu Translation Studies, lecz od stuleci, jak wskazują komentarze polskich tłumaczy, stanowi problem teoretyczny i wzbogaca literaturę narodową. Stefania Skwarczyńska proponowała włączyć przekład do literatury narodowej, pisząc w 1973 roku: „[...] zachodzi [w przekładzie — B.T.] tak mocne przeniknięcie wzajemne utworu »obcego« i rodzimej tkanki językowej, i to tkanki w pełni jej historyczno-kulturowego kolorytu, że ów twór nowy osiąga własne literackie oblicze indywidualne”³.

Znajomość dziejów przekładu w poszczególnych literaturach (w tym słowiańskich) nie tylko uczy, lecz także określa specyfikę refleksji nad przekładem w kulturach słowiańskich. W niektórych, jak np. francuska, historia przekładu zajmuje należne sobie miejsce. Niemożliwe jest, oczywiście, wyczerpujące przedstawienie koncepcji przekładu w wybranych kulturach słowiańskich w ramach artykułu naukowego. Można jednak spróbować opisać jej cechy typowe. Niestety na zaproszenie do współpracy w tym zakresie nie odpowiedzieli bohemiści, bułgaryści i macedoniści, co szczególnie martwi w przypadku czeskich koncepcji przekładu, mających oryginalny wkład w światową świadomość translatołogiczną, podczas gdy refleksja bułgarska i macedońska pozostają dla odbiorcy polskiego nieznane lub słabo poznane.

Wskazane w obrębie tematu zakresy problemowe odzwierciedla podział niniejszego tomu na części. *Refleksja nad przekładem* poświęcona jest zagadnieniom przekładoznawstwa polskiego, słowackiego i słoweńskiego w różnym stopniu charakteryzującym specyfikę tych koncepcji. W części *Funkcja i miejsce przekładu: perspektywa tłumacza* autorki artykułów analizują z perspektywy

¹ Por. W. Borowy: *Dawni teoretycy tłumaczeń*. W: Idem: *Studia i rozprawy*. T. 2. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1952, s. 7–30.

² Por. S. Skwarczyńska: *Przekład i jego miejsce w kulturze i literaturze narodowej*. W: *O współczesnej kulturze literackiej*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 287–330.

³ Ibidem za: *Polska myśl przekładoznawcza*. Red. P. de Bończa, M. Heydel. Kraków, Wydawnictwo UJ, 2013, s. 127.

różnych tłumaczy samopoznawczą funkcję przekładu — w myśl idei hermeneutycznej o obecności obcego w nas i nas w obcym, poetyki historycznej, czyli wiedzy o wcześniejszym przekładzie (obcojęzycznym w zakresie języków słowiańskich) tłumaczonego dzieła — rolę komunikacyjną w zakresie kształtowania idei wspólnotowych w romantyzmie odnośnie do roli ludowości oraz zaburzeń komunikacyjnych ze względu na inne funkcjonalnie użycie języka, pomimo że w przekładzie heteronimy mają swoje ekwiwalenty. Autorzy artykułów zamieszczonych w części *Rola tłumacza* skupiają swą uwagę na uzależnieniu przekładu od interpretacji literatury dawnej przez tłumacza oraz na niesformułowanych koncepcjach przekładu wybitnych lub zasłużonych tłumaczy (Danuty Abrahamowicz, Jozefa Maruśiaka, Joanny Pomorskiej i Tonego Pretnara). Roli kultury docelowej w rozwiązaniach translatorskich i możliwości komunikacji międzykulturowej dotyczą artykuły z części zatytułowanej *Kultura docelowa w konceptualizacji tłumacza*, wykraczając poza języki słowiańskie w specyficzną kulturę niemieckojęzyczną pogranicza austriacko-słoweńskiego i niemiecko-rumuńskiego, co zmusza autorów do choćby powierzchownego ustosunkowania się do obrazu świata zapisanego w leksyce i gramatyce, a także dialogu międzykulturowego w świadomości autora i tłumacza. W części pt. *Przekłady literatury dla dzieci i młodzieży* znalazły się artykuły na temat wyboru literatury do tłumaczenia dla odbiorcy młodego oraz wpływu czasoprzestrzeni przekładu na jego ostateczny efekt na przykładzie analizy serii.

Wśród zasygnalizowanych wcześniej zagadnień rozwijających temat tomu w artykule Andreja Šurli pojawiło się wyjątkowo ciekawe zjawisko cytatu z literatury rodzimej, które w szczególny sposób kreatywnie udomawia obce dzieło. Autor w toku precyzyjnej analizy pokazuje, w jaki sposób cytaty i aluzje do najwybitniejszego poety słoweńskiego romantyzmu Prešerna zawarte w przekładzie włączają sonety Kamińskiego w słoweński proces historycznoliteracki — lecz nie przez aneksję, ale poprzez dialog, a nawet polemikę. Tłumacz Tone Pretnar prowadzi grę z obiema tradycjami, co jest możliwe dla osoby o podwójnej świadomości kulturowej.

Niestety w niniejszym tomie nie udało się w uporządkowany sposób określić specyfiki słowiańskich koncepcji przekładowych, lecz każdy z artykułów wnosi spostrzeżenia przydatne w odczytaniu takich obrazów, jak również przyczynia się do poszerzenia teoretycznej refleksji nad przekładem i centralnego w nim miejsca tłumacza.

Refleksja o przekładzie



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



Poza granicami schematów
Kilka uwag o polskiej refleksji nad przekładem
Going beyond schemas
Some remarks on the Polish reflection upon translation

Bożena Tokarz

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

Data zgłoszenia: 19.04.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 4.05.2016 r.

Abstract: In the Polish translatory reflection, one can observe a two-way tendency: thinking in terms of binarism and the multi-dimensionality of the cultural and creative functions of translation in the development of the target literature through speaking the foreign in the translator's own language. Therefore, some concepts are ahead of the cultural turn in translation, although normalised methodologies sometimes are the starting point for them.

Key words: Polish translatory reflection, identity, transformations of the original, needs of the receiving literature, repealing of fidelity.

Polska refleksja nad przekładem ma nie tylko długą tradycję (od XV wieku)¹, lecz cechuje ją także różnorodność w traktowaniu przedmiotu, ponieważ wypowiadali się o nim tłumacze, pisarze, poeci, badacze kultury, literaturoznawcy, językoznawcy, przekładoznawcy oraz nauczyciele języków obcych i przekładu. Refleksja ta stanowi integralną całość, w której myśl tłumaczy splata się z późniejszymi koncepcjami literaturoznawczymi, kulturoznawczymi i przekładoznawczymi, a w wielu przypadkach te ostatnie wyprzedza. Jakkolwiek łączy te obszary przedmiot, to podejście do niego zasadniczo dzieli je ze względu na rodzaj aktywności, rodzaj posiadanej wiedzy, światopogląd, preferowaną metodologię, stosunek do przekładu, w tym do przekładu literackiego, a także ze

¹ Por. *Pisarze polscy o sztuce przekładu. Antologia*. Wyd. II poszerzone. Wybór i oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska. Poznań 2007.

względu na metodę nauczania sztuki/rzemiosła translacji. Istnieje więc duże niebezpieczeństwo pomieszenia dyskursów przekładoznawczych, przede wszystkim dydaktycznego i teoretyczno-filozoficznego.

Różne perspektywy oglądu wynikają także z samego przedmiotu, z jego centralnego miejsca w komunikacji międzyludzkiej i międzykulturowej, odbywającej się poprzez medium języka. Trzeba jednocześnie pamiętać o tym, że ten stanowi niezależny przekaz, świadczący o osobie wypowiadającej się, o kulturze, o jej miejscu w dziejach i w teraźniejszości, osiągnięciach i klęskach, ponieważ doświadczenia konceptualizowane są w językach i w różnych formach ich użycia. Konceptualizacja językowa funkcjonuje ponadto wśród innych świadectw doświadczenia, wchodząc we wzajemne interakcje, czego ślady zachowane są w językowych ramach poznawczo-interakcyjnych, takich jak np. powitania, przyjęcia, gesty zwyczajowe, obrzędowe, przyjęte formy zachowań itp.

Przekład stanowi więc miejsce spotkania tego, co różne i podobne, lecz to spotkanie nie zawsze przebiega na drodze łagodnej wymiany, choć zawsze ma charakter transwersalny ze względu na korzyści czerpane z niego przez obie kultury. Jest wyrazem porozumienia, walki i negocjacji, co w duchu idei hermeneutycznej George Steiner opisał jako następujące po sobie etapy: zaufania, agresji, zawłaszczenia przez język i kulturę przyjmującą oraz wywłaszczenia, czyli kompensacji dzięki zachowaniu równowagi. Zachowując równowagę, mamy do czynienia z wyrównującym transferem, w wyniku czego tłumacz uzyskuje w przekładzie możliwość wzbogacenia kultury rodzimej i jednostkowej wrażliwości². O ile jednak uwagi Steinera odnieść można do przekładu artystycznego, o tyle w zakresie przekładu tzw. użytkowego stopień zaufania może się niekiedy równać zeru, np. w czasie konfliktów międzynarodowych i agresji zbrojnych³.

Rzeczywistość językowa i tekstowa nie pozostaje bowiem w próżni, co wymaga wielostronnego spojrzenia na przekład jako ważny element aktów komunikacyjnych, wykraczających poza akty mowy Austina w kierunku różnych stylów komunikacji ludzkiej jako kulturowo-antropologicznych form zachowań językowych. Właściwością człowieka — według Langackera — jest język, jakim się on wypowiada, i sposób, w jaki to robi, co można uzupełnić o udział w procesie wypowiadania przyjętego kulturowo stylu komunikacji, który w znacznej mierze ogranicza trajektorie mentalne jednostki⁴.

Interdyscyplinarnemu podejściu do przekładu literackiego sprzyja zarówno komunikacyjna, jak i ontologiczna jego dwoistość: przynależy do dwóch kultur, dwóch stylów komunikacji międzyludzkiej oraz do dwoistego ze swej natury

² Por. G. Steiner: *Po wieży Babel*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków 2000, s. 538.

³ Por. M. Chrobak: *Między światami. Tłumacz ustny oraz komunikacja międzykulturowa w literaturze odkrycia i konkwisty Ameryki*. Kraków 2012 — na temat udziału w konkwisie Malinche jako tłumaczki.

⁴ Por. R. Langacker: *Gramatyka kognitywna*. Tłum. E. Tabakowska et al. Kraków 2009, s. 23.

świata literackiego. Utwór literacki będąc bytem intencjonalnym — według Romana Ingardena — zawiera w sobie cechy bytu realnego i idealnego, nie będąc żadnym z nich, co ujawnia się w fikcyjnym świecie alternatywnym literatury. Dlatego niesłuszne wydaje się stosowanie narzędzi analizy przekładu użytkowego do opisu przekładu literackiego, chociaż w obu przypadkach chodzi o transfer językowy. Już Friedrich Schleiermacher wyróżnił dwa rodzaje praktyk przekładowych: tłumaczenie na potrzeby komercyjne (dziś nazwiemy taki przekład użytkowym) i przekład literacki. Różni je stosunek do słowa: pełen szacunku w przekładzie literackim i redukcjonistyczny — w praktycznym⁵. W zasadzie nie są one traktowane przeciwstawnie, lecz uzupełniająco, choć w pierwszym język i wypowiedź stanowią aspekt ludzkiego poznania w drodze docierania do sensu świata, a w drugim — narzędzie podobne do sygnalizacji świetlnej, które dostarcza niezbędnej informacji.

Komunikacja potrzebuje zarówno bodźca, jak i refleksji i pogłębienia postrzeżenia, by mogła służyć generowaniu informacji, a w efekcie poznawaniu nowego. I na tej płaszczyźnie następuje rozbieżność między teorią przekładu a metodyką przekładu, w przeciwieństwie do relacji między teorią przekładu a wypowiedziami tłumaczy w różnych paratekstach. Bodziec stanowi sygnał językowy, który denotuje inną rzeczywistość zewnętrzną niż rodzima dla odbiorcy docelowego. Nawet jeżeli jest ona podobna, zawsze oznacza coś więcej lub mniej w stosunku do kultury docelowej. Zjawisko to opisuje i klasyfikuje teoria z wielu punktów widzenia: literackiego (interpretacyjnego), filozoficznego, komunikacyjnego i antropologicznego. Teoria przekładu, odmiennie niż teoria literatury, podejmując próby klasyfikacji, bardziej sugeruje podejście do przekładu niż tworzy wzorce do powielenia. Natomiast metodyka przekładu skazana jest na pewną formalizację nawet przy wysokim stopniu świadomości skomplikowania przedmiotu oraz istnienia licznych wyjątków od reguły. Ważnym bowiem elementem procesu nauczania jest utrwalanie schematów przy równoczesnym poszukiwaniu kasusów w praktyce, w czym może pomagać świadomość teoretyczna. Dlatego zarzut formalizacji w stosunku do metod kształcenia tłumaczy jest bezzasadny, zważywszy że dotyczą one przede wszystkim przekładu użytkowego. Kształcenie tłumaczy literatury, gdyby podjąć takie na szerszą skalę, przypomina raczej szkołę kreatywnego pisania.

Omówienie polskiej refleksji nad przekładem przekracza ramy artykułu naukowego, dlatego skupię się na kilku zagadnieniach, zasługujących — moim zdaniem — na uwagę w kontekście rozwoju technik tłumaczeniowych, krytyki i teorii tłumaczenia artystycznego, które, choć dotyczy podobnego działania, różni się od przekładu użytkowego. Roman Ingarden w duchu głoszonej przez siebie estetyki fenomenologicznej pisał w 1955 roku, że wymiana jednego ele-

⁵ Por. F. Schleiermacher cyt. za: T. Bilczewski: *Komparatystyka i interpretacja*. Kraków 2010, s. 114—127.

mentu (mając na myśli warstwę brzmieniową) powoduje nieuchronne zmiany w innych składnikach dzieła i relacjach między nimi, w przeciwieństwie do innych typów tekstów, np. naukowych⁶. Rozległość tejsze refleksji podejmują badacze przekładu i pisarze również w antologiach oraz pracach zbiorowych na temat polskiego i zagranicznego przekładoznawstwa oraz świadomości tłumaczy. W tym miejscu należy wymienić publikacje wydane w ostatnich 50 latach: *Pisarze polscy o sztuce przekładu (1440—1977)* w dwóch wydaniach, w wyborze i opracowaniu Edwarda Balcerzana (1977) oraz w wyborze i opracowaniu Edwarda Balcerzana i Ewy Rajewskiej — wydanie II poszerzone do 2005 (2007); encyklopedyczny przegląd historii polskiego przekładu *Polish Translation* napisany przez Elżbietę Tabakowską, opublikowany w *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies* (1998); panoramiczne przedstawienie przekładoznawstwa w ujęciu interdyscyplinarnym przez Urszulę Dąbmską-Prokop, porządkujące przestrzeń badawczą tej dyscypliny, zawarte w książce *Nowa encyklopedia przekładoznawstwa* (2010, poprzedzona *Małą encyklopedią przekładoznawstwa* pod redakcją autorki, 2000); zarys historii przekładu w Polsce Wacława Sadowskiego pt. *Odpowiednie dać słowo słowu. Zarys dziejów przekładu literackiego w Polsce* (2002); pracę zbiorową *50 lat polskiej translatoryki* pod redakcją Krzysztofa Hejwowskiego, Anny Szczęsny i Urszuli Topczewskiej (2009); antologię międzynarodowej i polskiej myśli przekładoznawczej pt. *Współczesne teorie przekładu* pod redakcją Piotra Bukowskiego i Magdy Heydel (2009) oraz *Polska myśl przekładoznawcza* pod redakcją Piotra de Bończy Bukowskiego i Magdy Heydel (2013). Z jednej strony prace te tworzą panoramę polskiej myśli przekładoznawczej, z drugiej — stawiają ją w świetle współczesnych teorii przekładu za granicą. W wyniku ich porównania⁷ ujawniają się ze szczególną wyrazistością podstawowe i w większości uniwersalne problemy przekładu, takie jak: 1) rola tłumacza w procesie transferu językowego i kulturowego; 2) modelujący wpływ kultury przyjmującej (myśl ciągle obecna w wypowiedziach tłumaczy, pisarzy i poetów); 3) szacunek dla dzieła i kultury wyjściowej widoczny w stosunku do słowa i tekstu; 4) nieprzekładalność językowa i kulturowa; 5) stworzenie dyscypliny, która ujarzmiłaby naturę przekładu z punktu widzenia metodologii oraz 6) stworzenie metody nauczania.

Sprzeczności obecne w refleksji nad przekładem artystycznym (komunikacyjne, ontologiczne, filozoficzno-antropologiczne) wynikają z interaktywnego charakteru jej przedmiotu przy jednoczesnym marzeniu o odnalezieniu wzorca metodycznego i teoretycznego, wskazującego kierunek wykonania tłumacze-

⁶ Por. R. Ingarden: *O tłumaczeniach*. W: *Polska myśl przekładoznawcza*. Red. P. de Bończy Bukowski, M. Heydel. Kraków 2013, s. 79—102.

⁷ Wybrane zagadnienia wynikające z ich porównania omawia Katarzyna Szymańska, koncentrując się na szkole poznańskiej, podobnie jak Lorenzo Constantino (2009). Por. K. Szymańska: *Polska teoria przekładu literackiego a Translation Studies. O szkole poznańskiej na marginesie pierwszej polskiej antologii*. „Przekładaniec” 2014, nr 29, s. 325—341.

nia. Teorie składają się na paradygmat nauki i poszczególnych jej dyscyplin. Droga ich powstawania — jak pisze Thomas S. Kuhn — może prowadzić od faktów (konkretnych praktyk tłumaczeniowych) lub mogą być z paradygmatu wyabstrahowane⁸. Obie odzwierciedlają się w myśleniu o przekładzie, które ukształtowało się na podstawie praktyki i krytyki przekładu oraz świadomości filozoficzno-antropologicznej, centrum jednoczącego paradygmat. W nauce nie można bowiem odgraniczyć faktów i teorii, odkrywania i wymyślenia. Dlatego polskie myślenie o przekładzie określają komentarze i zwierzenia tłumaczy, pisarzy i poetów w równym stopniu, jak i filozofów (Roman Ingarden), antropologów (Bronisław Malinowski), literaturoznawców (Edward Balcerzan, Stefania Skwarczyńska, Zygmunt Grosbart, Jerzy Ziomek, Jerzy Świąch, Stanisław Barańczak, Anna Legeżyńska i wielu innych) i językoznawców (Olgiert Wojtasiewicz, Franciszek Grucza, Urszula Dąbska-Prokop, Elżbieta Tabakowska, Zofia B. Kielar, Alicja Pisarska, Teresa Tomaszewicz, Krzysztof Hejrowski i wielu innych). Wszystkie są próbą uchwycenia fenomenu transferu trudno poddającego się normalizacji i w różnym stopniu odzwierciedlają niepokoje związane z nieprzekładalnością językową i kulturową, powtarzające się w polskich komentarzach od XV wieku, a zgłaszane wcześniej przez św. Hieronima. W różny więc sposób następowało porządkowanie wiedzy o przekładzie literackim, włącznie z próbą stworzenia poetyki przekładu i recepcji przekładu przez Edwarda Balcerzana. Przekład nie jest bowiem zagadnieniem językoznawstwa, jak długo twierdzili językoznawcy, począwszy od głośnego artykułu Jakobsona, lecz zagadnieniem komunikacyjno-hermeneutycznym, zjawiskiem, którego przekąźnikiem i jednocześnie przekazem jest język.

Nie dziwi fakt, że teoretycy przekładu próbują porządkować jego skomplikowaną materię, wykorzystując wzorce myślowe powstałe na gruncie kolejnych metodologii, ponieważ proponowane przez nie narzędzia badawcze pozwalają widzieć więcej i inaczej. Ich powielanie utrwała wprawdzie profesję, lecz grozi ograniczeniem możliwości poznawczych w zakresie tego, co dotąd nie zostało rozpoznane. Dlatego tak szczególną rolę w nauce pełni wykraczanie poza ustalone schematy w przypadku nowych faktów, traktowanych jako anomalie. Dzieje się tak również w przekładoznawstwie, gdy obserwujemy, w jaki sposób niektórzy polscy badacze, wychodząc z różnych postaw metodologicznych, dostrzegali potrzeby opisu fenomenu transferu językowo-kulturowego w odmiennych perspektywach niż powszechnie przyjęte (np. R. Ingarden, S. Skwarczyńska, E. Balcerzan, A. Legeżyńska), przyczyniając się do zmiany paradygmatu kulturowego, odpowiedzialnego za rozwój nauki. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia na Zachodzie, co pozwala stwierdzić obserwacja rozwoju teorii tłumaczeniowych od Eugene'a Nidy przez manipulistów, Gideona Toury'ego i teorię polisystemów

⁸ Por. T.S. Kuhn: *Struktura rewolucji naukowych*. Tłum. H. Ostromęcka. Posłowie i tłum. J. Nowotniak. Warszawa 2001, s. 125 i nast.

do kognitywistów i badaczy z kręgu Translation Studies. Ci ostatni uczestniczą w końcowej fazie przekształcania się paradygmatu, następującego jakby wbrew faktom życia. Przyświeca mu bowiem idea rozumienia, wymiany, porozumienia i szacunku dla obcości, czego brak odczuwany jest coraz dotkliwiej w rzeczywistości zewnętrznej. Dlatego rozwoju przekładoznawstwa polskiego nie można mierzyć dominacją kolejnych metodologii, lecz ciągłością refleksji nad nim — po to, by dostrzec różnorodność i często jego pionierskość. W artykule nie sposób go przedstawić, warto jednak odwołać się do słów badacza włoskiego z uniwersytetu La Sapienza w Rzymie, który w referacie wygłoszonym na jubileuszowej konferencji poświęconej polskiej translatoryce stwierdził:

Widziane z punktu widzenia obserwatora zewnętrznego (nie mam tu na myśli tylko Włoch, ale właściwie całą Europę Zachodnią) bogactwo polskich badań na tym polu stanowi pewną niespodziankę. Nie dlatego, że należałoby się spodziewać czegoś innego, ale dlatego, że podczas gdy mówi się często o francuskiej, niemieckiej, izraelskiej, czechosłowackiej czy radzieckiej „szkole tłumaczenia”, polska teoria przekładu, mimo swych niezwykle doniosłych i oryginalnych propozycji, jest poza granicami kraju [...] niemal zupełnie nieznaną⁹.

Autor z konieczności skupił się na głównych nurtach polskiej teorii przekładu, zachowując porządek chronologiczno-metodologiczny, podobnie jak redaktorzy antologii *Polska myśl przekładoznawcza*. Wśród przyczyn wyjaśniających słabą obecność polskiej refleksji nad przekładem w światowej świadomości translatologicznej podaje brak przekładów prac polskich na języki obce.

Natomiast w centrum mojej uwagi pozostaną problemy wyróżniające polską refleksję nad przekładem w świetle wymienionych wcześniej zagadnień. Wynikają one ze splatania się wypowiedzi tłumaczy, pisarzy, poetów i badaczy wywodzących się z myślenia fenomenologicznego Romana Ingardena i fenomenologiczno-komunikacyjnego Stefanii Skwarczyńskiej z propozycjami o korzeniach strukturalistyczno-semiotycznych Edwarda Balcerzana, komunikacyjnych Anny Legeżyńskiej podkreślającej kreatywną rolę tłumacza, którego nazwała metaforycznie „drugim autorem”, a także z koncepcjami kognitywistycznymi Elżbiety Tabakowskiej i postawami hermeneutycznymi. W tym celu należy wyjaśnić źródła myślenia stereotypowego o tym, że wszystko w przekładoznawstwie polskim i europejskim zaczęło się od językoznawstwa i strukturalizmu, a interdyscyplinarność i wielotorowość badań i refleksji rozpoczęła się od przekładu prac obcojęzycznych z zakresu Translation Studies. W nauce i kulturze bowiem zmiany paradygmatów zapowiadają wcześniejsze anomalie w stosunku do obowiązującego wzorca, czyli odkrywcy.

⁹ L. Constantino: *Teoria przekładu w Polsce. W: 50 lat polskiej translatoryki*. Red. K. Hejwowski, A. Szczęsna, U. Topczewska. Warszawa 2009, s. 73.

Przekładoznawstwo jako dyscyplina zaczęło rozwijać się w Polsce dość późno i było ukierunkowane pragmatycznie na kształcenie tłumaczy w większej mierze tekstów użytkowych — podobnie jak dzisiaj Direction Générale de la Traduction przy Unii Europejskiej, co miało swoje dobre i złe strony i nie było bezpośrednio związane z opcją strukturalistyczną w myśleniu humanistycznym. W 1963 roku powstała pierwsza szkoła tłumaczy w Polsce — Wyższe Studium Języków Obcych Uniwersytetu Warszawskiego (WSJO) pod kierunkiem wybitnego językoznawcy, matematyka, orientalisty, anglisty, tłumacza i teoretyka przekładu — prof. Olgierda Adriana Wojtasiewicza, autora pierwszego w Polsce opracowania teorii tłumaczenia pt. *Wstęp do teorii tłumaczenia* (1957). Wyższa szkoła kształciła tłumaczy i nauczycieli języków obcych, a więc metodyka nauczania języków i tłumaczenia odgrywała istotną rolę w czteroletnim kursie dydaktycznym. Absolwenci mogli otrzymać tytuł magistra, starając się o przyjęcie na studia magisterskie na Wydziale Filologii Obcych, co stanowiło pewne utrudnienie. W konsekwencji WSJO rozpadła się w 1972 roku, a na jej bazie powstał Instytut Lingwistyki Stosowanej UW oraz Instytut Iberystyki UW. Andrzej Kopczyński podkreślając rolę WSJO w rozwoju filologii obcych i translatoologii, jednoznacznie stwierdza, że „Tamten program wytrzymuje próbę czasu nawet na gruncie Unii Europejskiej”¹⁰. Pragmatyczny aspekt translatoologii widoczny jest również w książce Olgierda Wojtasiewicza, która, choć powstała z potrzeby uporządkowania wiedzy językoznawczej i przekładoznawczej autora i jego doświadczeń tłumacza, miała też służyć kształceniu tłumaczy w zakresie językoznawstwa, pragmatyki i kultury. Pragmatyka towarzysząca kształceniu przyczyniła się w znacznej mierze do tego, że często pomija się wkład tego autora w kompleksowe rozumienie przekładu, wymagającego badań interdyscyplinarnych. Ekwiwalencje¹¹ rozumiał Wojtasiewicz w świetle komunikacji międzykulturowej i psychologii¹², pisząc o przyporządkowaniu sygnałów tekstowych pewnym stanom psychicznym. W ramach spełnianej przez języki i tłumaczenia funkcji komunikacyjnej zwrócił uwagę na takie zjawiska, jak nieprzetłumaczalność kulturowa¹³ przy oczywistości nieprzekładalności językowej (gdy język przekładu nie posiada tych samych środków strukturalnych, co język oryginału) oraz różnice reakcji (zespół skojarzeniowy) na ten sam tekst niezależnie czy jest on wynikiem transferu językowego, czy odbioru w języku rodzimym, co relativizuje zasadę ekwiwalencji ze swej istoty formalizującą myślenie o przekładzie. Badacz opierał swą teorię na podobieństwie między reakcjami wywołanymi

¹⁰ A. Kopczyński: *Wyższe Studium Języków Obcych Uniwersytetu Warszawskiego — pierwsza szkoła tłumaczy w Polsce (1963—1972)*. W: *50 lat polskiej translatoryki...*, s. 55.

¹¹ Pojęcia ekwiwalencji, którego wprowadzenie przypisuje się Romanowi Jakobsonowi (1958), w polskiej teorii przekładu użył przed O. Wojtasiewiczem (1957) Seweryn Pollak w artykule *Z zagadnień teorii przekładu poetyckiego* („Prace Polonistyczne” 1948, nr 6).

¹² Por. O. Wojtasiewicz: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Wrocław—Warszawa 1992, s. 19, 23.

¹³ Por. ibidem, s. 61—69, 70—81.

przez oryginał i przez przekład, mając jednocześnie świadomość różnic wynikających z niewspółmierności wiedzy odbiorców prymarnych i sekundarnych¹⁴.

W teorii Wojtasiewicza najmniej miejsca poświęcono przekładowi artystycznemu, mimo że wiele ze swoich spostrzeżeń czerpał z własnych tłumaczeń literatury chińskiej, choć — jak pisze Maciej Stanaszek — sam autor nie przypisywał im większej wagi¹⁵. Prawdopodobnie chęć uogólnienia teoretycznego w celu stworzenia wzorca przyczyniła się do redukcjonistycznej w tym względzie postawy autora i dominującego przez wiele lat w Instytucie Lingwistyki Stosowanej profilu kształcenia lingwistycznego i pragmatycznego. Wyjaśnieniem mogą być słowa Krzysztofa Hejwowskiego, który pisze:

Wojtasiewicz poczynił wprawdzie następujące zastrzeżenie w *Uwagach wstępnych*: „Teoretyczny punkt widzenia pociąga za sobą przyjęcie pewnych założeń. Po pierwsze: pominięcie zagadnień artystycznych w sensie subtelnych ocen estetycznych [...]”, ale ogromną większość omawianych przykładów zaczerpnął z literatury pięknej, powtarzając kilkakrotnie, że poszczególne przypadki nieprzekładalności nie podważają sensu tłumaczeń¹⁶.

Niesłuszność takiej postawy ujawniły późniejsze badania, np. tekstologia oraz przełom kulturowy w humanistyce zmanifestowany kognitywistycznie w translatoologii, podkreślając pionierski charakter myśli Wojtasiewicza, czasem wbrew zastrzeżeniom zgłaszanym przez niego samego.

Termin „ekwiwalencja”, dzisiaj już etykieta myślenia binarnego, zarówno w przypadku teorii Wojtasiewicza, jak i koncepcji tłumaczenia Seweryna Pollaka z 1948 roku funkcjonuje jakby wbrew możliwości uzyskania pełnej zgodności między oryginałem a przekładem. O niedefiniowalności relacji między przekładem a oryginałem świadczy podejmowana przez Wojtasiewicza kwestia nieprzekładalności językowej i kulturowej, z czego — jego zdaniem — nieprzekładalności kulturowej nie można sprowadzić do językowej. Spostrzeżeniem tym wykroczył więc poza układ symetrii¹⁷. Wcześniej Seweryn Pollak patrząc z perspektywy literackiej, zauważył również niemożliwość dokładnego odtworzenia dzieła oryginalnego. Skoncentrował się więc na analizie i interpretacji utworu literackiego, pozwalających tłumaczowi dokonać hierarchizacji elementów w celu wyboru najważniejszych, których pominięcie może niedopuszczalnie zmienić oryginał¹⁸. Refleksja literaturoznawcza nie zaciemniła mową mało

¹⁴ Por. ibidem, s. 23–25, 70–81.

¹⁵ Por. M. Stanaszek: *O blaskach i cieniach pionierskiej książeczki. Wstęp do krytyki „Wstępu do teorii tłumaczenia” Olgerda Wojtasiewicza*. W: *50 lat polskiej translatoryki...*, s. 21–37.

¹⁶ K. Hejwowski: *Wstęp do teorii tłumaczenia po 50 latach*. W: *50 lat polskiej translatoryki...*, s. 13.

¹⁷ Por. O. Wojtasiewicz: *Wstęp do teorii tłumaczenia...*, s. 61–69, 94.

¹⁸ Por. S. Pollak: *Z zagadnień teorii przekładu poetyckiego*. „Prace Polonistyczne” 1948, nr 6, s. 193–194.

zdyscyplinowaną — jak pisze Andrzej Kopczyński¹⁹ — polskiej teorii przekładu, lecz przeciwnie — rozwinęła ją. Wskazany przez Pollaka kierunek został podjęty w późniejszych propozycjach Edwarda Balcerzana i Stanisława Barańczaka na temat dominanty znaczeniowo-stylistycznej²⁰. Prace literaturoznawców na temat przekładu przejawiają zwykle dużą otwartość na kulturę i jednostkowość podmiotu wypowiedzającego.

W tym kontekście wyróżnienie rodzajów przekładu ze względu na punkt widzenia dyscypliny jest anachroniczne i przeczy rozwojowi przekładoznawstwa. Przekład wymaga niezaprzeczalnie wielostronnego ujęcia, lingwistycznego, literackiego i kulturowego, a od tłumacza oczekuje świadomości językowej, literackiej, kulturowej i psychologicznej. Dogodną płaszczyznę współistnienia tworzy w przekładoznawstwie kognitywizm i hermeneutyka, łącząc fakty artystyczne i paraartystyczne z teorią. Niewyjaśniona pozostaje nadal metodyka przekładu (kwestia kształcenia tłumaczy) i siła strukturalistycznego stereotypu, opartego na binaryzmie.

Liczne redefinicje pojęcia ekwiwalencji²¹, polskie i zagraniczne, wskazują na dwa zjawiska: pragnienie obecności oryginału oraz świadomość komunikacyjnej i poznawczo-hermeneutycznej roli przekładu. To właśnie one nadają ton polskiej refleksji nad przekładem, począwszy od głosu nieznanego autora przedmowy do traktatu o ortografii polskiej Jakuba Parkoszowica z Żórawicy z 1440 roku:

[...] możemy jedno i to samo wyrażenie tłumaczyć sobie [stosownie do okoliczności] w takim lub innym znaczeniu i w ten sposób mimo wprowadzającej w błąd równoznaczności wyrazów dochodzić do właściwej prawdy; [słusznie jednak] pisze św. Hieronim do Pammachiusza o przymiotach dobrego tłumacza, [...] świadectwa i przykłady [...] dowodzą, że każdy doświadczony tłumacz powinien z pilnością przykładać się do tego, by tłumaczył nie słowo w słowo, lecz żeby w tłumaczeniu wiernie i właściwie sens rzeczy oddał²²,

po wypowiedź Elżbiety Tabakowskiej, dotyczącą podobnej problematyki, lecz z interdyscyplinarnej perspektywy kognitywizmu, w której tekst i każda wypowiedź językowa nie istnieją w próżni, lecz w konkretnej przestrzeni historycznej i socjokulturowej. Teoria kognitywistyczna zakłada, że język i wszystko, co w nim istnieje, stanowi aspekt ludzkiego poznania — według Langackera — a „odbiór przekazu językowego jest z konieczności jedynie mniej lub bardziej

¹⁹ Por. A. Kopczyński: *Wyższe Studium Języków Obcych...*, s. 54.

²⁰ Czymś innym jest dominanta tłumaczeniowa, ponieważ wynika z przyjęcia odwrotnej perspektywy w stosunku do dzieła oryginalnego. Por. A. Bednarczyk: *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa 2008.

²¹ Por. *Mala encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. Dąmbaska-Prokop. Częstochowa 2000, s. 68—75.

²² *Pisarze polscy o sztuce przekładu...*, s. 29—30.

subiektywną interpretacją²³. Ujęcie takie ignorując tłumaczenie słowo w słowo, zachowuje szacunek dla jego znaczenia i przekazywanych sensów, czyli nie odrzuca tekstu oryginału, lecz dopuszcza jego szerszy ogląd w kulturze przyjmującej. Dla autorki językoznawstwo jest dyscypliną pozwalającą wykorzystać możliwości komparatystyki, translatologii i kulturoznawstwa (należałoby dodać jeszcze: literaturoznawstwa), co nie dziwi w polskiej myśli o przekładzie, ponieważ tłumaczy się teksty, a za ich pośrednictwem kulturę.

Ani komparatystyka, ani translatologia, ani kulturoznawstwo — pisze — nie mogą bowiem istnieć ani działać, ani się rozwijać w oderwaniu od wspólnego fundamentu, na którym wyrastają. [...] Jest zatem oczywiste, że żadna z tych dyscyplin nie może nie uwzględniać tego, co ma do zaoferowania językoznawstwo²⁴.

W myśl tej teorii przekładoznawca powinien z wiedzą językoznawczą łączyć umiejętności literaturoznawcze, kulturoznawcze i komparatystyczne, a tłumacz posiadać świadomość istnienia tekstu w szerszym uniwersum niż tylko językowe. Łączy się w niej holistycznie długa tradycja refleksji nad przekładem silnie obecna w polskim przekładoznawstwie spod znaku strukturalistyczno-semiotycznego, a szczególnie: 1) szacunek dla słowa; 2) rozważania nad miejscem przekładu w literaturze i kulturze narodowej; 3) bilingwizm; 4) kreatywny aspekt przekładu. Przesilenie paradygmatu kultury i nauki sprawiło, że językoznawstwo z uprzedzącej naukowej stało się narzędziem rozumienia i poznania. Z tego powodu nie można bezwzględnie zaklasyfikować poszczególnych badaczy do modelu binarnego tylko na podstawie wyboru metodologii, ponieważ w jej granicach niektórzy z nich poszukiwali czegoś nieoczywistego z punktu widzenia panującej normy, tym samym odkrywali i wymyślali, posługując się teorią i faktami literackimi. A rozwój dyscypliny polega na odkryciach powstałych z anomalii, czyli z wykraczania poza normę. Taką możliwość daje niewątpliwie kognitywizm, metodologia wprowadzona z dużym pożytkiem do polskiego przekładoznawstwa przez Elżbietę Tabakowską.

Z wyjątkową siłą normatywizm językoznawczy odcisnął swoje piętno na glottodydaktyce i kształceniu tłumaczy, doprowadzając do uproszczeń w ujmowaniu powojennych dziejów translatologii, co wynika z konieczności precyzowania wzorów do naśladowania. Powstało odczucie, że dobry przekład powinien być formalnie i funkcjonalnie zgodny z oryginałem w oparciu o ekwiwalencję bardziej lub mniej rygorystycznie rozumianą.

Koniec lat 50. minionego wieku przyjmuje się jako początek pierwszego okresu konstytuującego przekładoznawstwo z założycielskimi pracami: Ol-

²³ E. Tabakowska: *Między komparatystyką a translatologią: zwrot kulturowy we współczesnym językoznawstwie*. W: *Kultura w stanie przekładu*. Red. W. Bolecki, E. Kraskowska. Warszawa 2012, s. 19.

²⁴ Ibidem, s. 15.

gierda Wojtasiewicza *Wstęp do teorii tłumaczenia* (1957), Romana Jakobsona *On Linguistic Aspects of Translation (O językoznawczych aspektach przekładu)* oraz w tym samym 1958 roku wydanymi publikacjami Jean-Paula Vinaya i Jacquesa Darbelneta *Stilistique comparée du français et de l'anglais*, a także pracą Andrieja Fiedorowa *Wwiedienije w teoriju pieriewoda*. Poza książką Wojtasiewicza publikacje te zapowiadają dominację ujęcia lingwistycznego i dotyczą teorii przekładu, która zawsze wyrasta z krytyki oraz praktyki tłumaczeniowej, będąc jednocześnie świadectwem szerszej świadomości humanistycznej i translatologicznej. Z wczesnych polskich prac sytuujących przekład w sferze zagadnień lingwistycznych należy wymienić artykuł Zenona Klemensiewicza *Przekład jako zagadnienie językoznawstwa* (1955). Natomiast książka Wojtasiewicza wykracza poza obiektywistyczne myślenie o przekładzie w kierunku tłumaczenia kulturowego, co zapowiadał już artykuł Romana Ingardena *O tłumaczeniach* (1955), a co znalazło literaturoznawczy wyraz w rozprawie Stefanii Skwarczyńskiej *Przekład i jego miejsce w kulturze i literaturze narodowej* (1973) jako głos upominający się o podkreślenie roli przekładu w rozwoju kultur i literatur narodowych, tak typowy dla późniejszych prac badaczy z kręgu Translation Studies.

W polskiej refleksji przekładoznawczej można więc zauważyć dwutorowość: myślenie w kategoriach binaryzmu oraz w duchu wyzwania kulturowego, poczynsz od nieprzekładalności kulturowej do kreatywnej funkcji przekładu w rozwoju literatury docelowej i mówienie obcego we własnym języku tłumacza.

Udział w kształtowaniu się polskiego przekładoznawstwa miały nie tylko prace badaczy poznańskich, choć na ich podstawie możemy mówić o dużym stopniu spójności propozycji, wynikającym z pracy zespołu zbudowanego na relacji mistrz — uczeń, co ze szczególną siłą obecne jest w teoretycznoliterackim środowisku polonistycznym. Należy zaznaczyć również to, że refleksja translatologiczna przybierała i przybiera różne oblicza w zależności od tego, czy powstała w kontekście badań literatury, języka i kultury obcej, czy polskiej. Neofilolodzy, profesjonalnie zobowiązani do lepszej znajomości obcych kontekstów, adaptują je do refleksji przekładoznawczej, nie zawsze w relacji do polskich propozycji. Ich praca niewątpliwie rozszerza istniejące horyzonty myślowe, czego znakomitym przykładem jest kariera kognitywizmu w badaniach nie tylko nad przekładem lub wcześniej — strukturalizmu i semiotyki. Wszystko to wpływa na redukcjonistyczne ujęcie polskiej refleksji przekładoznawczej. Różnorodności ujęć kulturowych, metodologicznych i filozoficznych towarzyszy specyfika ośrodków badawczych: warszawskiego, poznańskiego, krakowskiego, łódzkiego, wrocławskiego, lubelskiego i gdańskiego, a także inicjatywy wydawnicze postępujące od lat 90., m.in. serie wydawnicze: śląska pt. *Studia o Przekładzie* pod redakcją Piotra Fasta, krakowska stworzona przez Jadwigę Konieczną-Twardzikową, Marię Filipowicz-Rudek i Urszulę Kropiwiec pt. *Między Oryginałem a Przekła-*

dem²⁵ i gdańska prowadzona przez Wojciecha i Olę Kubińskich oraz wrocławskie czasopismo „Synergie”, krakowskie „Przekładaniec” i śląskie czasopismo przekładoznawcze „Przekłady Literatur Słowiańskich”²⁶. Dlatego skupię się na wybranych zagadnieniach poruszonych przez kilku badaczy wyprzedzających aktualne nurty światowego przekładoznawstwa (przez Stefanię Skwarczyńską, Edwarda Balcerzana, Zygmunta Grosbarta i Annę Legeżyńską), takich jak: brak tożsamości między oryginałem a przekładem, widziany także w kontekście serii przekładowej; funkcja przekładu w literaturze narodowej; autorski aspekt pracy tłumacza; szacunek dla tekstu oraz zgłaszane propozycje poznawcze.

Pytanie o tożsamość między oryginałem a przekładem sytuuje rozważania na wielu płaszczyznach: filozoficzno-estetycznej, kulturowej, komunikacyjnej i językoznawczej, wywołując wątpliwości odnośnie do możliwości odnalezienia między nimi ekwiwalencji. Jednakże oczekiwania wobec tłumaczenia zmieniały się na przestrzeni wieków: od pożądanej wierności (przez tłumaczy Biblii czy encyklopedystów francuskich) po tłumaczenie swobodne. Aktualnie mamy do czynienia z sytuacją uchylecia wierności w przekładzie jako niemożliwego i niepotrzebnego oczekiwania. Głosy nie tylko polskich tłumaczy, narastające przez stulecia, znalazły potwierdzenie w refleksji teoretycznej. Zapowiadali ją w polskiej myśli przekładoznawczej badacze reprezentujący różne opcje metodologiczne, fenomenologiczną i strukturalistyczno-semiotyczną, Stefania Skwarczyńska i Edward Balcerzan w latach 1965—1981. Szczególnie prace Edwarda Balcerzana z lat 70. i 80. obfitują w spostrzeżenia niestandardowe dla polskiego przekładoznawstwa. Stworzył on bowiem teoretyczne i krytyczne podstawy dla rozważań o przekładzie artystycznym poza istniejącymi normami metodologicznymi, posługując się formą ich dyskursu. Zwraca uwagę jego nowatorskie myślenie, na które składa się: umieszczenie przekładu w ciągu literatury narodowej, bilingwizm i aspekt autorski w przekładzie oraz cytacyjny i inicjacyjny charakter przekładu. W rozważaniach nad przekładem zasadniczą rolę odgrywa przyjęcie przez obojga badaczy dwóch założeń. Pierwsze dotyczy autonomii dzieła literackiego, a drugie interpretacji, czyli jego pełnej realizacji w procesie lektury. Dzięki nim ochronie ulega substancja oryginału, który, tak jak dzieło autorskie, podlega zdradzie w procesie odbioru — jak pisał Robert Escarpit²⁷. Dla Skwarczyńskiej interpretacja ma postać Ingardenowskiej konkretyzacji, dla Balcerzana — aktualizacji semantycznej i estetycznej tekstu w toku dekontekstualizacji i rekontekstualizacji.

²⁵ Do roku 1990 istniało tylko jedno czasopismo poświęcone przekładowi i krytycznej nad nim refleksji — „Literatura na Świecie”, które powstało w 1971 roku. Seria wydawnicza Między Oryginałem a Przekładem istnieje nadal, lecz zespół redakcyjny się zmienia.

²⁶ Najczęściej pisze się o poznańskiej szkole przekładoznawstwa, ponieważ spełnia warunki szkoły badawczej — por. K. Szymańska: *Polska teoria przekładu literackiego a „Translation Studies”*...

²⁷ Por. R. Escarpit: *Literatura a społeczeństwo*. Tłum. J. Lalewicz. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 3. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1973, s. 104—137.

W jednym i drugim ujęciu tekst zachowując swoją integralność, mówi coś innego w kulturze przekładu niż w kulturze oryginału ze względu na wypełnianie w procesie konkretyzacji miejsca niedookreślone lub aktualizację cudzego ujęcia świata. Aktualizacja ta rozumiana jest przez Balcerzana jako odczytanie znaczeń za pomocą „demontażu oraz ponownego montażu elementów”, co stanowi podstawę dla powstania nowego znaczenia²⁸. Interpretacja oznacza rozumienie dzieła w innym kontekście literackim, językowym i kulturowym dzięki stworzeniu języka pośrednika, który opiera się na relacjach między językiem oryginału a przekładu. Powstaje on z wyborów tłumacza spośród możliwości dostarczanych przez oryginał, co opisał w 1965 roku w artykule *Zagadnienie „pola znaczeniowego” w badaniu przekładów poetyckich*. To z kolei doprowadziło autora do próby stworzenia poetyki przekładu artystycznego w fundamentalnym artykule *Poetyka przekładu artystycznego* (opublikowanym w „Nurcie” z 1968 roku). Szacunek dla tekstu literackiego, wynikający z przekonania o autonomii literatury²⁹, charakteryzuje postawę badawczą Balcerzana w zakresie przekładoznawstwa. Sformułował on podstawy ontologii przekładu rozumianego jako akt komunikacyjny i hermeneutyczny, czemu poświęcił znaczną część swej twórczości naukowej.

Stefania Skwarczyńska, twórczyni łódzkiej szkoły teorii literatury, w której dorobku naukowym udział refleksji o przekładzie był zdecydowanie marginalny, wychodząc z podobnego przekonania odnośnie do funkcji przekładu, podkreśliła jego prawo do swobody przy jednoczesnym szacunku dla dzieła oryginalnego. Jej koncepcja z 1973 roku³⁰ dawała swobodę tłumaczowi ze względu na kulturę i literaturę docelową oraz jego jednostkową osobowość, biorąc za punkt wyjścia interpretację jako działanie pozwalające na porozumienie kultur, czyli akt hermeneutyczny. Porozumienie nie mogło jednak nastąpić kosztem kultury i literatury narodowej, ponieważ przekład ma „służyć — według niej — żywotności danej kultury narodowej, dynamizując ją, pogłębiając i twórczo poszerzając [...]”³¹. Podobnie jak Balcerzan, widziała w transferze językowym literatury udział mechanizmu dekontekstualizacji (oryginału) i rekontekstualizacji (w kulturze docelowej). Na tej podstawie zauważyła, że interpretacja, jakiej poddany jest oryginał w procesie przekładu, i późniejsza jego reinterpretacja przez tłumacza przebiegają wewnątrz tekstu przekładu, wydobywając znaczenia ukryte dla odbiorcy prymarnego. Natomiast w stosunku do oryginału interpretacja i reinterpretacja

²⁸ E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego: z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław 1968, s. 27.

²⁹ Por. E. Balcerzan: *Przez znaki*. Poznań 1972 — na temat autonomii i specyfiki sztuki poetyckiej.

³⁰ Por. S. Skwarczyńska: *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej*. W: *O współczesnej kulturze literackiej*. T. 1. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. Wrocław 1973, s. 287—330.

³¹ S. Skwarczyńska: *Przekład i jego miejsce w literaturze narodowej*. W: *Polska myśl przekładoznawcza*. Red. P. de Bończa Bukowski, M. Heydel. Kraków 2013, s. 122.

są wobec niego zewnętrzne (dokonuje ich czytelnik, krytyk, badacz). Choć badaczka nie wdaje się w szczegółową analizę mechanizmów dekontekstualizacji i rekontekstualizacji, to dostrzega ich podstawową funkcję, pisząc: „Przekład w stosunku do oryginału jest w jakiejś mierze także wykładnikiem »krytyki warsztatowej« tłumacza w odniesieniu do tegoż oryginału”³².

Interpretacyjny charakter literatury sprawia, że jej odbiór otwiera za każdym razem nową perspektywę rozumienia, co w przypadku tłumaczenia, owocuje serią tłumaczeniową, wpisując oryginał w rodzimy proces historycznoliteracki. Udomowienie wynika również ze zmiany kodu, o czym już w 1955 roku pisał Roman Ingarden w duchu fenomenologicznym, w zakresie fazowości i warstwowości utworu. Zmiana kodu, a konkretnie warstwy brzmieniowej, powoduje zmiany w całości dzieła, mogąc doprowadzić do całkowitej utraty jego tożsamości. Wzbogacenie literatury rodzimej może dokonać się tylko wtedy, gdy tłumacz postępuje zgodnie ze sztuką przekładu literackiego (który przeciwstawiał naukowemu), a więc wtedy, gdy tłumacz nie burzy „polifonicznej harmonii jego jakości estetycznie walentnych”³³ we wszystkich warstwach dzieła.

Edward Balcerzan pokazując możliwości tkwiące w tkance językowej oryginału, rozwija teorię serii przekładowej, wzbogacającej język i kulturę rodzimą za sprawą przystosowania tekstu do jej potrzeb, co nie oznacza odkształcenia oryginału, lecz jego modulację. Wzbogacenie polszczyzny za pośrednictwem sztuki przekładu oznacza dla badacza jednocześnie wzbogacenie intelektualne i emocjonalne. Pisze: „Przekładać cudze słowo — to wprowadzać do świadomości odbiorców zmagazynowane w cudzej mowie doświadczenie”³⁴.

Dlatego Skwarczyńska traktuje przekład na równi z oryginałem, ponieważ za jego pośrednictwem nieznanе dotąd doświadczenie wchodzi do literatury narodowej, czyniąc ją bogatszą. Podkreśla przy tym rolę momentu historycznoliterackiego oraz stosunku do poprzednich tłumaczeń. W ten sposób nie tylko wpisuje przekład w ciąg literatury narodowej, lecz rozważa także stosunek do przekładu i technicznych wobec niego wymagań (np. wierność — niewierność) w granicach poetyki historycznej. Przypisuje literaturze tłumaczonej wartości kulturotwórcze w literaturze narodowej nawet wówczas, kiedy jest przeróbką, jak *Dworzanin* Castiglione w przekładzie Łukasza Górnickiego, tłumaczenie Piotra Kochanowskiego *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa czy przekład Juliusza Słowackiego *Księcia niezłomnego* Calderona. Zastrzega jednak (pamiętając o autonomii dzieła literackiego), że przekład nie może być ani wierny, ani też nie może być przeróbką.

Godne uwagi jest podkreślenie przez obojga badaczy szacunku dla obcego w postaci jego doświadczenia skonceptualizowanego w literaturze, co nie jest

³² Ibidem, s. 128.

³³ R. Ingarden: *O tłumaczeniach*. W: *Polska myśl przekładowa*..., s. 83.

³⁴ E. Balcerzan: *Strategie tłumaczy*. W: Idem: *Literatura z literatury*. Katowice 1998, s. 129.

oczywiste w polskim myśleniu literaturoznawczym lat 70. i 80., lecz inicjuje aktualną refleksję humanistyczną w atmosferze rozumienia i porozumienia hermeneutycznego. Abstrahując od źródeł inspiracji w myśleniu tych badaczy, potrafili oni w istniejącym paradygmacie nauk humanistycznych dostrzec potrzebę uzupełnienia i wyjścia poza jego reguły w celu lepszego opisu przedmiotu badań. Sami stworzyli także swoje propozycje badania przekładu, czyli nakreślili normy: Edward Balcerzan broniąc integralności oryginału przed grożącą mu dowolnością interpretacyjną, którą ogranicza semantyka i mechanizm generowania sensu w oryginale; Stefania Skwarczyńska określając kolejność postępowania badacza przekładu, czyli metodykę badań (opis momentu historycznego pojawienia się tłumaczenia; potrzeby literatury przyjmującej; ustalenie, czy był pierwszy, czy kolejny, a jeśli był pierwszy — czy poprzedziła go znajomość oryginału wśród elit intelektualnych i twórczych; jaka była recepcja twórcza przekładu; jaki był jego związek z przekładami wcześniejszymi i późniejszymi) oraz konieczność respektowania przez tłumacza wizji autorskiej i modelu świata zawartego w oryginale.

W łódzkim środowisku literaturoznawczym Stefania Skwarczyńska próbowała stworzyć szerszą perspektywę teoretyczną dla badań przekładoznawczych, dokonując pionierskiego odkrycia, pomimo że zagadnienia przekładu znajdowały się na obrzeżu jej zainteresowań naukowych. Centrum stanowiły one dla współpracującego z nią Zygmunta Grosbarta. Jednym z efektów tej współpracy była pokonferencyjna książka pod redakcją Stefani Skwarczyńskiej pt. *Poetyka i stylistyka słowiańska*, w której opublikował on artykuł o specyfice przekładu w ramach spokrewnionych ze sobą języków słowiańskich³⁵. Jako jeden z pierwszych polskich badaczy uczynił przekładoznawstwo swoją podstawową dziedziną badań³⁶. Specyfikę tłumaczenia z języków blisko spokrewnionych widział w zjawisku heterofemii międzyjęzykowej, czyli w błędnym użyciu „jednostki jednego języka podobnej pod względem formy (wymowy lub pisowni) do jednostki innego języka, mającej znaczenie odmienne”³⁷. Zapoczątkował badania nad *faux-amis*, czyli fałszywymi przyjaciółmi tłumacza, w kontekście nie tyle błędu tłumaczeniowego, ile w kontekście odmienności kulturowej i psychologii przekładowej oraz funkcji przekładu w literaturze narodowej. Podniósł przy tym intuicję i talent tłumacza do rangi kategorii badawczej

³⁵ Por. Z. Grosbart: *Specyfika przekładu w ramach języków słowiańskich*. W: *Poetyka i stylistyka słowiańska*. Red. S. Skwarczyńska. Wrocław 1973, s. 111—119.

³⁶ Por. A. Bednarczyk: *Propozycja Zygmunta Grosbarta na tle innych polskich koncepcji przekładoznawczych*. W: *Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?* Red. U. Kropiwek, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. (Między Oryginałem a Przekładem. T. 9). Kraków 2003, s. 11—21.

³⁷ Z. Grosbart: *Heterofemia międzyjęzykowa, czyli skutki nadmiernego zaufania do intuicji translatorskiej*. W: *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*. Red. E. Balcerzan. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984, s. 32.

i ważnego kryterium dobrego przekładu, co miało charakter bezprecedensowy w przekładoznawstwie³⁸.

W kręgu szkoły poznańskiej również książki Anny Legeżyńskiej i Ewy Kraskowskiej, zainspirowane pracami Balcerzana, należy włączyć do oryginalnego dorobku polskiego przekładoznawstwa do lat 90. Dotyczą one różnie rozumianego aspektu autorskiego w przekładzie: twórczego w publikacji Anny Legeżyńskiej i zjawiska mentalnego umożliwionego przez bilingwizm — w studium Ewy Kraskowskiej.

Anna Legeżyńska stawia w centrum zagadnień translatologicznych specyfikę pracy tłumacza jednoczącego w sobie kompetencje odtwórcze i twórcze, nazywając go metaforycznie „drugim autorem”. Przenosi go nie tyle do centrum procesu przekładu, ponieważ zawsze w nim się znajdował, ile podkreśla dwoistość jego działań. Choć jej teza opiera się na doświadczeniach szkoły poznańskiej i koncepcji literatury jako komunikacji społecznej, kiedy śledzi relacje komunikacyjne i ślady tłumacza w tekście, to podejmuje ważny i nieopracowany aspekt mentalności twórczej w pracy tłumacza, nawet jeżeli jego twórczość uzna się za namiastkę tej autentycznej. On bowiem — jak pisał o tłumaczeniu Ingarden — jest sprawcą nowej polifonicznej harmonii jakości estetycznie walentnych, naruszonej przez dekontekstualizację. Oczekuje się od niego, by dokonując rekontekstualizacji, wykazał się kompetencjami, jeżeli nie artystycznymi, to paraartystycznymi³⁹.

Ewa Kraskowska pisząc na temat autoprzekładu, który został podjęty po raz pierwszy przez Edwarda Balcerzana w książce *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego* oraz w artykułach dotyczących bilingwizmu, zauważyła, że przekłady autorskie stanowią osobne zjawisko w translatologii, ponieważ wykraczają poza przyjęte reguły serii w poszukiwaniu odpowiedniości między oryginałem a przekładem: „Ich istnienie dowodzi, że literatura rodzima i literatura przekładowa to nie są dwa zbiory rozłączne, lecz zbiory posiadające część wspólną, w której mieszczą się pisarze dwujęzyczni wraz z ich dwujęzycznymi dziełami”⁴⁰, co potwierdza w znacznym stopniu tezę Skwarczyńskiej o tym, że przekłady należą do literatury narodowej.

Oryginalność niektórych polskich propozycji dotyczy miejsca i funkcji przekładu w kulturze docelowej oraz roli tłumacza w transferze językowym. Przyjmując, że przekład należy do literatury narodowej, dopuszcza się brak pełnej tożsamości oryginału i jego tłumaczenia ze względu na zmianę przesłanek

³⁸ Por. m.in. Z. Grosbart: *Rola myślenia w praktyce przekładu*. W: *Czy istnieje teoria przekładu?* Red. J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiec. (Między Oryginałem a Przekładem. T. 1). Kraków 1995, s. 65—73.

³⁹ Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1986 (wydanie II rozszerzone — 1999; napisana w 1983 roku).

⁴⁰ E. Kraskowska: *Twórczość Stefana Themersona — dwujęzyczność w literaturze*. Wrocław 1989, s. 33.

rozumienia tekstu, czyli warunków interpretacji. To one powodują, że w przekładzie „interpretacja i reinterpretacja czasem [wydobywa — B.T.] jakiś ukryty walor głębinowy oryginału”⁴¹. Samowolę tłumacza ogranicza jednak przekonanie badaczy o autonomii utworu literackiego i jego integralności. Balcerzan pokazał mechanizm zbliżający przekład do oryginału przy równoczesnym wzbogaceniu literatury docelowej w propozycji badania pól znaczeniowych, szczególnie przydatnej wtedy, gdy w przypadku braku ekwiwalentu słowo użyte w przekładzie i heteronim należą do pola znaczeniowego jakiegoś trzeciego słowa. Przekład wzbogaca w ten sposób literaturę rodzimą, dając początek nowym nurtom czy kierunkom literackim, np. tłumaczenie prozy Hemingwaya wpłynęło na styl prozy Hłaski, a Ważyka przekład poematu Apollinaire’a zapoczątkował w Polsce kubizm poetycki. Dlatego Balcerzan rozważa przekład jako cytat, pisząc: „Tekst tłumacza zbliża się do cytatu, korzysta z jego uprawnień w odbiorze, bywa »cytatem struktury«, przypomina sytuacje w komunikacji potocznej, gdy przytaczając cudze słowa, ostrzega nas rozmówca: »cytuję niedokładnie«”⁴². Badacze w centrum tego procesu widzą tłumacza z jego kreatywnymi możliwościami, talentem, intuicją, rozumem i dwuwartościową świadomością bilingwalną (jeżeli jest bilingwalny).

Niezależnie od inspiracji angielskimi, francuskimi i rosyjskimi teoretykami mniej lub bardziej widocznych w koncepcjach polskich badaczy, polska refleksja nad przekładem przed rokiem 1990 wniosła oryginalny wkład w myślenie o przekładzie artystycznym i praktykę literacką, co szczególnie w kontekście genezy polskich teorii (lata 60., 70. i 80.) można uznać za prekursorskie. Nieznajomość tych koncepcji w szerszej świadomości translatologicznej — jak pisze Lorenzo Constantino — wynika z braku do nich dostępu językowego.

Literatura

Balcerzan E.: *Literatura z literatury*. Katowice, „Śląsk”, 1998.

Balcerzan E.: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968.

Balcerzan E.: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009.

Barańczak S.: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań, Wydawnictwo a5, 1992.

Barańczak S.: *Tablica z Macondo*. Londyn, „Aneks”, 1990.

Bilczewski T.: *Komparatystyka i interpretacja*. Kraków, Universitas, 2010.

⁴¹ S. Skwarczyńska: *Przekład i jego miejsce...*, s. 128.

⁴² E. Balcerzan: *Literatura z literatury (przekład jako cytat)*. W: Idem: *Literatura z literatury...*, s. 176.

- Bukowski de Bończa P., Heydel M.: *Polska myśl przekładoznawcza*. Kraków, Wydawnictwo UJ, 2013.
- Grosbart Z.: *Teoretyczne problemy przekładu literackiego w ramach języków bliskopokrewnych*. Łódź, Wydawnictwo UŁ, 1984.
- Hejwowski K.: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Hejwowski K., Szczęsna A., Topczewska U.: *50 lat polskiej translatoryki*. Warszawa, Uniwersytet Warszawski, Instytut Lingwistyki Stosowanej, 2009.
- Hoffman E.: *Zagubione w przekładzie*. Z angielskiego przeł. M. Roniker. Londyn, „Aneks”, 1995.
- Kraskowska E.: *Twórczość Stefana Themersona — dwujęzyczność w literaturze*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Kuhn T.S.: *Struktura rewolucji naukowych*. Tłum. H. Ostromęcka. Posłowie i tłum. J. Nowotniak. Warszawa, Fundacja Aletheia, 2001.
- Langacker R.: *Gramatyka kognitywna*. Tłum. E. Tabakowska et al. Kraków, Universitas, 2009.
- Legeżyńska A.: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, PWN, 1986 (wyd. II rozszerzone — 1999).
- Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. Dąbmska-Prokop. Częstochowa, Educator, 2000.
- O sztuce tłumaczenia*. Red. M. Rusinek. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1955.
- Pisarze polscy o sztuce przekładu (1440—1974)*. Wstęp i komentarze E. Balcerzan (przy wyborze współpracowały A. Jelec-Legeżyńska, B. Kluth). Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 1977.
- Pisarze polscy o sztuce przekładu (1440—2005)*. Wybór i oprac. E. Balcerzan, E. Rajewska. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, 2007.
- Poetyka i stylistyka słowiańska*. Red. S. Skwarczyńska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.
- Problemy translatoryki i dydaktyki translatorycznej*. Red. F. Grucza. Warszawa, Uniwersytet Warszawski, Instytut Lingwistyki Stosowanej, 1986.
- Skwarczyńska S.: *Przekład i jego miejsce w literaturze i kulturze narodowej*. W: *O współczesnej kulturze literackiej*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 287—330.
- Steiner G.: *Po wieży Babel*. Tłum. O. i W. Kubińscy. Kraków, Universitas, 2000.
- Tabakowska E.: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Tłum. A. Pokojska. Kraków, Universitas, 2001.
- Tabakowska E.: *Polish Tradition*. W: *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. Red. M. Baker. London—New York 1998, s. 523—532.
- Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków, Znak, 2009.

Bożena Tokarz

Going beyond schemas Some remarks on the Polish reflection upon translation

Summary

The diversity of Polish voices about translation draws attention to the fundamental problems of translation: 1) the role of the translator in the process of linguistic and cultural transference; 2) the modeling impact of the receiving culture on the target text; 3) respect for the output work and culture in relation to word and text; 4) linguistic and cultural untranslatability; 5) the desire to create a discipline that “would tame” the complex nature of translation in theory and practice. Reflections upon these issues led to interdisciplinary and descriptivity in translation studies.

Currently we are dealing with the situation of the repealing of faithfulness in translation as an impossible and unnecessary task. The voices of Polish translators, among others, growing over the centuries, were confirmed by this theoretical reflection. Researchers have announced it in Polish translatory reflection. They represented different methodological, phenomenological and structuralist-semiotic options (for example, Stefania Skwarczyńska and Edward Balcerzan in the years 1965—1981). In their reflections on translation, an essential role has been played by the adoption of two basic assumptions. The first one concerns the autonomy of a literary work, whereas the other one is about interpretation, that is, its full implementation in the process of reading. Within their borders, they pointed to the inevitability of the gradable identity of translation with respect to the original.

Key words: Polish translatory reflection, identity, transformations of the original, needs of the receiving literature, repealing of fidelity.



Med medkulturnostjo v prevodni praksi in „medkulturnostjo“ v prevodoslovju

Between interculturality in translation practice and “interculturality” in translatology

Štefan Vevar

Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana, stefan.vevar@guest.arnes.si

Data zgłoszenia: 23.02.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 20.03.2016 r.

Abstract: This article tries to articulate the “gap” between the serious implementation of the phenomenon of interculturality in (literary) translational practice and its naive comprehension in the formal theory. The formal theory does widely deal with cultural differences, yet it estimates them linearly, as factors standing outside translation equivalence, i.e. as its equivalence undermines correctives only. I try to prove in my article which is based upon 11 examples taken from my translation practice that the inventive use of so-called “cultural equivalents” may primarily increase so-called “translation equivalence” and not the opposite. Translation equivalence is namely to be understood as a trichotomy complex of semantics, aesthetics and pragmatics. The three categories dynamically oscillate in that the decrease of one of them in the quality translation should be suitably compensated by an increase of one (or two) of the other two. Their “sum total” however should permanently result in a high equivalence level.

Key words: formal theory vs. substantial theory, interculturality, concept of trichotomy, complex normative paradigm, translation equivalence.

Medkulturnost integriramo v prevod tedaj, ko ne prevajamo več besed, stavkov, tudi ne konteksta in teksta, temveč njihov učinek; ko ne prevajamo s papirja na papir, temveč iz izhodiščne (literarne) situacije v ciljno.

Š.V.

I

Z naslovom aludiram na razliko med zaresno medkulturnostjo, kakor jo razume in v praksi uveljavlja solidna literarna prevodna praksa, in njeno naivno različico v formalni teoriji. Ta se teoretsko sicer tehtno posveča medkulturnim razlikam, ko pa jih je treba odčitavati v prevodni praksi in tehtati njihovo reševanje in preseganje, se pogosto zateka k linearni argumentaciji in k trivialnemu ovrednotenju tega pojma. V nadaljevanju bom pokazal, da je za formalno teorijo najbolj ekvivalenten prevod tisti, pri katerem obe vpleteni kulturi ostaneta vsaka na svojih okopih. Če prevajalcu uspe z ustreznimi kulturnimi ekvivalenti v ciljnem jeziku izraziti sporočilo izvirnika, ima formalna teorija tako prevodno taktiko sicer za sprejemljivo in opravičljivo, sam prevodni izid pa za primer zmanjšane prevodne ekvivalence. Temeljni problem formalne teorije je v tem, da se sicer zaveda, da je prevajanje zelo kompleksno delovanje (na to jo nenazadnje opozarjata njena razvejenost in razčlenjenost), vendar pa pri vrednotenju prevodnega procesa ne zna preseči svoje linearne naravnosti. Razlogov za to je najbrž več, omenil bom samo dva zelo pomembna: formalni teoretiki večinoma niso prevodni praktiki, zato jim manjkajo izkušnje in intuitivno kompleksno razmišljanje in dojemanje prevajalcev. Drugi pa je ta, da gre pri formalni teoriji bolj ali manj za lingvistiko oziroma filologijo ali pa za strukturalizem oziroma literarno vedno v prevodoslovni preobleki. Formalna teorija je, kot povedano, zelo razvejena, atomizirana in v razmerju do prevodne prakse samozadostna. Ko sistematizira, katalogizira in predalčka po komaj preglednem planetu z imenom prevajanje, se ne obremenjuje z opazovanjem, kako v svojem jedru poteka prevodna praksa. Zagledana v modne kulturne razlike spregleduje, da je medkulturnih univerzalij veliko več kot razlik. Iz medkulturnih razlik zato izpeljuje prevajalske metode, denimo svobodno, ki razlike upošteva, je pa zato pomensko manj zvesta, in zvesto, ki razlik ne upošteva, kvečjemu jih razlaga v opombah pod črto. Prevajalec naj prevaja po izbrani metodi, če se odloči za zvesto, potem naj ji ostane zvest, če se odloči za svobodno, naj ostane dosleden v tem. Ne opaža, da je prevajalcem taka kategoričnost povsem tuja, da svetovna prevodna praksa razume prevodno početje povsem drugače. In se tudi ne sprašuje, zakaj vodijo prevajalce v tako različnih okoljih, kot so na primer Sao Paolo, Madrid, Reykjavik ali pa Ljubljana, pri delu povsem isti diferencirani smotri. Pri teh nikakor ne gre za zavestno izbiro bodisi zveste ali pa svobodne metode, temveč za razumevanje prevodnega delovanja kot velike igre dobitkov in izgub, ki jo velika večina solidnih prevajalcev na zemeljski obli igra tako, da so dobitki bistveno večji od izgub. Ko prevajalec pristaja na koncesije (izgube), pristaja na tiste, ki so najnižje na njegovi prioritetni lestvici. Zaveda se, da prevaja pomen in lepoto in da mora njegov prevodni izid še skozi filter umeščanja v nov kulturni kontekst. To mu je jasno, pa če zna to tako razložiti ali ne. V prevodu skuša torej zavestno ali nezavedno ohraniti vse

tri enakovredne kategorije (semantiko, estetiko in pragmatiko), neogibne izgube pa dopustiti šele na najnižjih ravneh teh enako pomembnih kategorij. Teorijo, ki temelji na teh izhodiščih, lahko šolsko poimenujemo aplikativna, sam pa bi jo za razliko od formalne definirali še kot substančno. Substančno zato, ker izhaja iz zelo natančnega opazovanja prevodnega procesa in njegovih zahtev ter opazovanja solidnega prevajalca pri delu.

II

Razliko v razumevanju problema in argumentaciji formalne in substančne teorije lahko za začetek dokumentiram z zanimivim primerom iz svojega zadnjega prevoda. Gre za roman Vladimirja Vertliba z naslovom *Nenavadni spomin Roze Mazur* (*Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*). Ko se glavna junakinja, 92-letna Judinja, v devetdesetih letih 20. stoletja iz ruskega Peterburga, v katerem vladata negotovost in kaos prelomnega časa, preseli v Nemčijo, se tam povsod srečuje z redom in kultiviranostjo. Tako tudi na pokopališču mesta Gigricht. Tam jo prešine misel:

Alle Gräber sahen aus, als hätte man sie erst am Vortag errichtet. In Gigricht ist der Tod ein wohlzogener Gentleman¹.

Vsi grobovi so bili taki, kakor da bi jih uredili šele prejšnji dan. Smrt je v Gigrichtu lepo vzgojen/kultiviran/omikan gentleman².

Tak prevedek je po naziranju formalne teorije korekten in zvest. Ne ravno stoodstoten, ker stoodstotnega prevoda ni oziroma je mogoč samo v teoriji, zato pa nekako 90-odstoten. V skladu s substančno teorijo, ki sem jo razvil in jo zagovarjam, pa je komaj zadovoljiv, matematično povedano 60-odstoten. Za kaj gre? Formalna teorija izhaja iz dobesedne (denotativne) skladnosti kot temelja, od katerega se merijo prevodni odmiki. V substančni teoriji pa se prevodni odmiki merijo od realno dosegljivega, kompleksno dosegljivega, v prevedku in prevodu. Kompleksen pogled nam nalaga, da pri zgornjem stavku upoštevamo, da je beseda *gentleman* kot prispodoba za smrt uporabljena samo zato, ker je smrt v nemščini moška alegorična figura, ker je to v tej kulturi moški s koso, ker je smrt tudi v vsej nemški mitologiji moškega spola. In ker je ravno narobe v slovenščini, ker je smrt v slovenščini ženski alegorični lik, je treba v prevedek

¹ V. Vertlib: *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. Wien—Frankfurt a. M. 2001, s. 318.

² V. Vertlib: *Nenavadni spomin Roze Mazur*. Maribor 2013, s. 293.

vpeljati denotativno spremembo, za to majhno žrtev pa pridobimo veliko več: ohranjeno konotacijo. Ta ima različna imena: je tisto povedano med vrsticami, je globinska struktura namesto površinske, je mišljeno namesto na videz izrečenega itn. Šele s prevedkom: *Smrt je v Gigrichtu kultivirana/lepo vzgojena dama* v prevodu ohranimo ustrezno konotacijo. Ohranimo torej pomembnejšo (višjo) semantično vrednost in se odrečemo manj pomembni. A ne le to. S to rešitvijo ohranimo tudi polisemijo oziroma večpomenskost, ki je bistvena kvaliteta literature. A spet ne samo to. Izboljšali smo celo tudi estetsko vrednost prevedka, saj smo se izognili neizravnani komparaciji (*smrt = gentleman*) in ustvarili v spolu usklajeno komparacijo (*smrt = dama*). A tudi to še ni vse. Pridobili smo tudi pri naslovnem pojmu medkulturnosti, saj prevod pragmatično upošteva razlike med dvema kulturama in vpeljuje kulturni ekvivalent. In vse pridobljeno pri drugi rešitvi pomeni izgubljeno pri prvi! Fenomen medkulturnosti je tu torej preskočil kulturno razpoko in kot pragmatični dejavnik našel svoje mesto v kompleksu ekvivalenčnega kriterija.

III

Primer kaže, da se formalna teorija, ki je, priznajmo, kreativna, saj odpira številna nova področja in problemske celote (eden izmed »modnih fenomenov«, ki se mu posveča, je tudi medkulturnost), ne sprašuje o tem, kako medkulturnost in fenomene podobne vrste integrirati v sistem oziroma kako jih vpeti v temeljni prevodni problem: fenomen ekvivalence. Za to pa ta fenomen integrira v svoje prevodne strategije velika večina solidnih literarnih prevajalcev. Prav vsi med njimi bi pragmatično rešitev zgoraj sprejeli kot boljšo možnost. To pomeni, da imajo solidni literarni prevajalci v svoji intuitivni zavesti kompleksne prevodne strategije. In ker je kompleksna izpeljava prevodoslovni teoriji tuja, ji upravičeno rečemo formalna teorija.

Pojem medkulturnosti sem v svojo substančno teorijo vgradil tako, da sem kategorijo pragmatike kot enakopravno vključil v koncept prevodne ekvivalence. Formuliral sem celosten, univerzalen, dinamičen in kompleksen koncept prevodne enakovrednosti. S pridevkom celosten imam pred očmi nedeljivost, na eno samo dejansko bistvo fenomena; univerzalnost pomeni, da je pojem ekvivalence vseobsežen, da zajema vse potencialne specialne ekvivalence in psevdoekvivalence, ki jih je razvila teorija, pridevnik kompleksen pa pomeni, da nič, kar bistveno vpliva na prevod, ne more biti zunaj njega, da torej zaobjema tudi iz kulturnih razlik izhajajoče kulturne ekvivalente. Substančni koncept ekvivalence zato predstavlja trihotomijo semantike, estetike in pragmatike. Razložiti moram še atribut dinamičnosti. Ta pomeni, da vidim tri enako pomembne kategorije

v prožnem nihanju, da so si samo načelno enakovredne, sicer pa njihove vrednosti od prevedka do prevedka nihajo. Važno je, da zmeraj navržejo visoko ekvivalenčno stopnjo. Za kolikšno ekvivalenco gre pri konkretni prevodni rešitvi, je zmeraj šele kompleksno „izračunljivo na temelju raznolikih dejavnikov“ in nikoli ne more biti vnaprejšnja iz do/besedne pomenskosti izhajajoča danost. (Z normativno paradigmo devetih principov, ki sem jo izpeljal iz te trihotomije, sem skušal pregledno razstaviti abstraktni model na nazorne in razvidne normativne vidike, s katerimi laže določimo stopnjo enakovrednosti v prevodu, kakor bi to storili s samim trihotomnim modelom. A to paradigmo moram za namene tega prispevka pustiti ob strani³.) Koncept dinamične ekvivalence se udejanja kot stalno sprotno „izračunavanje“ položaja, na katerem se v konkretni prevodni situaciji nahaja jedro enakovrednosti. To „izračunavanje“ nagiblje naše prevodne prioritete k tisti ali tistima od treh kategorij trihotomnega modela, ki jo/ju imamo v danem kontekstu za dominantni. Dinamična ekvivalenca je simbolno predstavljiva kot „specialna libela, vodna tehtnica“ z gibljivim fokusom, ki jo je treba na novo umeriti ne le pred vsakim novim tekstom, ki ga prevajalec vzame v roke, temveč tudi pred vsakim prevedkom oziroma tehtanjem o njem. Ta strateška „makro- in mikrokalibracija“, kakor jo lahko poimenujemo, ni teoretski konstrukt, temveč le dosledna teoretska izpeljava kompleksnega razumevanja in prakticiranja fenomena ekvivalence v prevodni praksi. Medkulturnost je s tem ne le integrirana v koncept, temveč ima tudi načelno enakopravno težo. Ni zgolj nekakšen zunanji ekvivalenčni korektiv. Ko denimo literarni prevajalec — ne glede na to, na katerem koncu sveta se nahaja — vzame v prevod novega avtorja, se nanj notranje (tudi kulturno) naravna; pomeni, da razvije prevodne strategije, ki ne pomenijo nič drugega, kot novo kalibracijo ekvivalenčnega fokusa znotraj trihotomnega modela semantike, estetike in pragmatike. In ko se spoprime s konkretnim prevodnim mestom, v svojem prevedku intuitivno naravna tako razmerje treh kategorij, da so prevodne izgube čim manjše. Z modelom, ki ga tu zagovarjam, dajem „dinamičnosti“ (sicer že v šestdesetih letih 20. stoletja razviti v teoretskem diskurzu⁴) dejansko dinamično entiteto.

S tem sem nehote razgalil samovšečnost in samozadostnost teoretskih konceptov, ki se nikoli niso zares spoprijeli s prevodno prakso, temveč so se izgubljeni v konstruiranju parcialnih psevdoekvivalenc, v dekonstruiranju tega pojma in ludističnem sistematiziranju njegovih variacij. Tu misel uhaja h Goetheju, k njegovi zajedljivi sentenci o sivi teoriji in zelenem drevesu življenja⁵. Posledi-

³ Glej: Š. Vevar: *Vrvohodska umetnost prevajanja*. Ljubljana 2013, s. 114—210.

⁴ Glej: E. Nida: *Toward a Science of Translation. With Special References to Principles and Procedures Involved in a Bible Translating*. Leiden 1964.

⁵ „MEPHISTOPHELES: Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum“. J.W. Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. V: *J.W. Goethe, Werke*. Berlin, Digitale Bibliothek, 2004, s. 4823.

ca je inflatornost parcialnih ekvivalenc, ki niso nikakršne ekvivalence, temveč v bistvu le dejavniki premikov oziroma nagibov ekvivalenčnega fokusa v smer ene, druge ali tretje od treh relevantnih kategorij. Pojmi, kakor denimo formalna, dinamična, absolutna, funkcionalna, principialna, sociokulturna ekvivalenca ipd. so znotraj dejanske dinamične ekvivalence torej zgolj dejavniki upoštevkov pri centriranju prevodnega fokusa.

Na morebitne očitke teorije, da s tem „nedemokratično“ kanoniziram eno samo vrsto ekvivalence (oziroma en sam tip prevajanja), odgovarjam stoično: ne kanoniziram ene same ekvivalence in ne enega tipa prevajanja, temveč vse v eni sami. Zato pa vsako le v tolikšni meri, kot je pri konkretnem prevedku in pri konkretnem prevodnem besedilu tudi relevantna. Samo trajno spreminjajoča se razmerja med ekvivalenčnimi dejavniki dejansko zagotavljajo razmeroma visoko stopnjo ekvivalence in s tem soliden prevodni izdelek. V tem je tudi pravo bistvo dinamičnosti.

S to argumentacijo, ki razgalja teorijo v njenem samozadovoljstvu in njeni ignoranci prevodne prakse, se razhajam z mnogimi teoretiki, ki niso mogli ubežati tendenčnemu in kategoričnemu razumevanju parcialnih načinov prevodnega ujemanja kot legitimnih in konsistentnih prevodnih metod. Verigo relevantnih vprašanj sprožata denimo tudi Hlebčeva (1989) ali pa Kollerjeva (2001) tipologija različnih prevodnih metod oziroma prevodov, ki izhajajo iz rigidnega pojmovanja do/besednega. Hlebec deli prevode oziroma prevodne metode na absolutne in relativne, dinamične in formalne, semantične in komunikativne, principialne in pragmatične⁶. Kollerjeva delitev pa zajema formalno, dinamično in funkcionalno ekvivalenco, nadalje različne stopnje denotativne ekvivalence, konotativno, tekstualno normativno, pragmatično in formalno estetsko⁷. Norbert Hofmann v to shemo vključi še tako imenovano sociokulturno ekvivalenco, ki jo razloži na primeru članka Laure Bohanan „Shakespeare in the Bush“. Pripovedovalka, ki v krogu majhnega afriškega plemena pripoveduje zgodbo o Hamletu, mora zgodbo bistveno modificirati, da jo recipienti lahko razumejo:

Die anthropologisch völlig andere Struktur eines kleinen zentralafrikanischen Negerstammes, piše Hofmann, legte der westeuropäischen Erzählerin des Hamlet Beschränkungen auf, die die Story des Hamlet und die Charakterisierung des Protagonisten verkürzten, ja verstümmelten. Das Inzestmotiv blieb unerkant; beifällig beurteilten die Stammesältesten die Hochzeit zwischen dem neuen Stammesoberhaupt und der Witwe des verstorbenen Bruders. Das Racheansinnen Hamlets stiess auf unverhüllte Ablehnung: ein Sohn dürfe sich niemals gegen den Vater erheben; der Rat der Ältesten hätte sich auf Anzeige Hamlets mit dem Brudermord beschäftigen müssen. Hamlets Ausser-

⁶ B. Hlebec: *Opšta načela prevodjenja*. Beograd 1989, s. 127.

⁷ W. Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim 2001, s. 191–254.

-sich-Sein, aber auch seine Verstellung wurden als Besessensein von einem böartigen, gefährlichen Geist gedeutet...⁸.

A tudi pri sociokulturni ekvivalenci, kakor jo razume Hofmann, ne gre za dejansko ekvivalenco ali njeno zvrst, temveč zgolj za ekvivalenčni dejavnik. V zgoraj opisanem primeru gre le za zanimiv primer, ko se je fokus ekvivalenčne zveze zaradi vpliva sociokulturnega dejavnika zanesel daleč na območje pragmatike, celo tako zelo daleč, da je mogoče le še hipotetično govoriti o prevodu.

Teza prevodnih teoretikov (med katere sodi tudi Hlebec⁹), da naj se prevajalec odloči za katero koli prevodno strategijo, samo da naj bo v njej dosleden, izhaja iz teoretske potrebe po arhiviranju, predalčkanju in sistematiziranju in je v bistvu podcenjujoča do tiste prevodne strategije, ki postopa kompleksno in diferencirano in je nenazadnje uveljavljena v literarni prevodni praksi najrazličnejših nacionalnih literarnih sistemov. Ta razgalja partikularizacijo temeljnega prevodnega kriterija kot nedopustno trivializiranje problema, poimenovanega literarni prevod. Dejstvo namreč je, da se osveščeni prevajalec z ustreznim kompetenčnim potencialom nikoli ne odloča za katero od tako imenovanih metod, ki jih kot take postulirajo teoretiki, temveč za eno samo in lahko bi rekli, edino zaresno: med vsemi dejavniki, ki opredeljujejo konkretno prevodno odločitev, skuša namreč prednostno uveljaviti tiste, da bodo kumulativno navrgli čim višjo stopnjo prevodne ekvivalence. In teoretiku torej v izhodišču ne bi bilo treba drugega, kot sprejeti in razumeti to temeljno danost in graditi na izpeljavah iz nje. Ta nova in korektnjša perspektiva postavi tudi partikularne dejavnike v novo luč: iz rigidnih kategoričnih in abstrahiranih danosti se spremenijo v razgibana dinamična razmerja.

Dejstvo namreč je, da nobena od omenjenih prevodnih metod, ki bi jih lahko imenovali kategorične, ne izpričujejo visoke ravni ekvivalence (četudi si jo, vsaj nekatere med njimi, lastijo), to pa ne zato, ker kategorično „cementirajo“ dominantnost te ali one prevodne kategorije, s tem pa dosežejo, da dosežena prevodna ekvivalenca od povedi do povedi zelo niha. Pri kvalitetni prevodni metodi je razmerje ravno obratno: nihati mora vpliv posamezne prevodne kategorije (bodisi semantike ali estetike ali pragmatike), da je lahko prevodna ekvivalenca v tekstu vseskozi visoka! V spoštovanju in negovanju tega načela je bistvo kakovostnega (literarnega) prevajanja.

⁸ N. Hofmann: *Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung*. Tübingen 1980, s. 63f.

⁹ Glede načelnih razlik v razumevanju ekvivalence in prevodnih metod primerjaj poglede Levyja, Hlebca, Vermeera, leipziške šole, Popoviča, Barhudarova, Tymoszkove, Güttingerja, Pankova, Holmsa, Lamberta, Touryja etc. V: Š. Vevar: *Temeljni aspekti in principi teorije literarnega prevajanja*. Ljubljana 2001, s. 40–79.

IV

Primeri, ki jih bom v nadaljevanju zajel iz prevodne prakse, ilustrirajo dvo-
lično razmerje (formalne) prevodoslovne teorije do fenomena medkulturnosti.
Medtem ko mu daje vidno abstraktno vlogo v teoretskem diskurzu, ga margina-
lizira pri vrednotenju prevodne enakovrednosti.

Če različne prevode *nemške ustave* (*Grundgesetz*) v slovenščino definiramo
na temelju formalne teorije, je med različicami: *temeljni zakon*, *ustava*, *ustav-
ni zakon* zvesta oziroma ekvivalentna samo varianta *temeljni zakon*. Varianta
nemška ustava je v skladu s temi pogledi sicer lahko ustrezna, vendar je manj
ekvivalentna, kar sicer velja tudi za različico *ustavni zakon*. Ko pa presojamo na
temelju prej opisane kompleksne strategije substančne teorije, so v načelu vse
tri prevodne možnosti *temeljni zakon*, *ustavni zakon* in (*nemška*) *ustava* visoko
ekvivalentne, le da pragmatična medkulturna situacija z ustreznim naslovni-
kom določa, katera verzija je v dani situaciji najprimernejša in s tem najbolj
enakovredna. Samo dobesedno verzijo prevoda: *osnovni zakon* moramo vnaprej
diskvalificirati kot kalkirani prevod, ki pomeni ničelno ekvivalenco. Dodajmo,
da lahko v specifični situaciji kot visoko ekvivalentna fungira tudi potujitvena
rešitev oziroma „neprevod“ *Grundgesetz*. Na primer:

Die deutsche Verfassung bzw. der so genannte Grundgesetz bestimmt, daß [...]

Nemška ustava oziroma tako imenovani Grundgesetz določa, da [...]

Pomembno vlogo pragmatičnih dejavnikov prepričljivo ponazarja naslednji
prevod miniaturnega odlomka iz romana *Die Entdeckung der Langsamkeit* Stena
Nadolnega v slovenskem prevodu:

Im Inneren der Kirche stand Peregrin Bertie, der steinerne Ritter, und übers-
chaute die Gemeinde, den Schwertgriff in der Hand seit vielen hundert Jahren¹⁰.

V notranjosti cerkve je stal Peregrin Bertie, kamniti vitez, in z mečem v roki
že mnoga stoletja meril svoje občestvo¹¹.

Nenatančen prevod *z mečem v roki* na videz zabriše pomensko fineso *z roča-
jem meča v roki*. Razlog za navidezno poenostavitev pa je kulturna razlika, kakor
se kaže v jeziku in literaturi. Na pregovorno natančno literarno nemščino, ki jo še
potencira jezikovna posebnost lahkotnega oblikovanja sestavljenk, se slovenščina
odziva pragmatično, pač v skladu s svojo kulturno in literarno tradicijo. Kakor
v slovenščini *ne odpiramo vrat omare* ali *vrat pri omari* (*Schranktür*), temveč kar

¹⁰ S.S. Nadolny: *Die Entdeckung der Langsamkeit*. München 1983, s. 12.

¹¹ S.S. Nadolny: *Odkritje počasnosti*. Ljubljana 2004, s. 9.

omaro (*vrata* so implicirana), tako tudi ne držimo v rokah *ročaja meča*, temveč *meč* (da ga *za ročaj*, je samoumevno). A v danem primeru ne gre samo za to. V primeru natančnega prevoda bi namreč nemško zgradbo ne le kalkirali, temveč prevod tudi deformirali. Prevod *z ročajem meča v roki* bi v slovenščini pomenil, da ima vitez v roki samo *ročaj*, samega *meča* pa ne, morda zato, ker so mu ga nekoč odlomili. Pretirano natančni prevod bi poglobil v jeziku zasidrano kulturno razpoko!

Včasih se v jeziku naselijo kulturne posebnosti, ki jih je treba prepoznati kot take in jih v skladu s tem tudi prevodno reševati. Poglejmo si odlomek iz Kafkovega Četrtega zvezka v oktavu:

Ich habe von den Erfordernissen des Lebens gar nichts mitgebracht, so viel ich weiß, sondern nur die allgemeine menschliche Schwäche¹².

Prevedimo:

Od zahtev življenja nisem čisto nič prinesel s seboj, kolikor vem, temveč samo splošno človeško slabost.

Schleiermacherjevsko zvest prevod zgoraj se kaže kot prevod z veliko skladnostjo na področju stavčne strukture in površinskega pomena. Na prvi pogled je videti korekten in brezhiben. A že na „drugi pogled“ opazimo njegove šibkosti, do katerih je prišlo zaradi izhajanja iz besede in ne iz kulturnega konteksta, zaradi zaverovanosti v tekst zunaj pragmatičnega okvira. Nelogično in pomensko ohlapno je v slovenščini reči, da človek prinese s seboj na svet življenjske zahteve. Kar zares prinese na svet, so predispozicije oziroma zasnove, da se lažje ali težje spoprijemlje z življenjskimi zahtevami. Zato je dikcija zvestega (potujitvenega) prevoda zgoraj ne le pomensko ohlapna, temveč celo banalna. Prevod z analognimi slogovnimi ekvivalenti, kakršne je tudi izšel, pa upošteva, da ima nemški pojem *Erfordernisse* drugačno pomensko polje od slovenske ustreznice *zahteve* in da se drugače vključuje v kulturni kontekst. Strukturo spretno verbalizira in hkrati opravi tisto najpomembnejše: ločuje med zasnovami in življenjskimi zahtevami. Zato deluje avtentično, izvirno in pomensko izčiščeno:

Čisto nič od vsega, kar terja življenje, nisem, kolikor vem, prinesel že s sabo, nič, razen splošne človeške slabosti¹³.

Zdi se, da imajo enake ali sorodne besedne zveze v dveh jezikih tudi isto pomensko polje in identičen pomen. Vendar natančnejši pogled pogosto razkri-

¹² F. Kafka: *Brief an den Vater. Die Acht Oktavhefte. Das vierte Oktavheft*. Frankfurt a. M. 1987, s. 73.

¹³ *Ibidem*, s. 151.

je veliko kulturno razpoko. Gre za znano razliko med globinsko in površinsko semantično strukturo besedila. S tem ko v prevodu izberemo globinsko, upoštevamo in premostimo kulturno razpoko med dvema jezikoma in sporočiloma. Oglejmo si primer te vrste:

Jeder Schritt kostete ihn Kraft,

zapiše Schlink na prvi strani svojega romana *Bralec (Der Vorleser)*¹⁴, ko opisuje bolnega glavnega junaka, ki je na koncu moči. S tem hoče izraziti nenavadno dejstvo, ki glavnega junaka ločuje od drugih ljudi. Jasno je sicer, da vsakega človeka vsak korak „stane moči“. Toda Schlink in njegov tekst imata v mislih ravno nasprotno: da ga je vsak korak posebej opomnil, kako je brez moči, kako bo morda vsak hip izgubil zavest. Dobesedni slovenski prevod tega mesta „vsak korak ga je stal moči“ zato izrazi ravno nasprotno od želenega; povedano drugače: „*kakor vse nas je tudi njega vsak korak stal moči*“. Pomenska intenca (in z njo ustrezen prevedek) tega mesta pa je ravno nasprotna in bi se morala glasiti: „*vsak korak ga je utrudil*“. Se pravi, njega je izmučilo tisto, kar drugih običajno ne!

Tudi naslednji primer ilustrira premostitev kulturne razlike. Gre za naslov romana Roberta Schneiderja *Schlafes Bruder*¹⁵. Ta skriva v sebi svojevrstno konotacijo, ki opredeljuje tekst kot celoto. Ko nemški naslov (dobesedno: *Brat sna/spanja*) primerjamo s slovenskim *Sestra sna*¹⁶, opazimo, da se v prevodu namesto „brata“ pojavi „sestra“. A ne brez razloga. Šele z žrtvovanjem denotativnega pomena besedice brat (*Bruder*) je bilo mogoče ohraniti konotativni pomen oziroma globinsko pomensko strukturo. Ker je namreč z „bratom“ v originalu mišljena smrt, je kazalo ta pojem prevesti v skladu z njegovo konotativno vlogo (v slovenščini je „smrt“ ženskega spola, je „ženska s koso“, torej tradicionalna ženska alegorična figura). In ko avtor na začetku vpelje pripoved s stavkom: *Schlaf und Tod sind Gebrüder* (dobesedno: *sen in smrt sta brata*), je bilo stavek posledično treba prevesti: *Sen in smrt sta brat in sestra*. Tak prevedek ima v ciljnem jeziku važno konvencionalno vlogo, samo s „sestro“ je bilo mogoče ohraniti kontekstualno in tekstualno funkcijo tega pojma v romanu.

Naslednji primer kaže, da odsotnost kulturnega ekvivalenta oziroma kalkirana dikcija prevoda potujujeta. Gre za prizor iz poglavja Jutranjice v romanu *Ime rože* Umberta Eca. Avtor takole opiše menihe, zbrane v cerkvi.

I monaci erano negli stalli, sessanta figure rese uguali dal saio e dal cappuccio, sessanta ombre a mala pena illuminate dal fuoco del gran tripode [...].¹⁷

¹⁴ B. Schlink: *Der Vorleser*. Zürich 1995, s. 7.

¹⁵ R. Schneider: *Schlafes Bruder*. Leipzig 1994.

¹⁶ R. Schneider: *Sestra sna*. Celovec 1995.

¹⁷ U. Eco: *Il nome della rosa*. Milan 1980, s. 109.

V objavljenem prevodu:

Menihi so sedeli na svojih majhnih sedežih, šestdeset figur, ki so jih kute in kapuce delale enake, šestdeset senc [...]¹⁸.

Taka prevodna rešitev je sicer razumljiva, a ni dovolj avtentična. Zadovolji se z delno slogovno preobrazbo in ne upošteva slovenske kulturne in literarne tradicije. Zelo se približuje italijanski strukturi tega stavka, ki je, če smo natančni, taka: *šestdeset figur, narejenih enakih od kut in kapuc*. Slovenska literarna dikcija po tradiciji nevsiljivo in z večjo slogovno eleganco izraža vzročno zvezo te vrste, v danem primeru med *kapucami* in *menihi*, namreč dejstvo, da so bili *ti videti enaki zaradi kapuc*. Pod svojimi kapucami, pravi slovenska literarna dikcija, so bili menihi videti enaki, bili so si nezamenljivo podobni, nerazpoznavno enaki, podobni kot krajcar krajcarju, kot jajce jajcu itn. Vzročnost je implicirana, jasna, zato je ni potrebno eksplicirati. Če jo, jo nenaravno poudarimo in literarni jezik potujimo. Vzemimo drug, nazornejši primer: *Med dolgim vzponom se je pod svojim klobučevinastim klobukom že pošteno potil*. Ta dikcija je v sozvočju s slovensko literarno tradicijo. Nepotrebna je denimo takale podkrepitev vzročne zveze: [...] *se je zaradi svojega klobuka že pošteno potil* [...], kaj šele rešitev: [...] *da ga je klobuk delal prepotenega*. Zato bolje in z upoštevanjem kulturne izravnave:

Menihi so sedeli na svojih majhnih sedežih, šestdeset figuric, na las podobnih (izrezano enakih/nezamenljivo podobnih) pod svojimi kutami in kapucami [...].

Pri naslednjem primeru se lahko poučimo, kako na kulturno specifično originala prevodno odgovarjamo z analogno kulturno specifično v ciljnem jeziku. Angleško frazo: *you seem to have been born at Hogs Norton* (v posplošenem pomenu: videti si neomikan), bi sicer lahko prevedli z: *očitno si se rodil v Hogs Nortonu*, saj je Hogs Norton vasica v južni Angliji, in frazo razložili v opombi pod črto. A tak prevod bi na tem mestu le za silo informiral, ne bi pa deloval. In ker mora literarni prevod delovati, je treba na tem mestu uporabiti kulturni ekvivalent — metaforično besedno zvezo, približno enako ustaljeno, kot je angleška. Če slednjo izpeljemo iz geografske oznake, se še bolj približamo originalni metafori. Denimo: *tak si kot pravi rovtar* ali *vedeš se, kakor da si (ušel) iz Rovt* itn.

Učinek je v prevodu najtežje ujeti, ko gre za besedne igre. Pri tem je treba poiskati inventivne jezikovne in kulturne možnosti, ki se na videz zelo oddaljujejo od izvornika, vendar pa ohranjajo poanto sporočila.

¹⁸ U. Eco: *Ime rože*. Ljubljana 2004, s. 97.

Oglejmo si kratek dialog iz romana *Mesečniki* Hermanna Brocha med stranskim likom urarjem Saumwaldom, ki nekritično hvali kolega zidarja, in Eschem, glavnim junakom, ki zidarja daje v nič:

„Er kann auch Wolkenkratzer bauen“, weinte der Uhrmacher Samwald.
„Ja, kratz dich selber [...] Wände kann er abkratzen“, entgegnete Esch¹⁹.

Če besedno igro v prevodu zanemarimo, nastane prevedek, podoben temu:

„Tudi nebotičnike zna graditi“, je zaihtel urar Saumwald.
„Ah, praskaj se sam [...] stene zna praskati, to“, je odvrnil Esch.

Sporočilo je, vidimo, v prevodu popačeno do nerazumljivega. Če skušamo besedno igro ohraniti, moramo vpeljati ustrezni ekvivalent. Seveda ob zavedanju, da gre pri besedni zvezi *praskaj se sam in stene zna praskati, to* — za asociacijo na besedo *Wolkenkratzer* (*nebotičnik ali dobesedno „praskalnik oblakov“*). Tisto, kar je v prevodu treba ohraniti, je torej verodostojna asociacija. Denimo takole:

„Tudi nebotičnike zna zidati“, je zaihtel urar Samwald.
„Ptičnike že mogoče [...] in potičke zna delati“, je odvrnil Esch²⁰.

Vidimo, da ta prevod ohranja zvočno asociacijo med *nebotičniki* in *ptičniki* ter *ptičniki* in *potičkami*, ki je tudi pomensko utemeljena. Omalovaževanje zidarja je podobno stopnjevano kot v izvorniku.

Opravi pa imamo tudi z bolj kompleksnimi in še težje rešljivimi besednimi igrami. Kot kulturni ekvivalent lahko vpeljemo specifično strukturno lastnost ciljnega jezika kot takega, s katero nadomestimo specifik originala. Znana je na primer paronomazija (retorična stilska figura naštevanja besed z istim ali podobnim korenem, vendar različnim pomenom) Georga Büchnerja v drami *Leonce und Lena*. V prvem prizoru prvega dejanja predsednik mestnega sveta oznani poroko princa, ki mu za poroko sicer ni veliko mar. Valerio pomenljivo predstavi princa z besedno igro:

Und Sie Prinz, sind ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen. Kommen Sie jetzt meine Herren! Es ist eine traurige Sache um das Wort kommen, will man ein Einkommen, so muß man stehlen, an ein Aufkommen ist nicht zu denken, als wenn man sich hängen läßt, ein Unterkommen findet man erst, wenn man begraben wird, und ein Auskommen hat man jeden Augenblick mit seinem Witz, wenn man nichts mehr zu sagen weiß, wie ich zum

¹⁹ H. Broch: *Die Schlafwandler. 1918 Hugenuau oder die Sachlichkeit*. Zürich 1931/1932, s. 565.

²⁰ H. Broch: *Mesečniki. 1918 Hugenuau ali stvarnost*. Ljubljana 1999, s. 257.

Beispiel eben, und Sie, ehe Sie noch etwas gesagt haben. Ihr Abkommen haben Sie gefunden und Ihr Fortkommen werden Sie jetzt zu suchen ersucht²¹.

In vi, princ, ste knjiga brez črk, knjiga samih pomišljajev. Pridite zdaj, gospodje! Žalostno je, če človek pride ob besedo; sploh žalostno, do česa vsega ne pride: če hoče priti do zaslužka, mora krasti; na zeleno vejo ne pride drugače, kakor da ga nanjo obesijo, pod streho nad glavo pa tudi ne pride, dokler ga ne pokopljejo; in da shaja, mora zmeraj priti z dobro šalo med ljudi, ko mu nič več ne pride na pamet, kakor zdajle meni in vam, še preden ste sploh prišli z besedo na dan. Prišlo je, da ste se zvezali in zdaj vas prosijo, da že pridete od tod.

Če bi prevod izpeljali dobesedno oziroma brez vpeljave kulturnega ekvivalenta, bi bil nerazumljiv, celo absurden, saj bi vpleteni kulturi ostali vsaka na svojih okopih. Primer skupaj z drugimi nazorno kaže, da je upoštevanje fenomena medkulturnosti v prevajanju eden od temeljev solidnega prevoda. Če medkulturnost izostane, ciljna kultura prevaja iz izhodiščne na potujitveni način, to pa onemogoča ali slabi razumevanje besedila pri ciljnem bralstvu.

A ne le to: besedilu tudi jemlje avtentično literarno dikcijo in ga depoetizira.

V

Primeri kažejo, da bi morala formalna teorija dokončno opraviti z zgolj semantičnim pojmovanjem prevodne ekvivalence. S kompleksnim ovrednotenjem problema prevodne enakovrednosti bi se tudi rešila shizofrenega razmerja do medkulturnosti, ko jo načeloma in v abstraktnem pogledu tematizira kot relevanten fenomen, pri svoji praktični argumentaciji pa jo ima zgolj za upoštevanja vreden korektiv.

Literatura

Broch H.: *Die Schlafwandler. 1918 Hugenuau oder die Sachlichkeit*. Zürich 1931/1932.

Broch H.: *Mesečniki. 1918 Hugenuau ali stvarnost*. Knjiga II. Ljubljana 1999.

Büchner G.: *Leonce und Lena. V: Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*. Berlin, Digitalna izdaja, 2000.

²¹ Büchner G.: *Leonce und Lena. V: Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*. Berlin, Digitalna izdaja, 2000, s. 17057.

- Eco U.: *Il nome della rosa*. Milan 1980.
- Eco U.: *Ime rože*. Ljubljana 2004.
- Goethe J.W.: *Faust. Eine Tragödie*. V: *J.W. Goethe, Werke*. Berlin, Digitale Bibliothek, 2004.
- Hlebec B.: *Opšta načela prevođenja*. Beograd 1989.
- Hofmann N.: *Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung*. Tübingen 1980.
- Kafka F.: *Brief an den Vater. Die Acht Oktavhefte. Das vierte Oktavheft*. Frankfurt a. M. 1987.
- Kafka F.: *Pismo očetu in druga kratka proza. Osem zvezkov v oktavu. Četrty zvezek v oktavu*. Ljubljana 2010.
- Koller W.: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim 2001.
- Lambert J., van Gorp H.: *On Describing Translation*. V: *The Manipulation of Literature. Antology*. Ured. T. Hermanns. London, Sidney 1985.
- Levý J.: *Die literarische Übersetzung*. Frankfurt a. M. 1969.
- Levý J.: *Umjetnost prevođenja*. Sarajevo 1982.
- Nadolny S.: *Die Entdeckung der Langsamkeit*. München 1983.
- Nadolny S.: *Odkritje počasnosti*. Ljubljana 2004.
- Nida E.: *Toward a Science of Translation. With Special References to Principles and Procedures Involved in a Bible Translating*. Leiden 1964.
- Popovič A.: *Poetika umetničkog prevoda. Proces i tekst*. Novi Sad 1980.
- Reiss K., Vermeer H.J.: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen 1991.
- Robinson D.: *The Translator's Turn*. Baltimore, London 1991.
- Schleiermacher F.: *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. Vorlesung 1813. V: *Das Problem des Übersetzens*. Ured. H. J. Störig. Darmstadt 1963, s. 38—70.
- Schlink B.: *Bralec*. Ljubljana 2001.
- Schlink B.: *Der Vorleser*. Zürich 1995.
- Schneider R.: *Schlafes Bruder*. Leipzig 1994.
- Schneider R.: *Sestra sna*. Celovec 1995.
- Van den Broeck R.: *Second Thoughts on Translation Criticism*. V: *The Manipulation of Literature. Antology*. Ured. T. Hermanns. London, Sidney 1985.
- Vertlib V.: *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. Wien—Frankfurt a. M. 2001.
- Vertlib V.: *Nenavadni spomin Roze Mazur*. Maribor 2013.
- Vevar Š.: *Temeljni aspekti in principi teorije literarnega prevajanja*. Ljubljana 2001.
- Vevar Š.: *Vrvhodska umetnost prevajanja*. Ljubljana 2013.

Štefan Vevar

Med medkulturnostjo v prevodni praksi in „medkulturnostjo“ v prevodoslovju

Povzetek

V prispevku sem skušal pokazati, da je upoštevanje fenomena medkulturnosti v prevajanju eden od temeljev solidnega prevoda. Če medkulturnost izostane, ciljna kultura prevaja iz izhodiščne na potujitveni način, to pa onemogoča ali slabi razumevanje besedila pri ciljnem bralstvu. A ne le to: besedilu tudi jemlje avtentično literarno dikcijo in ga depoetizira. Primeri kažejo, da bi morala formalna teorija dokončno opraviti z zgolj semantičnim pojmovanjem prevodne ekvivalence. S kompleksnim ovrednotenjem problema prevodne enakovrednosti bi se tudi rešila

shizofrenega razmerja do medkulturnosti, ko jo načeloma in v abstraktnem pogledu tematizira kot relevanten fenomen, pri svoji praktični evalvaciji pa jo ima zgolj za upoštevanja vreden korektiv.

Ključne besede: formalna teorija vs. substančna teorija, medkulturnost, koncept trihotomije, normativna paradigma, prevodna ekvivalenca.

Štefan Vevar

Between interculturality in translation practice and “interculturality” in translatology

Summary

The article has tried to demonstrate that the implementation of the interculturality phenomenon in the translation process should be considered as one of the conditions of a distinguished translation. If the translator does not integrate the so-called ‘cultural equivalents’ in his/her translation, it occurs on the text level only, undermining and weakening its understanding with the target readership. Such a translation moreover lacks the authentic diction and turns to be prosaic and non-poetic. The formal theory of translation should therefore finally give up its mere semantic comprehension of translation equivalence. Having evaluated this problem in a complex way, one would find the way out of its schizoid position between widely shedding light on the phenomenon of interculturality in theory, yet facing it with embarrassment and discomfort when evaluating translation practice.

Key words: formal theory vs. substantial theory, interculturality, concept of trichotomy, complex normative paradigm, translation equivalence.



Międzykulturowość w praktyce przekładowej a „międzykulturowość” w translatoologii

Between interculturality in translation practice and “interculturality” in translatology

Štefan Vevar

Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana, stefan.vevar@guest.arnes.si

Data zgłoszenia: 23.02.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 20.03.2016 r.

Abstract: This article tries to articulate the “gap” between the serious implementation of the phenomenon of interculturality in (literary) translational practice and its naive comprehension in the formal theory. The formal theory does widely deal with cultural differences, yet it estimates them linearly, as factors standing outside translation equivalence, i.e. as its equivalence undermines correctives only. I try to prove in my article which is based upon 11 examples taken from my translation practice that the inventive use of so-called “cultural equivalents” may primarily increase so-called “translation equivalence” and not the opposite. Translation equivalence is namely to be understood as a trichotomy complex of semantics, aesthetics and pragmatics. The three categories dynamically oscillate in that the decrease of one of them in the quality translation should be suitably compensated by an increase of one (or two) of the other two. Their “sum total” however should permanently result in a high equivalence level.

Key words: formal theory vs. substantial theory, interculturality, concept of trichotomy, complex normative paradigm, translation equivalence.

Międzykulturowość staje się integralną częścią przekładu wówczas, gdy nie tłumaczymy słów, zdań, kontekstu i tekstu, ale efekt ich oddziaływania; gdy nie tłumaczymy z kartki na kartkę, lecz z (literackiej) sytuacji wyjściowej na sytuację docelową.

Štefan Vevar

I

W tytule nawiązuję do różnicy pomiędzy rzeczywistą międzykulturowością, tak jak pojęcie to jest rozumiane i funkcjonuje w rzetelnej praktyce przekładowej, a jej naiwnym odpowiednikiem w teorii formalnej. Ta ostatnia w istotny sposób kieruje swą uwagę na różnice międzykulturowe, kiedy zaś różnice te w praktyce przekładowej trzeba odczytać i rozważyć ich rozwiązanie, ucieka się często do linearnej argumentacji i dość trywialnego wartościowania tegoż pojęcia. W dalszej części rozważań postaram się wykazać, iż z punktu widzenia teorii formalnej najbardziej ekwiwalentnym przekładem jest ten, w którym obie kultury pozostają sobą (dosł. „na svojih okopih”). Kiedy udaje się tłumaczowi odpowiednimi ekwiwalentami kulturowymi w języku docelowym wyrazić przekaz oryginału, tego typu taktykę tłumaczeniową teoria formalna traktuje jako dopuszczalną i usprawiedliwioną, sam przekład jednak uznaje za mniej ekwiwalentny. Podstawowy problem dla teorii formalnej stanowi świadomość tego, iż tłumaczenie jest działaniem bardzo złożonym (co zresztą obrazuje wielokierunkowość i niejednorodność translatoologii), mimo to w wartościowaniu procesu przekładu nie potrafi przekroczyć binarności. Powodów tego jest prawdopodobnie wiele, z tych ważniejszych wymienię tylko dwa: większość teoretyków przekładu nie jest praktykami, dlatego brakuje im doświadczenia oraz kompleksowego intuicyjnego sposobu myślenia i postrzegania, charakterystycznego dla tłumaczy. Po drugie, teoria formalna ogranicza się właściwie do lingwistyki lub filologii, strukturalizmu albo literaturoznawstwa udających jedynie translatoologię. Jak wspomniałem wyżej, teoria ta jest rozczłonkowana, zatimizowana i w odniesieniu do praktyki tłumaczeniowej samowystarczalna. Systematyzując, katalogizując i definiując nieprzeniknioną przestrzeń planetarną zwaną przekładem, nie troszczy się o to, jak w istocie swojej przebiega praktyka przekładowa. Zapatrzona w modną ideę różnic kulturowych, pomija fakt, że nad różnicami mimo wszystko przeważają jednak kulturowe uniwersalia. Z różnic kulturowych wyprowadza niejako metody tłumaczenia, na przykład tłumaczenie swobodne, kiedy różnice owe, kosztem wierności znaczeniowej, są respektowane, albo tłumaczenie wierne, kiedy różnice te nie są respektowane, a jedynie wyjaśnione w uwagach w przypisie. Tłumacz powinien przy tym być konsekwentny w swoim wyborze metody: jeśli zdecydował się na przekład wierny, powinien pozostać wobec oryginału wierny; jeśli wybrał metodę przekładu swobodnego, powinien tłumaczyć swobodnie. W teorii nie zauważa się, iż tłumaczom tego rodzaju kategoryzowanie jest całkowicie obce, a światowa praktyka tłumaczeniowa rozumie proces przekładu zupełnie inaczej. Nie zapytuje się też, dlaczego w tak odmiennych kulturowo środowiskach jak np. San Paolo, Madryt, Rejkjawk czy Lublana tłumaczom w pracy przyświecają tak samo sklasyfikowane cele. Nie chodzi przecież nigdy o świadomy wybór metody tłumaczenia wiernego albo swobodnego, lecz o rozumienie procesu prze-

kładu jako wielkiej gry zysków i strat, którą większość tłumaczy na ziemi stara się prowadzić w taki sposób, aby zyski istotnie przewyższały straty.

Jeśli tłumacz zgadza się na straty, to na te, które zajmują ostatnie miejsce na liście jego priorytetów. Stara się przetłumaczyć znaczenie i piękno, umieszczając ponadto rezultat przekładu w filtrze nowego kontekstu kulturowego. Jest to dla niego oczywiste, niezależnie od tego czy potrafi fakt ten wyjaśnić, czy nie. W tłumaczeniu zatem próbuje świadomie czy też nieświadomie zachować wszystkie trzy równowartościowe poziomy (semantykę, estetykę i pragmatykę), dopuszczając do nieuniknionych strat jedynie na ich najniższych piętach. Teorię, która opiera się na tego typu założeniach — używając terminologii szkolnej — nazwać można teorią stosowaną, proponuję jednak, w odróżnieniu od teorii formalnej, zdefiniować ją jako teorię substancjalną (słow. *substančna teorija*). Substancjalną z tego względu, iż opiera się ona na szczegółowej obserwacji: procesu przekładu, jego konkretnych potrzeb oraz samego tłumacza w działaniu.

II

Różnicę między teorią formalną a substancjalną w zakresie rozumienia problemu i jego argumentacji pokazuje interesujący przykład zaczerpnięty z jednego z moich ostatnich tłumaczeń: powieści Vladimira Vertliba pt. *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (*Nenavadni spomin Roze Mazur*).

W latach 90. XX wieku główna bohaterka, 92-letnia Żydówka, przeprowadza się z Petersburga ogarniętego niepewnością i chaosem czasów przełomu do Niemiec, gdzie wszędzie widzi porządek i ucywilizowany ład. Również na miejskim cmentarzu w Gigricht, na którym odkrywa, że:

Alle Gräber sahen aus, als hätte man sie erst am Vortag errichtet. In Gigricht ist der Tod ein wohlerzogener Gentleman¹.

Vsi grobovi so bili taki, kakor da bi jih uredili šele prejšnji dan. Smrt je v Gigrichtu lepo vzgojen/kultiviran/omikan gentleman².

Z perspektywy teorii formalnej taki przekład byłby uważany za poprawny i wierny. Nie stuprocentowo wierny, wszak stuprocentowych przekładów nie ma bądź istnieją wyłącznie w teorii, lecz wierny co najmniej w 90 procentach. Jednak według zaproponowanej tutaj teorii substancjalnej, za którą się opowiadam,

¹ V. Vertlib: *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. Wien—Frankfurt a. M. 2001, s. 318.

² V. Vertlib: *Nenavadni spomin Roze Mazur*. Maribor 2013, s. 293.

przekład taki jest ledwo zadowalający, mówiąc matematycznie — w 60 procentach. O co więc chodzi? Teoria formalna opiera się na zgodności dosłownej (denotatywnej) jako podstawie, która to jest miarą przekładowych odchyleń. W teorii substancjalnej odchylenia od przekładu ocenia się z perspektywy kompleksowo pojmowanych, realnie osiągalnych rezultatów w procesie tłumaczenia i w samym przekładzie. Kompleksowe spojrzenie sugeruje nam, iż w zacytowanym zdaniu powinno się wziąć pod uwagę, że słowo „gentleman”, ewokujące obraz śmierci, zostało użyte wyłącznie dlatego, że w języku niemieckim przedstawiana alegorycznie śmierć ma postać mężczyzny, w kulturze tej funkcjonuje jako mężczyzna z kosą i w całej niemieckiej mitologii jest rodzaju męskiego. Inaczej dzieje się w języku słoweńskim, gdzie śmierć alegorycznie i gramatycznie jest rodzaju żeńskiego; w tłumaczeniu zatem należy wprowadzić zmianę w płaszczyźnie denotacji. W wyniku tej małej straty można jednak zyskać o wiele więcej — zostanie zachowana konotacja. Ta zaś ma wiele postaci: jest tym, co powiedziane między wierszami, jest strukturą głęboką, a nie powierzchowną, wiąże się z wyobrażeniem, nie zaś z wypowiedzianym przedstawieniem. Dopiero następujący przekład przytoczonego zdania: „Smrt je v Gigrichtu kultivirana/lepo vzgojena dama” pozwoli zachować w tekście tłumaczenia całą gamę odpowiednich konotacji. Ocalimy zatem ważniejszą semantycznie wartość leksemu kosztem tej mniej ważnej. Poza tym dzięki takiemu rozwiązaniu w przekładzie zostanie również zachowana polisemia, czyli wieloznaczność, będąca wszak dla literatury pięknej jedną z kategorii kluczowych. Ponadto poprzez uniknięcie niezgodności gramatyczno-semantycznej („smrt” = „gentleman”) i zastosowanie form kompatybilnych („smrt” = „dama”) wzrósł walor estetyczny tekstu. I nie tylko, bo korzyści z takiego wyboru pojawiają się również w kontekście tytułowego pojęcia międzykulturowości — takie tłumaczenie, pojmowane pragmatycznie, czyli włączające do tekstu ekwiwalent kulturowy, bierze pod uwagę różnice między dwiema kulturami, co nie miałyby miejsca w przypadku wcześniej wspomnianego rozwiązania pierwszego. Fenomen międzykulturowości, który jako czynnik pragmatyczny znalazł swoje miejsce w kompleksowo pojmowanym kryterium ekwiwalencji, w tym wypadku zlikwidował szczelinę między kulturami.

III

Przykład ten pokazuje, że teoria formalna — mimo iż można ją nazwać kreatywną, gdyż otwiera liczne, nowe obszary badawcze (zob. np. „modny fenomen” międzykulturowości) — nie stawia pytania, w jaki sposób międzykulturowość i inne podobnego rodzaju zjawiska zintegrować z systemem lub włączyć w fundamentalną dla przekładu problematykę dotyczącą fenomenu ekwiwalencji.

Fenomen ten stanowi integralną część strategii przekładowych większości rzetelnych tłumaczy literatury. Oznacza to, że kompleksowe strategie tłumaczeniowe u dobrych tłumaczy literatury znajdują się niejako w obszarze świadomości intuicyjnej. Ponieważ spojrzenie kompleksowe jest teorii translacji obce, dlatego też słusznie nazywamy ją teorią formalną.

Zjawisko międzykulturowości włączyłem do mojej teorii substancjalnej poprzez włączenie potraktowanej równorzędnie kategorii pragmatyki do konceptu ekwiwalencji przekładowej. Sformułowałem całościowy, uniwersalny, dynamiczny i kompleksowy koncept przekładowej/translatorycznej równoważności. Jeśli chodzi o przymiotnik *całościowy*, mam na myśli niepodzielność, jedną tylko faktyczną istotę zjawiska; *uniwersalność* oznacza tutaj, że pojęcie ekwiwalencji jest wszechstronne, obejmuje wszystkie potencjalne specyficzne ekwiwalencje i pseudoekwiwalencje rozwinięte przez teorię; przymiotnik *kompleksowy* natomiast znaczy, że nic, co ma istotny wpływ na przekład, nie może być traktowane w oderwaniu od niego, a zatem dotyczy również wynikających z różnic między kulturami ekwiwalentów kulturowych. Dlatego koncept ekwiwalencji substancjalnej opiera się na trychotomii: semantyka, estetyka, pragmatyka. Pozostaje wyjaśnić jeszcze określenie *dynamiczny*, wiążące się — dla mnie — z fleksybilnością tych trzech poziomów, które — będąc z założenia równorzędnymi — zmieniają swoje wartości w zależności od potrzeb przekładu. Ważne jest, aby przyjęły wysoki stopień ekwiwalencji. O jaką ekwiwalencję będzie chodziło przy dokonywaniu konkretnego wyboru translatorskiego, okaże się dopiero na podstawie różnorodnych, kompleksowo pojmowanych czynników, nie zaś na podstawie wyprowadzonych z kryterium dosłowności znaczeniowej ustalonych wcześniej przesłanek. (Za pomocą dziewięciu zasad paradygmatu normatywnego, które wynikają z wymienionej trychotomii, próbowałem w przejrzysty sposób pokazać ów abstrakcyjny model w kontekście konkretnych, jasnych, oczywistych normatyw, pozwalających — w większym stopniu niż sama trychotomia — na łatwiejsze ustalenie stopnia równoważności w przekładzie; w niniejszym artykule nie ma jednak miejsca na szczegółowe wyjaśnienie tegoż paradygmatu³.) Koncept ekwiwalencji dynamicznej realizuje się jako nieustająca kalkulacja, gdzie w konkretnej sytuacji przekładowej znajduje się optymalne jądro równoważności. W wyniku tej kalkulacji tłumacz ustala tekstowe priorytety w odniesieniu do jednego albo dwóch poziomów w wymienionym modelu trychotomicznym, który/które w danym kontekście uważa za dominujący/dominujące.

Symbolicznie ekwiwalencję dynamiczną można przedstawić jako poziomiecę z mobilnym ogniskiem, którą tłumacz powinien ustawiać nie tylko wtedy, kiedy bierze do ręki nowy tekst do tłumaczenia, lecz wobec każdego, wymagającego podjęcia decyzji fragmentu tekstu tłumaczonego (tzw. *prevedek*). Owa strategia — nazwijmy ją „makro- i mikrokalibracją” — nie jest konstruktem teoretycz-

³ Zob. Š. Vevar: *Vrvohodska umetnost prevajanja*. Ljubljana 2013, s. 114—210.

nym, ale spójną, wynikającą z teorii realizacją — rozumianego kompleksowo i pragmatycznie — zjawiska ekwiwalencji w praktyce przekładowej. W tym kontekście międzykulturowość nie jest jedynie częścią konceptu, lecz posiada z zasady wartość równorzędną. Nie jest również wyłącznie jakimś zewnętrznym czynnikiem poprawnej ekwiwalencji. Jeśli — powiedzmy — tłumacz literatury, niezależnie od tego, w której części świata się znajduje, zdecyduje się na tłumaczenie nowego autora, będzie musiał skoncentrować się na nim indywidualnie i kulturowo, co oznacza wybór takich strategii translatorskich, które zakładają (implikują) dewerbalizację i reekspresję z perspektywy trychotomicznego modelu: semantyczno-estetyczno-pragmatycznego. Przy tłumaczeniu konkretnego miejsca w tekście czy też fragmentu tekstu określi relacje między tymi kategoriami w taki sposób, aby zminimalizować straty w przekładzie. Proponując tego typu model, nadaję „dynamiczności” (a pojęcie to rozwinęło się w dyskursie teoretycznym już w latach 60. XX wieku⁴) rzeczywiste istnienie. W ten oto sposób niechęć obnażyłem samozadowolenie i samowystarczalność koncepcji teoretycznych, które zamiast zajmować się praktyką tłumaczeniową, skupiają się na konstruowaniu częściowych pseudoekwiwalencji albo też pojęcie to dekonstruują, zabawnie definiując różne jego odmiany. Przychodzi mi tu na myśl Goethe i jego aforyzm o szarej teorii i zielonym drzewie życia⁵. Efektem tego jest „rozdmuchiwanie” (dosł. „inflatarnost”) ekwiwalencji cząstkowych, które nie są żadnymi ekwiwalencjami, lecz jedynie faktorami przesunięć w obrębie ogniska ekwiwalencji i odchyień od niego w kierunku któregoś z trzech wymienionych kluczowych poziomów. Pojęcia, takie jak: ekwiwalencja formalna, dynamiczna, absolutna, funkcjonalna, globalna, socjokulturowa itp., sytuują się w obrębie realnej ekwiwalencji dynamicznej, a więc są jedynie czynnikami branymi pod uwagę przy optymalizacji wyborów w przekładzie.

Jeśli teoria zarzuci mi, że w ten sposób „niedemokratycznie” wywyższam tylko jeden rodzaj ekwiwalencji (lub też jeden model tłumaczenia), odpowiem ze stoickim spokojem: nie wywyższam jednej tylko ekwiwalencji i jednego tylko modelu tłumaczenia, lecz proponuję wszystkie typy i modele złączyć w jedno; każdy w takiej mierze, jaka wydaje się odpowiednia w odniesieniu do danego tekstu czy tłumaczonego fragmentu. Stosunkowo wysoki stopień ekwiwalencji i tym samym rzetelny przekład zapewniają zmieniające się nieustannie relacje pomiędzy czynnikami, które na tę ekwiwalencję wpływają. W tym tkwi istota dynamiki.

Argumentacja moja, obnażająca samozadowolenie i ignorancję teorii w stosunku do praktyki tłumaczeniowej, odbiega od argumentacji wielu teoretyków, którym nie udało się uniknąć tendencyjnego i kategorycznego spojrzenia na

⁴ Zob. E. Nida: *Toward a Science of Translation. With Special References to Principles and Procedures Involved in a Bible Translating*. Leiden 1964.

⁵ Zob. słowa Mefistotelesa: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum”. J.W. Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. W: J.W. Goethe, *Werke*. [Digitale Bibliothek]. Berlin 2004, s. 4823.

częstkowe metody uzyskiwania adekwatności/równoważności w przekładzie, które — w ich mniemaniu — są metodami spójnymi i jak najbardziej uzasadnionymi.

Łańcuch istotnych pytań rodzi typologia różnych sposobów tłumaczenia i rodzajów przekładu w ujęciu np. Hlebca (1989) czy Kollera (2001), wynikająca ze sztywnego rozumienia do/słowności. Hlebec na przykład dzieli tłumaczenia i metody tłumaczenia na: absolutne i relatywne, dynamiczne i formalne, semantyczne i komunikacyjne, globalne i pragmatyczne⁶. Klasyfikacja Kollera obejmuje ekwiwalencję formalną, dynamiczną i funkcjonalną, a ponadto różne stopnie ekwiwalencji denotatywnej oraz ekwiwalencję konotatywną, tekstualno-normatywną, pragmatyczną i formalno-estetyczną⁷. Norbert Hofmann w schemat ten włącza jeszcze tzw. ekwiwalencję socjokulturową, której istotę wyklada na przykładzie artykułu *Shakespeare in the Bush* Laury Bohann: narratorka opowiada małemu afrykańskiemu plemieniu historię Hamleta, musi ją jednak radykalnie zmodyfikować, aby stała się ona zrozumiała dla odbiorców:

Die anthropologisch völlig andere Struktur eines kleinen zentralafrikanischen Negerstammes — pisze Hofmann — legte der westeuropäischen Erzählerin des Hamlet Beschränkungen auf, die die Story des Hamlet und die Charakterisierung des Protagonisten verkürzten, ja verstümmelten. Das Inzestmotiv blieb unerkant; beifällig beurteilten die Stammesältesten die Hochzeit zwischen dem neuen Stammesoberhaupt und der Witwe des verstorbenen Bruders. Das Racheansinnen Hamlets stiess auf unverhüllte Ablehnung: ein Sohn dürfe sich niemals gegen den Vater erheben; der Rat der Ältesten hätte sich auf Anzeige Hamlets mit dem Brudermord beschäftigen müssen. Hamlets Ausser-sich-Sein, aber auch seine Verstellung wurden als Besessensein von einem böartigen, gefährlichen Geist gedeutet...⁸.

Także w koncepcji ekwiwalencji socjokulturowej w ujęciu Hofmanna nie chodzi o ekwiwalencję faktyczną lub też jej odmianę, a jedynie o jeden z warunkujących ją czynników. Przytoczony przykład to przypadek, kiedy ognisko łącznych ekwiwalencji przesuwają się radykalnie w kierunku pragmatyki i to w taki sposób, że mówienie o przekładzie wydaje się tutaj jedynie hipotezą.

Teza teoretyków przekładu (m.in. Hlebca⁹) mówiąca o tym, że tłumacz może wybrać jakikolwiek model tłumaczenia, byle tylko był w jego stosowaniu konse-

⁶ B. Hlebec: *Opšta načela prevođenja*. Beograd 1989, s. 127.

⁷ W. Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim 2001, s. 191—254.

⁸ N. Hofmann: *Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung*. Tübingen 1980, s. 63.

⁹ Jeśli chodzi o rozumienie pojęcia ekwiwalencji w metodologii przekładu, porównaj poglądy takich badaczy, jak: Levy, Hlebec, Vermeer, przedstawiciele szkoły lipskiej, Popovič, Barhudarow, Tymoszkova, Güttinger, Pankov, Holms, Lambert, Toury *etc.* Zob. Š. Vevar: *Temeljni aspekti in principi teorije literarnega prevajanja*. Ljubljana 2001, s. 40—79.

kwentny, wynika z potrzeby i skłonności teorii do archiwizowania, definiowania i systematyzowania; działanie takie w istocie swojej umniejsza wartość takiej strategii przekładowej, która traktuje przekład kompleksowo i w sposób bardziej zróżnicowany, przez co sprawdza się w praktyce tłumaczeniowej różnych narodowych systemów literackich. Obnaża to partykularyzm głównego kryterium przekładu, jako tego, który w sposób niedopuszczalny trywializuje problematykę tak zwanego tłumaczenia literackiego.

Faktem jest, iż świadomy, obdarzony potencjałem kompetencji tłumacz nigdy nie zdecyduje się na którąś z metod tłumaczenia postulowanych przez teoretyków przekładu: wybierze zawsze tę jedyną i — rzecz można — najbardziej realistyczną spośród wszystkich czynników warunkujących decyzję translatorską, będzie próbował wybrać te, które pozwolą mu (na zasadzie kumulacji) uzyskać optymalny (tym samym wyższy) stopień ekwiwalencji. Teoretycy zatem powinni w punkcie wyjścia zaakceptować i zrozumieć tę podstawową prawdę i w oparciu o nią budować swoje teorie. Ta nowa, właściwa perspektywa rzuca nowe światło również na poszczególne czynniki wpływające na ekwiwalencję: nie są to już sztywne, kateryczne i wyabstrahowane fakty, lecz dynamicznie zmieniające się relacje.

W zasadzie żadna z wymienionych tutaj metod, które można by nazwać katerycznymi, nie zapewnia wysokiego stopnia ekwiwalencji (nawet jeśli rości sobie do tego prawo) — dzieje się tak dlatego, że katerycznie narzuca dominację tego albo innego z wymienionych wcześniej poziomów w przekładzie, powodując tym samym, że osiągnięta ekwiwalencja zdania jest znacząco niepewna. W dobrej jakościowo metodzie tłumaczeniowej relacja ta jest odwrotna: wahania te muszą występować w obrębie poszczególnych poziomów (bądź semantyki, bądź estetyki, bądź pragmatyki), dzięki czemu w tekście zostaje utrzymany wysoki poziom ekwiwalencji! Respektowanie i stosowanie tej zasady gwarantuje dobry przekład literacki.

IV

Przytoczone przeze mnie poniżej przykłady ilustrują problem zakłamanego (słow. „dvoličen”) stosunku (formalnej) teorii translacji do zjawiska międzykulturowości, które będąc przedmiotem abstrakcyjnego dyskursu teoretycznego, jest jednocześnie marginalizowane w kontekście wartościowania pojęcia ekwiwalencji (dosł. równoważności) w przekładzie.

Jeśli na różne tłumaczenia wyrażenia „nemške ustave” („Grundgesetz”) spojrzymy z perspektywy teorii formalnej, spośród wariantów: „temeljni zakon”, „ustava”, „ustavni zakon” wierny i ekwiwalentny wydaje się „temeljni zakon”.

Wariant „nemška ustava” zgodny z tą perspektywą może być odpowiedni/adekwatny, jednak jest mniej ekwiwalentny, podobnie zresztą jak „ustavni zakon”. Gdy rzecz rozpatrujemy w świetle opisanej, kompleksowo rozumianej strategii teorii substancjalnej, wszystkie wymienione warianty: „temeljni zakon”, „ustavni zakon” i „(nemška) ustava” z założenia będą (wysoko) ekwiwalentne, o tym jednak, który wariant w danym kontekście okaże się najodpowiedniejszy oraz najbardziej równoważny, rozstrzygnie pragmatyczna sytuacja międzykulturowa oraz perspektywa odbiorcza. Dosłowne tłumaczenie wyrażenia jako „osnovni zakon” jest kalką o ekwiwalencji zerowej i powinno być od razu odrzucone. Należy jednak dodać, że w specyficznej sytuacji dobrze funkcjonującym ekwiwalentem może być również brak tłumaczenia, czyli zachowanie formy obcej „Grundgesetz”, np.:

Die deutsche Verfassung bzw. der so genannte Grundgesetz bestimmt, daß [...].

Nemška ustava oziroma tako imenovani Grundgesetz določa, da [...].

Na kluczową rolę czynników pragmatycznych w przekładzie zwraca uwagę tłumaczenie krótkiego fragmentu powieści *Die Entdeckung der Langsamkeit* Stena Nadolny na język słoweński:

Im Inneren der Kirche stand Peregrin Bertie, der steinerne Ritter, und überschaute die Gemeinde, den Schwertgriff in der Hand seit vielen hundert Jahren¹⁰.

V notranjosti cerkve je stal Peregrin Bertie, kamniti vitez, in z mečem v roki že mnoga stoletja meril svoje občestvo¹¹.

Tłumaczenie dokładne „z mečem v roki”/„z mieczem w rękę” na pierwszy rzut oka zaciera finezję określenia „den Schwertgriff in der Hand”. Powodem tego jest różnica kulturowa przejawiająca się w literaturze i języku. Otóż wobec precyzyjności literackiego języka niemieckiego, który dodatkowo charakteryzuje się szczególną łatwością tworzenia form złożonych, język słoweński reaguje w sposób pragmatyczny, a więc zgodnie z własną tradycją kulturowo-literacką. Tak jak w języku słoweńskim „ne odpiramo vrat omare”/„nie otwieramy drzwi szafy” ani „vrat pri omari”/„drzwi u szafy”, a jedynie „omaro”/„szafę” (leksem „drzwi” jest implikowany) — na zasadzie analogii: nie trzymamy w rękach „ročaja meča”/„rękojeści miecza”, lecz po prostu „meč”/„miecz” (znowu „rękojeść” pozostawiając w domyśle). W przykładzie tym chodzi jeszcze o coś więcej: tłumaczenie dokładne w tym przypadku byłoby nie tylko kalką konstrukcji niemieckiej, lecz spowodowałoby również deformację znaczenia w tekście przekładu. Przekład „z ročajem meča v roki”/„z rękojeścią miecza w rękę” w języku słoweńskim

¹⁰ S. Nadolny: *Die Entdeckung der Langsamkeit*. München 1983, s. 12.

¹¹ S. Nadolny: *Odkritje počasnosti*. Ljubljana 2004, s. 9.

oznaczałby, iż rycerz w rękę nie trzyma miecza, a jedynie jego „ročaj”/„rękojeść” — tak jakby miecz mu wcześniej ktoś utracił. W tym przypadku dokładny przekład pogłębiłby zakotwiczoną w języku szczelinę między kulturami.

Czasem w języku mamy do czynienia z zastygłymi elementami specyfiki kulturowej, które należy zidentyfikować i znaleźć dla nich właściwy odpowiednik w przekładzie. Spójrzmy na fragment z czwartego zeszytu *Die Acht Oktavhefte* (*Četrtega zvezka v oktavu*) Kafki:

Ich habe von den Erfordernissen des Lebens gar nichts mitgebracht, so viel ich weiß, sondern nur die allgemeine menschliche Schwäche¹²,

w przekładzie:

Od zahtev življenja nisem čisto nič prinesel s seboj, kolikor vem, temveč samo splošno človeško slabost.

Schleiermacherowsko wierny przekład wydaje się zgodny na poziomie struktury zdaniowej i znaczenia prymarnego (dosł. powierzchniowego). Na pierwszy rzut oka jest bezbłędny i poprawny. Jednak po dokładniejszym przyjrzeniu się można dostrzec pewne braki wynikające z pomijającej kulturowy kontekst dosłowności, spowodowane zaufaniem do tekstu bez nałożenia nań tzw. ramy pragmatycznej. W języku słoweńskim nielogiczne i znaczeniowo niepoprawne jest stwierdzenie, że człowiek przynosi z sobą na świat wymagania wobec życia. Tym, co faktycznie „przynosi na świat”, są pewne możliwości oraz predyspozycje, które co najwyżej gorzej lub lepiej pomogą sprostać stawianym przez życie wymaganiom. Dlatego też wymowa wiernego przekładu jest nie tylko nielogiczna znaczeniowo, lecz banalna. Tłumaczenie z użyciem analogicznych ekwiwalentów stylistycznych, to przytoczone poniżej, bierze pod uwagę różnicę w obrębie pola znaczeniowego niemieckiego słowa „Erfordernissen” i jego słoweńskiego odpowiednika „zahtev” oraz różny sposób ich funkcjonowania w danym kontekście kulturowym. Taki przekład zgrabnie werbalizuje strukturę, a co najważniejsze: odróżnia wymagania życiowe od możliwości. Jest autentyczny i znaczeniowo przejrzysty:

Čisto nič od vsega, kar terja življenje, nisem, kolikor vem, prinesel že s sabo, nič, razen splošne človeške slabosti¹³.

Może się wydawać, iż te same bądź spokrewnione z sobą wyrażenia mają w dwóch językach identyczne znaczenie i to samo pole znaczeniowe — jednak

¹² F. Kafka: *Brief an den Vater. Die Acht Oktavhefte. Das vierte Oktavheft*. Frankfurt a. M. 1987, s. 73.

¹³ F. Kafka: *Pismo očetu in druga kratka proza. Osem zvezkov v oktavu. Četrtri zvezek v oktavu*. Ljubljana 2010, s. 151.

i tutaj, po dokładniejszym przyjrzeniu się, nierzadko pojawia się ogromny kulturowy rozdźwięk. Chodzi o kwestię różnicy między semantyczną strukturą głęboką a powierzchniową tekstu. Wybór struktury głębokiej pozwala uświadomić sobie i przewyciężyć wspomniany kulturowy rozdźwięk pomiędzy dwoma językami i komunikatami w nich wypowiedzianymi. Spójrzmy na następujący przypadek:

Jeder Schritt kostete ihn Kraft¹⁴.

Zdanie to znajduje się na pierwszej stronie powieści Schlinka pt. *Der Vorleser* (słow. *Bralec*), opisuje głównego bohatera, który jest chory i traci resztki sił. W ten sposób autor chce wyrazić niezwykły fakt, odróżniający głównego bohatera od innych ludzi. Oczywiście jest, iż zrobienie kroku od każdego człowieka „stane moči”, „wymaga siły”. Tekst Schlinka ewokuje jednak coś zupełnie odwrotnego: każdy krok bohatera przypomina mu, iż brakuje mu siły i że w każdej chwili może stracić przytomność. Dosłowne tłumaczenie frazy tej na język słoweński jako: „vsak korak ga je stal moči”¹⁵, „każdy krok wymagał od niego siły” ewokuje znaczenie odwrotne do zamierzonego, czyli: „kakor vse nas je tudi njega vsak korak stal moči”, „tak jak od nas wszystkich także od niego zrobienie kroku wymagało siły”. Znaczenie intencjonalne (oraz właściwe tłumaczenie) w tym przypadku jest całkowicie przeciwne i powinno brzmieć: „vsak korak ga je utrudil”, „każdy krok sprawiał mu trudność”, „męczył go każdy krok”, czyli męczyło go to, co innych zazwyczaj nie męczy!

Także kolejny przykład ilustruje przekraczanie różnic kulturowych: chodzi o tytuł powieści Roberta Schneidera *Schlafes Bruder*¹⁶, który skrywa w sobie swego rodzaju konotację, definiującą niejako cały tekst. Porównując tytuł niemiecki (dosł. w języku słoweńskim „Brat sna/spanja”, „brat snu”) ze słoweńskim przekładem *Sestra sna*¹⁷ („siostra snu”), można zauważyć, że zamiast słowa „brat” pojawia się tam słowo „sestra”. Nie bez powodu. Rezygnacja z denotatywnego znaczenia leksemu „brat” („Bruder”) umożliwia zachowanie opartego na strukturze głębokiej znaczenia konotatywnego: w oryginale słowo „brat” odnosi się do śmierci, konotacja z tekstu oryginału spełni swoją funkcję wówczas, jeśli weźmiemy pod uwagę, że w języku słoweńskim śmierć, tradycyjnie przedstawiana jako alegoria kobiety z kosą, jest rodzaju żeńskiego. I gdy autor na początku wplata w narrację zdanie: „Schlaf und Tod sind Gebrüder” (dosł. „sen in smrt sta brata”), należy je konsekwentnie przetłumaczyć jako: „sen in smrt sta brat i sestra”. Takie tłumaczenie spełnia w języku docelowym ważną rolę kulturową w zakresie przyjętych konwencji, poprzez użycie leksemu „sestra” udało się też zachować tekstową i kontekstualną funkcję konceptu znaczeniowego w powieści.

¹⁴ B. Schlink: *Der Vorleser*. Zürich 1995, s. 7.

¹⁵ B. Schlink: *Bralec*. Ljubljana 2001, s. 7.

¹⁶ B. Schlink: *Schlafes Bruder*. Leipzig 1994.

¹⁷ B. Schlink: *Sestra sna*. Celovec 1995.

Kolejny przykład pokazuje, iż brak kulturowego ekwiwalentu lub kalka w strukturze wypowiedzi powodują pojawianie się w przekładzie kategorii obcości. Chodzi o scenę z rozdziału *Jutranjice* w powieści Umberta Eco pt. *Nome della rosa* (*Ime rože*):

I monaci erano negli stalli, sessanta figure rese uguali dal saio e dal cappuccio, sessanta ombre a mala pena illuminate dal fuoco del gran tripode [...]”¹⁸,

w przekładzie:

Menihi so sedeli na svojih majhnih sedežih, šestdeset figur, ki so jih kute in kapuce delale enake, šestdeset senc [...]”¹⁹.

Takie rozwiązanie w przekładzie jest zrozumiałe, ale brzmi sztucznie (dost. nieautentycznie). Wiąże się z częściową modyfikacją stylistyczną, która nie respektuje słoweńskiej tradycji kulturowo-literackiej. Przekład tego zdania bardzo zbliża się strukturą do struktury zdania włoskiego i wygląda następująco: „šestdeset figur, narejenih enakih od kut in kapuc”. Słoweńska konwencja wypowiedzi literackiej zgodnie ze swoją tradycją o wiele subtelniej i z większą stylistyczną elegancją wyraziłaby związek przyczynowy w rodzaju tego, jaki pojawia się między „kapucami”/„kapturami” i „menih”/„mnichami”, niż sam fakt, iż mnisi „(bili) ti videti enaki zaradi kapuc”/„wyglądali tak samo z powodu kapturów”, czyli że w kapturach byli tacy sami, niezmiennie podobni, nie do rozpoznania, jednakowi jak dwie krople wody. Przyczyna tego faktu jest tutaj implikowana, oczywista i nie trzeba jej dodatkowo eksplikować. Jeśli nienaturalnie ją wyeksponujemy, język literacki tego fragmentu będzie brzmiał obco. Weźmy inny przykład: „Med dolgim vzponom se je pod svojim klobučevinastim klobukom že pošteno potil”/ „Przy długim wstawaniu pocił się pod swoim filcowym kapeluszem”. Zdanie to jest zgodne ze słoweńską tradycją literacką. Złym rozwiązaniem byłoby podkreślenie przyczynowego zwrotu: „se je zaradi svojega klobuka že pošteno potil”/ „z powodu swojego kapelusza zdrowo się pocił”, a jeszcze gorszym: „da ga je klobuk delal prepotenega”/„kapelusz powodował, że się pocił”. Dlatego najlepszy wariant wcześniej przytoczonego fragmentu, respektujący kulturową równowagę brzmiałby:

Menihi so sedeli na svojih majhnih sedežih, šestdeset figuric, na las podobnih (izrezano enakih/nezamenljivo podobnih) pod svojimi kutami in kapucami [...]”.

Następny przykład pokazuje, jak w przekładzie odpowiedzieć na specyfikę kulturową oryginału, używając analogicznego elementu specyficznego dla

¹⁸ U. Eco: *Il nome della rosa*. Milan 1980, s. 109.

¹⁹ U. Eco: *Ime rože*. Ljubljana 2004, s. 97.

kultury przyjmującej. Angielskie zdanie: „you seem to have been born at Hogs Norton” (w znaczeniu ogólnym „videti si neomikan”) można by przetłumaczyć jako: „očitno si se rodil v Hogs Nortonu”, a znaczenie zdania o tym, że Hogs Norton jest to wieś znajdująca się w południowej Anglii, wytłumaczyć w przypisie pod tekstem. W ten sposób jednak tłumaczenie zamiast wywoływać właściwy efekt, stałoby się jedynie wtrąconą na siłę informacją. A ponieważ przekład literacki musi funkcjonować, należy w tym fragmencie zastosować wyrażenie metaforyczne o statusie najbliższym temu angielskiemu. Jeśli wyrażenie to będzie nawiązywało do wymienionego obszaru geograficznego, przekład stanie się najbliższy metaforze oryginału, np. „tak si kot pravi rovtar” albo „vedeš se, kakor da si (ušel) iz Rovt” *etc.*

Uzyskać właściwy efekt w przekładzie jest najtrudniej, kiedy mamy do czynienia ze zjawiskiem gry słów. Wówczas należy poszukać takich przemyślanych językowych i kulturowych rozwiązań, które — mimo iż wydają się oddalać od oryginału — pozwalają na zachowanie sensu komunikatu.

Spójrzmy na krótki dialog z powieści *Die Schlafwandler* (słów. *Mesečniki*) Hermanna Brocha. Rozmowa toczy się pomiędzy postacią poboczną, zegarmistrzem Saumwaldem, który bezkrytycznie chwali swojego kolegę murarza, a głównym bohaterem o imieniu Esch, który murarza owego lekceważy (dosł. „ma za nic”):

„Er kann auch Wolkenkratzer bauen“, weinte der Uhrmacher Samwald.
„Ja, kratz dich selber [...] Wände kann er abkratzen“, entgegnete Esch²⁰.

Jeśli pominiemy w przekładzie grę słów, będzie on wyglądał tak:

„Tudi nebatičnike zna graditi“, je zaihtel urar Saumwald.
„Ah, praskaj se sam [...] stene zna praskati, to“, je odvrnil Esch.

Jak widać, w przekładzie tym sens komunikatu został niejako wypaczony i jest niezrozumiały. Aby zachować tutaj grę słów, należałoby zastosować odpowiedni ekwiwalent. Oczywiście mając świadomość tego, że w wyrażeniu, w którym gra słów występuje: „praskaj se sam” i „stene zna praskati”, chodzi głównie o skojarzenia budowane wokół słowa „Wolkenkratzer” (niem. „wieżowiec” albo dosł. „drapacz chmur”). Kluczowe jest więc zachowanie tej asocjacji. Przykładowo w taki sposób:

„Tudi nebatičnike zna zidati“, je zaihtel urar Saumwald.
„Ptičnike že mogoče [...] in potičke zna delati“, je odvrnil Esch²¹.

²⁰ H. Broch: *Die Schlafwandler. 1918 Hugenuau oder die Sachlichkeit*. Zürich 1931/1932, s. 565.

²¹ H. Broch: *Mesečniki. 1918 Hugenuau ali stvarnost*. Ljubljana 1999, s. 257.

Tłumaczenie to zachowuje asocjację fonetyczną, dźwiękowy związek, pomiędzy leksemami „nebotičniki” i „ptičniki” oraz „ptičniki” i „potički”, dodatkowo umotywowaną semantycznie. Lekceważenie murarza — podobnie jak w oryginale — jest stopniowane.

Często mamy do czynienia z trudniejszymi do rozwiązania i o wiele bardziej złożonymi przypadkami gier słownych. Możemy wówczas wykorzystać jako ekwiwalent kulturowy specyficzną właściwość strukturalną języka docelowego jako takiego, zastępując nią specyfikę oryginału. Znane jest na przykład zjawisko paronomazji (figura stylistyczno-retoryczna polegająca na zestawieniu wyrazów podobnie brzmiących, lecz o innym znaczeniu) w dramacie Georga Büchnera pt. *Leonce und Lena* (słów. *Leonce in Lena*).

W scenie pierwszej przewodniczący rady miasta ogłasza wiadomość o ślubie księcia, który ślubem tym nie jest zbyt zainteresowany. Valerio znacząco przedstawia księcia, stosując taką oto grę słów:

Und Sie Prinz, sind ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen. Kommen Sie jetzt meine Herren! Es ist eine traurige Sache um das Wort kommen, will man ein Einkommen, so muß man stehlen, an ein Aufkommen ist nicht zu denken, als wenn man sich hängen läßt, ein Unterkommen findet man erst, wenn man begraben wird, und ein Auskommen hat man jeden Augenblick mit seinem Witz, wenn man nichts mehr zu sagen weiß, wie ich zum Beispiel eben, und Sie, ehe Sie noch etwas gesagt haben. Ihr Abkommen haben Sie gefunden und Ihr Fortkommen werden Sie jetzt zu suchen ersucht²².

In vi, princ, ste knjiga brez črk, knjiga samih pomišljajev. Pridite zdaj, gospodje! Žalostno je, če človek pride ob besedo; sploh žalostno, do česa vsega ne pride: če hoče priti do zaslužka, mora krasti; na zeleno vejo ne pride drugače, kakor da ga nanjo obesijo, pod streho nad glavo pa tudi ne pride, dokler ga ne pokopljejo; in da shaja, mora zmeraj priti z dobro šalo med ljudi, ko mu nič več ne pride na pamet, kakor zdajle meni in vam, še preden ste sploh prišli z besedo na dan. Prišlo je, da ste se zvezali in zdaj vas prosijo, da že pridete od tod.

Jeśli powyższe tłumaczenie byłoby dosłowne, czyli bez zastosowania ekwiwalentu kulturowego, stałoby się niezrozumiałe, a nawet absurdalne — każda z kultur pozostałaby w izolacji. Ten i wszystkie inne przykłady pokazują, iż respektowanie zjawiska międzykulturowości w procesie tłumaczenia ma dla rzetelnego przekładu znaczenie fundamentalne. Bez tego kultura docelowa tłumaczy kulturę wyjściową na obcy sposób, co uniemożliwia albo zakłóca rozumienie tekstu przez odbiorcę sekundarnego. Ponadto pozbawia tekst literackości oraz go depoetyzuje.

²² G. Büchner: *Leonce und Lena*. W: *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka*. [Wydanie cyfrowe]. Berlin 2000, s. 17057.

V

Przytoczone przykłady dowodzą, że teoria formalna powinna wreszcie rozprawić się z pojmowaniem ekwiwalencji przekładowej wyłącznie w płaszczyźnie semantycznej. Dzięki wielowymiarowemu potraktowaniu problematyki równoważności w przekładzie pozbyłaby się schizofrenicznego stosunku do międzykulturowości: teoretycznie określa ją jako zjawisko istotne, w argumentacji praktycznej zaś nie respektuje jej jako warunku poprawności.

Z języka słoweńskiego przetłumaczyła
Anna Muszyńska Vizintin



**Koncepcja przekładu Ľubomíra Feldka
w kontekście słowackiej myśli przekładoznawczej**
**Ľubomír Feldek's concept of translation
in the context of the Slovak translational thoughts**

Lucyna Spyrka

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, lucyna.spyrka@us.edu.pl

Data zgłoszenia artykułu: 17.03.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 28.04.2016 r.

Abstract: In Poland, Slovak translational thought is associated with the concepts of Anton Popovič and his school of translation. In 1977, it published a book by Ľubomír Feldek *Z reči do reči*, which is important for Slovak translational thought. The author presented in it his concept of translation based on his own practical experience as a translator. The publication sparked discussion and controversy, which is still interesting for Slovak translation theorists.

Key words: the theory of translation, Slovak translational thought, Ľubomír Feldek, history of translation.

W Polsce słowacka myśl przekładoznawcza kojarzona jest przede wszystkim z koncepcją Antona Popoviča oraz z jego szkołą przekładu. Z wypowiedzi na temat przekładu znane są również refleksje komparatysty Dionýza Ďurišina. Zdecydowanie mniej znany jest dorobek innych badaczy „z drugiej strony Tatr”, którzy w latach 60. i 70. minionego wieku przyczynili się do ukształtowania słowackiej translational thought: Jozefa Felixa, a także Františka Miko, Rudolfa Brtáňa, Jána Ferenčíka, Jozefa Hvišča, Viliama Turčánego, Viktora Kochola czy Jána Vilikovskiego¹. W słowackiej myśli badawczej refleksja translational thought, jak wszędzie, rodziła się niemal równoległe z rozwojem samej twórczości przekładowej. Korzenie tradycji przekładowych i przekładoznawczych sami Słowacy wywodzą z działalności misjonarzy Cyryla i Metodego, której częścią był przekład Ewangelii, poprzedzony *Przedmową (Proglas)* zawierającą refleksje nad

¹ Por. B. Hochel: *Preklad ako komunikácia*. Bratislava 1990, s. 13.

potrzebą i wartością tłumaczenia Pisma Świętego². Jednakże słowacka twórczość przekładowa ma znacznie krótszą historię, jej rozwój jest bowiem związany z rozwojem języka i literatury narodowej, a język słowacki jako literacki zaczął funkcjonować w pełni dopiero w XIX wieku, wcześniej Słowacy w tej funkcji posługiwali się językiem czeskim lub łaciną. Dlatego najstarsze przekłady, będące dziełem Słowaków, to tłumaczenia na te właśnie języki, tłumaczami zaś byli przede wszystkim duchowni³. Za pierwszy słowacki przekład uznaje się tłumaczenie na język czeski (silnie nasycony elementami języka słowackiego) cytatów autorów antycznych, m.in. Owidiusza i Wergiliusza, którego dokonał ewangelicki duchowny Ján Milochovský, a które zostało opublikowane w Dreźnie w 1678 roku⁴. Pierwszym wybitnym autorem tłumaczeń na język słowacki — choć nie w ostatecznie przyjętej kodyfikacji Ľudovíta Štúra, ale na tzw. bernolacztinę, czyli język słowacki w kodyfikacyjnej wersji Antona Bernoláka, która jednak ostatecznie nie przyjęła się — był wybitny poeta klasycystyczny Ján Hollý, który w 1828 roku opublikował kompletny przekład *Eneidy* Wergiliusza. Hollý tłumaczył również dzieła Homera, Teokryta, Owidiusza, Horacego i Tyrteusza. Literaturę nowożytną tłumaczył w tym samym okresie inny słowacki poeta — Bohuslav Tablic, autor przekładów z języka angielskiego (*Anglické Múzy v Československém oděvu*, 1831, tamże przekłady Pope'a, Lyttletona oraz Szekspira — Tablic jako pierwszy przetłumaczył na język słowacki słynny monolog Hamleta) oraz francuskiego (Boileau)⁵. Powstawały również tłumaczenia z języka niemieckiego oraz języków słowiańskich (z języka rosyjskiego — poezje Puszkina, z polskiego — np. *Myszeida* Krasickiego przetłumaczona przez ewangelickiego kaznodzieję i nauczyciela, próbującego swych sił także w twórczości literackiej Samuela Rožnaya, czy ballady Mickiewicza przełożone przez poetę i publicystę Karola Kuzmánego⁶). Za bodaj najwybitniejszego tłumacza w historii Słowacy uważają poetę i dramaturga Pavla Országha Hviezdoslava (1849—1921), który przekładał utwory literatury angielskiej, niemieckiej, węgierskiej, polskiej i rosyjskiej, udostępniając Słowakom niektóre światowe arcydzieła literatury renesansu, oświecenia i romantyzmu. W okresie międzywojennym jednak słowacka kultura

² Por. ibidem, s. 9 i 11. Autor przywołuje opracowanie: E. Paulíný: *Konštantín Filozof ako teoretik prekladu*. (Na 1111. výročie jeho smrti). „Revue svetovej literatúry” 1980, nr 1, s. 165—169.

³ Z. Kufnerová, E. Osers: *Slovak tradition*. W: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. by M. Baker. London—New York 2005, s. 550.

⁴ J. Viličovský: *Preklad na Slovensku*. http://www.litcentrum.sk/oza/scup/preklad_sk.html [Data dostępu: 4.09.2014]. Ján Milochovský (zm. 1684) był duchownym protestanckim, znanym wśród Słowaków kaznodzieją, który wskutek kontrreformacji i prześladowań religijnych musiał opuścić terytorium monarchii Habsburgów i od 1673 roku mieszkał w Polsce. Tu napisał zbiór rozważań i medytacji *Ornamentum magistratus politici* (1678), którego częścią stały się wspomniane tłumaczenia cytatów autorów antycznych.

⁵ Por. J. Viličovský: *Preklad na Slovensku...*; Z. Kufnerová, E. Osers: *Slovak tradition...*

⁶ Por. J. Viličovský: *Preklad na Slovensku...*; J. Hvišč: *Slovensko-poľske literárne vzťahy 1815—1918*. Bratislava 1991, s. 16—21.

nadal miała w tym zakresie wiele do zrobienia, dorobek światowy Słowacy mogli tymczasem poznawać za pośrednictwem języka czeskiego. Również słowacka refleksja przekładoznawcza kształtowała się w ślad za translatologią czeską⁷. W XIX wieku, kiedy kierunek rozwoju kultury słowackiej wytyczali uczniowie kodyfikatora języka Ľudovíta Štúra, przekładowi w ogóle poświęcano niewiele uwagi, już to ze względu na koncepcję literatury narodowej, odrzucającą zachodnie, obce wzorce na rzecz inspiracji rodzimymi źródłami ludowymi, już z racji bardzo ograniczonych możliwości publikacyjnych, co nie oznacza, że w ogóle nie dostrzegano potrzeby tłumaczenia i płynących z niego korzyści dla rozwoju literatury i kultury rodzimej. Ján Vilikovský cytuje wypowiedź na ten temat Pavla Dobšinského, jednego z grona szturowców: „postęp i sława w literaturze nie przejawiają się tylko w oryginalnych artykułach, ale też w udanych przekładach sławnych pisarzy obcych”⁸. Wypowiedź ta jest zarazem jedną z pierwszych słowackich refleksji teoretycznych nad przekładem.

Faktyczny rozkwit słowackiej translatologii przypada dopiero na drugą połowę XX wieku, przy czym jako inspirujący czynnik Słowacy wskazują prace czeskiego badacza Jiříego Leviego⁹. Nim jednak w latach 60. i 70. ukształtowała się słowacka szkoła przekładu, już pod koniec lat 50. ukazała się drukiem ważna wypowiedź teoretyczno-translatorska Ľubomíra Feldka (ur. 1936, Žilina), poety, dramaturga, eseisty i tłumacza, który w tamtym czasie był młodym, ale bardzo aktywnym słowackim pisarzem i redaktorem, związanym z miesięcznikiem literacko-artystycznym „Mladá tvorba”. Periodyk został założony w 1954 roku jako trybuna młodego pokolenia słowackich twórców i fakt ten w historii literatury słowackiej uważany jest za jeden z sygnałów postalinowskiej odwilży. Wokół czasopisma, wychodzącego do końca lat 60., skupiła się grupa pisarzy — poetów i prozaików, którzy w późniejszych latach wywarli istotny wpływ na rozwój literatury słowackiej. Twórców tych określa się jako pokolenie „Młodej tvorby”, a Feldek jest jednym z nich. Dla jego twórczości okres współpracy z periodykiem okazał się niezwykle ważny. Na łamach pisma dał się bowiem poznać jako członek grupy poetyckiej tzw. konkretystów, zwanej też grupą trnawską, jednego z najważniejszych ugrupowań w literaturze słowackiej XX wieku. Grupa pierwszy raz wystąpiła w 1958 roku w czwartym numerze „Młodej tvorby”, w którym miał być również opublikowany jej manifest, na co jednak nie wyraziła zgody cenzura. Z planowanego manifestu ukazały się w formie artykułów jedynie dwa fragmenty: *Bude reč o literatúre pre deti* (*Będzie mowa o literaturze dla dzieci*) oraz *Bude reč o preklade* (*Będzie mowa o przekładzie*). Ich autorem był Feldek, któremu te dwa kręgi twórczości były wówczas najbliższe: od 1957 roku

⁷ Por. Z. Kufnerová, E. Osers: *Slovak tradition...*

⁸ „pokrok a sláva v literatúre neukazuje sa len v pôvodných článkoch, ale aj v podarených prekladoch inonárodných slávnych spisovateľov”. J. Vilikovský: *Preklad na Slovensku...* Wszystkie cytowane fragmenty w tłumaczeniu L.S.

⁹ Z. Kufnerová, E. Osers: *Slovak tradition...*, s. 551.

pracował jako redaktor w specjalizującym się w wydawaniu książek dla dzieci wydawnictwie Mladé letá, a także zajmował się tłumaczeniem poezji rosyjskiej¹⁰. Właśnie *Bude reč o preklade*, ów fragment manifestu ugrupowania konkretystów, to pierwsza z opublikowanych wypowiedzi artysty o charakterze teoretycznotranslatorskim. Autor poświęca w niej uwagę tłumaczeniu poezji, zwłaszcza poezji klasyków, przy czym interesuje go zależność między autorem oryginału i samym oryginałem a odbiorcą. Stwierdza w niej, że każdy pisarz adresuje swój utwór do odbiorców sobie współczesnych, nie bierze pod uwagę odbiorców, którzy sięgną po jego utwór po 150 latach. Dlatego by zachować relację pomiędzy autorem a odbiorcą również w przekładzie, Feldek opowiada się po stronie przekładu modernizującego. Pisze: „Niech nas nie odstraszy paradoks, że czytelnikowi będzie niekiedy łatwiej. Opowiadamy się za przekładem modernizującym”¹¹.

Podkreśla wszakże, iż modernizacja nie może polegać na poprawianiu oryginału, które uważa za działanie subiektywne, mogące w efekcie przynieść odwrotny skutek. Przekład modernizujący nie może też być utożsamiany z przekładem wolnym, gdyż zadaniem tłumacza powinno być zachowanie z oryginału wszystkiego, co tylko da się zachować. Tłumaczenie modernizujące ma oznaczać również przekład dobrym, poprawnym językiem, przy czym nie należy obawiać się kreatywności, gdyż: „Wiemy, że ze wszystkiego można w przekładzie zrobić albo kalkę, albo zaskakująco piękny błysk, nie grzesząc przy tym przeciwko autorowi. Opowiadamy się za przekładem modernizującym”¹².

Drugim obszarem zagadnień, który zajmuje autora, jest problem jakości tłumaczenia poezji. W tym kontekście badacz wypowiada się na temat ekwiwalencji w przekładzie, stwierdzając: „Nie jest błędem, jeśli w przekładzie niekiedy słowo stanowi jedynie przybliżony ekwiwalent tłumaczonego słowa. [...] Nie powinno się tłumaczyć słowa, ale związek wyrazowy, zdanie, szukanie iskry, asocjacje”¹³. Odnosi się tu przede wszystkim do ówczesnej sytuacji na słowackim rynku przekładu, gdzie tłumaczenia utworów poetyckich podejmowały się głównie osoby znające języki, jednak niebędące poetami. Feldek krytycznie ocenia tę sytuację, wskazując na niską jakość przekładów, jaką oferują tacy tłumacze, i podkreślając, iż istotą tłumaczenia poezji nie jest przekład „po słowach [...]”, a do tego jeszcze jakiś tam rymik, rytmik, a i ten odpada w przypadku wiersza

¹⁰ W tym samym roku co manifest konkretystów ukazał się słowacki wybór poezji rosyjskiego poety Diemjana Biednego, który tłumaczyli Milan Ferko i L'ubomír Feldek (D. Bednyj: *Môj spev. Výber z poézie*. Prel. L. Feldek, M. Ferko. Bratislava 1958).

¹¹ „Nech nás neodstraší paradox, že čitateľ prekladu bude občas vo výhode. Sme za modernizujúci preklad”. L. Feldek: *Bude reč o preklade*. W: L. Feldek: *Z reči do reči*. Bratislava 1977, s. 10. Wszystkie cytowane fragmenty w tłumaczeniu L.S.

¹² „Vieme, že zo všetkého sa dá v preklade spraviť: aj klišé aj prekvapujúco krásne blesknutie, sme za blesknutie bez toho, aby sa proti autorovi zhrešilo, sme za modernizujúci preklad”. Ibidem.

¹³ „Nie je chyba, ak v preklade niekedy je slovo len približným ekvivalentom prekladaného slova. [...] Nemá sa prekladať slovo, ale slovné spojenie, veta, hádzanie iskry, asociácia”. Ibidem (podkr. — L.F.).

wolnego”¹⁴, lecz asocjacji, która jest w tym przypadku podstawową jednostką. Tę część manifestu konkretystów pisarz kończy wezwaniem do poetów, by zaczęli tłumaczyć poezję, oraz do wydawców, żeby nie powierzali tłumaczeń poezji tym, którzy wyłącznie znają język, ale by tworzyli autorskie pary: osoba znająca język i poeta¹⁵. W istocie wzywa do takiego postępowania w pracy translatorskiej, które znane było z praktyki radzieckiej, a które określa się jako szczególną formę tłumaczenia interlinearnego. Jak sugeruje Zlata Kufnerová, postulat, by poezja była tłumaczona tylko przez poetę, teoretycznie wydaje się jak najbardziej uzasadniony. Jednakże rozpowszechnienie się w latach 70. i 80. takiej metody tłumaczenia na Słowacji, w Czechach „i gdzie indziej w sowieckiej strefie wpływów” miało swoje pozaliterackie i pozatranslatorskie uzasadnienia.

Prawdziwy powód był bardziej polityczny niż literacki, chodziło bowiem o dobrze widziane przez ówczesnych decydentów kopiowanie praktyki przyjętej w ZSRR. Zdaniem Kufnerovej, choć czasem taka współpraca znawcy języka i poety dawała dobre efekty, jednak w większości przypadków przekładom powstałym w ten sposób nie udało się wzbogacić jakościowo słowackiego dorobku translatorskiego¹⁶.

Wydaje się, że w tamtym czasie wypowiedź Feldka nie wzbudziła większego zainteresowania, zresztą był to czas, gdy słowacka nowoczesna myśl przekładoznawcza ledwie raczkowała. Tekst ten zwrócił uwagę translatorologów dopiero po 1977 roku, kiedy to autor włączył go do opublikowanej wówczas książki *Z reči do reči*. Wtedy jednak ów fragment manifestu konkretystów miał już walor wypowiedzi historycznej.

Natomiast książka, w całości poświęcona zagadnieniom przekładu, zyskała spory rozgłos wśród słowackich przekładoznawców — nie ze względu na stanowiący pierwszą część publikacji ów tekst manifestu, lecz przede wszystkim z uwagi na ogólne rozważania teoretyczne autora w drugiej części książki oraz jego wypowiedzi krytyczno-translatorskie w części trzeciej.

Formułując spostrzeżenia ogólnoteoretyczne, Feldek odwołuje się do własnych doświadczeń tłumacza, przede wszystkim tłumacza poezji. W rozdziale *Ako sa preklada Majakovskij* wskazuje na trzy zasadnicze funkcje przekładu, a są nimi:

- 1) funkcja informacyjna: „odkryć dla swojej rodzimej publiczności dotąd nieznanego autora innej narodowości lub nieznanie dzieło innej narodowości. [...] Informacyjna funkcja dominuje przede wszystkim w przekładach znawców obcych literatur i obcych języków”;
- 2) funkcja estetyczna: „informować, co dzieje się gdzieś indziej, ale też ingerować tą informacją w problematykę rodzimej estetyki. Nie tylko dostarczyć nowego autora i nowe dzieło, ale też nowy styl. [...] Funkcja estetyczna dominuje w tłumaczeniach poetów”;

¹⁴ „A mnohí si myslia, že poéziu možno prekladať po slovách, jednotlivosť za jednotlivosťou, a k tomu ešte nejaký ten rýmik, rytmisík, ktorý pri voľnom verší dokonca odpadne!”. Ibidem, s. 11.

¹⁵ Ibidem, s. 14.

¹⁶ Z. Kufnerová, E. Osers: *Slovak tradition...*, s. 551.

3) funkcja polemiczna: „Každy preklad, nawet ten najbardziej informacyjny, polemizuje [...] z ktorąs z postaci rodzimego gustu. Jeszcze bardziej uświadamiamy sobie polemiczną funkcję w przekładzie, który włącza się w serię przekładów tego samego dzieła (a włącza się w nią właściwie każdy preklad, czyli również ten, który powstaje jako pierwszy i istnieje jako jedyny)”¹⁷.

Z kolei opierając się na własnych tłumaczeniach malajskich pantunów, Feldek snuje rozważania na temat metod tłumaczenia. Wyróżnia trzy podstawowe metody: metonimiczną: powiedzieć innymi słowami to samo; metaforyczną: powiedzieć innymi słowami podobne; autorską: powiedzieć innymi słowami coś innego, przy czym, jak podkreśla:

Na żadną z tych metod nie trzeba spoglądać jako na narzędzie, które dowolnie wybierzemy i przy pomocy którego opanujemy całe dzieło. Relacja tych trzech metod zmienia się w zależności od dzieła, pozostaje jednak faktem, że przy każdym przekładzie używamy wszystkich, tej lub tamtej, zależnie od okoliczności, w jakiej się znajdujemy. Ta trzecia, którą nazwaliśmy metodą autorską, jest obecna w naszej pracy właściwie zawsze, gdy cokolwiek do oryginalnego brzmienia dodajemy lub gdy z niego ujmujemy¹⁸.

Osobno autor poświęca uwagę przekładowi poezji dla dzieci, który ze względu na specyficzny charakter tego typu utworów traktuje jako przypadek szczególny. Zwraca uwagę przede wszystkim na konieczność uwzględnienia odbiorcy, nawet kosztem wierności w stosunku do oryginału: „Jeśli tłumaczymy dla dzieci, chcemy im przede wszystkim przedstawić taki tekst wiersza, który będą mogły przyswoić i zrozumieć. Wzgląd na oryginał i wzgląd na naszą renomę tłumacza w razie potrzeby jesteśmy gotowi zaniedbać”¹⁹. Dlatego tłumaczenie poezji dla

¹⁷ 1) „objavit' pre svoje domáce publikum dosiaľ neznámeho inonárodného autora alebo neznáme inonárodné dielo. [...] Informatívna funkcia dominuje predovšetkým v prekladoch znalcov cudzích literatúr a cudzích jazykov”; 2) „informovať, čo sa deje kdesi inde, ale i zasahovať touto informáciou do domácej estetickkej problematiky. Nielen priniesť nového autora a nové dielo, ale i nový štýl. [...] Estetická funkcia dominuje v prekladoch básnikov”; 3) „Každy preklad, aj ten najinformatívnejší, polemizuje [...] s niektorou podobou domáceho vkusu. Ešte viac si uvedomujeme polemicnú funkciu v preklade, ktorý zaraďuje do série prekladov toho istého diela (a zaraďuje sa do nej potenciálne vlastne každý preklad, teda aj ten, ktorý vzniká ako prvý a jestvuje ako jediny). Polemická funkcia je priamoúmerná prvým dvom funkciám: o čo výraznejšie sa prejaví informatívna, alebo estetická, alebo obe tieto funkcie prekladu, to viac býva preklad slovom do bitky”. E. Feldek: *Z reči do reči...*, s. 20.

¹⁸ „Ani na jeden z týchto postupov sa netreba pozerat' ako na nástroj, ktorý si ľubovoľne vyberieme a potom ním zvládneme celé dielo. Pomer týchto troch postupov sa od diela k dielu mení, ale faktom ostáva, že pri každom preklade používame všetky, ten alebo onen podľa okolností, v ktorých sa ocitáme. Ten tretí, ktorý sme nazvali aj autorskou metódou, je prítomný v našej práci vlastne vždy, keď čokoľvek k originálnemu zneniu pridávame, alebo z neho uberáme”. Ibidem, s. 48.

¹⁹ „Ak prekladáme pre deti, chceme im teda predovšetkým predložiť taký text básne, ktorý bude pre ne prijateľný. Ohľad na originál i ohľad na svoje prekladateľské renomé sme pripravení v prípade potreby zanedať”. Ibidem, s. 61.

dzieci może w całości polegać na przekładzie zasady organizacji tekstu („prekklad principu”) i na zastosowaniu wyłącznie metody autorskiej, stąd określenie „prekklad” w odniesieniu do tłumaczeń utworów dla dzieci Feldek ujmuje w cudzysłów²⁰.

Wśród rozważań teoretycznotranslatorskich wspieranych przykładami z tłumaczeń poezji dokonanych przez autora znalazły się też przemyślenia na temat rzadko obecnej w pracach teoretycznych problematyki przekładu „na rybkę”. W tej kwestii Feldek podkreśla rolę intuicji tłumacza, który przez tekst przekładu — pośrednika stara się „odczytać” oryginał. Nie może mieć jednak pewności, że intuicja go nie zawodzi i dlatego każde tego rodzaju tłumaczenie należałoby uznać za przekład wolny²¹.

W omawianej książce autor poświęca też miejsce tłumaczeniu dramatu. Zwraca uwagę, że zasadniczo przekład dramatu powstaje z myślą o jego teatralizacji, przy czym z reguły tłumacz wykonuje swoją pracę na konkretne zamówienie, co oznacza, że wie nie tylko, który teatr będzie utwór w jego tłumaczeniu wystawiać, lecz także często zna reżysera oraz planowaną obsadę aktorską, co może mieć wpływ na podejmowane przez niego decyzje translatorskie. Tłumacz znając plany inscenizacyjne przyszłego reżysera, może podporządkować się tym koncepcjom i tłumaczyć z nastawieniem na te właśnie plany, a nie na dochowanie wierności oryginałowi. Ale nawet gdy tłumaczy dramat bez konkretnego zamówienia, ma świadomość, że kiedyś ów przekład może stać się podstawą inscenizacji, czyli że tekst ten będzie potraktowany z pewną dowolnością i ta świadomość prowokuje tłumacza do przyjęcia postawy reżysera, czyli do tłumaczenia zmierzającego w stronę przekładu wolnego. „Tę specyficzną metodę przekładu nazwiemy przekładem-reżyserią, terminem, który może (ale nie musi) być odpowiednim określeniem także dla końcowego produktu”²². Jedynie nadzieja, że przekład dramatu będzie publikowany drukiem, odwołuje tłumacza od tworzenia przekładu-reżyserii, jednakże wtedy tłumaczy dramat tak, jakby tłumaczył tekst innego rodzaju.

W związku z tezą o przekładzie modernizującym Feldek sugeruje, iż: „Tłumacz musi się starać, by sztuce, która przejdzie przez jego warsztat, pozostała zdolność do zwrócenia się w sposób tak samo bezpośredni do szerokiego kręgu widzów”, co rozumie jako przystosowanie przekładu nawet najstarszego tekstu dramatu pod względem języka do możliwości odbiorczych współczesnego widza i odbiorcy — tak, by ani „lud”, ani „wykształcony” konsument nie uznał lektury takiego przekładu za „swoistą udękę”²³.

²⁰ Por. *ibidem*, s. 66.

²¹ *Ibidem*, s. 74.

²² „Tento špecifický prekladateľský postup nazvime prekladom — réžiou, terminom, ktorý môže (ale nemusí) byť vhodným označením i pre výsledný produkt”. *Ibidem*, s. 88.

²³ „Prekladateľ sa musí usilovať, aby hre, ktorá prejde jeho dielňou, ostala schopnosť prihovárať sa rovnako bezprostredne mase divákov”. *Ibidem*, s. 76—77.

Autor wypowiada się również o tłumaczeniu z bardzo bliskiego języka. Uwagi na ten temat formułuje w oparciu o przekład na język słowacki czeskiego utworu poetyckiego, czyli na podstawie tłumaczenia z języka bliższego słowackiemu niż słowacki polskiemu. Zdaniem pisarza, przekład z bardzo bliskiego języka ma znikomą wartość informacyjną, dlatego na plan pierwszy w takim tłumaczeniu wysuwa się funkcja estetyczna, tym ważniejsza, im większa jest bliskość języków wyjściowego i docelowego. Podkreśla wszakże, że nawet jeśli mogłoby się wydawać, że dzięki bliskości języków przekład jest zbędny, to jednak jest to odczucie złudne, bo nawet wtedy tłumaczymy. „Oddalamy się z wysiłkiem od dosłownego brzmienia oryginału, który bez trudu moglibyśmy przełożyć na język słowacki, tym samym ujawniamy okoliczności, które wpływają na naszą pracę co prawda także kiedy indziej [tzn. w tłumaczeniu w ramach bardziej odległych języków — L.S.], jednak zwykle pozostają ukryte”²⁴.

Feldek wskazuje także na różnice w przekładzie ze względu na kompetencje odbiorcy. Podkreśla, że skoro w pracy tłumacza ważna jest relacja przekład — oryginał, to zadaniem tłumacza jest „weryfikacja zakresu dokładności, jaki osiąga w tłumaczeniu, przez stałe sprawdzanie relacji przekład — czytelnik”²⁵. Ci tłumacze, którzy tworzą przekłady „dla elity”, czyli dla czytelników o wyższych kompetencjach odbiorczych, mają, zdaniem Feldka, ułatwione zadanie, bo mogą sobie pozwolić na przekłady maksymalnie zbliżone do oryginału, szkolne czy wręcz „niewolnicze”. Ci, którzy tłumaczą dla zwykłego odbiorcy, mają trochę więcej problemów i pracy.

Poglądy przedstawione w książce *Z reči do reči* były przez pisarza formułowane już wcześniej — w jego recenzjach przekładów oraz w komentarzach do publikowanych tłumaczeń własnych. Autor wykorzystał też własne doświadczenie translatorskie. Do dziś bogata przekładowa działalność słowackiego konkrysty obejmuje utwory pisarzy francuskich (G. Apollinaire, J.A. Rimbaud), niemieckich (F. Schiller, H. Heine), rosyjskich (A.S. Puszkina, W. Majakowski), czeskich (J. Vrchlický, K.J. Erben, V. Nezval), angielskich (Szekspir), starożytnych (Sofokles), piszących po czesku autorów słowackich J. Kollára, P.J. Šafárika, a także utwory polskie: J. Brzechwy *Przygody pana Kleksa (Neobyčajné príhody pana Machuľku, 1967)*, K.I. Gałczyńskiego *Młynec do kawy (Mlynček na kávu, 1968)*, pisarz przetłumaczył ten utwór wspólnie z żoną Olgą, J. Tuwima *Słoń Trąbalski (Zábudlivý slon, 2002)*. Wiadomo, co prawda, że samodzielnie tłumaczył przede wszystkim z języka czeskiego, w przypadku przekładów z innych

²⁴ Vzdďalujeme sa usilovne od doslovného znenia pôvodiny, ktorú by sme mohli bez námahy poslovenčiť, a robíme tak očividnými okolnosťami, ktoré ovplyvňujú našu prácu síce aj inakedy, no ostávajú obyčajne utajené”. Ibidem, s. 99. W książce znajduje się też rozdział poświęcony analizie przekładu poezji Różewicza, w którym autor dostarcza niezbitych dowodów na to, że przekonanie o łatwości przekładu pomiędzy językami polskim i słowackim jest złudne.

²⁵ „[...] vzťah prekladu k originálu musí prekladateľ stále kontrolovať vzťahom prekladu k čitateľovi”. Ibidem, s. 106.

języków korzystał zaś ze współpracy z osobami znającymi język i polegając na intuicji oraz odwołując się do publikowanych fachowych analiz i interpretacji oryginałów, opracowywał autorsko ich tłumaczenia dosłowne i literalne²⁶.

Działalność translatorska pisarza była i jest wysoko ceniona przez Słowaków, jednak jego poglądy teoretycznotranslatorskie faktycznie zostały dostrzeżone dopiero po wydaniu *Z reči do reči*. Książka stała się na tyle głośna, że jeszcze w tym samym roku redakcja miesięcznika „Romboid” zdecydowała się zorganizować dyskusję na jej temat. Zapis tej dyskusji ukazał się na łamach ostatniego w 1977 roku numeru periodyku. Wzięli w niej udział aktywni wówczas, mniej lub bardziej znani tłumacze, literaturoznawcy i teoretycy przekładu: J. Andričik, M. Brtko, Ľ. Lipka, J. Račok, P. Sika oraz Anton Popovič, największy ówczasie wśród Słowaków autorytet w zakresie teorii translacji, cieszący się już wtedy sławą międzynarodową. Jego głos zdominował dyskusję, a był to głos zdecydowanie krytyczny.

Popovič podkreślał, że propozycje Feldka w perspektywie światowej nie są niczym nowym i choć docenił nowatorstwo jego poglądów wobec starszych słowackich koncepcji translatorskich oraz uznał publikację za cenną instrukcję uprawiania krytyki przekładu²⁷, równocześnie zakwestionował wyjątkowy status zaprezentowanej koncepcji w odniesieniu do dominującej w tym czasie w badaniach słowackich, najnowszej wówczas — komunikacyjnej teorii przekładu. Stwierdził, iż co prawda koncepcja Feldka stanowi „pierwszą aplikację komunikacyjnej teorii przekładu do specyficznej sfery przekładu literackiego”²⁸, lecz

W wysiłkach pisania i tworzenia współczesnej komunikacyjnej teorii przekładu Feldek nie jest sam. V. Mihálik, M. Válek, a także inni poeci młodej generacji po raz pierwszy w historii poezji słowackiej i słowackiej literatury współtworzą kompleksową koncepcję przekładu poezji, szkołę przekładu, której zasadą twórczą jest zasada komunikacyjna²⁹.

²⁶ Potwierdzenie można znaleźć w wywiadzie, jaki z pisarzem przeprowadziła B. Repíková dla Radia Regina, emisja 30.09.2014, godz. 13:25. <http://ba.regina.rtvs.sk/clanky/veda-poznanie-umenie/36315/prekladatel-lubomir-feldek> [Data dostępu: 18.12.2015].

²⁷ „Feldekovu knihu *Z reči do reči* možno pokladať za inštruktívnu ukážku toho, ako by u nás mala vyzerat' prekladateľská kritika”. *Preklad ako komunikácia*. (Diskutujú: A. Popovič, J. Andričik, Ľ. Lipka, M. Brtko, J. Zambor, P. Sika, J. Račok). „Romboid” 1977, č. 12, s. 20.

²⁸ „Je to prvá aplikácia komunikačnej teórie prekladu na špecifickú oblasť básnického prekladu”. Ibidem, s. 21.

²⁹ „V tomto úsilí písať a tvoriť súčasnú komunikačnú teóriu prekladu Feldek nie je sám. V. Mihálik, M. Válek ako aj ďalší básnici mladej generácie po prvý raz v dejinách slovenskej poézie a slovenskej literatúry spoluvytvárajú ucelenú koncepciu básnického prekladu, prekladateľskú školu, ktorej tvorivou zásadou je komunikačný princíp”. Ibidem. Wymienieni przez Popoviča Vojtech Mihálik i Miroslav Válek to słowaccy poeci będący wówczas u szczytu sławy. Obaj parali się również tłumaczeniem i okazjonalnie krytyką przekładu. Warto być może dodać, iż w tym okresie Válek był ministrem kultury Słowacji, zaś Mihálik był członkiem centralnych władz Komunistycznej Partii Słowacji, a jednocześnie w czasopiśmie „Nové slovo” prowadził dodatek „Nové slovo mladých”, który był pomyślany jako kuźnia nowych talentów poetyckich.

Popovič, jako główny teoretyk komunikacyjnej teorii przekładu, zarzucił autorowi *Z reči do reči* niekonsekwencję w uwzględnieniu założeń tej metodologii:

Przypuszczam, że Feldek mógłby w uogólnieniach zejść jeszcze dalej, gdyby konsekwentnie przestrzegał schematu komunikacyjno-metakomunikacyjnego i jego wektorów. Stosunek tłumacza do czytelnika nie jest bowiem jedyną zasadą komunikacyjną, z którą tłumacz powinien pracować. Rozpatrywanie przekładu w systemie metatekstów pomogłoby Feldkowi bardziej kompleksowo ująć proces tłumaczenia, precyzyjniej określić operacje tekstotwórcze, osadzić je w szerszym kontekście literacko-kulturowym³⁰.

Popovič podkreślił potrzebę uwzględniania wektorów komunikacji, w której ważne jest nie tylko nastawienie na czytelnika docelowego, ale które przebiegają również na linii: autor oryginału — oryginał, autor oryginału — rzeczywistość, autor oryginału — tradycja, oryginał — rzeczywistość, oryginał — kontekst tradycji, autor oryginału — czytelnik prymarny, tłumacz — oryginalny proces komunikacyjny, tłumacz — kontekst rzeczywistości przekładu, tłumacz — kontekst tradycji przekładu itd. „Tłumacz koniecznie musi rozumieć grę wektorów komunikacyjnych, tym samym rosną również wymagania stawiane przed tłumaczem”³¹. Nie zgodził się też ze stwierdzeniem, że przekład powinien koncentrować się na tłumaczeniu zasady organizacji tekstu, gdyż „dzięki swoim specyficznym funkcjom, których nic nie może zastąpić, przekład funkcjonuje w sferze międzyliterackiej metakomunikacji i kultury literackiej i dlatego trzeba bronić jego specyfiki”³². Zdaniem teoretyka, nadrzędna jest tu zasada komunikacyjna, która jest podstawą normatywnej teorii przekładu i która „wyraża społeczne zaangażowanie tłumacza w stworzonym przezeń tekście przekładu”³³.

Popovič zakwestionował również zaproponowaną przez Feldka klasyfikację metod przekładu, spośród których metody autorskiej w ogóle nie uznał za tłumac-

Mihálik miał ambicję wychowania poetów o poglądach komunistycznych i dysponując władzą, decydował o publikowaniu lub zakazie publikacji utworów młodych i średniej generacji poetów słowackich. Nazywano go „komunistycznym papieżem poezji na Słowacji”.

³⁰ „Domnievam sa, že Feldek by mohol dospievať v zmysle zovšeobecňovania ešte ďalej, keby sa bol dôsledne pridržiaval komunikačno-metakomunikačnej schémy a jej vektorov. Vzáň prekladateľ a k čitateľovi nie je totiž jedyným komunikačným pricipom, s ktorým má prekladateľ pracovať. Uvažovanie o preklade v systéme metatextov by Feldkovi pomohlo vystihnúť komplexnejšie prekladateľský proces, presnejšie pomenovať textotvorné operácie a zaradiť ich do širšieho kontextu literárnej kultúry. [...]”

³¹ „Prekladateľ nevyhnutne musí chápať hru komunikačných vektorov, a tým stúpajú aj nároky na prácu prekladateľa”. Ibidem, s. 21.

³² „preklad funguje v oblasti literárnej metakomunikácie a literárnej kultúry svojimi nezastupiteľnými funkciami, a preto treba obhajovať jeho špecifickosti”. Ibidem.

³³ „Základom normatívnej teórie prekladu sa stal komunikačný princíp, ktorý je vyjadrením spoločenskej angažovanosti prekladateľa vo vlastnom texte”. Ibidem, s. 24.

czenie. Nie zgodził się też na zbyt jednostronne, jego zdaniem, żądanie, by tłumaczem poezji koniecznie był poeta, przypisując Feldkowi zbyt duże zaufanie do intuicji, z naruszeniem konieczności znajomości języka, z jakiego się tłumaczy. Skrytykował także rygorystyczne uznanie każdego przekładu za polemiczny. W tej kwestii zgodził się z opinią Jána Zambora, że nie można mówić o polemiczności przekładu, jeśli jest on jedynym tłumaczeniem dzieła³⁴.

Wśród Słowaków nie tylko Popovič krytykował poglądy Feldka. Przywoływany już literaturoznawca Ján Zambor, oprócz krytyki tezy o polemicznym charakterze każdego bez wyjątku przekładu³⁵, zwrócił też uwagę na wtórność niektórych teoretycznych propozycji autora *Z reči do reči* w stosunku do koncepcji innych, słowackich lub czeskich badaczy przekładu³⁶ oraz na niedostateczne uzasadnienie niektórych stwierdzeń sformułowanych w książce. Z kolei Ján Vilikovský, tłumacz i badacz przekładów dramatów Szekspira, odrzucił absolutyzowanie słuszności zasady przekładu „modernizującego”³⁷ oraz dopuszczalność przekładu-reżyserii dramatu³⁸. Tłumaczka Eva Preložníková, powołując się zresztą na prace Popoviča, wytknęła Feldkowi, że zgoda na zastosowanie autorskiej metody w procesie przekładu może prowadzić do zatarcia granic między tłumaczeniem a utworem oryginalnym oraz między tłumaczem a autorem. Podkreśliła, że przy takim podejściu, jeśli przekład ma pozostać przekładem, najważniejsze staje się wyczucie „miary i dyscypliny”³⁹.

Jednak mimo kontrowersji i polemik w znakomitej większości wypowiedzi słowackich krytyków przeważały głosy pełne uznania. Zambor podkreślał pionierski wręcz charakter przemyśleń Feldka na temat tłumaczenia poezji dla dzieci, jako wartościowe określił uwagi o przekładzie dramatu⁴⁰. Pisał: „W swojej książce Feldek mówi o przekładzie tekstów różnego typu. O większości typów umiał powiedzieć coś nowego”⁴¹. Przypominając, że poszczególne rozdziały książki to przerobione wersje artykułów publikowanych wcześniej w czasopiśmie, badacz stwierdził, iż

Społeczność naukowa (na własną szkodę) na ogół pomijała eseje Feldka o przekładzie. [...] wielką zaletą jego myślenia o przekładzie jest to, że ściśle nawiązuje do aktualnej sytuacji w literaturze, że stanowi siłą dynamizującą.

³⁴ Ibidem, s. 21.

³⁵ J. Zambor: *Lubomír Feldek: Z reči do reči*. „Romboid” 1977, nr 10, s. 83—87; Idem: *Preklad ako umenie*. Bratislava 2000, s. 49—52.

³⁶ Zambor podkreśla wyraźną inspirację pracami J. Leviego, które Feldek znał i które recenzował w „Mladej tvorbie”. J. Zambor: *Preklad ako umenie...*, s. 52.

³⁷ J. Vilikovský: *Preklad na Slovensku...*, s. 154.

³⁸ Ibidem, s. 104.

³⁹ E. Preložníková: *Lubomír Feldek: Z reči do reči*. „Slovenské pohľady” 1978, nr 4, s. 135—136.

⁴⁰ J. Zambor: *Lubomír Feldek: Z reči do reči...*, s. 83—87.

⁴¹ Ibidem, s. 86.

Feldek ukazał się tu jako erudyta i wnikliwy interpretator literatury, który nad sztuczną systemowość wykładu przedkłada rzeczowość. Ten autor, także jako teoretyk, wzbudza ożywczy ruch⁴².

Z kolei František Miko, wraz z Popovičem współtworzący szkołę nitrzańską, stwierdził, że podkreślając potrzebę refleksji tłumacza nad własną pracą, Feldek otwiera nową erę w słowackiej translatoologii. Wysoko ocenił holistyczne postrzeganie przekładu przez autora *Z reči do reči* oraz odrzucanie przezeń przekładu informacyjnego jako jednostronnego. Docenił spostrzeżenie na temat fakultatywności i relatywności słowa i zdania w poezji, które dla uzyskania wartościowego przekładu wolno synonimicznie zmieniać. Uznał też postulowane przez Feldka w trosce o recepcję tłumaczenia prawo tłumacza do traktowania przekładu z pewną dowolnością w stosunku do oryginału, podkreślając, że wariant przekładu jest właściwie wariantem odczytania oryginału⁴³. Badacz przyznał nawet, że z pomysłów Feldka skorzystał w swojej publikacji, w której zajmował się analizą przekładu poezji⁴⁴.

Translatolog Braňo Hochel, skądinąd wierny uczeń Popoviča — podkreślając, że poglądy przedstawione w *Z reči do reči*, wychodzące od pojmowania przekładu jako komunikacji, w której istotnym czynnikiem jest odbiorca, stanowią *de facto* usystematyzowaną, sformułowaną poetykę przekładu — wbrew swojemu mistrzowi uznał za ciekawą i wartościową, choć wymagającą dopracowania, propozycję klasyfikacji funkcji i metod przekładu⁴⁵.

Słowacka literaturoznawczyni polskiego pochodzenia Bogumila Suwara zauważyła, że Feldek właściwie jako pierwszy uwolnił w słowackim kontekście przekład pojmowany wyłącznie w kategoriach lingwistycznych, uzależniony od oryginału i konwencji, a zaproponował postrzeganie przekładu jako twórczości w pełnym tego słowa znaczeniu. To — jak zasugerowała badaczka — najbardziej odróżnia jego koncepcję od koncepcji Antona Popoviča i stanowi największy wkład Feldka w rozwój słowackiego przekładoznawstwa⁴⁶.

Sam Feldek nie traktował swojej książki jako publikacji o charakterze naukowej, teoretyczno-translatorskiej dysertacji, ale określał ją jako esej. Mimo

⁴² „Vo svojej knihe Feldek hovori o preklade textov rozličného druhu. K viacerým typom vedel povedať nové slovo [...]. Vedecká obec (na vlastnú škodu) viac-menej nechavala bokom Feldekove prekladateľské eseje”. „[...] veľkou prednosťou jeho myslenia o preklade je to, že je tesne napojené na aktuálne dianie v literatúre, že je dynamizujúcou silou. Feldek sa tu prejavil ako erudovaný a prenikavý interpret literatúry, ktorý nad umelú systémovosť výkladu stavia vecnosť. Tento autor aj ako teoretik vzbudzuje okolo seba plodný ruch”. Ibidem, s. 86—87.

⁴³ F. Miko: *Od prekladateľskej praxe k teórii prekladu. (K Feldekovým úvahám o preklade)*. „Slovenská literatúra” 1978, č. 4, s. 471—478.

⁴⁴ Chodzi o publikację analizującą przekłady P. Horova utworów perskiego poety Omara Chajjama. F. Miko: *Tolerancie a limity textu v procese prekladu*. „Studia Academica Slovaca” 1977, 6, s. 343—360.

⁴⁵ B. Hochel: *Preklad ako komunikácia...*, s. 17.

⁴⁶ B. Suwara: *O preklade bez prekladu*. Bratislava 2003, s. 35.

to wszyscy cytowani badacze zgodzili się, że *Z reči do reči* to jedna z najważniejszych słowackich prac na temat teorii i krytyki przekładu, a przedstawione w niej koncepcje i przemyślenia nad przekładem stanowią istotny wkład w teorię translacji i wzbogacają słowacką myśl przekładoznawczą⁴⁷.

Sformułowana przez Feldka zasada, zgodnie z którą „przekładamy nie tylko tekst, ale też jego oddziaływanie”, a przekład ma być prezentacją wartości estetycznej oryginału w nowej sytuacji komunikacyjnej i w kontekście nowej kultury, jest dziś powszechnie uznawana w słowackiej praktyce przekładowej i w myśli przekładoznawczej⁴⁸. Koncepcje teoretycznotranslatorskie Feldka (obok prac innych autorów) stały się też zacznym dla, zupełnie w Polsce nieznanym, słowackiej alternatywnej względem propozycji Popoviča interpretacyjnej koncepcji przekładu literackiego Jána Koški⁴⁹. Ale to już temat na osobne opracowanie.

Literatura

- Bednárová K.: *Ján Koška a jeho alternatívna intepretatívna koncepcia literárneho prekladu. (Teória „chyby“)*. W: *Myslenie o preklade na Slovensku*. Red. L. Vajdová a kol. Bratislava 2014, s. 111—133.
- Eliáš A.: *Poetologická reflexia umeleckého prekladu Jána Zambora: prienik do vnútra básne*. W: *Myslenie o preklade na Slovensku*. Red. L. Vajdová a kol. Bratislava 2014, s. 146—151.
- Feldek L.: *Z reči do reči*. Bratislava 1977.
- Hochel B.: *Preklad ako komunikácia*. Bratislava 1990.
- <http://ba.regina.rtvsk.sk/clanky/veda-poznanie-umenie/36315/prekladatel-lubomir-feldek> [Data dostępu: 18.12.2015].
- Hvišč J.: *Slovensko-polške literárne vzťahy 1815—1918*. Bratislava 1991.
- Kufnerová Z., Osers E.: *Slovak tradition*. W: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. by M. Baker. London—New York 2005, s. 550—551.
- Miko F.: *Od prekladateľskej praxe k teórii prekladu. (K Feldekovým úvahám o preklade)*. „Slovenská literatúra” 1978, č. 4, s. 471—478.
- Miko F.: *Tolerancie a limity textu v procese prekladu*. W: „Studia Academica Slovaca” 6. Bratislava 1977, s. 343—360.
- Preklad ako komunikácia. (Diskutujú: A. Popovič, J. Andričik, L. Lipka, M. Brtko, J. Zambor, P. Sika, J. Račok)*. „Romboid” 1977, č. 12, s. 20—25.
- Preložníková E.: *Lubomír Feldek: Z reči do reči*. „Slovenské pohľady” 1978, nr 4, s. 135—136.
- Suwara B.: *O preklade bez prekladu*. Bratislava 2003.

⁴⁷ J. Zambor: *Preklad ako umenie...*, s. 52; F. Miko: *Od prekladateľskej praxe k teórii prekladu...*, s. 478; B. Hochel: *Preklad ako komunikácia...*, s. 17; E. Preložníková: *Lubomír Feldek: Z reči do reči...*, s. 136.

⁴⁸ A. Eliáš: *Poetologická reflexia umeleckého prekladu Jána Zambora: prienik do vnútra básne*. W: *Myslenie o preklade na Slovensku*. Red. L. Vajdová a kol. Bratislava 2014, s. 150.

⁴⁹ K. Bednárová: *Ján Koška a jeho alternatívna intepretatívna koncepcia literárneho prekladu. (Teória „chyby“)*. W: *Myslenie o preklade na Slovensku...*, s. 114, 118.

Vilikovský J.: *Preklad na Slovensku*. Dostępne w Internecie: http://www.litcentrum.sk/oza/scup/preklad_sk.html [Data dostępu: 4.09.2014].

Zambor J.: *Lubomír Feldek: Z reči do reči*. „Romboid” 1977, nr 10, s. 83—87.

Zambor J.: *Lubomír Feldek: Z reči do reči*. W: Idem: *Preklad ako umenie*. Bratislava 2000, s. 49—52.

Lucyna Spyrka

L'ubomíra Feldeka koncepcia prekladu v kontexte slovenského myslenia o preklade

Resumé

V Poľsku slovenské myslenie o preklade je spájané predovšetkým s koncepciou Antona Popoviča a jeho školou prekladu. Článok načrtáva dejiny vývoja umeleckého prekladu a myslenia o preklade na Slovensku a následne popisuje zakladajúcu sa na praktických skúsenostiach koncepciu prekladateľa a kritika prekladu, básnika L'ubomíra Feldeka. Feldek takisto ako Popovič, považoval preklad za formu komunikácie. Podčiarkoval nasmerovanie na otázky recepcie. Svoje názory uviedol v knihe *Z reči do reči* (1977), ktorá sa stretla s veľkým záujmom medzi slovenskými bádateľmi a teoretikmi prekladu. Článok uvádza polemické a kritické ohlasy ako aj akceptujúce a chváliace reakcie, ktoré odzneli vo chvíli uverejnenia Feldekovej knihy, a neskoršie komentáre až k najnovším, ktoré mapujú miesto názorov básnika — prekladateľa v slovenskej translatológii.

Kľúčové slová: teória prekladu, slovenské myslenie o preklade, L'ubomír Feldek, dejiny prekladu.

Lucyna Spyrka

L'ubomír Feldek's concept of translation in the context of the Slovak translational thoughts

Summary

In Poland, Slovak translational thought is mainly associated with the concepts of Anton Popovič and his school of translation. The article presents an overview of the history of the development of translation and translation studies in Slovakia, and then discusses the poet L'ubomír Feldek's concept based on his practical experiences as an interpreter and critic of translation. Feldek, like Popovič treats translation as a form of communication, emphasizing a focus on the issues of reception. He presented his conception in the book *Z reči do reči* (1977), which was met with great interest by Slovak theoreticians of translation.

The article presents the polemical and critical opinions and acceptance and praise which were formulated at the time of the publication of the Feldek's book, and the comments subsequent to the most recent controversy, which document the place of the views of the poet — translator in Slovak translology.

Key words: the theory of translation, Slovak translology, L'ubomír Feldek, history of translation.



Básnický preklad na Slovensku po roku 1945

The translation of poetry in Slovakia after 1945

Anna Valcerová

Prešovská univerzita, Filozofická fakulta, avalcerova@gmail.com

Data zglaszenia artykułu: 16.03.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 7.04.2016 r.

Abstract: Terms such as naturalization, exotization, modernization and creolization were used by Anton Popovič in the so-called Holmes' crisis in the 1970s and they have since gone on to become a staple of Slovak translation theory. They rank among the most frequent of translation theories and translation criticism terms after equivalence and shifts. Moreover, they may be used when discerning the crucial aspects of the Slovak history of translation in the 20th century. As individual periods in translation studies in Slovakia take their turns, one of these tendencies always comes to the fore as a dominant one.

Key words: modernization, exotization, creolization, naturalization, Slovak translation theory of poetry.

V štúdií vychádzame z poznatkov získaných analýzou básnických prekladov na Slovensku po roku 1945, ktoré sme publikovali v štúdiách a monografiách *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie* (1999), *V labyrinte vzťahov* (2000), *Hľadanie súvislostí v básnickom preklade* (2006) a *Hodnoty svetovej a slovenskej literatúry* (2014). Ako ukazuje štúdia Kataríny Bednárovej *Kontexty slovenského básnického prekladu 20. storočia v Slovníku slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia A—K*¹, ktorá zatiaľ supluje neexistujúce Dejiny prekladu novších období u nás, niektoré historické medzníky sú v dejinách prekladu také intenzívne, že nahrádzajú medzníky vnútroliterárne, prípadne ich podmieňujú, resp. sa navzájom dopĺňajú. Potvrdzujú to aj výskumy našej literárnej kompa-

¹ K. Bednárová: *Kontexty slovenského básnického prekladu 20. storočia*. W: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia A—K*. Bratislava, SAV, 2015.

ratistiky (D. Ďurišin), ktorá má najväčšie skúsenosti so skúmaním procesov pri prijímaní inonárodných podnetov v domácom prostredí. Rozhodujúci je pri koncipovaní dejín prekladu vývin domácej literatúry.

Podľa Ďurišina sa pohyb prekladu začína v tom kontexte, ktorý preklad iniciuje, čiže v prijímajúcom prostredí... Je to pohyb presne opačným smerom, než aký vzťahu originál — preklad vnucujú termíny východiskový jazyk (literatúra) a cieľový jazyk (literatúra), odvodené od zaužívanej terminológie západnej, resp. anglofónnej translológie... Zmeny oproti originálu vznikajú v preklade preto, lebo prijímajúci kontext interpretuje cudziu literatúru už tým, že dielo na preklad vyberá a následne v prekladovom procese mení originál podľa vlastných inštrukcií².

Nie je preto náhodné, že K. Bednárová sa opiera pri výskume dejín prekladu o Šmatlákove *Dejiny slovenskej literatúry*, v ktorých nájdeme kapitoly venované i dejinám prekladu na Slovensku. Ako základné periodizačné medzníky uvádza Bednárová roky 1945, 1948, 1956, 1968, 1989.

Rok 1945 je medzník rozhodujúci, pokladá ho za taký Miloš Tomčík v štúdiu *Literárnohistorické súvislosti prekladu v rokoch 1945—1949*³ i Jozef Felix v článku *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška*⁴. Rok 1945 je podľa neho „medzník najvýraznejší a najvýznamnejší. Od tohto roku možno datovať v plnom zmysle slova rozmach našej prekladovej literatúry“⁵. „Tento kvantitatívny i kvalitatívny rozmach prekladovej literatúry po roku 1945 je taký nápadný a výrazný, že v porovnaní s ním naše staršie preklady často prichodia len ako pokusy a prvé kroky v tejto oblasti našej literatúry“⁶. Za príčinu týchto radikálnych zmien po roku 1945 pokladá lepšie podmienky pre prekladovú literatúru a prekladateľskú tradíciu, ktorá sa postupne vytvárala v starších obdobiach. Konštatuje, že táto tradícia vznikala v najstarších obdobiach „v neobyčajne ťažkých podmienkach, ťažšie ako pôvodná literatúra, ba takých nepriaznivých, že nemajú analógiu v celej Európe. O to viac si ich treba cenit“⁷. Ján Ferenčík v *Kontextoch prekladu* píše: „Rok 1945 znamenal i v prekladovej tvorbe na Slovensku veľký, historicky jedinečný prielom“⁸.

² *Myslenie o preklade na Slovensku*. Red. L. Vajdová a kol. Bratislava, Kalligram a Ústav svetovej literatúry SAV, 2014, s. 86.

³ M. Tomčík: *Literárnohistorické súvislosti prekladu v rokoch 1945—1949*. „Slavica slovača“ 1991, vol. 26, n. 2, s. 92—110.

⁴ J. Felix: *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška I*. „Romboid“ 1968, 2, s. 3—10; Idem: *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška II*. „Romboid“ 1968a, 3, s. 5—6, 80—94.

⁵ Ibidem, s. 3.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 4.

⁸ J. Ferenčík: *Kontexty prekladu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1982, s. 14.

Ak sa pozrieme na tieto medzníky z hľadiska samotného literárneho vývinu, všetci autori konštatujú vznik kvalitných prekladov aj pred rokom 1945. M. Tomčík uvádza ako garantov „dobrej úrovne prekladov“ J. Jesenského, M. Gaceka, A. Žarnova, Z. Jesenskú, M. Rázusovú-Martákovú, V. Beniaka, E. B. Lukáča, J. Smreka, J. Kostru, J. Felixa a mnohých iných. Ak sa pozrieme na vývin prekladu jednotlivých umeleckých žánrov, v našom prípade na vývin básnického prekladu, spoločenské medzníky sa už nebudú tak jednoznačne zhodovať v sledovanom období s medzníkmi literárnymi a vývin prekladu sa bude javiť ako menej jednoznačný a komplikovanejší.

Podobne ako pri striedaní literárnych smerov v dejinách literatúry (u nás sa ním zaoberal M. Bakoš v diele *Literárna história a historická poetika*, 1973) i v dejinách prekladu sa medzi jednotlivými tendenciami, ktoré jestvujú v danom období popri sebe, odohráva zápas. Vo vnútri dominantného smeru, napr. klasicizmu, sa rodí opozičný smer, ten vývinovo neaktuálne prvky vytláča a nahrádza ich vývinovo progresívnymi, ktoré sa postupne formujú do vývinovo aktuálneho a dominantného romantizmu (M. Bakoš nadväzoval na ruský formalizmus, na B. Tomaševského a na český literárnovedný štrukturalizmus, hlavne na F. Vodičku). V dejinách nášho básnického prekladu sme zaznamenali obdobné striedanie naturalizačných a exotizačných tendencií. Mikuláš Bakoš položil základy chápania literárneho vývinu nie ako mechanickú výmenu literárnych smerov s množstvom pozitivisticky hromadených faktov, ale ako zložitú štruktúru dobových tendencií, z ktorých niektoré nadobúdajú časom dominantné postavenie, určujú základné vývinové smerovanie, iné sú sprievodné, ďalšie sú vývinovo zastaralé, až periférne. Postupne zanikajú a v čase zániku predtým dominantných tendencií vystúpia do popredia iné tendencie, vývinovo progresívne, a postupne sa stávajú dominantnými. Podobné chápanie literárneho vývinu, vychádzajúce z Tomaševského a Vodičku, nájdeme aj v izraelskej polysystémovej teórii Evena Zohara (*Myslenie o preklade*, 2007), ktorá vychádza tiež z ruského formalizmu a českého literárnovedného štrukturalizmu.

V medzivojnovom období dominovalo v poézii na Slovensku úsilie vnášať do domáceho kontextu nové prvky a vplývať tak na vývin domácej literatúry, v ktorej tieto prvky absentovali — preklady nadrealistov a básnikov katolíckej moderny, Novomeského koncepcia orientácie slovenskej kultúry na západ i východ⁹. Tento prirodzený vývin bol násilne prerušený počas 2. svetovej vojny, keď uprednostňovanie nového a cudzieho vystriedala naturalizujúca tendencia.

Jozef Felix v článku *Tri pohľady na Rostandovho Cyrana z Bergeracu* hodnotí preklad Márie Rázusovej-Martákovej, ktorý vyšiel knižne v roku 1939, ako „jeden z najznamenitejších prekladov, aké vôbec na Slovensku vyšli“¹⁰. Toto

⁹ Por. K. Bednárová: *Kontexty slovenského...*

¹⁰ J. Felix: *Na cestách k veľkým. Vybrané spisy Jozefa Felixa*. Vol. 3. Bratislava, Tatran, 1987, s. 287.

hodnotenie nájdeme v troch jeho článkoch. V príspevku *Na margo slovenského prekladu Rostandovho Cyrana* (1939) sa dozvedáme, v čom spočívajú estetické kvality tohto skvelého prekladateľského diela:

[...] v *Cyranovi z Bergeracu* sú napr. vety v gaskonskom dialekte. Jednu dialektovú vetu Rázusová-Martáková celkom vtipne preložila západoslovenským dialektom. Vidiecky: „Ná... a to je nos? Ba nyje ľud! Najskoreč burgyna to, lebo dyna bude! ... Na jazyku prekladu síce nerozoznate tvorivú silu Rostandovho slovníka, ale je fakt, že Rostandovu expresívnu diverzitu slovníka vedela nahradiť expresívnou slovenčinou tak, že na ideovej ústrojnosti Cyrana z Bergeracu vôbec nič nie je naštrbené¹¹.

Felixova kritika prekladu výrazne preferuje na prelome tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia ako hodnotové kritérium naturalizáciu pred exotizáciou. Táto tendencia sa naplno uplatňuje v období 2. svetovej vojny, ale aj po roku 1948/49 hlavne v prekladoch klasickej svetovej literatúry v edícii SPKK, ktorú vo vydavateľstve Tatran viedol Jozef Felix, a práve v nej sa utvárala poetika tzv. Slovenskej prekladovej školy, predovšetkým v prekladoch prózy a drámy, ktorej zásady sformuloval J. Ferenčík v *Kontextoch prekladu* (1982). Jej predstaviteľmi boli Z. Jesenská, M. Rázusová-Martáková, B. Hečko, J. Ferenčík a ďalší.

V oblasti básnického prekladu sa za prelomový pokladá Smrekov a Felixov preklad Villonovho *Veľkého testamentu* (1949), v ktorom J. Felix nadviazal tento raz na český medzivojnový preklad s modernizujúcou a aktualizujúcou tendenciou. Vynecháva nezrozumiteľnú lexiku a archaizmy, v poznámkach vysvetľuje realie, ktoré by mohli byť súčasnému čitateľovi neznáme. Z tohto dôvodu nazýva J. Truhlářová Felixovu metódu historickou¹², no z hľadiska aktualizčných postupov ide skôr o vivifikáciu, miernu aktualizáciu, ako ju pomenoval sám Felix v predslove k prekladu *Veľkého testamentu*. Pre ďalší vývin slovenského básnického prekladu má Smrekov a Felixov preklad Villona kľúčový význam, aj keď túto modernú metódu vystriedala načas opäť naturalizujúca, oficiálne forsírovaná tendencia.

V roku 1957 vyšla v preklade Z. Jesenskej Jeseninova poéma *Anna Sneginová*, ktorá je návratom k naturalizujúcemu prekladu Rázusovej-Martákovovej z prelomu tridsiatych a štyridsiatych rokov. Jesenská využíva v duchu Jeseninovej poetiky ľudovú lexiku, niekedy aj krajové írečité slová, z dnešného pohľadu však cítime ich nadužitie. V slovenskom preklade *Anny Sneginovej* sa to hmýri gvermi, papľuhmi, lotriskami, beňarmi, chruňami, kujonmi, richtár je trúp, národ je huňový, nebude štúrať, veď bieda ich škrela, psota ich morí, biš'ťu, mrcha chvíle, zahrieblí, skvári, planiga, brýzga, zachloš'ťi, furták, chatfčka, psí brech, stonoha, novô, onô, netknúť sa zeme, luna sa šklábí, jazmín obsuval lesičku, oflinok, štramfle,

¹¹ Ibidem, s. 303—305.

¹² Por. *Myslenie o preklade na Slovensku...*, s. 32—54.

ozembuch... K najkrajším miestam poémy patria bitky, keď muži z Radovej Kriušanom napopáckali a Kerenskij si nad Ruskom zakalifoval. Jesenskej preklad konzervuje slová dedinskej proveniencie, ktoré sa už dnes aktívne nepoužívajú, čo svedčí o šírke jej slovnej zásoby, no v porovnaní s českým prekladom J. Horu z medzivojnového obdobia je v preklade výrazná naturalizácia a v jazyku prevažajú prvky dedinskej proveniencie. Preklady Slovenskej prekladovej školy zakonzervovali stav vtedajšieho vývinu slovenčiny, vyznačujú sa nezvyčajnou šírkou lexiky dedinskej proveniencie, sú plochou, z ktorej sa mohli odraziť neskoršie modernizujúce a experimentálne básnické preklady.

Radikálny zlom vo vývine básnického prekladu nastal v roku 1958, keď vystúpil s programom modernizujúceho prekladu na stránkach Mladej tvorby Lubomír Feldek. Ide o tektonický zlom, o akom hovorí Oskár Čepan vo vývine modernej slovenskej prózy v medzivojnovom období, o prudký náraz, ktorý mení zásadne smerovanie literárneho vývinu v oblasti básnického prekladu u nás. Tento zlom, podobne ako Feldekov preklad Majakovského a preklady modernej poézie ďalších konkretistov nevznikol vo vzduchoprázdne, podnietil ho vývin básnického prekladu v medzivojnovom období, umelo prerušený obdobím 2. svetovej vojny a Slovenského štátu. Ide aj o zlom generičný, ale nielen, lebo zasahuje aj preklady predchádzajúcej generácie (M. Válek, V. Mihálik: *Lysistrata*) a generácií nasledujúcich. Ján Zambor v knihe *Preklad ako umenie* (2000) hovorí o štyroch generáciách, ktoré určovali vývin básnického prekladu po roku 1945 u nás: 1. Vojtech Mihálik, Viliam Turčány, Miroslav Válek, Milan Rúfus; 2. Lubomír Feldek, Ján Stacho, Ján Buzássy, Jozef Mihalkovič, Ján Šimonovič plus Vlastimil Kovalčík a Vojtech Kondrót; 3. Ján Švantner, Ján Zambor, Jana Kantorová-Báliková, Ján Štrasser sám a s Petrom Zajacom, Milan Richter, Viera Prokešová, Daniel Hevier, Marián Heveši, Mila Haugová, Karol Chmel; 4. Marián Andričík, Ján Kvapil.

Zásadný zlom znamenajú Feldekove preklady Majakovského v posune k hovorenej podobe slovenčiny, ktorá sa mení z dedinskej na mestskú. Súborne vyšli v troch zväzkoch *Veľavážení súdruhovia potomci*, 1972, *Vladimír Iljič Lenin*, 1973 a *Závid'te si*, 1974. L. Feldek v nich uplatnil svoju koncepciu prekladu princípu, zdôraznil podstatné prvky poetiky originálu ako organizujúceho činiteľa. V preklade využil hovorové prvky, vyhýba sa inverziám, anakolútom a iným syntaktickým nepravidłnostiam, člení text na menšie úseky, čím sprehľadňuje syntax a zdôrazňuje rytmické členenie textu. Vytvára nepresné, no bohato zvukovo rozvinuté rýmové novotvary. Aktualizačné preklady modernej svetovej literatúry z pera konkretistov (J. Mihalkovič, J. Stacho, J. Ondruš, J. Šimonovič, J. Buzássy) zasahujú aj generáciu predchádzajúcu (M. Válek, V. Mihálik) a nasledujúcu (Štrasser so Zajacom, J. Zambor, M. Heveši) v rozličných variantoch a často v umiernennejšej podobe. Aktualizačné preklady výrazne ovplyvnili vývin domácej lyriky a našu teóriu prekladu v tomto období (F. Miko, A. Popovič, D. Ďurišin), ktorá preferuje aktualizačný a modernizujúci preklad.

V šesťdesiatych rokoch s presahom do sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia nastáva v prekladoch modernej svetovej poézie do slovenčiny zložitá prestavba všetkých rovín básnického textu. Okrem Feldekových prekladov Majakovského, Antonyča, Jeffersa a ďalších vznikajú Váلكove preklady Verlaina, Rilkeho, Voznesenského, viacerí konkretisti, najmä Stacho, prekladajú Rimbauda, s ich prekladmi súvisia staršie a nové preklady bývalých nadrealistov (Š. Žáry), J. Mihalkovič prekladá Blaisa Cendrarsa, Henriho Michauxa, Wiliama Carlosa Wiliamsa, J. Šimonovič Lorcu a iných španielsky píšucich básnikov.

Porovnávaním básnických prekladov s originálom sme dospeli k zisteniu, že cieľom básnického prekladu v tomto období je vytvoriť v materiáli cieľového jazyka „umeleckú jednotu, v ktorej sa deštrukciou a novým zložením prvkov nového kódu“ vytvára odlišným spôsobom „homogenizovaný celok, schopný pôsobiť ako esteticky funkčný text“¹³ primerane pôsobiaci v danej dobe a prostredí. „Základnou prekladovou jednotkou je v takomto ponímaní vzťah“¹⁴ medzi základnými poetologickými rovinami (eufonickou, rýmovou, rytmickou, obraznou), rovinou gramatickou a sémantickou. Každá rovina si vyžaduje osobitnú metódu analýzy, má vlastnú tradíciu domácej literatúry i prekladu, pričom obidve tradície sú navzájom prepojené.

Lubomír Feldek v spomenutom článku *Bude reč o prelade* (Mladá tvorba, 1958) polemizuje s tzv. ponechávajúcim princípom historizujúceho prekladateľa V. Turčányho, ktorým prekladal klasikov (Dante, Petrarca, Michelangelo, trubadúri...). Danteho, prvé dve knihy, *Peklo* a *Očistec*, prekladal Viliam Turčány v spolupráci s J. Felixom. Tretiu, *Raj*, doprekladal sám. V tomto prelade sa už neuplatňuje ako v prelade Villona, ktorého prekladal J. Felix s J. Smrekom (neskôr *Malý testament* s J. Kostrom), umiernená vivifikácia, ale historizácia. Jazykovo ide o posun do minulosti:

Dante Alighieri, *Peklo*

Spev prvý

Do stredy dráhy životnej som vkročil,
keď obklopil ma temný priestor lesný,
pretože prv som z pravej cesty zbočil.

Ach, preťažko aj vysloviť, jak desný
a drsný les ma obkolesil vtedy,
bo pri spomienke znovu strach ma tiesni.

¹³ A. Valcerová-Bacigálová: *Vzťah významu a tvaru v prelade poézie*. Prešov, FF PU, 1999, s. 110.

¹⁴ *Ibidem*.

Len smrť ak vrhá do trpkšej biedy!
 No, pre dobro, čo tiež, som tam bol zhladol
 rozpoviem všetko ako pri spovedi¹⁵.

Ľ. Feldek nadväzuje na Fischerovu školu z medzivojnového obdobia v Čechách a zdôrazňuje modernizáciu najmä na jazykovej rovine. Uprednostňuje používanie hovorového štýlu (vyhýba sa inverzii, výplnkovým slovám, prechodníkom a príčastiam). Inovuje obraznosť a rýmový repertoár lyriky v preklade, čo vplyva i na domácu poéziu:

V.V. Majakovskij, *Ó, nežní*

Lásku kladiete na struny husiel.
 Grobian, ten vyloží ju na činely.
 No kto z vás takto vyvrátiť sa musel,
 Aby sa v púhe ústa zmenil celý?

Podťte sa učiť —
 Vy batistová, milujúca parky,
 Hodnotná hodnostárka anjelského hnutia.
 A tiež vy, ktorá ako v knihe pre kuchárky
 Perami listujete bez pohnutia.

Rozkážte — Zbesniem až do drene kostí,
 Budem jak nebo farby meniť v lícach,
 Rozkážte —
 Znežniem bez ťažkostí,
 Nebudem muž, lež — oblak v nohaviciach!

Neverím, že je plná kvetov Nizz!
 Dnes moja báseň s úctou vyobrazí
 Vás, muži, preležaní ako nemocnica,
 A ženy otrepané ako frázy¹⁶.

V priebehu šesťdesiatych rokov a neskôr zasahujú modernizačné tendencie v preklade poézie aj generáciu predchádzajúcu — hlavne M. Válka a V. Mihálka (*Lysistrata*), no modernizačné postupy využíva napríklad aj V. Turčány v preklade pre deti (G. Rodari). Modernizáciu a aktualizáciu uplatňujú z nasledujúcej generácie hlavne J. Štrasser, P. Zajac a M. Heveši, dokonca aj v prekladoch klasiky

¹⁵ D. Alighieri: *Božská komédia. Peklo*. Prel. V. Turčány, J. Felix. Bratislava, SVKL, 1964, s. 9.

¹⁶ V.V. Majakovskij: *Oblak v nohaviciach. Flauta — chrbtica*. Prel. Ľ. Feldek. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1967.

(M. J. Lermontov), v menšej miere J. Zambor, J. Švantner, J. Kantorová-Báliková, ktorí sa postupne hlásia k umiernejšiemu, adekvátnemu prekladu, podobne ako generácia M. Andričíka. Po roku 1989 nastáva akýsi návrat k východiskám J. Felixa, preklad sa usiluje vystihnúť špecifikum tvorby prekladaného autora a priblížiť ho čitateľovi v podobe, v akej asi pôsobil na svojho súčasníka.

Jedným z prekladov, ktoré sa podieľali na prestavbe výrazových prostriedkov slovenskej detskej poézie koncom päťdesiatych a v šesťdesiatych rokoch, je Válek preklad poézie Juliana Tuwima s názvom *Pán Malilínček a veľryba* (1975), pričom leporelo *Pán Tralalinský* vyšlo už v roku 1953. Na interpretáciu sme vybrali úvodnú báseň s rovnakým názvom ako výber, pretože obsahuje všetky základné prvky, ktoré ovplyvnili slovenskú detskú poéziu.

Detská poézia Juliana Tuwima korešponduje s úsiliami modernej poézie od čias poetizmu v stredoeurópskom i širšom európskom kontexte. Jedným z jej dominantných znakov je konkrétnosť. Viaceré črty spájajú poéziu M. Válka s konkretistami. Dej básne *Pán Malilínček a veľryba* sa odohráva v konkrétnom priestore Poľska. Jazyk textu je hovorový („bol to chlapík bez chyby“) bez zbytočných ornamentálnych prívlastkov. Verš v preklade je viazaný, no jamb je tvorený nenásilne, bez inverzií, pomocou jednoslabičných slov v predrážke na začiatku verša. M. Válek využíva mužské rýmy v záverečnej klauzule druhého a štvrtého verša (bez chyby — veľryby), pričom použitie slova veľryba je objavné, ide o zoologický termín, ktorý sa predtým nevyskytoval a nemôže sa vyskytnúť ani po ňom, lebo je natoľko výrazný, že by poukazoval na Tuwima, resp. na prekladateľa M. Válka a bol by vnímaný ako epigónsky. Už v prvom verši i v názve je využitá slovná hra, meno Malilínček (v origináli Maluškiewicz) je meno so sémantickým významom, zdobnenina, vyjadrujúca nepatrnosť hlavnej postavy (ešte menší ako malý), vlastnosť, ktorá vynikne v protiklade k veľrybe. Názov je teda oxymorický, oxymoron sa dostáva i do rýmovej pozície, určuje aj makrokompozíciu textu, čím zabezpečuje jeho kompozičnú ucelenosť a uzavretosť a premieta sa na jednotlivé roviny textu, motivuje výber výrazových prostriedkov. Pán Malilínček už všetko videl a poznal, no nikdy neuzrel ani „kúsok veľryby“. Kontrast zasahuje všetky roviny básne, aj eufonickú, vybudovanú na kontraste hlások *r* a *l*: *Žil v Poľsku Malilínček, bol chlapík, poznal, videl raz, veľryby*; sprevádzaný hláskou *b*: *bez chyby — veľryby*. Text je teda dostatočne eufonicky nasýtený, čo priťahuje pozornosť detského čitateľa. Estetický účinok zabezpečuje súhra eufonických, rýmových, rytmických a obrazovo-sémantických prvkov. Všetky tieto zložky: konkrétnosť, prirodzený hovorový jazyk, výrazná zvuková nasýtenosť a moderná obraznosť založená na kontraste sa využíva pri tvorbe modernej slovenskej detskej poézie, založenej na hre so slovom, najvýraznejšie od šesťdesiatych rokov 20. storočia. Autori si vyberajú na preklad texty, ktoré tieto prvky využívajú (J. Tuwim tvoril už v medzivojnovom období).

Prekladateľ využíva v preklade substitúciu, keď nahradil „ziarnko kawy“ ešte menšími zrnkami maku. Na opačnej strane kontrastu sú zveličenia, hyperbo-

la *preukrutne* dodáva textu ironický podtón. Kontrastnosť sa premieta i na rovinu veľmi kvalitného mužského rýmu: „ani mak — ako drak“, v ktorom sa využíva rozprávková reália, jednak ako kontrast k malému maku v rýme, jednak vo frazeologickom spojení „do cestovania ani drak“, čo je postup častý u konkretistov a slúži na aktualizáciu, resp. revitalizáciu tradičných frazeologických spojení. Draka v origináli nenájde, výraznejšia je v predlohe ironická štylizácia posledných dvoch veršov: „A oprócz tego podróznik. A oprócz tego ciekawy“. M. Válek posledné dva verše substituoval, v intenciiach slovenských pravidiel veršovania spresnil rým, iróniu predlohy zachoval, aj keď ju mierne oslabil. Funkcia slova *drak* vo vzťahu vertikálnom i horizontálnom svedčí o využívaní plochy celého textu v preklade. Eufonická, rýmová a významová rovina sú v preklade navzájom prepojené. Podobne ako lexéma *veľryba* i *drak* v rýmovej pozícii sú výrazné, i keď drak sa v detskej poézii vyskytuje častejšie.

Z časového odstupu je zjavné, že vo vývine básnického prekladu dochádza na Slovensku po roku 1945 k striedaniu období naturalizácie a exotizácie, historizácie a modernizácie, podobne ako v dejinách svetovej literatúry pri striedaní literárnych smerov. V priebehu šesťdesiatych rokov 20. storočia sa i vďaka prekladu modernej lyriky mení slovenská poézia z dedinskej na mestskú, nastáva zmena slovníka, v oblasti básnických postupov je výrazná modernizácia, prechod od viazaného verša k voľnému a dôraz na originálnu obraznosť. Vývinový zlom v roku 1958 je taký silný, že ani postulovaná tradičnosť v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch v období tzv. normalizácie trend aktualizáčných prekladov nezastavila. Archaizácia, resp. naturalizácia v miere, aká bola možná pred rokom 1958, už nie je prijateľná. Básnický preklad sa posunul na nový vývinový stupeň.

Spooločenský zlom v roku 1989 neovplyvnil vývin básnického prekladu takým spôsobom, ako by sme si to predstavovali. Náročných umeleckých prekladov, najmä prekladov poézie, vychádza menej. Špičkoví prekladatelia (J. Zambor, napríklad jeho preklad Chlebnikova či Lorcu, J. Mihalkovič, M. Andričík) predvádzajú svoju virtuoziu v preklade viazaného verša. Tá sa prejavuje najmä na schopnosti prepojiť zvukovú a sémantickú rovinu básnického textu. Nadväzujú na metódu vivifikácie, ktorú uplatnil J. Felix s J. Smrekom, neskôr s J. Kostrom v preklade Villona. Tá sa neskôr zdokonalila v prekladoch modernej svetovej lyriky J. Buzássyho, J. Stacha, J. Ondruša, ale aj v prekladoch klasickej svetovej poézie. Priveľmi priamočiaro modernizujúce preklady poézie už neurčujú literárny vývin (Štrasserov preklad *Eugena Onegina*). Rozhodujúce je úsilie maximálne sa priblížiť poetike autora, čo sa prejavuje do určitej miery aj v prekladoch L. Šimona, M. Richtera, J. Kantorovej-Bálikovej, M. Haugovej, no nie vždy v rovnakej miere.

V básnickom preklade sa v súčasnosti posúvajú predovšetkým prvky na úrovni mikroštylistiky. Kompozičná a tematická rovina sa v súčasných prekladoch výraznejšie nemodifikujú.

Keďže každá zo skúmaných poetologických rovín má svoju tradíciu v domácej literatúre i v preklade, vzájomné vzťahy sa vo vnútri jednotlivých rovín a medzi nimi komplikujú i v závislosti od dobovej normy. Navyše u každého autora je dominantná iná zložka, ktorá určuje štruktúru básnického textu. Každý text je individuálny a žiada si vlastnú interpretáciu. Jej dôležitosť zdôrazňujú všetci naši teoretici prekladu (J. Levý, F. Miko, A. Popovič, J. Vilikovský, D. Ďurišin, D. Slobodník, J. Koška, J. Zambor, M. Andričík).

Eufónia plní v básnickom texte zvyčajne sprievodnú funkciu — zvýrazňuje v básni jej sémantické poslanstvo. V dejinách lyriky nájdeme texty (Poe: *Havran*, Verlaine: *Jesenné listie*, Rimbaud: *Samohlásky*, Chlebnikov: *Zaklínanie smiechom*, Voznesenskij: *Goya*), v ktorých zvuková zložka dominuje. Zvuková príznakovosť textu, zvýšený výskyt niektorých samohlások a spoluhlások spôsobuje komplikácie pri preklade takýchto textov (J. Mukařovský, J. Levý, I. Fónagy, D. Slobodník, J. Zambor, M. Andričík). Vďaka tomu, že eufónia nemá samostatnú významovú platnosť, len v spojení s témou, je možné aj takýto typ textu substituovať. Prekladateľova kreativita sa dostáva pri preklade tohto typu textov na úroveň tvorby pôvodnej poézie.

Experimenty na rýmovej rovine dokázali obohatiť repertoár pôvodného rýmovníka slovenskej poézie o rýmy bohato rozvité smerom do vnútra verša, rýmy metatetické, prerývané, ale aj o rýmy nepresné, napojené na eufonickú štruktúru básní a podčiarkujúce sémantiku básne. Spresňovanie rýmoviek, súvisiace s charakterom slovenčiny (konštantný prízvuk na prvej slabike) kompenzuje výraznejšie nepresnosti v slovenčine na rovine rytmickej. Rytmus je síce organizujúcim činiteľom básnického textu na zvukovej rovine, no vo vzťahu k sémantike je takisto v sprievodnej funkcii. Na význam odkazuje *a posteriori*¹⁷. Variabilitu vzťahu sémantiky a rytmu neurčuje schéma „metrum, ale rytmus originálu“¹⁸. Metrum východiskového jazyka (jamb v ruštine s pohyblivým a tónickým prízvukom) možno nahradiť odlišným rytmom (trochejským), resp. daktylotrochejským, pre slovenčinu typickým. Kreatívny prekladateľ dokáže vytvoriť aj substitúciu prvkov, ktoré v domácej poézii systémovo neexistujú (anapest, amfibrach v Zamborových prekladoch z ruštiny, v Andričíkových prekladoch z angličtiny).

K virtuóznym prekladateľským výkonom patrí Zamborov preklad zaumnej básne V. Chlebnikova *Zaklínanie smiechom*, z ktorej už publikoval viacero variantov, jeden z nich umiestnil i vo svojej poslednej zbierke *Dom plný neviditeľných* (2014) ako vlastný text. Preklad kladie J. Zambor na úroveň svojej pôvodnej tvorby¹⁹ (2000).

¹⁷ A. Valcerová-Bacigálová: *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie...*, s. 118 a n.

¹⁸ J. Levý: *Umění překlada*. Praha 1963, s. 20.

¹⁹ Por. J. Zambor: *Preklad ako umenie*. Bratislava, Univerzita Komenského, 2000.

Zakljatije smechom

О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи!
 Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно
 О, засмейтесь усмеяльно!
 О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
 О, иссмеяся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
 Смейево, смейево
 Усмей, осмей, смешики, смешики,
 Смеюнчики, смеюнчики.
 О, рассмейтесь, смехачи
 О, засмейтесь, смехачи!

Báseň preložil do slovenčiny prvýkrát Milan Ferko, vyšla vo výbere *Deň modrých medveďov* (1969):

Zariekanie smiechom

Ó, rozosmejte sa, smiešnici!
 Ó, zasmejte sa, smiešnici!
 Vy, čo smiechotavo smiešite a smiechavične smejčíte,
 Ó, zasmejte sa úsmevivo!
 Ó, nadsmejavé rozosmiačiská, smiech smejjivých smiešnikov!
 Ó, vysmej sa smejúčky, smiech smiechárskych smiešnikov!
 Smejstvo, smejstvo,
 Nasmej, osmej, smiešik, smieško,
 Smejaci, smejani,
 Ó, rozosmejte sa, smiechoši!
 Ó, zasmejte sa, smiešnici!

Reedícia Ferkových prekladov z Chlebnikova vyšla pod názvom *Samostrel lásky* (1985). Už prvý preklad bol prijatý protirečivo. J. Štrasser s P. Zajacom napísali: „Ferko si nijako nezľahčoval náročnú prácu. [...] vybral si prekladateľsky najnáročnejšie básne, väčšinou tie, v ktorých sa Chlebnikov ponoril do fonetických a etymologických kvalít ruského jazyka“²⁰. Zároveň upozorňujú na preexponovanú prekladateľskú „intervenciu“ do textu²¹, čo M. Heveši spresňuje, keď hovorí, že „Ferko sa príliš spoliehal na slovesnú pedantériu“, a vyčíta Ferkovi nadbytočné „kuketovanie“ so slovami a zvukmi a neadekvátny preklad niektorých neologizmov²².

²⁰ *Knížný koktail Romboidu*. „Romboid“ 1970, 5, č. 2, s. 79–80; J. Zambor: *Preklad ako umenie...*, s. 130.

²¹ *Ibidem*.

²² *Na tému Chlebnikov*. „Romboid“ 1970, 5, č. 6, s. 46–50; J. Zambor: *Preklad ako umenie...*

Ján Zambor upozorňuje ďalej na to, že keď v roku 1977 vyšiel výber z Chlebnikovových poém *A rukou ukážeme na Slnko* (zostavil M. Heveši, preklady M. Válek, J. Koška, J. Štrasser, J. Zambor), Ferkove preklady sa vo výbere neobjavili. „Toto vydanie v značnej miere vyznieva ako prezentovanie inej prekladovej metódy a výraznejšie sa orientuje na tú polohu básnikovej tvorby, v ktorej sa jednostranne neexponuje jazyk, najmä slovtvorba a fonetická stránka“²³. Pri porovnaní Ferkových prekladov s českými, Tauferovými, Zambor ďalej konštatuje: „ak Tauferove výbery berieme ako hodnotovú métu, je evidentné, že Ferkovi sa ju dosiahnuť nepodarilo. Jeho Chlebnikov, žiaľ, v sebe nemá toľko umeleckej výraznosti a čara ako Tauferov. Aj z básnického hľadiska nejde o takú čistú prácu“²⁴.

„Ferko akoby jednoducho nebol pre Chlebnikova partner, ktorého by súčasná slovenská literárna obec bola ochotná akceptovať...“²⁵.

Vyjadruje sa aj k prekladu básne *Zariekanie smiechom* „založenom na slovtvorbe“, konštatuje, že:

Ferko „zaumničí“ značne svojvoľne. Preklad evokuje iné významy ako originál. Je zrejmé, že už takí „smechači“, ktorých nachádzame v prvom verši pôvodiny, nie sú „smiešnici“ (prvá Ferkova verzia), ale ani „smejkovia“ (druhá verzia). O čo adekvátnejšie je Tauferovo riešenie „smáči“. Ferko zavše „neologizuje“ a celkove text lexikálne ozvláštňuje aj tam, kde to Chlebnikov nerobí, a nedeje sa tak z príčin výrazovej substitúcie. V súvislosti s neologizmami naďalej platí, že kým u Chlebnikova je to pátranie po prapodstate slov, básnická filológia a etymológia, u Ferka to zavše zaváňa koketériou a jeho lexikálne novotvary (a podobne je to aj pri príznakovej kumulácii zvukových prvkov) nie sú natoľko významovo nasýtené... niet v nich toľkej sémantickej „jasnozrivosti“. Táto práca si okrem iného vyžadovala zalistovať si v retrográdnych slovníkoch ruského a slovenského jazyka, určiť si významovú hodnotu Chlebnikovových afixov a pod. Dôveryhodnosti Ferkovho prekladového úskalia by bolo istotne prospelo, keby bol v časti *Poznámky a vysvetlivky* uverejnil aj komentár k svojim neologizmom, resp. nezvyčajným slovám, ako to robil svojho času Taufer²⁶.

Neskoršieho prekladateľa Chlebnikova neuspokojuje ani Ferkov preklad rýmových kalambúrov, ktoré prekladá „málo náročnými nepresnými rýmami“, a prekáža mu i „nadmerná frekvencia presahových rýmov“. Prekladateľský postup M. Ferka označuje ako „historizovanie“²⁷ a „zdomáčňovanie“²⁸. Možno povedať, že Ferko nerespektoval spätosť sémantiky a zvuku a ich vzájomnú

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 131.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 132.

motiváciu. Jeho novotvary sú svojvoľné, a ako sme zistili u Voznesenského²⁹, sú rovnako bezobsažné ako historizmy presahujúce sémantickú mieru výrazu, sú samoúčelným experimentom pre experiment (*smiehotavo smiešite* a *smiechavične smejníte* nemá oporu v originále, konotácie *smiechavično* — dýchavične alebo *smejčíte* — smilníte v originále prítomné nie sú, podobne *rozosmiačiská* — zemiačniská, *smejstvo* — pestvo). Násilná modernizácia bola jednou z tendencií najmä v štandardných, povrchno modernizujúcich prekladoch v šesťdesiatych rokoch minulého storočia.

Všetkých negatív Ferkovho prekladového variantu, o ktorých hovorí vo svojej štúdií, sa chcel Zambor zrejme vo svojom preklade vyvarovať:

Zaklínanie smiechom

Ó, rozosmejte sa, smejací!
 Ó, zasmejte sa už, smejací!
 Čo smejú sa smiechmi, čo sa rozsmiechošia smejeselo,
 Ó, zasmejte sa vysmejeselo!
 Ó, výsmejeselé rozposmechy — smiech úsmešných smejakov!
 Ó, rozvysmej sa rozsmejeselo, smiech výsmešných smejanov!
 Smejovo, smejo,vo,
 Vysmej, osmej,
 Smieškovia, smieškovia,
 Posmieváčikovia, posmieváčikovia.
 Ó, rozosmejte sa, smejací!
 Ó, zasmejte sa už, smejací.

Nie je náhodné, že práve tejto básni venuje prekladateľ najrozsiahlejší poznámkový aparát. Píše: „V preklade sa rovnako ako v predlohe zachováva jedna východisková koreňová morféma *smej, smiech* (v ruštine *smej, smeč*). Preklad sa usiluje transponovať lexikálne novotvary vytvorené na základe „spriahnutia koreňov“ (V. Chlebnikov) alebo na základe prípon a predpôn. Napriek vedomiu značnej voľnosti lexikálnych analógií (konotácií) základné uvádzame: *smejaci* — siláci, junáci (v rozhlasovej relácii uvádza aj *bujaci*), orig. *Smechači*. D. Burl'uk čítal ako „giganti smiechu“, bohateri, V. Majakovskij ako siláci (silači)“³⁰.

Autorské poznámky umožňujú čitateľovi dešifrovať ťažko pochopiteľné, resp. len tušené významy, ktoré poetika „zaumu“ sugeruje. Napriek tomu je evidentné, že ide o preklad presnejší, než je preklad Ferkov. Dôležitá je etymologická súvislosť koreňov slov, ktorej variabilitu zabezpečujú početné prefixy a sufixy. Prítom aj prefixy a sufixy nesú svoj špecifický sémantický významový odtieň (rozosmiať — zasmiať sa schuti, naplno, vysmiať — vyjadriť výsmech, opovrhnutie,

²⁹ A. Valcerová-Bacigálová: *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie...*

³⁰ J. Zambor: *Dom plný neviditeľných*. Dunajská Lužná, Milanium, 2014, s. 38.

zasmiať — vyjadriť úsmev decentne). Slobodu tvorenia, kreativitu podčiarkuje aj variabilita slovných druhov, ktorá je v preklade zastúpená vo väčšej miere než vo Ferkovom prekladovom variante, viac zodpovedá originálu, prekladateľ sám vytvára v slovenčine novotvary (smejaci, rozsmiechošia sa, smejeselo, vysmejeselo, výsmejeselé rozposmechy, úsmešných smejakov, rozvysmej sa, rozmejeselo, smejanov, smejo), čím napodobňuje tvorivú metódu V. Chlebnikova. Odstránená je zvuková svojvoľnosť, teda nedostatečné motivovanie významu a zvuku, ktorú nachádzame vo Ferkovom preklade. Rýmy sú bohaté a rovnako zvukovo motivované ako u Chlebnikova, čo prekladateľovi umožnilo štúdium retrográdnych slovníkov ruštiny i slovenčiny. Mnohé novotvary sú objavné a v slovenčine vývinovo produktívne. Základná koreňová morféma **smej**, ktorá spája všetky plnovýznamové slová a tvorí základné tertium comparationis básne, je uplatnená v plnom rozsahu. Text Zamborovho prekladu je brilantnou ukážkou presného a kreatívneho básnického prekladu na Slovensku, snúbi sa v ňom básnická, prekladateľská i teoretická erudícia. Slovenský prekladateľ sa priblížil méte, o ktorú sa usiloval, a prekladom, ktoré ho inšpirovali — českému prekladateľovi V. Chlebnikova, J. Tauferovi.

Vrcholné prekladateľské výkony chápu súčasní prekladatelia poézie ako pôvodnú tvorbu. Uvedieme preto aj Zamborov variant na Chlebnikovovu báseň zo zbierky *Dom plný neviditeľných*:

Zaklínanie smiechom

Variácia na báseň Velimíra Chlebnikova

Rozosmejte sa, smejúci,
 smie-cha-cha-chmi, smie-cho-cho-chmi
 nad dôležitkářskými posmechárkami,
 nad nadúvajúcimi sa smiechúrikmi,
 nad smiechaporiacimi sa smejunčekmi,
 nad výsmechytráckymi posmejkami.
 Ó, zasmejte sa smejúťostne
 Nad ich smiechotným smejkapom.
 Zasmejte sa smialostne,
 Smialostivo³¹.

Ide tu o aktualizáciu nielen na časovej, ale aj na kontextovej rovine, keď autor využil Chlebnikovovu báseň na vyjadrenie vlastnej životnej situácie v novom kultúrnom a jazykovom kontexte. Intertextualita zostáva zjavná, je vyjadrená pod nadpisom.

³¹ Ibidem.

Záver

Po roku 1945 existuje v prekladoch poézie do slovenčiny popri sebe tradičný naturalizujúci princíp, založený na domácej tradícii prekladov klasiky, hlavne ruskej. Vytvoril kvalitnú bázu pre nové hodnoty, ktoré uvádzal do tradičného prostredia preklad nových, moderných svetových autorov. Prinášal pohyb do ledva utvoreného a ešte stále sa stabilizujúceho systému hodnôt a postupov (hlavne preklad klasickej prózy a drámy).

Na podloží tradičného, len nedávno etablovaného, kanonizovaného, tak mohla vzniknúť v oblasti básnického prekladu dostatočne pevná pôda pre systémový experiment — exotizáciu, prenikanie cudzieho, dominujúcu v preklade moderných autorov, predovšetkým v poézii obdobia šesťdesiatych rokov. Tento zlom je zásadný a aktualizácia, modernizácia, uvádzanie cudzieho do domáceho prostredia pretrváva aj v období tzv. normalizácie, keďže spoločensky i v oblasti kultúry šlo o neprirodzený zásah do štruktúry vnútrospoločenského a hlavne kultúrneho pohybu. Exotizácia a modernizácia pretrváva aj v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, dokonca aj po roku 1989, hoci oficiálne sú presadzované tradičné hodnoty.

Po roku 1989 dochádza postupne k zaujatiu rovnovážneho stavu medzi moderným a tradičným, cudzím a naším. Preklad sa dostáva k svojmu vlastnému poslaniu — vďaka novým spoločenským a kultúrnym podmienkam, ale aj rozvoju jazyka — začína sa približovať poetike prekladaného autora, nemusí už plniť náhradné spoločenské funkcie. (Inou vecou je fungovanie trhového mechanizmu, ktorý náročné prekladateľské preklady zatláča do pozadia a podporuje preklady nadbiehajúce čitateľskému vkusu, čo obmedzuje vznik špičkových prekladateľských výkonov). Aby sa umelecký preklad dostal do tejto fázy, musel prekonať za vyše pol storočia zložitý vývin: prešiel obdobím naturalizácie s prevahou uplatnenia domácej literárnej tradície (Slovenská prekladateľská škola ako vyvrcholenie) i obdobím exotizácie s prevahou presadzovania cudzieho, hlavne moderných autorov, čo súvisí v prvej fáze s prevahou historizácie a uplatňovaním národnej tradície a na druhej strane s prevažujúcou modernizáciou a využitím podnetov iných kultúr.

Tieto základné fázy umožnili nebývalý rozvoj slovenského jazyka na európskej úrovni — schopného pomenovať náročné pojmy a širokú paletu pomenovaní z rozličných oblastí života z iných jazykov na úrovni primeranej súčasnosti. To, čo trvalo v iných kultúrach a jazykoch celé stáročia, udialo sa v kultúrach menších národov, ako je slovenský, v zrýchlenom tempe, počas niekoľkých desaťročí.

Táto situácia vznikla vďaka mnohým spoločenským ruptúram. Aj keď spisovná slovenčina vznikla v roku 1843, predtým sa utvárala v iných podobách (berňolákovčina, biblická čeština), na podklade stredoslovenských nárečí sa ešte dlho modifikovala a čoskoro sa oficiálne nemohla používať, na území Rakúsko-

-Uhorska bola predpísaná maďarčina, širšie ľudové vrstvy jej nerozumeli, spisovatelia, ktorí písali a prekladali v rodnom jazyku boli prenasledovaní.

Po roku 1918 sa situácia zmenila, vzniká Československo s dominantným postavením českého národa a kultúry, čo slovenskej kultúre prospelo, ale vzdelanostná vrstva obyvateľstva bola stále pomerne úzka. Prekladová slovenčina je poznačená nárečiami a orientácia na ruštinu sa len pomaly rozširuje na iné jazyky. Vznikajú hlavne preklady z maďarčiny a francúzštiny. Jazyk týchto prekladov je ešte dosť heterogénny, nedostatok slovenských prekladov supľujú české preklady.

Špecifická je aj situácia po roku 1945, keď spoločnosťou opäť zmietajú protikladné procesy. V spoločnosti sa uskutočňuje demokratizácia, k vzdelaniu sa dostávajú široké vrstvy obyvateľstva, nastáva nebývalá industrializácia Slovenska, no slobodný duch, ktorý nastal po vojne (obdobie 1945—1948), je brzdený ideológiou. Po roku 1948 sa opäť prekladá najmä z ruštiny, ale svetová klasika sa vďaka popredným osobnostiam (J. Felix, SPKK, Slovenská prekladateľská škola) prekladá naďalej a preklady sa výrazne podieľajú na rozširovaní slovnej zásoby spisovnej slovenčiny.

Vďaka tejto širokej jazykovej báze sú možné experimenty po roku 1956/1958, nastáva obdobie experimentov, prekladajú sa avantgardní autori, v básnickom prelade dochádza k preštruktúrovaniu jednotlivých rovín básnického textu a k novým syntézam, ovplyvňujúcim i domácu básnickú tvorbu.

Literatúra

- Alighieri D.: *Božská komédia. Peklo*. Prel. V. Turčány a J. Felix. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.
- Chlebnikov V.: *Deň modrých medved'ov*. Prel. M. Ferko. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1969.
- Čepan O.: *Kontúry naturizmu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1977.
- Feldek L.: *Z reči do reči*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1977.
- Felix J.: *Na cestách k veľkým. Vybrané spisy Jozefa Felixa*. Vol. 3. Bratislava, Tatran, 1987.
- Felix J.: *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška I.* „Romboid“ 1968, 2, s. 3—10.
- Felix J.: *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška II.* „Romboid“ 1968a, 3, s. 5—6, 80—94.
- Ferenčík J.: *Kontexty prekladu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1982.
- K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 2.* Ed. K. Kenížová-Bednárová. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1994.
- K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku 3.* Ed. K. Kenížová-Bednárová. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1995.
- Kusá M., Lesňáková S., Maliti E., Paštéková S., Tesařová J.: *Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku*. Vol. 4: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836—1996*. Ed. K. Kenížová-Bednárová. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1998.

- Levý J.: *Umění překlada*. Praha 1963.
- Majakovskij V.V.: *Oblak v nohaviach. Flauta — chrbtica*. Prel. E. Feldek. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1967.
- Miko F.: *Text a štýl*. Bratislava, Smena, 1970.
- Myslenie o preklade*. Red. L. Vajdová. Bratislava, Kalligram a Ústav svetovej literatúry SAV, 2007.
- Myslenie o preklade na Slovensku*. Red. L. Vajdová a kol. Bratislava, Kalligram a Ústav svetovej literatúry SAV, 2014.
- Popovič A.: *Originál — preklad. Interpretačná terminológia*. Bratislava, Tatran, 1983.
- Popovič A.: *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava, Tatran, 1971.
- Popovič A.: *Preklad a výraz*. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1968.
- Popovič A.: *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava, Tatran, 1975.
- Popovič A., Miko F.: *Tvorba a recepcia*. Bratislava, Tatran, 1978.
- Slobodník D.: *Teória a prax básnického prekladu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1990.
- Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia*. Ed. O. Kovačičová, M. Kusá. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 2015.
- Šmatlák S.: *Básnik a dieťa. Reflexie o detskej poézii*. Bratislava, Mladé letá, 1976.
- Šmatlák S.: *Dejiny slovenskej literatúry I. (9.—18. storočie)*. Bratislava, Národné literárne centrum, 1997.
- Šmatlák S.: *Dejiny slovenskej literatúry II. (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Bratislava, Národné literárne centrum, 1997.
- Tomčík M.: *Literárnohistorické súvislosti prekladu v rokoch 1945—1949*. „Slavica slovaca” 1991, vol. 26, n. 2, s. 92—110.
- Turčány V.: *K poetike hviezdoslavových prekladov*. „Slovenská literatúra” 1960, vol. 7, n. 4, s. 413—438; 1961, vol. 8, n. 1, s. 36—48.
- Tuwim J.: *Pán Malilínček a veľryba*. Prel. M. Válek. Bratislava, Mladé letá, 1975.
- Valcerová A.: *Hľadanie súvislosti v básnickom preklade*. Prešov, FF PU, 2006.
- Valcerová A.: *Hodnoty svetovej a slovenskej literatúry*. Prešov, FF PU, 2014.
- Valcerová A.: *Pán Malilínček a veľryba Juliana Tuwima v preklade Miroslava Válka*. „O dieťať, jazyku, literatúre: časopis pre otázky rozvíjania komunikačnej a literárnej kompetencie“ 2015, 3, č. 1, s. 68—76.
- Valcerová A.: *Tradičné a moderné, naše a cudzie ako hybné sily vývinu básnického prekladu (s dôrazom na situáciu po roku 1945)*. W: “World literature studies” I, 2016, 8, s. 35—47.
- Valcerová A.: *V labyrinte vzťahov*. Prešov, FF PU, 2000.
- Valcerová-Bacigálová A.: *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie*. Prešov, FF PU, 1999.
- Vilikovský J.: *Preklad ako tvorba*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1984.
- Winczer P. et al.: *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku I*. Bratislava, VEDA, 1993.
- Winczer P.: *Poetika básnických smerov v poľskej a slovenskej poézii 20. storočia*. Bratislava, Vydavateľstvo SAV, 1974.
- Winczer P.: *Súvislosti v čase a priestore: básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*. Bratislava, VEDA, 2000.
- Zambor J.: *Dom plný neviditeľných*. Dunajská Lužná, Milanium, 2014.
- Zambor J.: *Kniha ruskej poézie*. Prešov, Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.
- Zambor J.: *Preklad ako umenie*. Bratislava, Univerzita Komenského, 2000.
- Zambor J.: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava, Veda, 2010.

Anna Valcerová

Básnický preklad na Slovensku po roku 1945

Resumé

Termíny naturalizácia, exotizácia, modernizácia, historizácia a kreolizácia použil Anton Popovič v tzv. Holmesovom kríži v sedemdesiatych rokoch 20. storočia. Odvtedy sa bez nich slovenská teória prekladu nezaobišla. Podrobnejšie ich rozpracoval aj J. Vilikovský. Po ekvivalencii a posunoch patria k najfrekvencovanejším pojmom teórie a kritiky prekladu u nás. Možno ich využiť aj pri koncipovaní dejín prekladu na Slovensku v 20. storočí ako nosné. Pri striedaní jednotlivých období v preklade u nás vystupuje vždy niektorá z týchto tendencií ako dominantná. Po dominancii naturalizujúcich tendencií v päťdesiatych rokoch, keď dominujú preklady klasiky, sa objavuje prevaha aktualizáčnych prekladov, uvádzaná Feldekovým manifestačným vystúpením v Mladej tvorbe koncom päťdesiatych rokov, pokračuje v priebehu šesťdesiatych rokov 20. storočia s dominanciou modernej literatúry. Toto striedanie dominantných tendencií nie je mechanické, no uplatňuje sa aj v spätnom pohľade. V období realizmu dominujú naturalizačné tendencie (Kukučín, Hviezdoslav), v období Moderny exotizačné (Roy, Krasko), no už v medzivojnovom období sa exotizácia strieda s naturalizáciou (Jesenský, Jesenská, Rázusová-Martáková) a J. Felix tieto preklady vyzdvihuje, aj keď vo vzťahu k archaizácii a modernizácii je za tzv. vivifikáciu, prispôsobenie prekladu dobe, v ktorej preklad vznikol, jej čitateľovi. Popri naturalizujúcich prekladoch nadrealisti v období druhej svetovej vojny a tesne pred ňou uprednostňujú modernizáciu a exotizáciu v preklade a premostujú tak obdobie naturalizácie v päťdesiatych rokoch do šesťdesiatych rokov, keď sa zblížujú s nastupujúcou generáciou konkretistov. Po roku 1968 zase modernizácia mechanicky neustupuje do úzadia, vrcholné preklady sú stále modernizujúce či aktualizáčne. Po roku 1989 nastáva postupne po vlne exotizácie, najmä amerikanizácie (krátko po prevrate) vo vrcholných, najmä básnických, prekladoch k umiernenému modernizujúcej a exotizujúcej metóde, k tomu, čo nazýval Felix vivifikáciou na časovej osi a Popovič kreolizáciou, miešaním kultúr. Hovoríme o umierenej, či klasicizujúcej prekladateľskej metóde, preklad si plní svoje základné poslanie, približuje sa štýlu prekladaného autora.

Kľúčové slova: modernizácia, exotizácia, kreolizácia, naturalizácia, Slovenská škola básnického prekladu.

Anna Valcerová

The translation of poetry in Slovakia after 1945

Summary

After the clear dominance of naturalizing tendencies in the 1950s, when classic translations were preponderant, a predominance of up-dated translations appeared. This was introduced by Feldek's manifestation appearance in *Mladá tvorba* at the end of the 1950s and throughout the 1960s by the dominance of modern literature. This alternation of dominant tendencies is by no means mechanical, but it is also applicable in hindsight. Whereas in the period of Realism, naturalization tendencies (Kukučín, Hviezdoslav) seem dominant, the period of Modernism foregrounds those of exotization (Roy, Krasko). However, in the inter-war period, exotization took turns with naturalization (Jesenský, Jesenská, Rázusová-Martáková). J. Felix praises these

translations although with respect to historization and modernization he is in favor of so-called 'vivification', i.e. adapting translation to the epoch in which it originated, as well as the reader. Furthermore, Surrealists in the period of the Second World War and shortly before it seem to prefer modernization and exotization besides naturalizing translations. Thus, they bridge the period of naturalization from the 1950s to the 1960s when they became closer with the starting generation of Concretists. Again, after 1968 modernization was not pushed to the background mechanically; prime translations are still being modernized or up-dated. After 1989, gradually after a wave of exotization, especially Americanization (shortly after the Revolution), attenuation of the modernizing and exoticizing methods in supreme translations, those of poems, in particular, may be observed, in contrast to what was referred to by Felix as vivification on a temporal axis and creolization, i.e. mixing of cultures, by Popovič. This is called an attenuated or classicist translation method; translation fulfils its basic role, it approximates to the style of a translated author and is at his service.

Key words: modernization, exotization, creolization, naturalization, Slovak translation theory of poetry.



Przekład poezji w Słowacji po roku 1945

The translation of poetry in Slovakia after 1945

Anna Valcerová

Uniwersytet Preszowski, Wydział Filozoficzny, avalcerova@gmail.com

Data zgłoszenia artykułu: 16.03.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 7.04.2016 r.

Abstract: Terms such as naturalization, exotization, modernization and creolization were used by Anton Popovič in the so-called Holmes' crisis in the 1970s and they have since gone on to become a staple of Slovak translation theory. They rank among the most frequent of translation theories and translation criticism terms after equivalence and shifts. Moreover, they may be used when discerning the crucial aspects of the Slovak history of translation in the 20th century. As individual periods in translation studies in Slovakia take their turns, one of these tendencies always comes to the fore as a dominant one.

Key words: modernization, exotization, creolization, naturalization, Slovak translation theory of poetry.

Niniejszy artykuł jest owocem wieloletnich badań nad przekładem poetyckim w Słowacji po roku 1945, których rezultaty opublikowane zostały przez autorkę w pracach naukowych i monografiach: *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie* (1999), *V labyrinte vzťahov* (2000), *Hľadanie súvislostí v básnickom preklade* (2006) oraz *Hodnoty svetovej a slovenskej literatúry* (2014). Jak pokazuje obszerne studium Kataríny Bednárovej pt. *Kontexty slovenského básnického prekladu 20. storočia*, zamieszczone w *Slovníku slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia A—K*¹, pełniącym w Słowacji rolę nieistniejącej historii przekładu najnowszych czasów, niektóre historyczne cezury są w dziejach przekładu tak intensywne, że zastępują przełomy wewnątrzliterackie, determinując je

¹ K. Bednárová: *Kontexty slovenského básnického prekladu 20. storočia*. W: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia A—K*. Bratislava, SAV, 2015.

bądź dopełniając. Fakt ten potwierdzają badania prowadzone w ramach słowackiej komparatystyki literackiej (D. Ďurišin), która ma największe doświadczenie w badaniu procesów związanych z przyjmowaniem obcych wpływów w kręgach rodzimych. W rozważaniach nad historią przekładu decydujący jest rozwój literatury rodzimej.

Według Ďurišina obieg przekładu zaczyna się w tym kontekście, który przekład inicjuje, tzn. w kręgu przyjmującym przekład. [...] Jest to ruch dokładnie przeciwny niż relacja oryginał — przekład, narzucana przez terminy język (literatura) wyjściowy i język (literatura) docelowy, wywodzące się z ugruntowanej terminologii zachodniej, tzn. anglojęzycznej translatoologii. [...] Zmiany względem oryginału powstają w przekładzie, ponieważ kontekst przyjmujący przekład interpretuje obcą literaturę już poprzez sam fakt wyboru utworu do tłumaczenia, a następnie w procesie translacji zmienia oryginał według własnych wytycznych².

Nieprzypadkowo zatem Bednárová, badając historię przekładu, powołuje się na *Dejiny slovenskej literatúry* Šmatláka, w których znaleźć można również rozdziały poświęcone historii przekładu w Słowacji. Za podstawowe periodyzacyjne cezury Bednárová uznaje lata 1945, 1948, 1956, 1968, 1989.

Rok 1945 stanowi decydujący przełom, za taki uznaje go Miloš Tomčík w artykule *Literárnohistorické súvislosti prekladu v rokoch 1945—1949*³ i Jozef Felix w artykule *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška*⁴. Rok 1945 jest, według Felixa, „przełomem najwyraźniejszym i najbardziej znaczącym. Od tego roku datować można, w pełnym znaczeniu słowa, rozmach naszej literatury przekładowej”⁵. „Ten ilościowy i jakościowy rozmach literatury przekładowej po roku 1945 jest tak dobitny i naoczny, że w porównaniu z nim nasze starsze przekłady jawią się jedynie jako próbki i pierwsze kroki w tej dziedzinie naszej literatury”⁶. Przyczynę tak radykalnych zmian po roku 1945, według badacza, stanowią lepsze warunki dla literatury przekładowej i przekładowa tradycja, która sukcesywnie rozwijała się w starszych epokach. Zauważa on, że tradycja ta powstawała w najstarszych okresach „w niezwykle ciężkich warunkach, cięższych niż w przypadku rodzimej literatury, ba, tak nieprzyjaznych, że nie mają one swojej analogii w całej Europie. I dlatego tym bardziej należy je docenić”⁷. Ján

² *Myslenie o preklade na Slovensku*. Red. L. Vajdová et al. Bratislava, Kalligram a Ústav svetovej literatúry SAV, 2014, s. 86.

³ M. Tomčík: *Literárnohistorické súvislosti prekladu v rokoch 1945—1949*. „Slavica slovača” 1991, vol. 26, nr 2, s. 92—110.

⁴ J. Felix: *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška I*. „Romboid” 1968, 2, s. 3—10; Idem: *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška II*. „Romboid” 1968a, 3, s. 5—6, 80—94.

⁵ Ibidem, s. 3.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 4.

Ferenčík w książce *Kontexty prekladu* pisze: „Rok 1945 oznaczał wielki, historyczny i niepowtarzalny przełom także w słowackiej twórczości przekładowej”⁸.

Jeśli spojrzeć na wymienione przełomowe daty jedynie z punktu widzenia rozwoju literackiego, wszyscy autorzy stwierdzają, że wartościowe przekłady powstawały również przed rokiem 1945. M. Tomčík za tłumaczy gwarantujących „przekłady na dobrym poziomie” uznaje J. Jesenskigo, M. Gaceka, A. Žarnova, Z. Jesenską, M. Rázusovą-Martákovą, V. Beniaka, E.B. Lukáča, J. Smreka, J. Kostre, J. Felixa i wielu innych. Jeśli spojrzeć na rozwój przekładu poszczególnych gatunków artystycznych, w tym przypadku na rozwój przekładu poezji, cezury społeczne nie będą już tak jednoznacznie zbieżne w obserwowanym okresie z cezurami literackimi, a rozwój przekładu będzie się jawił jako mniej jednoznaczny i bardziej skomplikowany.

Podobnie jak w przypadku wymiany prądów literackich w historii literatury (w Słowacji problemem tym zajmował się Mikuláš Bakoš w książce *Literárna história a historická poetika*, 1973), również w historii przekładu pomiędzy poszczególnymi tendencjami, współistniejącymi w danej dobie obok siebie, rozgrywa się walka. Wewnątrz dominującego kierunku, np. klasycyzmu, rodzi się kierunek opozycyjny, który elementy nieaktualne pod względem rozwojowym wypiera i zastępuje je stopniowo elementami nowatorskimi, sukcesywnie przekształcającymi się w aktualny i dominujący romantyzm (M. Bakoš nawiązywał do rosyjskiego formalizmu, do B. Tomaševskiego i do literaturoznawczych badań czeskiego strukturalizmu, głównie F. Vodički). W historii słowackiego przekładu poetyckiego zauważyć można analogiczną wymianę neutralizujących i egzotyzujących tendencji. M. Bakoš stworzył podstawy pojmowania rozwoju literackiego nie jako mechanicznej wymiany kierunków literackich z szeregiem pozytywnie gromadzonych faktów, lecz jako złożoną strukturę dobowych tendencji, których część zdobywa z czasem dominującą pozycję, określając podstawowe kierunki rozwoju, podczas gdy pozostałe są poboczne, a jeszcze inne pod względem rozwojowym przestarzałe, niemal peryferyjne. Stopniowo zanikają, a podczas zaniku wcześniej dominujących tendencji na plan pierwszy wysuwają się inne, nowatorskie z punktu widzenia rozwoju, które sukcesywnie zyskują pozycję dominującą. Podobne ujęcie rozwoju form literackich, wywodzące się z teorii Tomaševskiego i Vodički, odnaleźć można także w teorii polisystemów autorstwa izraelskiego badacza Evena Zohara (*Myslenie o preklade*, 2007), sięgającej do rosyjskiego formalizmu i czeskiego strukturalizmu.

W okresie międzywojennym w poezji słowackiej dominowało dążenie do aktualizowania w rodzimym kontekście nowych elementów i oddziaływania tym samym na rozwój literatury rodzimej, w której elementy te były nieobecne — przekłady nadrealistów, poetów katolickiej moderny, koncepcja Novomeskiego

⁸ J. Ferenčík: *Kontexty prekladu*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1982, s. 14.

ukierunkowująca słowacką kulturę na zachód i wschód⁹. Ten naturalny rozwój został gwałtownie przerwany przez drugą wojnę światową, kiedy faworyzowanie nowego i obcego zastąpiła tendencja naturalizacji.

Jozef Felix w artykule *Tri pohľady na Rostandovho Cyrana z Bergeracu* ocenił przekład Márii Rázusovej-Martákovéj, wydany w roku 1939, jako „jeden z najdoskonalszych przekładów, jaki ukazał się w Słowacji w ogóle”¹⁰. Ocenę taką znaleźć można w trzech jego tekstach. Z artykułu *Na margo slovenského prekladu Rostandovho Cyrana* (1939) dowiadujemy się, gdzie tkwią estetyczne wartości tego doskonałego pod względem tłumaczeniowym dzieła:

[...] w *Cyrano de Bergerac* znajdziemy np. zdania w gaskońskim dialekcie. Jedno ze zdań w dialekcie Rázusová-Martáková dość dowcipnie przełożyła dialektem zachodniosłowackim. W gwarze brzmi to: „Ná... a to je nos? Ba nyje ľudé! Najskoreč burgyna to, lebo dyna bude!...”. Wprawdzie w języku przekładu trudno dostrzec siłę twórczą słownictwa Rostanda, ale faktem jest, że ekspresywną różnorodność słownictwa umiała [tłumaczka — M.B.] zastąpić ekspresywnym językiem słowackim tak, że ideowa struktura *Cyrano de Bergerac* nie straciła nic na swojej wartości¹¹.

W swojej krytyce przekładu na przełomie lat 30. i 40. XX wieku Felix wyraźnie preferuje jako kryterium wartościowania naturalizację, stawiając ją ponad egzotyżację. Tendencja ta przeważa w czasie drugiej wojny światowej, jak również po przełomie lat 1948/1949, głównie w przekładach klasyki literatury światowej, w edycji SPKK, którą w wydawnictwie Tatran kierował Jozef Felix. To właśnie w ramach tej serii wytworzyła się poetyka tzw. słowackiej szkoły przekładu, widoczna przede wszystkim w przekładach prozy i dramatu, której zasady sformułował J. Ferencík w *Kontextoch prekladu* (1982). Przedstawicielmi szkoły byli Z. Jesenská, M. Rázusová-Martáková, B. Hečko, J. Ferencík i inni.

W dziedzinie przekładu poezji za przełomowe uznaje się tłumaczenie Smreka i Felixa *Wielkiego testamentu* (1949) Villona, w którym Felix, nawiązując tym razem do czeskiego przekładu z okresu międzywojennego, wprowadza modernizującą i aktualizującą tendencję. Redukując niezrozumiałe słownictwo i archaizmy, w przypisach wyjaśnia realia, które mogłyby być współczesnemu odbiorcy nieznanne. Z tego powodu J. Truhlářová określa metodę Felixa historyczną¹², jednakże biorąc pod uwagę strategię aktualizacji, chodzi raczej o wiwifikację, nieznaczną aktualizację, jak ją nazwał sam Felix w przedmowie do przekładu *Wielkiego testamentu*. Przekład dzieła Villona przez Smreka i Felixa ma dla

⁹ Por. K. Bednárová: *Kontexty slovenského...*

¹⁰ J. Felix: *Na cestách k veľkým. Vybrané spisy Jozefa Felixa*. Vol. 3. Bratislava, Tatran, 1987, s. 287.

¹¹ Ibidem, s. 303—305.

¹² Por. L. Vajdová et al.: *Myslenie o preklade na Slovensku...*, s. 32—54.

dalszego rozwoju przekładu poezji w Słowacji kluczowe znaczenie, nawet jeśli wykorzystaną w nim strategię modernizującą zastąpiła na jakiś czas oficjalnie narzucona tendencja naturalizująca.

W roku 1957 ukazał się przekład Z. Jesenskej poematu Jesenina pt. *Anna Sneginová*, w którym powrócono do naturalizującego tłumaczenia Rázusovej-Martákovej z przełomu lat 30. i 40. Jesenská wykorzystuje ludowe słownictwo w duchu poetyki Jesenina, czasem również swoiście regionalne, z perspektywy dzisiejszej odczuwane jednak jako nadużycie. Słowacka retranslacja *Anny Sneginovej* nasycona została „gvermi”, „papľuhmi”, „lotriskami”, „beťarmi”, „chruňami”, „kujonmi”, „richtár je trúp”, „národ je huňový, nebude štúrat”, „veď bieda ich škrela”, „psota ich morí”, „bist’u”, „mrcha chvíle”, „zahrieblí”, „skvári”, „planiga”, „brýzga”, „zachloští”, „furták”, „chatččka”, „psí brech”, „stonoha”, „novô”, „onô”, „netknúť sa zeme”, „luna sa šklábí”, „jazmín obsuval lesičku”, „oflinok”, „štramfle”, „ozembuch” itp. Do najpiękniejszych fragmentów poematu należą „bitky”, w których „mužici z Radovej Kriušanom napopáckali a Keren-skij si nad Ruskom zakalifoval”. Przekład Jesenskej utrwała słowa zakorzenione w słowniku wiejskiej społeczności, współcześnie już nieużywane, co świadczy o dużym zasobie jej słownictwa, lecz w porównaniu z czeskim przekładem J. Hory z okresu międzywojennego w jej tłumaczeniu wyraźnie dominuje naturalizacja, a w języku przewaga elementów wiejskiej proveniencji. Tłumaczenia przedstawicieli słowackiej szkoły przekładu utrwaliły stan ówczesnego rozwoju języka słowackiego, odznaczając się niezwykłą skalą leksyki o wiejskim rodowodzie, stanowiąc obszar, ponad który mogły wybić się późniejsze modernizujące i eksperymentalne przekłady poezji.

Radykalny przełom w rozwoju przekładu poezji nastąpił w roku 1958, w którym Ľubomír Feldek wystąpił na łamach czasopisma „Mladá tvorba” z programem przekładu modernizującego. Chodzi o tektoniczny przełom, o jakim mówi Oskár Čepan w kontekście rozwoju modernistycznej słowackiej prozy doby międzywojennej; o gwałtowny wstrząs zasadniczo zmieniający kierunek literackiego rozwoju w dziedzinie przekładu poezji w Słowacji. Przełom ten, podobnie jak Feldeka przekład utworów Majakowskiego i przekłady nowoczesnej poezji pozostałych konkretystów, nie dokonał się w próżni, zainspirowany został przez rozwój przekładu poetyckiego w dobie międzywojennej, w wymuszony sposób przerwany przez drugą wojnę światową i okres Państwa Słowackiego. Chodzi o przełom generacyjny, ale nie tylko, ponieważ obejmuje on również przekłady poprzedniej generacji (M. Válek, V. Mihálik: *Lysistrata*) i generacji nadchodzącej. Ján Zambor w monografii *Preklad ako umenie* (2000) mówi o czterech generacjach, które uwarunkowały w Słowacji rozwój przekładu poetyckiego po 1945 roku: 1) Vojtech Mihálik, Viliam Turčány, Miroslav Válek, Milan Rúfus; 2) Ľubomír Feldek, Ján Stacho, Ján Buzássy, Jozef Mihalkovič, Ján Šimonovič oraz Vlastimil Kovalčík i Vojtech Kondrót; 3) Ján Švantner, Ján Zambor, Jana Kantorová-Báliková, Ján Štrasser samodzielnie i z Petrom Zajacom, Milan Rich-

ter, Viera Prokešová, Daniel Hevier, Marián Heveši, Mila Haugová, Karol Chmel; 4) Marián Andričík, Ján Kvapil.

Zasadniczy zwrot oznaczają przekłady utworów Majakowskiego dokonane przez Feldka, przemieszczające się w kierunku formy mówionej języka słowackiego, która ulega przekształceniu z wiejskiej w miejską. Przekłady zebrane wyszły w trzech tomach: *Veľavážení súdruhovia potomci* (1972), *Vladimír Il'jič Lenin* (1973) i *Závid'te si* (1974). Feldek zastosował w nich swoją koncepcję przekładu znaczenia, podkreślając podstawowe elementy poetyki oryginału jako czynnika organizującego. Wykorzystał w przekładzie elementy języka mówionego, unikając inwersji, anakolutów i innych syntaktycznych nieprawidłowości, podzielił tekst na mniejsze partie, czyniąc składnię bardziej przejrzystą i podkreślając rytmiczną segmentację tekstu. Stworzył niedokładne, ale bogate pod względem brzmieniowym, rozbudowane rymowane neologizmy. Aktualizująca tendencja charakterystyczna dla przekładów współczesnej literatury światowej pióra konkretystów (J. Mihalkovič, J. Stacho, J. Ondruš, J. Šimonovič, J. Buzássy) objęła również generację wcześniejszą (M. Válek, V. Mihálik) oraz późniejszą (J. Štrasser z P. Zajacem, J. Zambor, M. Heveši), występując w licznych wariantach i często w bardziej wyważonej formie. Przekłady aktualizujące wyraźnie wpłynęły na rozwój rodzimej liryki i na słowacką teorię przekładu w tym okresie (F. Miko, A. Popovič, D. Ďurišin), preferującą przekład aktualizujący i modernizujący.

W latach 60., a następnie 70. i 80. XX wieku w przekładach współczesnej poezji światowej na język słowacki dochodzi do kompleksowej reorganizacji na wszystkich poziomach tekstu poetyckiego. Oprócz Feldkowych przekładów utworów Majakowskiego, Antonyča, Jeffersa i innych, powstają Válkowe przekłady poezji Verlaine'a, Rilkego, Voznesenskigo, większość konkretystów, głównie Stacho, tłumaczy Rimbauda, z ich przekładami powiązane są starsze i nowe przekłady byłych nadrealistów (Š. Žáry), J. Mihalkovič tłumaczy Blaisa Cendrarsa, Henry'ego Michauxa, Williama Carlosa Williamsa, a J. Šimonovič — Lorkę i innych piszących po hiszpańsku poetów.

Porównując przekłady poezji z oryginałem, dochodzimy do wniosku, że celem przekładu poetyckiego w tym okresie jest wytworzenie w materiale języka docelowego „jakości artystycznej, w której poprzez destrukcję i nowe połączenie elementów nowego kodu” wytwarza się odmiennym sposobem „homogeniczną całość, zdolną oddziaływać jako estetycznie funkcjonalny tekst”¹³, adekwatnie oddziałujący w danej dobie i środowisku. „Podstawowym translatorycznym elementem w takim ujęciu jest relacja”¹⁴ pomiędzy głównymi poetologicznymi warstwami (eufoniczną, rymową, rytmiczną, obrazową), warstwą gramatyczną

¹³ A. Valcerová-Bacigálová: *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie*. Prešov, FF PU, 1999, s. 110.

¹⁴ Ibidem.

i semantyczną. Każda z tych warstw wymaga indywidualnej metody analizy, ma własną tradycję rodzimej literatury i przekładu, przy czym obydwie tradycje przenikają się nawzajem.

Lubomír Feldek we wspomnianym artykule *Bude reč o preklade* („Młoda tvorba”, 1958) polemizuje z tzw. zasadą poniechania, stosowaną przez korzystającego ze strategii historyzującej tłumacza Viliama Turčáneho, który przekładał klasyków (Dante, Petrarca, Michelangelo, trubadurzy). Pierwsze dwie części poematu Dantego: *Peklo* i *Očistec* V. Turčány przełożył we współpracy z J. Felixem, trzecią — *Raj* — przełożył sam. W przekładzie tym nie stosuje się już, tak jak w tłumaczeniu dzieła Villona, które J. Felix tłumaczył z J. Smrekiem (a jeszcze później *Malý testament* — z J. Kostrą), strategii umiarkowanej wiwifikacji, ale historyzację. Pod względem językowym jest to przesunięcie w kierunku przeszłości:

Dante Alighieri, *Peklo*

Spev prvý

Do stredú dráhy životnej som vkročil,
keď obklopil ma temný priestor lesný,
pretože prv som z pravej cesty zbočil.

Ach, preťažko aj vysloviť, jak desný
a drsný les ma obkolesil vtedy,
bo pri spomienke znovu strach ma tiesni.

Len smrť ak vrhá do trpkšej biedy!
No, pre dobro, čo tiež, som tam bol zhladol
rozpoviem všetko ako pri spovedi¹⁵.

L. Feldek nawiązuje do szkoły Fischera z okresu międzywojennego w Czechach, podkreślając modernizację przede wszystkim na płaszczyźnie językowej. Preferuje użycie stylu mówionego (unika inwersji, uzupełnień, imiesłowów przysłówkowych i przymiotnikowych). Unowocześnia w przekładzie sposób obrazowania oraz repertuar rymów poetyckich, wpływając tym samym również na rodzimą poezję:

W.W. Majakowski, *Ó, nežní*

Lásku kładiete na struny husiel.
Grobian, ten vyloží ju na činely.

¹⁵ D. Alighieri: *Božská komédia. Peklo*. Prel. V. Turčány, J. Felix. Bratislava, SVKL 1964, s. 9.

No kto z vás takto vyvrátiť sa musel,
Aby sa v púhe ústa zmenil celý?

Podťe sa učiť —
Vy batistová, milujúca parky,
Hodnotná hodnostárka anjelského hnutia.
A tiež vy, ktorá ako v knihe pre kuchárky
Perami listujete bez pohnutia.

Rozkážte — Zbesniem až do drene kostí,
Budem jak nebo farby meniť v lícach,
Rozkážte —
Znežniem bez ťažkostí,
Nebudem muž, lež — oblak v nohaviciach!

Neverím, že je plná kvetov Nizz!
Dnes moja báseň s úctou vyobrazí
Vás, muži, preležaní ako nemocnica,
A ženy otrepané ako frázy¹⁶.

W latach 60. minionego wieku i późniejszych modernizujące tendencje w przekładzie obejmują również generację poprzedników, głównie M. Válka i V. Mihálíka (*Lysistrata*), modernizujące strategie wykorzystuje także V. Turčány w przekładach twórczości dla dzieci (G. Rodari). Modernizację i aktualizację stosują z następnej generacji przede wszystkim J. Štrasser, P. Zajac oraz M. Heveši, nawet w przekładach klasyki (M.J. Lermontov), w mniejszym stopniu J. Zambor, J. Švantner, J. Kantorová-Báliková, którzy stopniowo, podobnie jak generacja M. Andrička, opowiadają się za bardziej wyważonym przekładem adekwatnym. Po roku 1989 następuje swoisty powrót do twierdzeń J. Felixa, przekład dąży do odtworzenia specyfiki twórczości przekładanego autora i przybliżenia go odbiorcy w takiej formie, w jakiej oddziaływał na czytelnika rodzimego.

Jednym z przekładów obejmujących transformację środków wyrazu w słowackiej poezji dziecięcej pod koniec lat 50. i w latach 60. jest tłumaczenie M. Válka poezji Juliana Tuwima pt. *Pán Malilínček a veľryba* (1975), przy czym leporello *Pán Tralalinský* wyszło już w roku 1953. Do interpretacji wybrany został wiersz tytułowy ze zbioru, ponieważ zawiera wszystkie podstawowe elementy, które miały wpływ na słowacką poezję dziecięcą.

Poezja dziecięca Juliana Tuwima koresponduje z dążeniami poezji współczesnej, rozwijającej się w środkowoeuropejskim i szerszym — europejskim — kontekście od czasu poetyzmu. Jedną z jej dominujących cech jest konkretność, poezję M. Válka również łączy wiele cech z konkretystami. Fabuła wiersza *Pán*

¹⁶ V.V. Majakovskij: *Oblak v nohaviciach. Flauta — chrbtica*. Prel. E. Feldek. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1967.

Malilínček a veľryba rozgrywa się w konkretnej przestrzeni Polski. Język tekstu cechuje potoczność („bol to chlapík bez chyby”), pozbawiony jest zbędnych ornamentacyjnych przymiotników. Wers w przekładzie pozostaje związany, jamb niewymuszony, tworzony bez inwersji za pomocą jednosylabowych słów z anakruzą na początku. M. Válek wykorzystuje rymy męskie w klauzuli drugiego i czwartego wersu („bez chyby” — „veľryby”), przy czym użyte słowo „veľryba” jest odkrywcze, chodzi o termin zoologiczny wcześniej niewystępujący, który nie mógł pojawić się w poezji również później ze względu na zbyt wyraźne konotacje z Tuwimem i adekwatnie z tłumaczem M. Válkiem, co mogłoby prowadzić do odczytywania jego użycia jako epigoństwo. Już w pierwszym wersie i w tytule wykorzystana została gra słów: imię Malilínček (w oryginale: Maluškiewicz) to nasycone semantycznie zdrobnienie wyrażające nikłość głównej postaci (jeszcze mniejszej niż mała), odwołuje się do atrybutu, który pojawia się jako przeciwieństwo wieloryba. Nazwisko jest więc oksymoroniczne, oksymoron obejmuje również rymy, dookreśla makrokompozycję tekstu, gwarantując tym samym kompozycyjnie spójną i zamkniętą całość, uzewnętrznia się na poszczególnych poziomach tekstu, motywując wybór środków wyrazu. Pan Maluškiewicz wszystko już poznał i widział z wyjątkiem „kawałka wieloryba”. Kontrast obejmuje wszystkie warstwy wiersza, również eufoniczną, opierającą się na dysproporcji głosek *r* i *l*: „Žil v Poľsku Malilínček, bol chlapík, poznal, videl raz, veľryby”, dopełnionej głoską *b*: „bez chyby” — „veľryby”. Tekst mocno nasycony pod względem eufonicznym przyciąga uwagę dziecięcego odbiorcy. Estetyczny efekt potęguje zespół eufonicznych, rymowych, rytmicznych i semantyczno-obrazowych elementów. Wszystkie te komponenty: konkretność, naturalny język mówiony, wyraźne nasycenie dźwiękowe i współczesna, opierająca się na kontraście obrazowość wykorzystywane są w tworzeniu nowoczesnej słowackiej poezji dziecięcej polegającej na grze słów, najbardziej zauważalnej w twórczości od lat 60. XX wieku. Autorzy wybierają do przekładu teksty, które wykorzystują wymienione elementy (J. Tuwim tworzył już w dobie międzywojennej).

Tłumacz wykorzystuje w przekładzie substytucję, zastępując „ziarnko kawy” jeszcze mniejszymi ziarnkami maku. Obok kontrastu funkcjonują przesadnie, hiperbole zdecydowanie zwiększające ironiczny półton tekstu. Kontrastowość przenika również w obszar pogłębionego, bogatego rymu męskiego: „ani mak” — „ako drak”, w którym wykorzystane zostały bajkowe realia, zarówno jako kontrast do małego maku w rymie, jak i w związku frazeologicznym „do cestovania ani drak”. To częsta strategia występująca u konkretystów i służąca aktualizacji, odpowiednio rewitalizacji tradycyjnych związków frazeologicznych. Smok (słow. „drak”) w oryginale nie występuje, w pierwowzorze wyraźniejsza jest ironiczna stylizacja ostatnich dwóch wersów: „A oprócz tego podróznik. A oprócz tego ciekawy”. M. Válek w ostatnich dwóch wersach dokonuje substytucji, intencjonalnie zgodnie ze słowackimi zasadami wersyfikacji uściśla rym, zachowuje ironię pierwowzoru, nawet jeśli nieznacznie ją osłabia. Funkcja słowa „drak”

w związku wertykalnym i horyzontalnym świadczy o wykorzystaniu wszystkich poziomów w przekładzie. Warstwy eufoniczna, rymowa, znaczeniowa przenikają się nawzajem. Podobnie jak leksem „veľryba”, tak i „drak” na płaszczyźnie rymu jest wyraźny, jednakże w poezji dziecięcej występuje częściej.

Z upływem czasu staje się oczywiste, że w rozwoju przekładu poetyckiego w Słowacji po roku 1945 dochodzi do wymiany strategii naturalizacji i egzoty-zacji, historyzacji i modernizacji, podobnie jak w historii literatury światowej kierunków literackich. W latach 60. XX wieku, dzięki przekładom współczesnej liryki, słowacka poezja zmienia się z wiejskiej na miejską, następuje zmiana słownika, w dziedzinie tworzenia poezji widoczna jest wyraźna modernizacja, przejście od wiersza wiązanego do wolnego oraz nacisk na oryginalną obrazowość. Etap rozwojowy w roku 1958 jest tak silny, że nawet postulowana w latach 70. i 80., w dobie tzw. normalizacji, tradycyjność nie zatrzymała trendu przekładów aktualizujących. Archaizacja, naturalizacja w stopniu, w jakim funkcjonowała przed rokiem 1958, po tym czasie była już nie do przyjęcia. Przekład poetycki osiągnął nowy etap rozwoju.

Przełom społeczny w roku 1989 nie wpłynął na rozwój przekładu poetyckiego tak, jak moglibyśmy to sobie wyobrazić. Ambitnych przekładów literackich, przede wszystkim przekładów poezji, ukazuje się mniej. Najlepsi tłumacze (J. Zambor, przykładowo jego przekład utworów Chlebnikowa czy Lorki, J. Mihalkovič, M. Andričik) prezentują swoje wirtuozostwo w przekładzie wiersza wiązanego, przejawiające się przede wszystkim w umiejętności zespolenia warstwy brzmieniowej tekstu poetyckiego z semantyczną. Nawiazują do metody wiwifikacji, wykorzystywanej przez J. Felixa i J. Smreka, a później też J. Kostře w przekładzie Villona, którą następnie udoskonalili J. Buzássy, J. Stacho, J. Ondruš w przekładach współczesnej i klasycznej liryki światowej. Zbyt prostolini-jnie modernizujące przekłady poezji nie determinują już literackiego rozwoju (przekład *Eugeniusza Oniegina* Štrassera). Przeważa dążenie do maksymalnego zbliżenia się do poetyki autora, przejawiające się w pewnym stopniu również w przekładach L. Šimona, M. Richtera, J. Kantorovej-Bálikovej, M. Haugovej, ale nie zawsze na równym poziomie.

W przekładzie poezji współcześnie przekształceniu podlegają przede wszystkim elementy na płaszczyźnie mikrostylistyki. Warstwy kompozycyjna i tematyczna we współczesnych przekładach nie ulegają wyraźniejszej modyfikacji.

Mając na uwadze, że każda z badanych poetologicznych warstw ma swoją tradycję w rodzimej literaturze i w przekładzie, wzajemne relacje wewnątrz poszczególnych warstw i pomiędzy nimi komplikują się również w zależności od obowiązującej normy. Ponadto u każdego autora dominuje inny element określający strukturę poetyckiego tekstu. Każdy tekst jest swoisty i domaga się indywidualnej interpretacji. Jej znaczenie podkreślają wszyscy słowaccy teoretycy przekładu (J. Levý, F. Miko, A. Popovič, J. Vilikovský, D. Ďurišin, D. Slobodník, J. Koška, J. Zambor, M. Andričik).

Eufonia pełni w tekście poetyckim zazwyczaj funkcję pomocniczą, podkreślając w wierszu jego semantyczne przesłanie. W historii liryki istnieją teksty (Poe: *Kruk*, Verlaine: *Jesienne listowie*, Rimbaud: *Smogłoski*, Chlebnikow: *Zakłęcie śmiechem*, Voznesenskij: *Goya*), w których warstwa brzmieniowa dominuje. Eufoniczne nacechowanie tekstu, zintensyfikowane występowanie niektórych samogłosek i spółgłosek komplikuje przekład takich utworów (J. Mukařovský, J. Levý, I. Fónagy, D. Slobodník, J. Zambor, M. Andričik). Dzięki temu, że eufonia nie jest pod względem znaczeniowym samodzielna, a jej znaczenie powstaje jedynie w połączeniu z tematem, możliwe staje się zastosowanie w takim typie tekstu substytucji. Kreatywność tłumacza w przekładzie takich utworów wznosi się na poziom rodzimej twórczości poetyckiej.

Eksperymenty w warstwie rymów wzbogaciły repertuar rodzimych rymów poezji słowackiej o rymy głęboko rozwinięte wewnątrz wiersza, rymy metatectyczne, przerywane, jak również niedokładne, związane z eufoniczną strukturą wiersza i podkreślające jego semantykę. Dookreślenie rymów, wiążące się z charakterem języka słowackiego (stały akcent na pierwszej sylabie), znacząco kompensuje niedokładność języka słowackiego w warstwie rytmicznej. Rytm jest do pewnego stopnia czynnikiem organizującym tekst poetycki w warstwie brzmieniowej, ale w związku z semantyką pełni także funkcję pierwszoplanową. Wskazuje na znaczenie *a posteriori*¹⁷. Zmienności relacji między semantyką a rytmem nie określa schemat „metrum, ale rytm oryginału”¹⁸. Metrum języka wyjściowego (jamb w języku rosyjskim z akcentem ruchomym i tonicznym) można zastąpić odmiennym rytmem (trocheicznym bądź daktylotrocheicznym, dla języka słowackiego typowym). Kreatywny tłumacz będzie umiał zastosować substytucję elementów, które w rodzimej poezji systemowo nie istnieją (anapest, amfibrach w przekładach Zambora z języka rosyjskiego oraz w przekładach Andričika z języka angielskiego).

Do wirtuozerskich przekładów należy przekład Zambora „zaumnego” wiersza Chlebnikowa pt. *Zaklinanie śmiechem*, który opublikował w licznych wariantach, jeden z nich umieścił w swoim ostatnim zbiorze *Dom plný neviditel'nych* (2014) jako własny tekst. J. Zambor stawia przekład na równi z oryginalną twórczością¹⁹.

Zakljatije smechem

O, рассмейтесь, смехачи!
 O, засмейтесь, смехачи!
 Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно
 O, засмейтесь усмеяльно!
 O, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

¹⁷ Por. A. Valcerová-Bacigálová: *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie...*, s. 118.

¹⁸ J. Levý: *Umění překlada*. Praha, Československý spisovatel, 1963, s. 20.

¹⁹ Por. J. Zambor: *Preklad ako umenie*. Bratislava, Univerzita Komenského, 2000.

О, иссме́йся рассмея́льно, сме́х надсме́йных смея́чей!
 Сме́йево, сме́йево
 Усме́й, осме́й, сме́шики, сме́шики,
 Смею́нчики, смею́нчики.
 О, рассме́йтесь, сме́хачи
 О, засме́йтесь, сме́хачи!

Wiersz na język słowacki przełożył po raz pierwszy Milan Ferko, a ukazał się w wyborze *Deň modrých medveďov* (1969):

Zariekanie smiechom

Ó, rozosmejte sa, smiešnici!
 Ó, zasmajte sa, smiešnici!
 Vy, čo smiechotavo smiešite a smiechavične smejčíte,
 Ó, zasmajte sa úsmevivo!
 Ó, nadsmejavé rozosmiačiská, smiech smejjivých smiešnikov!
 Ó, vysmej sa smejúčky, smiech smiechárskych smiešnikov!
 Smejstvo, smejstvo,
 Nasmej, osmej, smiešik, smieško,
 Smejaci, smejani,
 Ó, rozosmejte sa, smiechoši!
 Ó, zasmajte sa, smiešnici!

Reedycja przekładów Chlebnikowa w tłumaczeniu Ferki wyszła pod tytułem *Samostrel lásky* (1985). Już pierwszy przekład został przyjęty niejednomyślnie. J. Štrasser z P. Zajacem pisali: „Ferko bynajmniej nie ułatwił sobie trudnej pracy. [...] wybrał najtrudniejsze wiersze, w większości te, w których Chlebnikow zgłębia fonetyczne i etymologiczne właściwości języka rosyjskiego”²⁰. Równocześnie zwracają oni uwagę na zbyt wyeksponowanie „interwencji” tłumacza w tekście²¹, co uściśla M. Heveši, twierdząc, że „Ferko zbyt polegał na słowackiej skrupulatności”, zarzucając mu nadmierne „kokietowanie” słów i dźwięków oraz nieadekwatny przekład niektórych neologizmów²².

Ján Zambor zwraca uwagę na fakt, że kiedy w roku 1977 wyszedł wybór poematów Chlebnikowa *A rukou ukážeme na Slnko*, w zestawieniu M. Hevešiego, w przekładzie M. Válka, J. Koški, J. Štrassera, J. Zambora, przekłady Ferki w zbiorze tym nie zostały opublikowane. „Wydanie to w znacznej mierze prezentuje odmienną strategię przekładu, zdecydowanie opierającą się na tym aspekcie twórczości poety, w którym nie eksponuje się jednostronności języka, ale przede

²⁰ *Knížný koktail Romboidu*. „Romboid” 1970, 5, č. 2, s. 79–80; por. także J. Zambor: *Preklad ako umenie...*, s. 130.

²¹ *Ibidem*.

²² *Na tému Chlebnikov*. „Romboid” 1970, 5, č. 6, s. 46–50; por. także J. Zambor: *Preklad ako umenie...*, s. 130.

wszystkim jego słowotwórczą i fonetyczną stronę²³. Porównując przekłady Ferki z czeskimi przekładami Taufera, J. Zambor stwierdza dalej: „jeśli weźmiemy pod uwagę wartościowe wybory Taufera, ewidentnie można stwierdzić, że Ferce nie udało się osiągnąć ich poziomu. Chlebnikow w jego tłumaczeniu, niestety, nie ma w sobie tyle artystycznej ekspresji i czaru, co u Taufera. Również z poetyckiego punktu widzenia nie chodzi tylko o czystą pracę²⁴. W innym miejscu kwituje: „Ferko, po prostu, nie wydaje się partnerem Chlebnikowa, którego by współczesna słowacka wieś miała ochotę zaakceptować...²⁵”.

Interpretując przekład „opierającego się na słowotwórstwie” wiersza *Zariekanie smiechom*, J. Zambor stwierdza, że:

Ferko tłumaczy zbyt spontanicznie. Jego przekład ewokuje inne znaczenia niż oryginał. Niewątpliwie już samo słowo „smechači”, które wprowadza w pierwszym wersie, to nie „śmiešnici” (z pierwszej wersji przekładu Ferki), ale również nie „smejkovia” (druga wersja). O wiele adekwatniejszy jest wybór Taufera „smáči”. Ferko zazwyczaj „neologizuje” i ogólnie tekst leksykalnie udziwnia, również w tych miejscach, w których Chlebnikow tego nie robi i nie dzieje się tak z powodu substytucji wyrazów. W przypadku neologizmów widać, że o ile Chlebnikow sięga do prapodstawy słów, poetyckiej wiedzy filologicznej i etymologii, u Ferki zawsze czuć kokieterię, a jego twory leksykalne (podobnie jak charakterystyczna kumulacja elementów dźwiękowych) nie są tak nasycone znaczeniowo [...] nie ma w nich zbyt wiele semantycznej „dalekowzroczności”. Poza tym praca ta wymagała wertowania w historycznych słownikach języka rosyjskiego i słowackiego, aby dookreślić znaczeniową wartość afiksów Chlebnikowa itd. Przekładowe ograniczenie Ferki zyskałoby na wiarygodności, gdyby w części *Poznámky a vysvetlivky* uwzględnił również komentarz do swoich neologizmów i innych dziwnych słów, jak to zrobił swego czasu Taufer²⁶.

Późniejszego tłumacza Chlebnikowa nie zadowala również przekład rymowanych kalamburów przez Ferkę, które przekłada „niezbyt ambitnymi rymami niedokładnymi”, przeszkadza mu również „nadmierna frekwencja składanych rymów”. Strategię translacji M. Ferki określa J. Zambor jako „historyzowanie²⁷ oraz „udomowienie²⁸. Można stwierdzić, że Ferko nie respektował powiązania semantyki i brzmienia oraz ich wzajemnego umotywowania. Jego neologizmy, tak jak to zostało pokazane w przypadku tłumaczenia Voznenskigo²⁹, są nieuza-

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 131.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, s. 132.

²⁹ A. Valcerová-Bacigálová: *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie...*

sadnione, a także pozbawione treści, tak jak historyzmy przekraczające granicę znaczeniową wyrazu, które są eksperymentem samym w sobie („smiechatavo smiešite a smiechavične smejníte” nie ma oparcia w oryginale, konotacje „smiechavično — dýchavične” czy „smejčíte — smilníte” w oryginale nie występują, podobnie „rozosmiačiská — zemiačniská”, „smejstvo — pestvo”). Wymuszona modernizacja była jedną z tendencji w normatywnych, powierzchownie modernizowanych przekładach lat 60. ubiegłego wieku.

Wszystkich wad translatorycznego wariantu M. Ferki, o których mowa w monografii, J. Zambor chciał oczywiście uniknąć w swoim przekładzie:

Zaklínanie smiechom

Ó, rozosmejte sa, smejaci!
 Ó, zasmejte sa už, smejaci!
 Čo smejú sa smiechmi, čo sa rozsmiechošia smejeselo,
 Ó, zasmejte sa vysmejeselo!
 Ó, výsmejeselé rozposmechy — smiech úsmešných smejakov!
 Ó, rozvysmej sa rozsmejaselo, smiech výsmešných smejanov!
 Smejovo, smejovo,
 Vysmej, osmej,
 Smieškovia, smieškovia,
 Posmieváčikovia, posmieváčikovia.
 Ó, rozosmejte sa, smejaci!
 Ó, zasmejte sa už, smejaci.

Nieprzypadkowo właśnie wierszowi temu tłumacz poświęca obszerne uwagi w przypisach. Pisz: „W przekładzie, jak i w oryginale, zachowany zostaje jeden, wyjściowy morfem rdzenny *smej*, *smiech* (w języku rosyjskim *smej*, *smech*). Przekład dąży do przeniesienia neologizmów powstałych na podstawie »sprzężenia rdzeni« (W. Chlebnikow) lub na podstawie przyrostków i przedrostków. Pomimo świadomości występowania znacznej wolności leksykalnych analogii (konotacji) wprowadzamy podstawowe: *smejaci* — »siláci«, »junáci« (w audycji radiowej również »bujaci«), w oryginale *Smechači*. D. Burluk interpretował je jako »giganci śmiechu«, bohaterzy, V. Majakowskij jako »silacze« (»siláčik«)³⁰.

Uwagi autora umożliwiają odbiorcy rozszyfrowanie trudno zrozumiałych, jedynie przeczualnych znaczeń, które poetyka „zaumna” sugeruje. Pomimo tego, ewidentnie chodzi o przekład dokładniejszy niż Ferki. Ważne jest etymologiczne powiązanie rdzeni słów, których zmienność zabezpieczają liczne prefiksy i sufiksy. Przy czym również prefiksy i sufiksy wnoszą swoisty semantyczny odcień znaczeniowy („rozosmiať” — „rozešmiać się ochoczo, z całych sił”, „vysmiať” — „wyrazić kpinę, pogardę”, „zasmiať” — „pokazać delikatny uśmiech”). Wolność

³⁰ J. Zambor: *Dom plný neviditeľných*. Dunajská Lužná, Milanium, 2014, s. 38.

twórcza i kreatywność podkreślone zostały również poprzez zróżnicowane części mowy, które w przekładzie tym występują w większym stopniu niż w wariacie tłumaczeniowym Ferki i trafniej oddają cechy oryginału. Tłumacz sam konstruuje słowackie neologizmy („smejaci”, „rozsmiechošia sa”, „smejeselo”, „vysmejeselo”, „vysmejeselé rozposmechy”, „úsmešných smejakov”, „rozvysmej sa”, „rozmejeselo”, „smejanov”, „smejovo”), naśladując metodę twórczą W. Chlebnikowa. Likwiduje brzmieniową dowolność, niewystarczające umotywowanie połączenia znaczenia i dźwięku, które odnaleźć można w przekładzie Ferki. Przekład wprowadza bogate rymy, umotywowane brzmieniowo jak u Chlebnikowa, co możliwe było dzięki przestudiowaniu przez tłumacza historycznych słowników języka rosyjskiego i słowackiego. Liczne neologizmy są dla języka słowackiego odkrywcze i produktywnie pod względem rozwojowym. Podstawowy rdzeń morfemu *smej*, który łączy wszystkie wyrazy pełnoznaczeniowe i tworzy *tertium comparationis* wiersza, wykorzystany został w pełnym zakresie. Tłumaczenie J. Zambora jest doskonałym przykładem dokładnego i kreatywnego przekładu poetyckiego w Słowacji, łączy się w nim poetycka, tłumaczeniowa i teoretyczna erudycja. Słowacki tłumacz zbliżył się do celu, który sobie wyznaczył w przekładzie, do czeskiego tłumacza utworów W. Chlebnikowa — J. Taufera.

Doskonałe tłumaczenia współcześni tłumacze poezji uznają za twórczość oryginalną. Przedstawmy zatem również J. Zambora wariant wiersza Chlebnikowa ze zbioru *Dom plný neviditeľných*:

Zaklínanie smiechom

Variácia na báseň Velimíra Chlebnikova

Rozosmejte sa, smejúci,
 smie-cha-cha-chmi, smie-cho-cho-chmi
 nad dôležitkárskymi posmecháríkmi,
 nad nadúvajúcimi sa smiechúrikmi,
 nad smiechaporiacimi sa smejunčekmi,
 nad výsmechytráckymi posmejkami.
 Ó, zasmejte sa smejútostne
 Nad ich smiechotným smejkapom.
 Zasmejte sa smialostne,
 Smialostivo³¹.

Chodzi tu o aktualizację nie tylko w warstwie czasowej, lecz także kontekstowej, gdy autor wykorzystuje wiersz Chlebnikowa do wyrażenia własnej sytuacji życiowej w nowym — kulturowym i językowym — kontekście. Intertekstualność jest oczywista, wyjaśniona podtytułem.

³¹ Ibidem.

Zakończenie

Po 1945 roku w przekładach poezji na język słowacki funkcjonuje tradycyjna metoda naturalizacji, opierająca się na rodzimej tradycji przekładów klasyki, głównie rosyjskiej. Wytwarza ona jakościową bazę dla nowych znaczeń, które wnosił w tradycyjną przestrzeń przekład nowych, współczesnych autorów światowych. Metoda ta wprowadza ruch do ledwo powstałego i stale jeszcze stabilizującego się systemu wartości oraz procesów (głównie przekład prozy i dramatu klasycznego).

Dzięki tradycji, niedawno ustanowionej i kanonizowanej, mógł wytworzyć się w dziedzinie przekładu poetyckiego dostatecznie pewny grunt dla systemowego eksperymentu — egzotyzyacji, przeniknięcia obcego, który dominuje w przekładzie współczesnych autorów, przede wszystkim w poezji lat 60. Przełom ten jest znaczący, a aktualizacja, modernizacja, przejmowanie cudzego do rodzimego środowiska przetrwało również dobę tzw. normalizacji, kiedy w społeczeństwie i w dziedzinie kultury doszło do nienaturalnej ingerencji w wewnątrzspołeczne, głównie kulturowe struktury. Egzotyzyacja i modernizacja przetrwały lata 70. i 80., a nawet okres po 1989 roku, chociaż oficjalnie przedkładane nad nie są tradycyjne wartości.

Po 1989 roku zaobserwować można równowagę między współczesnym a tradycyjnym, cudzym i rodzimym. Przekład zyskuje własną misję, dzięki nowym społecznym i kulturowym warunkom, jak również rozwojowi języka zaczyna przybliżać się do poetyki przekładanego autora, nie musi pełnić już zastępczych funkcji społecznych. (Inną rzeczą jest funkcjonowanie mechanizmu rynkowego, który ambitne przekłady i przekłady odbiegające od czytelniczego gustu odsuwa na dalszy plan, a tym samym ogranicza powstawanie tłumaczeń najwyższej klasy). Przekład literacki, żeby dotrzeć do tej fazy, musiał przez ponad półwiecze przejść złożoną drogę: przez okres naturalizacji z dominacją rodzimej tradycji literackiej (słowacka szkoła przekładu jako punkt kulminacyjny tego etapu), okres egzotyzyacji z przewagą czynnika cudzego, głównie współczesnych autorów, łączący się w pierwszej fazie z przeważającą historyzacją i tradycją narodową, a w drugiej — również z dominującą modernizacją i wykorzystaniem impulsów z innych kultur.

Te podstawowe etapy umożliwiły niebywały rozwój języka słowackiego na poziomie europejskim, zdolnego nazywać trudne pojęcia i wprowadzać do współczesności szeroką paletę określeń dla nazw z wielu różnych dziedzin życia z innych języków. To, co formowało się w innych kulturach i językach przez całe stulecia, w kulturach mniejszych narodów, jak naród słowacki, powstało w przyspieszonym tempie — podczas kilku dziesięcioleci.

Sytuacja ta rozwinęła się dzięki licznym społecznym wstrząsom. Nawet jeśli język słowacki powstał w 1843 roku, a przed tym utrzymywał się w innych wersjach

(język Bernoláka, język Biblii Kralickiej), opierając się na środkowosłowackich narzeczach, jeszcze długo podlegał modyfikacji i oficjalnie nie mógł być używany, gdyż na terenie Austro-Węgier obowiązywał węgierski, którego szersze warstwy ludowe nie rozumiały, a pisarze tworzący i przekładający w języku rodzimym byli prześladowani.

Po 1918 roku sytuacja ulega zmianie. Powstaje Czechosłowacja z dominującą pozycją narodu i kultury czeskiej, dzięki czemu kultura słowacka może się rozwinąć, ale wykształcona warstwa obywateli jest nadal stosunkowo nieliczna. Słowacki język przekładu, pozostający pod wpływem narzeczy i języka rosyjskiego, powoli rozszerza się na inne języki. Powstają jednak głównie przekłady z języka węgierskiego i francuskiego, a język tych tłumaczeń jest jeszcze dość niejednorodny. Deficyt przekładów słowackich uzupełniają przekłady czeskie.

Specyficzna jest również sytuacja po 1945 roku, kiedy w życiu społecznym ponownie dokonują się przeciwstawne procesy. W społeczeństwie rozwija się demokratyzacja, wykształcenie zyskują szerokie warstwy obywateli, następuje niebywała industrializacja Słowacji, ale ruch wolnościowy, zapoczątkowany po wojnie (w okresie 1945—1948), zostaje zahamowany przez ideologię. Po 1948 roku wraca się znów do przekładów głównie z języka rosyjskiego, chociaż klasyka światowa, dzięki wcześniejszym indywidualnościom (J. Felix, Spoločnosť prijateľov krásnych kníh, słowacka szkoła przekładu), dalej jest tłumaczona, a przekłady wyraźnie mają swój udział w poszerzaniu zasobu słowackiego słownika języka literackiego.

Dzięki tak szerokiej podstawie językowej po okresie 1956—1958 możliwe stają się eksperymenty. Następuje wówczas doba eksperymentalna — przekłada się autorów awangardowych, a w przekładzie poetyckim dochodzi do przetransformowania poszczególnych poetyckich warstw tekstu i nowych syntez, wpływających także na rodzimą twórczość poetycką.

Z języka słowackiego przetłumaczyła
Marta Buczek

Funkcja i miejsce przekładu: perspektywa tłumacza



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



(Samo)spoznaja u odnosu spram Drugoga* i strana kultura kao izvor vlastita identiteta: pjesnik Zdravko Malić

(Self-)perception in regards to the Other and foreign culture as a source of one's own identity: the poet Zdravko Malić

Tea Rogić Musa

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

Data zgłoszenia: 3.02.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 28.04.2016 r.

Abstract: This paper deals primarily with the poetry of Zdravko Malić, one of the most prominent Croatian Polonists of the 20th century, founder of Croatian Polonistics as institutionalised philological discipline, and the author of a comprehensive and far-reaching literary-historic and translator's body of work. Along with his literary-scientific work and work as a translator, as a poet Malić wrote a rather small but, in the composition of the whole of his interests, an indicative poetic contribution, which mirrors his research topics and the depth of their perception. As a Polonist, he covered his own poetic practice with a web of intertextual and citation points that helped him to refer to a foreign culture, Polish, as the starting point of his erudition. As a prolegomenon to the insight into his poetic collection, we will give a brief overview of Malić's body of work and his activities, which supplements his biography as a Polonist.

Key words: Zdravko Malić, *U drugom nekom gradu*, prose poem, Croatian-Polish literary connections.

* Pojam Drugoga ovdje se shvaća u tradiciji hermeneutičke interpretacije, kao pretvaranje nečega što je bilo drugo i tuđe u vlastito, svoje. Nije dakle riječ o interakciji s Drugim kao s osobom, nego o komunikaciji vremenski i prostorno udaljenih kultura. O pojmu Drugoga i drugosti usp. V. Bitić: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb 2000, str. 95—100.

Uvodna razmatranja

Ovaj je rad pokušaj da se poetsko nasljeđe Zdravka Malića promotri u svjetlu njegova književnoznanstvenoga i prevoditeljskoga rada, koji se pak tumači kao posljedica njegova osobnog i autorskoga položaja »između kultura i između jezika«. Otvoren interkulturalnosti i dvostrukostima u vlastitu identitetu, Malić je pisac bosanskoga porijekla, hrvatskoga životnoga i profesionalnoga okružja, istodobno trajno usmjeren istraživanju i upoznavanju strane kulture, pri čemu je njegov postojan interes za »strano« obilježen toliko potentnim istraživačkim nabojem da se cjelina Malićeva opusa i djelovanja ne može povezivati samo s nacionalnim predznakom hrvatske književnosti i književne znanosti. Iako Malić svojim biografskim danostima nije doslovno pisac između dviju kultura i jezika, cjelina opusa svjedoči o hibridnom identitetu te o njegovoj egzemplarnosti u istraživanju metodološkoga pristupa transnacionalno pozicioniranih autora. O polonističkoj sastavnici Malićeva opusa pisano je detaljno i afirmativno¹, no o pjesništvu, koje je objavljivao malo i sporadično, pisano je prigodice². Kako bi bilo razvidno o kakvu je prebogatuu književnopovijesnom i prevoditeljskom opusu riječ, važno je istaknuti, ipak razmjerno sažeto, sukus Malićeva istraživačkoga puta.

Biobibliografija Zdravka Malića³

Zdravko Malić (Ljubija kraj Prijedora, 10. X. 1933 — Cavtat, 3. IX. 1997) maturirao je 1953. u gimnaziji u Zagrebu, gdje je 1958. završio jugoslavistiku i rusistiku na Filozofskom fakultetu. Diplomirao je i jednogodišnji studij francu-

¹ D. Blažina: *W orbicie literatury polskiej*. U: Z. Malić: *Między życiem a światem*. Warszawa 2006, 256—272; D. Blažina i J. Sychowska-Kavedžija: *W poszukiwaniu uniwersalnego wymiaru polskości*. U: *Literatura polska w świecie*. T. 2 (zbornik). Ured. R. Cudak. Katowice 2007, str. 187—198.

² J. Wierzbicki: *O poezji, Zdravku Maliciu, Apostole Pawle oraz nowych bucikach i żakiecie Róży*. „Literatura na Świecie” 1978, 8, str. 244—248. U novije doba na Malića kao pjesnika osvrnuo se B. Bošnjak: *Zdravko Malić i njegov maćak Murgo i kanarinac Švrļjuga*. „Mogućności” 2012, 59, 7/9, str. 150—153.

³ Središnjim dijelom Malićeva književnopovijesnoga opusa drže se djela glavninom tiskana posmrtno, s tim da je dio članaka i prijevoda i dalje razasut u periodici. Zasebna je sastavnica zbirka pjesama *U drugom nekom gradu* (Zagreb 1977). Književnopovijesne rasprave su *Polonica* (Zagreb 1973), *Mickiewicz itd.* (Zagreb 2002), *Gombrowicziana* (Zagreb 2004), *Iz povijesti poljske književnosti* (Zagreb 2004), *Między życiem a światem* (Warszawa 2006) i *Prema Krleži* (Zagreb 2009).

skoga jezika i književnosti na Sveučilištu u Strasbourgu (1956—57). Usavršavao je poljski jezik i književnost na sveučilištima u Varšavi i Krakovu (1958—60). Doktorirao je u Zagrebu 1965. tezom *Književno djelo Witolda Gombrowicza*. Od 1961. do kraja života radio je na zagrebačkom Filozofskom fakultetu, najprije kao asistent, potom docent (1966), izvanredni (1973) te redoviti profesor (1980). Pokrenuo je studij poljskoga jezika i književnosti (1965) u sastavu Katedre za zapadnoslavenske jezike i književnosti, kojoj je bio voditelj do 1995, utemeljivši tako polonistiku kao samostalno filološko područje u sastavu hrvatske humanistike. Potaknuo je izdavanje *Književne smotre* (1969), prvoga hrvatskoga znanstvenoga časopisa za svjetsku književnost, na čijem je čelu bio od osnutka do 1989, objavivši u njem neke od svojih najvažnijih polonističkih radova. Kroz dugo razdoblje intenzivna književnopovijesnoga rada bavio se paradigmatiskim temama moderne polonistike (*Bit Gombrowiczewa kazališta*, 1970, 3; *Poljska renesansna književnost*, 1972, 11; *Mickiewicz ili veličina poezije*, 1976, 24; *Pjesnik pamćenja. Uvod u čitanje Miłoszeve poezije*, 1982, 47/48). Polonističkim književnopovijesnim temama, portretima poljskih pisaca i kronikom književnih zbivanja u Poljskoj, opsežnim sintetskim priložima surađivao je u hrvatskim i stranim periodicima i zbornicima *Umjetnost riječi* (1960, 1963, 1969), *Razlog* (1962), *Naše teme* (1962, 1965), *15 dana* (1962—64, 1977), *Krležin zbornik* (Zagreb 1964), *Forum* (1965, 1969, 1973), *Dialog* (Varšava) i *Narodna umjetnost* (1966), *Radovi Zavoda za slavensku filologiju* (1966, 1968), *Filološki pregled* (Beograd 1967), *Pamiętnik Literacki* (Wrocław 1968, 1973), *Odjek* (Sarajevo 1969), *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima* (Zagreb 1970), *Zagadnienia Rodzajów Literackich* (Łódź 1970), *Gombrowicz* (Pariz 1971), *Croatica* (1972), *Prolog* (1974), *Miroslav Krleža 1973* (Zagreb 1975), *Literatura na Świecie* (Varšava 1980) i *Gombrowicz i krytycy* (Krakov 1984)⁴.

U djelu *Polonica* (1973) sabrao je dio dotad objavljenih polonističkih radova, o H. Sienkiewiczu, J. Iwaszkiewiczu, Gombrowiczu, o tzv. ferijalnoj književnosti te o suvremenoj poljskoj prozi. U prvih je čitatelja i kritičara⁵ bila primljena kao knjiga koja je popunila tada znatne praznine u znanju o drugim europskim kulturama. Hrvatsku je sredinu upućivala u kulturu o kojoj se znalo malo, a toliko je hrvatskoj slična, najviše po pukotinama koje su je obilježile. Djelo je čitano kao reprezentativno i za autora i sam predmet analize. Malić u njem ne daje doslovno portrete niti književne biografije. Opuse velikana poljske proze tumači kroz niz pretpostavljenih vrijednosti, ali uvijek spojenih u niz činjenica, koje se smisleno slažu jedna uz drugu. Superiorni zaključci ocrtavaju kulturni kontekst u proučavanom povijesnom trenutku, s osloncem na relevantna autorova pred-

⁴ Potpuna bibliografija do 1993. objavljena je u: *Bibliografija polonističkih radova Zdravka Malića. Prijevodi iz poljske književnosti*. „Književna smotra” 1993, 25, 90, str. 8—12. Vrijedne osvrtne na Malićevo književnopovijesno i prevoditeljsko djelo donose u svojim priložima D. Blažina, Đ. Čilić Škeljo i M. Martić, kako je popisano u literaturi.

⁵ A. Stamać: *Brazgotine u sličnoj kulturi*. „Republika” 1973, 29, 11, str. 1220—1221.

znanja. Ne podređujući se unaprijed zadanim historiografskim zadatcima, uvijek oslonjenima na opis zakonitosti razvoja i sustav vrijednosti, Malić konkretnim analizama intervenira u ustaljene književnopovijesne predodžbe. Znatan dio književnoznanstvenih radova, u kojima je uspjelo spojio minuciozna interpretacijska zapažanja i sklonost književnopovijesnoj sintezi, skupljen je u posmrtnim izdanjima *Mickiewicz itd.* (2002), *Gombrowicziana* i *Iz povijesti poljske književnosti* (2004) te *Między życiem a światem* (2006).

S poljskoga je prevodio opsežna, kanonska djela suvremene književnosti, među ostalima, Gombrowiczeve *Ferdydurke* (Zagreb 1965), *Rajska vrata* J. Andrzejewskoga (Zagreb 1968), *Disneyland* S. Dygata (Zagreb 1970), *Sjenke* J. Iwaszkiewicza (Zagreb 1980) i *Radost pisanja* W. Szymborske (Zagreb 1997), u kojima je sastavio i kritičke komentare. Prijevode iz poljskoga pjesništva skupio je u izdanju *Tijekom riječi* (Zagreb 1978) te ih je u većim ciklusima objavio i u *Književnoj smotri* (*Naramak pjesama*, 1989, 73/76; *Preobrazbe*, 1991, 84). Kraće prozne prijevode, prethodno tiskane s početka 1970-ih u *Književnoj smotri*, skupio je u *Antologiji poljske pripovijetke XX. stoljeća* (Sarajevo 1984), koja je imala presudnu ulogu u promicanju poljske književnosti u hrvatskoj sredini. Prevodio je i stručna izdanja (*Povijest umjetnosti i humanističke znanosti* J. Białostockoga, Zagreb 1986). Opsegom znatan, dio prijevoda s poljskoga objavljen je i iz ostavštine (*Iz posljednje prevodilačke bilježnice*, *Hrvatska revija*, 1998, 3), najviše u pjesničkoj antologiji *Gost u kući* (Zagreb 2006). Prijevodi s poljskoga uvršteni su i u izdanje *100 odabranih novela svjetske književnosti* (Zagreb 1968). Sastavio je komentare u prijevodima *Gospodin Tadija* A. Mickiewicza (Đ. Šaula, Zagreb 1965), *Quo vadis* Sienkiewicza (A. Šimčik, Zagreb 1969) te u izboru poezije Cz. Miłosza *Spasenje* (P. Vujičić, Sarajevo 1982). Posmrtno su mu tiskani i prijevodi s ruskoga (izbor kineskoga pjesništva *Oboljeli konj*, Zagreb 2002). Kao kroatist najviše se bavio M. Krležom, stilistički (*Vlastita imena kao stilska kategorija Banketa u Blitvi*, *Jezik*, 1962/63, 4) ili iz komparatističkoga očišta (*Poljske realije Banketa u Blitvi*, *Radovi Zavoda za slavensku filologiju*, 1965, 7). I krležološki radovi sabrani su iz ostavštine (*Prema Krleži*, 2009). Osim zbirke pjesama u prozi *U drugom nekom gradu* (1977), pjesme je tiskao i poslije (*Republika*, 1982, 10). Natuknicama o poljskim autorima surađivao je u leksikonu *Strani pisci* (Zagreb 1968). U izdanju *Povijest svjetske književnosti*, 7 (Zagreb 1975) napisao je sintezu o poljskoj književnosti, prvu takve vrste na hrvatskome.

O pjesmi u prozi

U hrvatskom pjesništvu sve od razdoblja međuraća pa do potkraj 1970-ih pojam pjesma u prozi odnosio se na svaku pjesmu u kojoj su stihovi tako raspo-

ređeni da predstavljaju »monolitni blok« ritmičke jednoobraznosti i dominacije semantičkih nad fonetskim sastavnicama. U takvu razumijevanju pjesme u prozi umanjene su narativnost i anegdotalnost, a istaknuta je konotativna funkcija (najglasovitije su zbirke takva izričaja *Mudre i lude djevice* T. Ujevića, 1957, i *Kornjača i drugi predjeli* D. Dragojevića, 1961). Riječ je o inačici pjesme u prozi koja svoja dominantna obilježja čuva u sferi semantike, a ne na grafičkom ili eufonijskom planu, što ne isključuje akustičko preuređivanje jezičnoga materijala i njegovu vizualnu obradbu. Iako dakle pisana u pripovjednom modusu, nije pripovjedni žanr jer joj manjka modus referentnoga pripovijedanja, s obzirom na to da semantički sloj pjesme u prozi upućuje na načelnu autoreferentnost.

U drugom nekom gradu zbirka je koja je nastala kao poetska dopuna Maliće-
vu tadašnjem književnoznanstvenom radu. Na kraju knjige tiskana je upozoravajuća bilješka da knjiga sadržava »nemali broj citata i parafraza citata«, koji nisu posebno naznačeni, ali kako pjesnik kaže, »nisam se osobito trsio ni da ih pri-
krijem«. Malić pjesnik idealna je vrsta kontemplativnoga erudita jer mu pjesme nastaju kao posljedica književnopovijesnih uvida. Oblik pjesama i neposrednost kazivanja stvaraju privid žurnoga zapisivanja, mjestimično na rubu oblikotvorne indolencije, koju ublažavaju igre riječima, neočekivane rečenične rime, sudaranje značenja. Pjesme su pisane doslovno razgovornom rečenicom, pa se uklapaju u predodžbu o hrvatskom pjesništvu 1970-ih kao praksi utemeljenoj na razgovornom stihu. Stihovi se razgovornom intonacijom oblikuju kao rečenice, koje se neprestano kolebaju između poetskoga i proznoga govora. Takvim višestrukim isprepletanjem Malić postiže apsorpiranje citatnoga smisla, razgovornu lakoću i bitno širi prostor poetskoga prostora, što se čini kao njegov glavni cilj.

Autorski izbor pjesme u prozi zahtijeva naš osvrt na pjesnikovu potrebu preispitivanja odnosa poezije i proze, najprije na razini forme, odnosno vanjskoga izgleda teksta, te na razini kompozicije i ustroja teksta, gdje se otvara i pitanje razlikovnosti prema poeziji u stihu. Kao poezija u proznom obliku, lišena apriorne muzikalnosti i liričnosti, bilo slobodnoga, bilo vezanoga stiha, pjesma u prozi ima drukčiji ritam. Ne baštini metričke zakonitosti stiha jer preuzima grafički oblik proze, zadržavajući pritom ritmička svojstva (slobodnoga) stiha. S obzirom na to da je stih aspekt žanra i osnovni identitet lirskoga teksta, ima tri važne funkcije: najprije identifikacije, pri čem tekst prihvaća pravila što su ih uspostavila starija djela pisana u istoj formi; drugo je funkcija legitimacije: novo djelo odstupa od pravila žanra, ali i dalje uvažava vezu izbora stiha i žanra, te ta veza, na formalnoj razini, ostaje uočljiva; i treće, funkcija aluzije: djelo pripada jednom žanru, a rabi metrički uzorak svojstven drugom žanru, čime se stvara žanrovska napetost jer djelo sadržava obilježja koja njegovu žanru izvorno ne pripadaju. Žanrovsko je određenje pjesme u prozi stoga primarno negativno jer označuje pjesništvo koje nije u stihu. Kao vrsta ujedinjuje obilježja poetskoga i proznoga govora, pri čem prozni oblik utječe na značenje pjesme i omogućuje razlikovanje među ostalim lirskim vrstama, napose onima u slobodnom stihu. Poetički izbor pjesme u prozi

sugerira dvoje: potrebu da se lirskoj pjesmi pridoda nova (i formalna i sadržajna) vrijednost te da se pjesma izdvoji iz konvencionalnoga poetskoga govora u stihu (u smislu konvencije slobodnoga stiha, a ne konvencije razlikovanja vezanoga i slobodnoga stiha). Pjesma u prozi ne oponira lirski vezanoga stiha, nego se odmjerava sa suvremenim lirskim standardom, a to je slobodni stih. Budući da nije u stihu, ne podliježe krutosti zadana versifikacijskoga obrasca, ali podliježe obrascima narativnoga i esejističkoga iskaza. S formalnoga aspekta posrijedi nije jednostavan, čist oblik, jer njegova upotreba cilja ispitivanju granica dvaju vrsta diskursa, ujedinjujući oprečne značajke, kao što su lapidarna poetičnost te narativnost i fabularnost. Pjesma u prozi je poput elipse s dva pola: na jednom su lirski obilježja — kratkoća, sažetost, subjektivnost, emocionalnost, netematičnost, a na drugom prozna — narativnost, fabulacija, deskripcija, racionalnost, tematičnost.

Lirski subjekt Malićeve pjesme u prozi intelektualno je orijentiran glas, svjestan metarazine žanra kojim se služi, odlučan da upravo u kratkoj formi između poezije i proze zabilježi intimne misli. Shvaćanje poezije kao diskursa koji subjektu omogućuje emocionalno i intelektualno ogoljivanje jedno je od tipskih smjerova modernoga poetskoga rukopisa, u kojem pjesnik ne zazire od personalizirana govorenja o sebi empirijske, autobiografske. To što je Malić živio uz književnost kao njezin istraživač i prevoditelj najvažnija je egzistencijalna okolnost koja objašnjava citatnost, intertekstualnost i intelektualizam njegova pjesništva. Poetsko djelo književnih stručnjaka nerijetko se tumači aprioristički u svjetlu njihovih stručnih interesa. Pa iako odraz biografskoga, karijernoga i personalnoga konteksta nije moguće otkloniti u tumačenju poetskoga, Malićevo pjesništvo ne valja čitati kao vježbu iz pjesništva iskusna tumača i prevoditelja jer u tekstu pjesama nema dokaza da je pjesnik eksperimentirao s metaknjiževnom građom. To što se u njima nalaze opća mjesta njegova stručnoga profila svjedoči o isprepletenosti životnoga i tzv. profesionalnoga, o tome koliko je pjesništvo kao šira tema te poljskost kao uža bilo sastavnim dijelom pjesnikove svakidašnjice i, čini se, neprestana misao, koja se ponavlja i modificira u privatnim razgovorima, u knjigama koje čita, u anegdotalama koje čuje i zapisuje. Jezgra Malićeve privatne osobe usred je književnoga i poljskoga konteksta.

Podudarnost između životnih i profesionalnih izbora, očita u pjesništvu, možda je, zlosretno, uvjetovala razmjerno slabu recepciju zbirke *U drugom nekom gradu*, a Malić se kasnije rijetko javno oglašavao kao pjesnik. Sa znatnim vremenskim odmakom, postaje očitim da su domaći suvremenici, poistovjetivši zbirku pjesama sa znanstvenom osobom Zdravka Malića, njegove pjesme zacijelo primili kao usputnu postaju književnoga stručnjaka, koji usto tu spregu u pjesmama nije ni pokušao zatomiti. Anegdotalnost i monologičnost Malićeva subjekta pojačale su dojam »prozaičnosti« i razgovornosti, pa se pjesme u cjelini doimaju kao nizovi citata iz razgovora, iz lektire, kao kolaži i parafraze (najviše sv. Pavla) iz ruskih i poljskih djela, što se ponovo uklapa u Malićevu biografsku osobu.

Mjesto radnje (jer Malićeve pjesme imaju proznu strukturu pa nije neumjesno govoriti o »radnji«) obično je negdje u Poljskoj, u točkama kojima se empirijski Malić kretao, s reminiscencijama koje jasno upućuju na zbiljski kontekst iz doba pjesnikovih tamošnjih boravaka. Zbirku stoga treba čitati kao svojevrsni nastavak *Polonice*, još jedan plod Malićeva susreta s Poljskom. No pjesnikova fascinacija poljskošću nije ferijalna, izletnička, ne služi lektirnom niti turističkom proširivanju vidika. Dvostrukost koja prožima sve aspekte Malićeva stvaralaštva jest zbiljska, životna pripadnost dvjema stranama, svojevrsna »egzistencijalna ideologija«, iz koje Malić ne može izaći ni kad je najintimniji, dakle u pjesništvu. Valja podcrtati da Malić nije tek stranac koji se udobno smjestio u stranoj sredini i kulturi, uživajući u plodovima razmjene koji dolaze sami; kao da vlastitu »stranost« više ni ne percipira, njegovo je stajalište prema identitetu ostrašćeno i ambivalentno, istodobno i vjera i sumnja, kako nam lirski subjekt posvjedočuje u svojim razgovorima sa sv. Pavlom. Stanovita bremenitost koja natkriljuje te razgovore (kao svojevrsno nadmudrivanje nevjernika i sveca) ne umanjuje važnu vrlinu tih pjesama, naime sposobnost poigravanja s literarnom konvencijom, pri čem se otkriva položaj subjekta kao literarnoga znalca, sigurnoga u znanje o predmetu koji, naoko poigravajući se s njim, nanovo legitimira.

Zaključak

Konačna vrijednosnoga suda o Malićevu pjesništvu ne nudimo niti ga držimo nužnim. Ne da se osporiti da Malićeva zbirka ne zauzima osobito istaknuto mjesto u hrvatskom pjesništvu 1970-ih, niti je dio tadašnjega antologijskoga izbora pjesme u prozi. Pa ni citatnost i aluzivnost nisu svojstva koja Malićevu zbirku razlikuju od ustaljenih poetskih praksi postrazlogovskoga pjesništva. Naprotiv, književna lektira kao nepresušni izvor intimna nadahnuća stalno je mjesto hrvatskoga pjesništva od krugovaša sve do potkraj 1980-ih, kad u pjesništvo prodire tzv. stvarnosnost, više pod utjecajem vanjskih okolnosti, manje kao posljedica autorskih poetika. Bitna osobina koja Malićevu zbirku čini nesvakidašnjim događajem hrvatskoga pjesništva jest nehinjena Drugost kao središnja točka identiteta, koja nadrasta obaviještenost o Drugome, jer ona sama jest taj Drugi. Malić pjesnik nastanjuje stoga razmjerno prazan međuprostor u hrvatskoj kulturi, prostor nedovoljno definiran između različitih kulturnih praksi i kanona, izniknulih iz različitih nacionalnih tradicija. Malićevo je pjesništvo stoga jedva moguće uokviriti unutar nacionalnoga hrvatskoga književnoga niza.

Zadržavanje u prostoru interkulturnoga prepletanja različitih tradicija i modusa identifikacije danas nam se čini vrlo aktualnim i živim pitanjem, budući da u sadašnjici postoje cijeli naraštaji autora (iako ih je bilo i u, primjerice, slavenskim

književnostima hladnoratovskoga razdoblja) koji poetike grade na nemogućnosti jednostrana identitetskoga pozicioniranja. Zaključujemo da Malićeva dvostruka usmjerenost nije taktički niti ideološki, nego unutarknjiževni izbor. Tek zbirkom pjesama pokazuje koliko se nije uklapao u onovremeni monokulturni obrazac djelovanja. Stoga i danas monokulturni dijakronijski okvir kao način ocjenjivanja njegove pripadnosti hrvatskom pjesničkom korpusu treba otkloniti.

Malićeva Poljska⁶ njegovu je lirskom subjektu poput »imaginarne domovine«⁷, djelujući kao korektiv drugoj krajnosti: opredjeljenju i svrstavanju, koje kroz vlastiti jezik i njegovu pretpostavljenu omeđenu zajednicu mjeri sve ostale jezike i zajednice. Zato *U drugom nekom gradu* nadgrađuje *Polonicu*, a ta stručna knjiga zbirci pjesama pak nudi svojevrzni predkontekst, upoznavanje sa subjektom i njegovim svijetom. Stvarajući u više smjerova, Malić svoj poljsko-hrvatski svijet ne omeđuje nego naprotiv umnaža: *U drugom nekom gradu* upućuje na dragocjenost dvostrukoga uvida i širinu pogleda iz bočne perspektive, te koliko otvaranje prema drugoj sredini upravo potpomaže otvaranje prema vlastitoj. U tome je bogatstvo Malićevih pjesama u prozi.

*numerus clausus*⁸

problem je kako promijeniti broj kako izići iz jednine kako izići iz množine kako biti zajedno u jednini kako biti zasebno u množini

Literatura

Biti V.: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb 2000.

Blažina D.: *Gombrowicz Zdravka Malića*. „Književna smotra” 2004, 36, 132/133 (2/3), s. 75—84.

Blažina D.: *Poezija Czesława Miłosza u kritici Zdravka Malića*. U: *Stoljeće Czesława Miłosza (zbornik)*. Zagreb 2013, s. 9—20.

Blažina D.: *U auri Dušnog dana*. Zagreb 2005.

Blažina D.: *W orbicie literatury polskiej*. U: Z. Malić: *Między życiem a światem*. Warszawa 2006, s. 256—272.

⁶ Malić je kao točka spajanja dvaju identiteta trajno prisutan u hrvatskom javnom prostoru. Usp. M. Jergović: *Progonstvo, čežnja i jedna Poljska*. „Jutarnji list” 2011, 14, 5. II, str. 37.

⁷ Sintagmu usp. u članku B. Škvorc i N. Lujanović: O piscima između. „Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu” 2009, 10, 2/3, str. 55.

⁸ Mnoge pjesme u zbirci ne kriju svoju poljsku temu, pa su tako i naslovljene: *mickiewicz mickiewicz, norwid, czytamo pjanu pjesmu kochanowskog*. I neke druge ima Pogovor ju nedvosmisleno poljsku pozadinu, kao *iz turističkog vodiča, janko mi priča, to je to, cmok cmok*. Navest ćemo ipak manje očit primjer prožimanja, ali ne manje paradigmatičan.

- Blažina D., Čilić Škeljo Đ.: *Tragovi Herberta u hrvatskoj poeziji*. „Književna smotra” 2009, 41, 154 (4), s. 69—74.
- Blažina D., Pintarić N.: *Adresa: Polonistika, Zagreb*. „Književna smotra” 2015, 47, 176 (2), s. 5—30.
- Blažina D., Sychowska-Kavedžija J.: *W poszukiwaniu uniwersalnego wymiaru polskości. U: Literatura polska w świecie. T. 2 (zbornik)*. Ured. R. Cudak. Katowice 2007, s. 187—198.
- Bošnjak B.: *Zdravko Malić i njegov mačak Murgo i kanarinac Švrljuga*. „Mogućnosti” 2012, 59, 7/9, s. 150—153.
- Čilić Škeljo Đ.: *Spektakl poljske poezije*. „Zarez” 2007, 9, 199, s. 41.
- Jergović J.: *Progonstvo, čežnja i jedna Poljska*. „Jutarnji list” 2011, 14, 5. II, s. 37.
- Malić M.: [Pogovor]. U: *Idem: Gost u kući*. Zagreb 2006, s. 553—557.
- Martić M.: *Ključ za Gombrowicza*. „Kazalište” 2006, 9, 27/28, s. 94—95.
- Stamać A.: *Brazgotine u sličnoj kulturi*. „Republika” 1973, 29, 11, s. 1220—1221.
- Škvorc B., Lujanović N.: *O piscima između*. „Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu” 2009, 10, 2/3, s. 45—64.
- Wierzbicki J.: *O poezji, Zdravku Maliciu, Apostole Pawle oraz nowych bucikach i żakiecie Róży*. „Literatura na Świecie” 1978, 8, s. 244—248.
- Zdravko Malić, šezdeset godina života*. „Književna smotra” 1993, 25, 90, s. 3—20.



**(Samo)poznanie poprzez Innego* i obca kultura
jako źródło własnej tożsamości: poeta Zdravko Malić**
**(Self-)perception in regards to the Other and foreign culture
as a source of one's own identity: the poet Zdravko Malić**

Tea Rogić Musa

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

Data zgłoszenia: 3.02.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 28.04.2016 r.

Abstract: This paper deals primarily with the poetry of Zdravko Malić, one of the most prominent Croatian Polonists of the 20th century, founder of Croatian Polonistics as institutionalised philological discipline, and the author of a comprehensive and far-reaching literary-historic and translator's body of work. Along with his literary-scientific work and work as a translator, as a poet Malić wrote a rather small but, in the composition of the whole of his interests, an indicative poetic contribution, which mirrors his research topics and the depth of their perception. As a Polonist, he covered his own poetic practice with a web of intertextual and citation points that helped him to refer to a foreign culture, Polish, as the starting point of his erudition. As a prolegomenon to the insight into his poetic collection, we will give a brief overview of Malić's body of work and his activities, which supplements his biography as a Polonist.

Key words: Zdravko Malić, *U drugom nekom gradu*, prose poem, Croatian-Polish literary connections.

* Pojęcie Innego stosuję tu zgodnie z tradycją interpretacji hermeneutycznej, rozumiejąc przez to przekształcanie czegoś innego i obcego we własne, swoje. Nie mam zatem na myśli interakcji z Innym jako osobą, lecz komunikację oddalonych w czasie i przestrzeni kultur. O pojęciu Innego i inności/obcości zob.: V. Biti: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb 2000, s. 95—100.

Rozważania wstępne

Celem niniejszego artykułu jest podjęcie rozważań nad poetycką spuścizną Zdravka Malicia, oglądaną przez pryzmat jego działalności literaturoznawczej i przekładowej, spuścizną, która powstała w wyniku przyjęcia osobistej i autorskiej postawy „pomiędzy kulturami i językami”. Malić, akceptujący swoją międzykulturowość i pogodzony z niejednoznacznością wpisaną we własną tożsamość, był twórcą pochodzenia bośniackiego, którego życiowa i profesjonalna droga związana była jednak z Chorwacją. Jednocześnie był on stale skoncentrowany na badaniu i poznawaniu innych kultur, przy czym należy podkreślić, że niezłomne zainteresowanie obcością łączyło się w przypadku Malicia z tak ogromnym zapalem badawczym, że całości jego dzieła i działalności nie sposób określać jedynie w kategoriach narodowej przynależności ani też cech i wyznaczników chorwackiej literatury i nauki o literaturze. Choć biografia Malicia nie czyni z niego w sensie dosłownym pisarza dwóch kultur i języków, to całość jego dorobku świadczy o hybrydalnej tożsamości twórcy. Ze względu na te cechy udało mu się wytyczyć metodologiczną ścieżkę, którą mogą podążać inni badacze zajmujący się zawodowo autorami usytuowanymi w sferze transnarodowej. O Maliciu poloniście pisano szczegółowo i z podziwem¹, lecz o Maliciu poecie, którym bywał rzadko, publikując sporadycznie, pisano okazjonalnie². By zdać sprawę z rozmiaru i bogactwa historycznoliterackiego i przekładowego dorobku Malicia, warto wymienić — choćby pobieżnie i w ogromnym skrócie — najistotniejsze punkty na mapie jego badań.

Biobibliografia Zdravka Malicia³

Zdravko Malić (Ljubija kraj Prijedora, 10 października 1933 — Cavtat, 3 września 1997) w 1953 roku złożył egzamin maturalny w gimnazjum w Zagrze-

¹ D. Blažina: *W orbicie literatury polskiej*. W: Z. Malić: *Między życiem a światem*. Warszawa 2006, s. 256—272; D. Blažina i J. Sychowska-Kavedžija: *W poszukiwaniu uniwersalnego wymiaru polskości*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 2. Red. R. Cudak. Katowice 2007, s. 187—198.

² J. Wierzbicki: *O poezji, Zdravku Maliciu, Apostole Pawle oraz nowych bucikach i zakiecie Róży*. „Literatura na Świecie” 1978, nr 8, s. 244—248. Z nowszych opracowań dotyczących Malicia jako poety warto wspomnieć: B. Bošnjak: *Zdravko Malić i njegov maćak Murgo i kanarinac Švrļjuga*. „Mogućnosti” 2012, 59, 7/9, s. 150—153.

³ Za najważniejsze w historycznoliterackim dorobku Malicia uznaje się prace wydane pośmiertnie, z których część artykułów i przekładów to teksty rozproszone w czasopiśmie. Osobną całość stanowi tomik poetycki pt. *U drugom nekom gradu* (Zagrzeb 1977). Do rozpraw historycz-

biu, następnie w roku 1958 ukończył studia wyższe na kierunku jugoslawistyka i rusycystyka na Wydziale Filozoficznym tamtejszego uniwersytetu. Ponadto na Uniwersytecie w Strasburgu ukończył roczne studium języka i literatury francuskiej (1956—1957). Z kolei polski język i literaturę szlifował na uniwersytetach w Warszawie i Krakowie (1958—1960). Doktoryzował się w Zagrzebiu w 1965 roku na podstawie pracy *Književno djelo Witolda Gombrowicza (Dzieło literackie Witolda Gombrowicza)*. Od 1961 roku do końca swego życia związany był zawodowo z Wydziałem Filozoficznym Uniwersytetu w Zagrzebiu, na którym zatrudniony był początkowo w charakterze asystenta, następnie zaś docenta (1966), profesora nadzwyczajnego (1973) i zwyczajnego (1980). Studia języka polskiego i literatury polskiej otworzył w 1965 roku przy kierowanej przez siebie aż do 1995 roku Katedrze Języków i Literatur Zachodniosłowiańskich, kładąc tym samym podwaliny pod polonistykę jako samodzielną dyscyplinę filologiczną w ramach chorwackiej humanistyki. Przyczynił się do powstania pierwszego chorwackiego czasopisma poświęconego światowej literaturze pt. „Književna smotra” (1969). Stał na jego czele od chwili założenia do 1989 roku, publikując na jego łamach wiele spośród swoich najważniejszych polonistycznych szkiców. Podczas długoletniej intensywnej pracy historycznoliterackiej podejmował kluczowe problemy współczesnej polonistyki (*Bit Gombrowiczewa kazališta / Istota teatra Gombrowicza*, 1970, 3; *Poljska renesansna književnost / Polska literatura renesansowa*, 1972, 11; *Mickiewicz ili veličina poezije / Mickiewicz, czyli wielkość poezji*, 1976, 24; *Pjesnik pamćenja. Uvod u čitanje Miloszeve poezije / Poeta pamięci. Wprowadzenie do lektury poezji Miłosza*, 1982, 47/48). Rozważania z dziedziny polonistyki historycznoliterackiej, portrety polskich pisarzy, kroniki wydarzeń literackich z Polski, obszerne syntezы literackie publikował na łamach rozmaitych chorwackich i zagranicznych periodyków i tomów zbiorowych, jak np. „Umjetnost riječi” (1960, 1963, 1969), „Razlog” (1962), „Naše teme” (1962, 1965), „15 dana” (1962—1964, 1977), *Krležin zbornik* (Zagreb 1964), „Forum” (1965, 1969, 1973), „Dialog” (Warszawa) i „Narodna umjetnost” (1966), „Radovi Zavoda za slavensku filologiju” (1966, 1968), „Filološki pregled” (Belgrad 1967), „Pamiętnik Literacki” (Wrocław 1968, 1973), *Odjek* (Sarajewo 1969), *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima* (Zagrzeb 1970), „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź 1970), *Gombrowicz* (Paryż 1971), „Croatica” (1972), „Prolog” (1974), *Miroslav Krleža 1973* (Zagrzeb 1975), „Literatura na Świecie” (Warszawa 1980) i *Gombrowicz i krytycy* (Kraków 1984)⁴.

noliterackich zaliczają się: *Polonica* (Zagrzeb 1973), *Mickiewicz itd.* (Zagrzeb 2002), *Gombrowicziana* (Zagrzeb 2004), *Iz povijesti poljske književnosti* (Zagrzeb 2004), *Między życiem a światem* (Warszawa 2006) i *Prema Krleži* (Zagrzeb 2009).

⁴ Pełną bibliografię do 1993 roku odnajdziemy w: *Potpuna bibliografija do 1993. objavljena je. W: Bibliografija polonističkih radova Zdravka Malića. Prijevodi iz poljske književnosti*. „Književna smotra” 1993, 25, 90, s. 8—12. Cenne uwagi na temat historycznoliterackiego i przekładowego dorobku Malicia przedstawiają w swych szkicach D. Blažina, Đ. Čilić Škeljo i M. Martić (zob. bibliografię zamieszczoną po wersji oryginalnej artykułu).

W dziele pt. *Polonica* (1973) zebrzał część opublikowanych wcześniej prac polonistycznych, poświęconych H. Sienkiewiczowi, J. Iwaszkiewiczowi, W. Gombrowiczowi, tzw. wakacyjnej literaturze oraz współczesnej polskiej prozie. Przez pierwszych czytelników i krytyków⁵ książka została odebrana jako pozycja uzupełniająca liczne luki w wiedzy o innych kulturach kontynentu europejskiego. Chorwackie środowisko zaznajamiała z kulturą, o której nie wiedzano zbyt wiele; kulturą tak przecież do chorwackiej podobną, zwłaszcza ze względu na charakteryzujące ją pęknięcia i nieciągłości. Dzieło to odczytywane jest jako reprezentatywne tak dla samego autora, jak i przedmiotu przedstawionych w nim analiz. Malić nie ukazuje w nim w sposób bezpośredni portretów ani biografii literackich. Dzieła życia wielkich polskich twórców objaśnia, odwołując się do licznych założonych w nich wartości, z których wynika szereg powiązanych i rozmaicie zazębiających się ze sobą faktów. Nadrzędne wnioski, w oparciu o relewantną wiedzę uprzednią autora, pozwalają więc na zarysowanie kontekstu kulturowego opisywanego momentu historycznego. Nie podporządkowując się z góry założonym celom historiograficznym, polegającym zazwyczaj na opisie zasad rozwoju i systemu wartości, Malić w drodze analizy konkretnych przypadków rewiduje utarte historycznoliterackie przekonania. Znaczna część prac literaturoznawczych, w których udało się autorowi połączyć drobiazgowo analizy i interpretacje z umiejętną syntezą historycznoliteracką, została zebrana i opublikowana pośmiertnie: *Mickiewicz itd.* (2002), *Gombrowicziana*, *Iz povijesti poljske književnosti* (2004; *Z historii literatury polskiej*) oraz *Między życiem a światem* (2006).

Z języka polskiego przekładał Malić obszerne, kanoniczne dzieła literatury współczesnej, między innymi *Ferdydurke* W. Gombrowicza (Zagrzeb 1965), *Bramy raju* J. Andrzejewskiego (Zagrzeb 1968), *Disneyland* S. Dygata (Zagrzeb 1970), *Cienie* J. Iwaszkiewicza (Zagrzeb 1980) i *Radość pisania* W. Szymborskiej (Zagrzeb 1997), które sam zestawiał (wybierał) i opatrywał komentarzami krytycznymi. Przekłady polskiej poezji wydał drukiem w zbiorze pt. *Tijekom riječi / W ciągu słów* (Zagrzeb 1978), ukazywały się także na łamach czasopisma „Književna smotra”, w którym poezję tę prezentowano w ramach większych cykli (*Naramak pjesama / Naręcze poezji*, 1989, 73/76; *Preobrazbe / Przeobrażenia*, 1991, 84). W tym samym periodyku publikował na początku lat 70. przekłady krótszej prozy, zebrane później w antologii polskiego opowiadania XX wieku (*Antologija poljske pripovijetke XX. stoljeća*, Sarajewo 1984), która odegrała kluczową rolę w popularyzacji literatury polskiej w Chorwacji. Tłumaczył ponadto publikacje naukowe (*Povijest umjetnosti i humanističke znanosti / Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* J. Białostockiego, Zagrzeb 1986). Istotna część przekładów z języka polskiego opublikowana została *post mortem* ze spuścizny Malicia (*Iz posljednje prevodilačke bilježnice / Z ostatnjega notatnika z prze-*

⁵ A. Stamać: *Brazgotine u sličnoj kulturi*. „Republika” 1973, 29, 11, s. 1220—1221.

kladami, „Hrvatska revija”, 1998, 3), głównie w antologii poezji *Gost u kući / Gość w dom* (Zagrzeb 2006). Jego tłumaczenia polskiej literatury zostały ponadto uwzględnione w zbiorze *100 odabranih novela svjetske književnosti / 100 noweli z literatury świata* (Zagrzeb 1968). Malić to także autor komentarzy do przekładów *Pana Tadeusza* (A. Mickiewicz: *Gospodin Tadija*. Tłum. Đ. Šaula, Zagrzeb 1965), *Quo vadis* (H. Sienkiewicz: *Quo vadis*. Tłum. A. Šimčik, Zagrzeb 1969) i wyboru z poezji Miłosza *Spasenje / Zbawienie* (wybór i przekład P. Vujičić, Sarajewo 1982). Pośmiertnie ukazały się przekłady z języka rosyjskiego (wybór ze starochińskiej poezji pt. *Chorowity koń*, Zagrzeb 2002). Jako kroatysta Malić badał przede wszystkim dzieło Mirosława Krleży, analizując je pod względem stylistycznym (*Vlastita imena kao stilska kategorija Banketa u Blitvi / Nazwy własne jako kategoria stylistyczna w powieści „Bankiet w Blitwie”, „Je-zik”, 1962/1963, 4*) i z punktu widzenia komparatystyki (*Poljske realije Banketa u Blitvi / Polskie realia w powieści „Bankiet w Blitwie”, Radovi Zavoda za slavensku filologiju, 1965, 7*). Również prace z dziedziny „krležologii” to *editio posthuma* (*Prema Krleži / W stronę Krleży*, 2009). Poza zbiorem poezji pisanej prozą *U drugom nekom gradu / W jakimś innym mieście* (1977), jego wiersze ukazywały się także w okresie późniejszym (*Republika*, 1982, 10). Hasła słownikowe z biogramami polskich twórców sporządził Malić do leksykonu pt. *Strani pisci / Zagraniczni pisarze* (Zagrzeb 1968). Z kolei w monografii pt. *Povijest svjetske književnosti / Historia literatury światowej, 7* (Zagrzeb 1975) odnajdziemy syntezę poświęconą literaturze polskiej jego autorstwa. To pierwsza tego typu praca w języku chorwackim.

O poezji prozą

W przypadku chorwackiej twórczości poetyckiej okresu od międzywojnia do końca lat 70. XX wieku termin „wiersz pisany prozą” odnosił się do utworów poetyckich ułożonych tak, by przedstawiały sobą jednolity rytmicznie „monolityczny blok”, w którym elementy semantyczne wyraźnie dominują nad fonetycznymi. Wedle takiego rozumienia w utworach tych dochodzi do umniejszenia narracyjności i anegdotyczności na rzecz funkcji konotatywnej (najbardziej znane tomiki utrzymane w tej poetyce to *Mudre i lude djevice / Mądre i szalone panny* T. Ujevicia, 1957 i *Kornjača i drugi predjeli / Żółw i inne widoki* D. Dragojevicia, 1961). Mamy tu zatem do czynienia z nietypowymi wierszami prozą, których cechy dominujące przynależą do sfery semantyki, a forma graficzna i ukształtowanie eufoniczne nie odgrywają w nich większej roli, co nie wyklucza jednak instrumentacji ani innego rodzaju akustycznej i wizualnej „aranżacji” materiału językowego. Choć pisane w trybie narracji, nie stanowią gatunku prozatorskiego:

brak tu narracyjnej referencyjności, gdyż semantyczna warstwa wiersza pisanego prozą odnosi się w tym wypadku do prymarnej autoreferencyjności.

Tomik pt. *U drugom nekom gradu* stanowi poetyckie dopełnienie ówczesnej literaturoznawczej pracy Malicia. Na końcu książki wydrukowano notkę informującą, że zawiera ona „niemałą liczbę cytatów i parafraz cytatów”, które nie zostały oznaczone w tekście i których poeta — jak sam zapewnia — „nie próbował szczególnie ukrywać”. Malić poeta to idealny przykład kontemplującego erudyty, gdyż jego wiersze powstają w wyniku historycznoliterackiego oglądu. Ukształtowanie utworów i bezpośredniość wyrażania dają iluzję pośpiesznego zapisywania, pisania momentami na granicy twórczej indolencji, którą łagodzą wszelako gry słów, niespodziewane rymy i zderzenia znaczeń. Wiersze pisane są frazą potoczną, „mówioną”, co wpisuje się w wyobrażenie o chorwackiej poezji lat 70. jako praktyce twórczej ufundowanej na stylu potocznym. Wiersze o intonacji dialogowej („mówionej”) ukształtowane są w zdania, które nieustannie oscylują między mową poetycką i prozatorską, wiązaną i niewiązaną. Dzięki takiemu urozmaiconemu stylistycznemu przeplataniu Malić potrafi zawłaszczyć cytowane sensy i za pomocą potocznej lekkości istotnie poszerzyć przestrzeń poetyckiego wyrazu, co zdaje się zresztą jego głównym celem. Autorski wybór wierszy prozą wymaga z naszej strony podjęcia refleksji nad potrzebą rewizji relacji poezji i prozy, w pierwszej kolejności na płaszczyźnie formy czy też budowy zewnętrznej utworu, następnie na płaszczyźnie kompozycji i struktury tekstu, przy tej okazji należałoby zwrócić uwagę na odrębność tego rodzaju twórczości w stosunku do poezji wierszowanej. Wiersz prozą, jako poezję pozbawioną cechujących ją *a priori* muzyczności i liryzmu, wyrażoną czy to w systemie wersyfikacji numerycznej, czy nienumerycznej, cechuje odmienny rytm. Wiersz ów nie przejmuje wszakże zasad metrycznych poezji, ponieważ przybiera prozatorską formę graficzną, zachowuje jednak cechy rytmiczne wiersza (wolnego). Ponieważ organizacja wersyfikacyjna jest jednym z wyznaczników gatunkowych i podstawą dla określenia swoistego charakteru utworu lirycznego, pełni ona trzy ważne funkcje: po pierwsze, funkcję identyfikacyjną, gdy tekst wykorzystuje zasady ustanowione w starszych dziełach ukształtowanych na ten sam sposób; po drugie, funkcję legitymizacyjną, w sytuacji, gdy nowy utwór odstępuje od zasad gatunkowych, lecz szanuje przy tym związek danego systemu wersyfikacyjnego i gatunku, który to związek ustanowiony został w starszych utworach i wciąż widoczny jest na płaszczyźnie rozważanego dzieła; po trzecie, funkcję aluzyjną, gdy dzieło formalnie należące do danego gatunku realizuje wzorec metryczny typowy dla innego, co prowadzi do swoistego genologicznego napięcia, gdyż utwór zawiera cechy niemieszczące się w jego pierwotnym gatunku. Jeśli o klasyfikację gatunkową idzie, określenie „wiersz prozą” budzi raczej negatywne konotacje, ponieważ oznacza poezję, która nie jest wierszowana. Jako gatunek łączy cechy mowy poetyckiej i prozatorskiej, przy czym forma narracyjna wpływa na znaczenie utworu i pozwala rozróżnić inne gatunki

liryki, zwłaszcza te napisane wierszem wolnym. Wybór tego gatunku sugeruje: 1) potrzebę dodania utworowi poetyckiemu nowej (formalnej i treściowej) wartości oraz 2) odróżnienia go od konwencjonalnej wierszowanej mowy poetyckiej (mam tu na myśli konwencję wiersza wolnego, nie zaś konwencję rozróżniania wiersza numerycznego i nienumerycznego). Wiersz prozą nie podważa liryzmu regularnej organizacji wersyfikacyjnej, lecz mierzy się ze współczesnym standardem poetyckiego wyrażania, czyli z wierszem wolnym. Ponieważ nie jest podzielony na wersy, wiersz prozą nie podlega surowym prawidłom wzorców wersyfikacyjnych, jest za to zależny od dyskursywnych wzorców wypowiedzi narracyjnej i eseistycznej. Z formalnego punktu widzenia nie jest formą prostą i czystą, gdyż celem jego użycia jest podważenie granic dwóch typów dyskursów i połączenie przeciwnych cech — lapidarnej poetyckości z narracyjnością i fabularyzacją. Wiersz prozą jest niczym elipsa o dwóch ogniskach: z jednej strony zawiera cechy liryczne: zwięzłość, lapidarność, subiektywizm, emocjonalność, nietematyczność, z drugiej prozatorskie: narracyjność, fabularność, deskryptywność, racjonalność, tematyczność.

Podmiot liryczny wierszy prozą Malicia to intelektualnie zorientowany głos, świadom gatunkowego metapoziomu, na którym operuje, zdecydowany, by właśnie za pomocą krótkiej formy wyrazu między poezją a prozą zapisać swoje intymne myśli. Uznanie poezji za rodzaj dyskursu, który pozwala podmiotowi na emocjonalne i intelektualne obnażenie się, to jeden z typowych kierunków w nowoczesnej twórczości poetyckiej, w którym poeta nie unika spersonalizowanego dyskursu o samym sobie jako bycie empirycznym i autobiograficznym. Fakt, że życie Malicia toczyło się w bliskim kontakcie z literaturą, którą badał i przekładał, jest bodaj najbardziej oczywistym czynnikiem egzystencjalnym pozwalającym zrozumieć „cytatowość”, intertekstualność i intelektualizm jego poezji. Zresztą często bywa, że twórczość poetycka badaczy literatury objaśniana jest niejako *a priori* w świetle ich zainteresowań naukowych. Chociaż śladu doświadczeń biograficznych, profesjonalnych i osobistych nie da się pominąć w interpretacji poezji (są to przecież jej istotne konteksty), to twórczości Malicia nie warto odczytywać wyłącznie w kategoriach poetyckich ćwiczeń doświadczonego tłumacza, zwłaszcza że w wierszach tych brak ewidentnych dowodów eksperymentowania poety z budulcem metaliterackim. To, że w utworach tych odnajdziemy pewne wątki zaczerpnięte z prowadzonych przez niego badań naukowych, świadczy o przeplataniu się żywiołu osobistego i zawodowego, jak również o tym, że to głównie poezja, a na drugim miejscu polskość były istotną częścią codzienności poety. Zdaje się, że te właśnie tematy zajmowały jego myśli nieustannie, powracając w różnym kształcie w prywatnych rozmowach poety, a także w książkach, które czytał, anegdotach, których słuchał i które zapisywał. Istota Malicia jako osoby prywatnej zanurzona jest w literaturze i polskim kontekście. Zbieżność osobistych i zawodowych wyborów, dobrze widoczna w poezji, okazała się dla poety niefortunna, przyczyniając się do dość krytycznej

receptji tomiku *U drugom nekom gradu*. Potem Malić rzadko występował w roli poety. Dopiero gdy upłynęło sporo czasu, okazało się, że współcześni mu rodacy, utożsamiający tomik poezji z dziełem naukowym Zdravka Malicia, odebrali jego wiersze jako przystanek na literaturoznawczej drodze badacza, który na dodatek nawet nie trudził się zbytnio, by swój naukowy temperament poskromić. Anegdotyczny charakter podmiotu lirycznego i skłonność do monologizowania pogłębiły wrażenie „prozaiczności” i potoczności. Wiersze jawiły się niczym zestaw cytatów zapożyczonych z rozmów i lektur, niczym kompozycja kolaży i parafraz (przede wszystkim słów św. Pawła) przejętych z rosyjskich i polskich utworów, co wpisywało się przecież w biografię Malicia. Miejsce akcji (wiersze Malicia mają strukturę prozatorską, więc mówienie o „akcji” jest w tym wypadku uzasadnione) ulokowane jest zazwyczaj gdzieś w Polsce, w okolicach, w których przebywał „empiryczny” Malić, pojawiają się też reminiscencje jasno wskazujące realne konteksty z czasów pobytu poety w tym kraju. Tomik należy zatem odczytywać jako swego rodzaju kontynuację *Poloników*, jeszcze jeden rezultat spotkania Malicia z Polską. Fascynacja poety polskością nie ma charakteru wakacyjnego zauroczenia, nie przypomina zainteresowania atrakcją turystyczną, a jej celem nie jest pogłębienie oglądu poprzez lekturę i wypadki krajoznawcze. Dwoistość przenikająca wszystkie aspekty twórczości Malicia to prawdziwa, życiowa przynależność do dwóch miejsc, bycie po obu stronach, to swoista „życiowa ideologia”, z której Malić nie potrafi się wyzwolić, nawet przemawiając z najintymniejszych pozycji, a więc nawet we własnej poezji. Należy podkreślić, że Malić nie jest po prostu obcokrajowcem, który „osiadł” w odmiennym środowisku i kulturze, ciesząc się owocami kulturowej wymiany, które nadarzają mu się niejako same z siebie. Zdaje się, że on nie dostrzega już własnej „obcości”, a jego postawa wobec tożsamości jest pełna gorliwości i ambiwalencji; jednocześnie wierzy i wątpi, co unaocznia nam podmiot liryczny w rozmowach prowadzonych ze św. Pawłem. Swoiste brzemie, które ciąży nad tymi rozmowami (niczym gra wzajemnego zwodzenia prowadzona przez niewiernego i świętego), nie umniejsza wartości tych wierszy, która polega na prowadzeniu umiejętnej gry z konwencją literacką. Podmiot liryczny objawia się tu jako znawca literatury, pewien wiedzy o przedmiocie, którym gra i z którym sobie igrza, jednocześnie ponownie go legitymizując i przyznając mu znaczenie.

Wnioski

Nie podejmiemy się oceny wartości poezji Malicia, bo też nie jest to w tym szkicu konieczne. Nie można zaprzeczyć, że tomik Malicia nie zajmuje szczególnie ważnego miejsca na mapie chorwackiej poezji lat 70., wiersze z niego

pochodzące nie weszły do antologii poezji prozą tego okresu. Ani „cytatowość”, ani aluzyjność nie są środkami poetyckiego wyrazu, które wyróżniałyby twórczość Malicia na tle poezji generacji tzw. postrazlogowców (nazwa pochodzi od ukazującego się w latach 60. czasopisma „Razlog”, które ukształtowało generację chorwackich poetów zwanych *razlogovci* — „razlogowcy”). Przeciwnie, czytanie dzieła literackiego to niewyczerpane źródło intymnego natchnienia poetyckiego dla twórców chorwackich, począwszy od „krugowców” (chor. *krugovaši* to poeci skupieni wokół czasopisma „Krugovi” wydawanego w latach 50.) do końca lat 80. XX wieku, gdy do poezji wkroczyła „rzeczywistość” (*stvarnosnost* to kategoria określająca chorwacką twórczość literacką tego okresu) bardziej jako rezultat okoliczności pozaliterackich niż autorskich poetyk. Ważną cechą, która z tomiku Malicia czyni niecodzienne w chorwackiej poezji wydarzenie jest nieklamana Inność — centralny punkt tożsamości — która przewyższa świadomość Innego, gdyż to ona sama jest tym Innym. Poeta Malić zamieszkuje zatem stosunkowo pustą międzyprzestrzeń chorwackiej kultury, przestrzeń niezdefiniowaną w wystarczający sposób, rozciągającą się pomiędzy różnymi praktykami kulturowymi i kanonami wyrosłymi na gruncie odmiennych tradycji narodowych. Trudno zatem wpisywać poezję Malicia w ramy chorwackiej literatury narodowej.

Pozostawanie w obszarze międzykulturowego przeplatania się różnych tradycji i sposobów identyfikacji jest dziś problemem niezwykle aktualnym i żywym. Istnieją dziś przecież całe generacje autorów (choć, przyznać należy, podobnych twórców odnajdziemy także wśród literatur słowiańskich okresu zimnej wojny), których poetyka opiera się na niemożliwości jednostronnej identyfikacji. Możemy z całą pewnością stwierdzić, że podwójne ukierunkowanie Malicia nie jest taktycznym czy ideologicznym posunięciem, lecz wewnątrzliterackim wyborem. I samym tylko tomikiem wierszy poeta pokazał, jak bardzo daleki jest od ówczesnego monokulturowego wzorca działania. Dlatego dziś owe monokulturowe diachroniczne ramy służące do oceny jego przynależności do chorwackiego korpusu tekstów poetyckich należałoby zrewidować.

Polska Malicia⁶ jest dla podmiotu lirycznego jego poezji niczym „wyobrazona ojczyzna”⁷, działając jak narzędzie korekty skrajności drugiego rodzaju: określeniu i przynależności, które poprzez własny język i zakładaną przez niego ograniczoną wspólnotę mierzy wszystkie pozostałe języki i wspólnoty. Dlatego *U drugom nekom gradu* stanowi swoistą nadbudowę dla *Poloników*, z kolei te drugie (naukowe rozważania) stanowią dla tomiku poezji osobliwy przedkontekst, dając wstępne rozeznanie o podmiocie i jego świecie. Tworząc w sposób wielokierunkowy, Malić nie stawia granic dla swojego polsko-chorwackiego

⁶ Malić jako punkt styczny dwóch tożsamości jest stale obecny w chorwackiej przestrzeni publicznej. Por. M. Jergović: *Progonstvo, čežnja i jedna Poljska*. „Jutarnji list” 2011, 14, 5. II, s. 37.

⁷ Określenie to zaczerpnęłam z artykułu: B. Škvorc, N. Lujanović: *O piscima između*. „Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu” 2009, 10, 2/3, s. 55.

świata, lecz pomnaża jego wymiary: *U drugom nekom gradu* uświadamia, jak cenne jest podwójne spojrzenie, oraz przedstawia czytelnikowi panoramę, jaka zarysowuje się przed patrzącym z innej perspektywy. Uczy także, jak bardzo otwarcie się na odmienne otoczenie pozwala otworzyć się na to, co nam najbliższe. Na tym właśnie polega bogactwo wierszy prozą Zdravka Malicia.

*numerus clausus*⁸

*problem je kako promijeniti broj kako izići iz jednine kako izići
iz množine kako biti zajedno u jednini kako biti zasebno u množini*

⁸ Wiele utworów pochodzących z omawianego tomiku jawnie nawiązuje do polskości, co widoczne jest już w samych tytułach: *mickiewicz mickiewicz, norwid, čitamo pjani pjesmu kochanowskog*. Inne cechuje z kolei jednoznacznie polskie tło, jak np. *iz turističkog vodiča, janko mi priča, to je to, cmok cmok*. Zdecydowałam jednak przywołać mniej oczywisty przykład oglądania się na polskość, choć fragment ów nie jest przez to ani trochę mniej „paradygmatyczny” dla przedstawionych tu tez i rozważań.

Z języka chorwackiego przetłumaczyła
Katarzyna Majdzik



**I. Prijatelj in A. Nowaczyński:
informativno-korektivna funkcija prevoda
(Wildovi aforizmi prek poljščine v slovenščino)**

**I. Prijatelj and A. Nowaczyński:
the informative and the corrective function of translation
(Wilde's aphorisms rendered into Slovene via Polish)**

Majda Stanovnik

majda.stanovnik@siol.net

Data zgłoszenia: 8.02.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 15.03.2016 r.

Abstract: Ivan Prijatelj, a literary historian and essayist, was a contemporary and collaborator of the group of Slovene writers known as the “Slovene Modernists” (*slovenska moderna*). Having obtained a sound training in Slavic philology, he was well able to translate modern poetry and prose directly from Russian, Polish and Czech, whereas in 1907 he made an indirect translation of Oscar Wilde’s aphorisms on the basis of the Polish version by A. Nowaczyński. The paper seeks to relate the characteristics of Prijatelj’s translation and the motives for its production to what is stated by the translator in an earlier essay on the art of translation which appeared in the introductory part of his study on Pushkin in Slovene translation (1901).

Key words: translation function, aphorism, I. Prijatelj, O. Wilde, A. Nowaczyński.

Ivan Prijatelj (1875—1937) je bil slavist, prominenten slovenski literarni zgodovinar. Študiral je na Dunaju, štirinajst let je delal v tamkajšnji Dvorni knjižnici, nato je na ljubljanski univerzi od njene ustanovitve (1919) do smrti predaval o novejši slovenski, pa tudi o ruski, poljski in češki književnosti. Izredno vpliven je ostal še v drugi polovici 20. stoletja¹, predvsem zaradi svoje

¹ D. Dolinar: *Prijatelj, Ivan. V: Enciklopedija Slovenije*, 9. Ur. D. Voglar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995, s. 337.

protipozitivistične usmeritve in temu primernega ukvarjanja z literaturo, ki jo je proučeval v neizogibni interakciji z družbenim dogajanjem, toda kot avtonomno vejo umetnosti. Ni si hotel vezati rok s tedanjim ustaljenim pravilom, da literarna zgodovina potrebuje distanco in mora sodobno dogajanje prepuščati v pretres in presojo literarni kritiki, zato se je kot z eno izmed zvrsti svojega pisanja in s predmetom proučevanja ukvarjal s kritiko tudi sam. Od študentskih let ga je živo zanimalo literarno in paraliterarno pisanje v celoti, vse do najnovejšega. V prijateljski družbi z vrstniki — Kettejem, Murnom, Cankarjem in Župančičem, tedanjimi inovativnimi modernisti, danes klasiki slovenske književnosti — je še pred koncem 19. stoletja v izvirnikih in prevodih prebiral moderno leposlovje s spremljevalno informativno analitično, simpatizersko ali polemično publicistično, zraven pa — tako kakor vsa četverica pesnikov — pisal in prevajal.

Oton Župančič (1878—1949), ki je med njimi živel najdlje, si je pridobil sloves velikega mojstra slovenske umetniške besede tako s svojim pesniškim kakor s še neprimerno večjim prevodnim opusom, ki je obsegal klasična in moderna, verzna in prozna dela iz vseh osrednjih evropskih književnosti. Tudi Prijatelj je prevajal vse življenje, prav tako verze in prozo, vendar z veliko manjšim uspehom od Župančiča in tudi v veliko manjšem obsegu. Omejil se je na rusko poezijo in romanopisje, nekaj malega je prevedel iz poljske sodobne lirike, po nekaj Verhaerenovih in Leinovih pesmi iz francoščine in finščine ter leta 1907 izbor Wildovih aforizmov, vendar ne iz izvirnika, ampak iz takrat pravkar natisnjene knjige Wildovih del v izboru in prevodu poljskega vrstnika, modernističnega satirika, esejista in dramatika Adolfa Nowaczyńskega (1876—1944). Slovenskim bralcem iz multinacionalne srednjeevropske avstroogrške monarhije, v kateri je kot uradni in kot posredniški jezik prevladovala nemščina, je torej predstavil delo zahodnoevropskega angleškega avtorja v sekundarnem prevodu iz poljskega jezika.

Ta prevod, ki ga uvaja informativni članek o Wildu s širokim krovnim naslovom *Oskar Wilde* in določnejšim podnaslovom *Wildovi aforizmi o umetnosti in kritiki*, je bil objavljen v treh nadaljevanjih v ne preveč razširjeni, toda ideološko zmerni 'socialni reviji' „Naši zapiski“, v poznejših predstavitvah njegovega dela pa je le redko omenjen: Koblar ga v *Slovenskem biografskem leksikonu* netočno navaja kot prevod Wildovih esejev², Slodnjak v *Uvodu k Izbranim esejem in razpravam* opozarja nanj v opombi pod črto³. A tudi njegovi drugi, obsežnejši in pomembnejši prevodi so spričo obilice in teže njegovih osrednjih strokovnih publikacij obveljali v njegovi bibliografiji za nekakšen privesek obrobnega pomena. Šele na koncu 20. stoletja je polonistka Rozka Štefan v zgoščeni predstavitvi poljsko-slovenskih kulturnih odnosov v *Enciklopediji Slovenije* navedla, da je

² F. Koblar: *Prijatelj Ivan*. V: *Slovenski biografski leksikon*, 8. Ur. F. Ks av. Lukman. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1952, s. 575.

³ A. Slodnjak: *Uvod*. V: *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja*. II. Ljubljana, Slovenska Matica, 1953, s. XIX.

„M. Konopnicko prvi (l. 1902) predstavil I. Prijatelj“⁴, rusist Aleksander Skaza pa je v pregledu rusko-slovenskih odnosov ocenil, da je bil Prijatelj celo najpomembnejši slovenski posrednik ruske književnosti in kulture 20. stoletja⁵.

Oznaka ‘posrednik’ je širša od oznake ‘prevajalec’, in to upravičeno, saj je Prijatelj spisal tudi serijo tehničnih študij o prominentnih ruskih pisateljih, že v začetku svoje kariere pa je kot prispevek k počastitvam Puškina ob stoletnici njegovega rojstva objavil obsežno razpravo *Puškin v slovenskih prevodih* (1901). To je bila prva in še dolgo edina tovrstna slovenska študija, ki pa je prav tako ostala skoraj neopažena: bila je pač Prijateljjev mladostni spis, ki so ga zasenčile njegove odlične poznejše objave z drugo tematiko, poleg tega je prevod postal predmet razprav in akademskih študij šele v drugi polovici 20. stoletja. Toda prav kot pionirska prevodoslovna analiza je ta Prijateljeva razprava vredna vse pozornosti, tem bolj, ker je temeljitemu kritičnemu pretresu obsežnega gradiva dodal uvod, v katerem je opisal svoje načelne poglede na pomen in funkcijo prevoda v nacionalni kulturi, posebej še v okolju majhnega naroda, kakršen je slovenski.

Ti pogledi brez odkrite polemičnosti nasprotujejo doktrini o škodljivosti prevoda za razvoj nacionalne kulture, s katero je vplivni pisatelj, kritik in urednik Josip Stritar v 60. in 70. letih 19. stoletja ostro zavračal dotlej samoumevno sožitje slovenske avtohtone in prevedene književnosti. Čeprav je tudi sam precej prevajal, je prevode načelno odklanjal, češ da potujčujejo in kvarijo domači jezik, predvsem pa ovirajo razvoj izvirne ustvarjalnosti, ker jo izpostavljajo vplivom tuje miselnosti in s tem ovirajo nastanek pristnih domačih umetnin, s katerimi se bo naš narod lahko ponašal pred drugimi. Za stike z drugimi književnostmi, ki jih je vendarle imel za pomembne, naj bi namesto prevodov skrbeli posnetki, ki bi se zgledovali po drugje nastalih delih, a bi dejansko že bili kreacije domačih pisateljev.

Ta zamisel se v praksi ni obnesla, doktrini o odvečnosti prevoda pa je hkrati s Prijateljem, ki je Stritarja kot pesnika in kot kritika zelo cenil, aktivno nasprotoval ves krog slovenskih modernistov in ob njih tudi nekoliko starejši pesnik in prevajalec Anton Aškerc, urednik pomembnega prevajalskega projekta — *Ruske antologije v slovenskih prevodih* (1901). V kratki spremni besedi k tej obsežni knjigi, ki je izšla skoraj hkrati s Prijateljovo razpravo o prevodih Puškina, je opo-

⁴ R. Štefan et al.: *Poljsko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi. V: Enciklopedija Slovenije, 9...*, 1995, s. 115.

⁵ „V obdobju moderne se je uveljavil tudi najpomembnejši slov. posrednik rus. književnosti in kulture 20. st. I. Prijatelj; s prevodi del rus. pesnikov K.M. Fofanova, A.V. Kolcova, S.J. Nadsona, J.P. Polonskega, F. Sologuba in F.I. Tjutčeva je sodeloval pri Vesel-Aškerčevi *Ruski antologiji v slovenskih prevodih*. Prevedel je novelo *Dama s psičkom* (LZ, 1901) A.P. Čehova, izdal izbor njegovih novel in dramo *Urta* v knjigi *Momenti* (1901), Gogoljevo komedijo *Revizor* (1921) in roman Turgenjeva *Plemiško gnezdo* (1933); pomembni so njegovi prevodi rus. simbolistov K.D. Balmonta in V.J. Brjusova. Prevajal je Puškinova dela (*Kapitanova hči*, Go 1896, *Boris Godunov*, Slovenka 1902, *Jevgenij Onjegin*, 1909). A. Skaza: *Rusko slovenski odnosi. Kulturni odnosi. V: Enciklopedija Slovenije*, 10. Ur. D. Voglar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996, s. 342.

zoro, da so „vsi veliki pesniki in pisatelji mednarodni in da jih moramo poznati tudi mi Slovenci“, zato je „dandanes prevodna literatura pri vseh izobraženih narodih važen del narodne literature, tista zlata vez, ki spaja poleg upodablajoče umetnosti posamezne narode med seboj. [...] Tudi mi ne moremo shajati brez te duševne vezi, ki nas veže z drugimi narodi“⁶.

Prijatelj, ki je z Aškercem sodeloval in prispeval več prevodov za njegovo *Antologijo*, je podprl in dopolnil argumentacijo stališča, naj nacionalno, izrecno tudi slovensko književnost, vsekakor povezujejo z drugimi, drugačnimi literaturami prav prevodi. Ob njih se domača književnost lahko uči in zgleduje po njihovi artistski dognanosti⁷, saj kot celota spodbijajo samozadostnost in samoumevnost lokalno veljavnih, navadno nižjih standardov pisanja, kar izrecno velja posebno za majhne narode: „Brez učiteljev ne postane nikdo pisatelj“⁸. S tem je prevodom prisodil jasno razvidno, neposredno učinkujočo informativno-spoznavno funkcijo, povezano z manj oprijemljivo, na daljši rok delujočo korektivno-vzgojno funkcijo soočanja z višjimi artistskimi standardi, ki postopno oblikujejo merila domačih bralcev in jih zato tudi pisci sčasoma morajo upoštevati. Vendar oboje s pomembnima pridržkoma: zgled literarne odličnosti ne morejo biti vsi prevodi povprek, ampak samo prevodi pristnih umetnin, in še ti samo pod pogojem, da so dorasli izvirnikom, se pravi, da so tudi sami kvalitetni.

Izbira dobrega izvirnika je torej potreben, ne pa zadosten pogoj za dober prevod. Kakor je kvaliteta izvirnika odvisna od umetniške zmogljivosti svojega avtorja, je kvaliteta prevoda odvisna od nadarjenosti svojega neposrednega tvorca — prevajalca in od njegove jezikovne izurjenosti. Kreativnost je nepogrešljiva za vsakega literarnega ustvarjalca, pri prevajalcu pa se mora povezovati še s specifično empatijo do vsakega izvirnika in njegovega avtorja, ki jo po Prijateljevem mnenju omogoča prevajalčevo ‘vživljanje’ v avtorjev doživljajski in čustveni svet:

Jezik je z mislijo in čustvom v vsakem pravem umotvoru tesno zvezan, zato se ne sme z jezikom mehanično ravnati, ampak vedno v zvezi z vsebino. V vsebino se je treba vtopiti, prelagatelj mora skušati sam preživeti vse to, kar je preživel in prečustvoval tuji avtor pri ustvarjanju. Potem bo tekla prelagatelju prosta, iskrena beseda. Seveda bo pri tem prevod onega vedno boljši, ki je sam kaj umetnika⁹.

⁶ A. Aškerc: *Ruska antologija v slovenskih prevodih. Pagovor. V: Prevajalci o prevodu od Trubarja do Župančiča. Antologija*. Ur. M. Stanovnik. Ljubljana 2013, s. 156.

⁷ „Ali pomen prevodov je tako velik kakor pomen mednarodnega občevanja. Prevodi so posebno nam malim narodom prepotrebni, ker ne razvijajo samo našega jezika za višje svrhe, ampak varujejo tudi čitateljev domači jezikovni duh, ker mu ni treba gledati vseh tujih umotvorov skozi tujo (pri nas: nemško) prizmo, ki vselej kali čisti pogled. Iz tega tudi sledi, da se mora pri prelaganju posebno in skrbno paziti na domač jezik“. I. Prijatelj: *Puškin v slovenskih prevodih. V: Prevajalci o prevodu...*, s. 167.

⁸ Ibidem, s. 171.

⁹ Ibidem, s. 167.

V skladu s temi izhodišči je bil predmet Prijateljve kritične študije — namreč korpus dotedanjih slovenskih prevodov proznih in verznihi del največjega ruskega pesnika — pravilno izbran. Med vsemi načelno pravimi, zaželenimi prevodi pa je njegova analiza izluščila le malo ustreznih in še manj dobrih. Vzroki za prevladujočo nizko raven so v razpravi določno navedeni, avtorjeve trditve dosledno podprte s prepričljivimi navedki. Najpogosteje je okornih prevodov kriva slaba jezikovna usposobljenost prevajalcev, in sicer njihovo prešibko obvladanje slovenščine, zlasti pa pomanjkljivo znanje ruščine in posledično slabo razumevanje izvirnikov¹⁰. Prijatelj je vedel, da možnosti za učenje tega jezika, na videz zelo sorodnega slovenščini, v 19. stoletju niso bile ugodne — učbenikov in slovarjev je bilo malo, a še kar jih je bilo, so bili nemški, torej za slovenske prevajalce le pogojno uporabni. Kadar jim je šepala že slovenščina, so v prevodih omahovali med svojo domačo in izvirnikovo sintakso, izpuščali ali napačno prevajali posamezne besede ali besedne sklope ter s tem vnašali v besedila nesmisle in neskladja. Podobne posledice je imela naglica in z njo povezana površnost, v kakršni so navadno nastajali prevodi za objave v časopisju — te okoliščine avtor razprave krivi za poenostavljanje prevodov, v katerih so zahtevnejši ali teže razumljivi deli izvirnih besedil skrajšani ali izpuščeni. Jezikovno neznanje se navadno povezuje s slabim literarnim poslušom, ki prevajalce zavaja k nasprotnemu, a enako zgrešenemu postopku — k samovoljnim širitvam besedil, ki so pogosto nesmiselne, banalne, celo vulgarne, kričeče neskladne z duhom in dikcijo izvirnika.

Argumentacija redkih pozitivnih ocen je splošnejša, manj podprta z ilustrativnimi zgledi. Prijatelj prevode, ki jih označi za dobre ali celo mojstrske, najraje navede kar v celoti, saj posamezne uspele nadrobnosti ne jamčijo, da je ohranjen čar besedila kot homogene tvorbe, v kateri so vsi elementi nepogrešljivi. Dober prevajalec mora pač biti 'kaj umetnika', prevodi so tem boljši, čim bolj nadarjeni pesniki jih naredijo. Avtorja razprave so navdušili trije: *Gvadalkvivi* Ivana Vesela, pobudnika in prvega urednika *Ruske antologije*, po Prijateljvem mnenju najbolj zaslužnega slovenskega prevajalca Puškinovih del, celo najodličnejšega slovenskega prevajalca poezije¹¹; *Dva vrana* Frana Levstika — v tem „krasnem, dovršenem prevodu vstane pred nami Puškin sam v svoji pesniški veličasti — slovenski, a tudi njegov ruski značaj je nedotaknjen“¹²; in končno *O ribiču in*

¹⁰ „Prelagatelj ima menda rajši ruščino nego slovenščino, kajti ruščini na ljubo vklepa vse slovenske stavke v ruske, noben se ne sme ganiti iz ruskega kalupa. Pri taki proceduri pa se slovenščini lice pogosto prav nelepó skremži“. Ibidem, s. 197.

¹¹ „Ivan Vesel ni postal samostojen pesnik, ali postal je izvrsten interpret ruskih pesnikov, postal je tolmač, dostojen izvirnikov, postal in ostal je do danes najodličnejši slovenski pesnik — prelagatelj“, „V ruski poeziji mu je tako godilo, da je tu zasanjal svojo pesniško individualnost in se povsem potopil v prijetne zvoke muzikalnih ruskih ritmov“. Ibidem, s. 176, 175—176.

¹² Ibidem, s. 190.

zlati ribici Antona Aškerc, „ki pozna slovenske narodne pesmi, zato ohranja Puškinov pravljčni slog in nežni ton narodne pesmi“¹³.

Natančen pregled izbranega segmenta slovenske prevodne literature Prijatelju torej ni potrdil „splošno znane sodbe, da še tako dober prevod ne doseže izvirnika“¹⁴, ker „vsega, kar je izraženo v izvirniku, skoraj ni mogoče preleti v prevod“. Samopotrjevalno trditev, da tudi „še tako dober prevod“ dejansko ni dober, ker pač ni enak izvirniku, je Prijatelj obšel z zamenjavo perspektive: namesto da bi spodbijal posplošeno diskvalifikacijo prevoda zaradi njegove apriorne, samoumevne neidentičnosti z izvirnikom, je opozoril na evidentno različno kakovost prevodov, ki pa ni avtomatično analogna kakovosti izvirnikov, ampak je odvisna od zmogljivosti in nadarjenosti prevajalca. To dvoje je določneje opredelil kot jezikovno znanje in specifično senzibilnost, saj sta vzroka pogoste inferiornosti prevodov „premalo subtilno razviti jezik“ ali „prevajalčeva nezmožnost poglobiti se v tujega avtorja“¹⁵. „Premalo subtilno razviti jezik“ je lahko tudi objektivna okoliščina, ne samo prevajalčeva subjektivna pomanjkljivost, pri nerazumevanju „tujega avtorja“ pa gre za individualno pomanjkanje literarnega posluha ali, drugače rečeno, za pomanjkanje prevajalskega talenta. Prevajalce je torej rangiral z enakim merilom kot avtorje izvirnika — oboji so različno zmožni in različno uspešni, obojim je za uspeh potrebna ‘umetniška žilica’. Ustvarjalnost rešuje prevajalce popolne, ‘suženjsko’ nesmiselne odvisnosti od izvirnika, saj dober prevajalec najde avtorjevi kreaciji ustrezen izraz v svojem jeziku, ne da bi se togo držal izvirnika, in iznajdljivo vdahne prevodu „domači značaj“, tako da postane „tuj umotvor umljiv“, kot da bi „vznikel na domačih tleh“¹⁶. Dober prevod je varianta izvirnika, ki v novem okolju zveni domače in vsaj malo izraža tudi prevajalčevo osebnost:

Vsako delo se mora prelagati drugače. Pravi pisatelj opisuje vsako stvar v njej primernem slogu in primerni formi. Treba se je samo vglobiti v duha avtorja in temu duhu primerno prelagati. Najbolj pa se boš približal originalu, ako se ne oklepaš pretesno in preboječe izvirnika. Fotografška pedantnost je suhoparna in moreča, samo prosti slikar ume izraziti resnično lepe poteze prirode. Sploh se daj voditi bolj svojemu čustvu nego razumu in hladnemu preudarku. Med

¹³ „Prevodu se pozna, da ga je oskrbel pesnik in sicer pesnik, ki je doma v slovenski narodni pesmi. Aškerc je umel ohraniti krepki pravljčni slog Puškinove pripovedke in tudi nežni ton, ki je lasten narodni pesmi. Vrhu tega je Aškerc tudi spreten mojster onega značilnega prostega ritma, v katerem je pisana Puškinova bajka. To je ritem ruskih narodnih pesmi. Aškerčev prevod se odlikuje zlasti v tem, da je presajen v domačo gredo; specialno ruski značaj bajke se je spojil z odgovarjajočim slovenskim v tako harmonično in umetno celoto, da te nehote objame mehak čar, domača zaupnost [...]“. Ibidem, s. 196.

¹⁴ Prijatelj navaja med radikalnimi nasprotniki prevoda A. Humbolda, ki pravi, da „prevod ni nič drugega kot oskubljen ptič, ki se ga zastoj trudiš pokriti s tujim perjem“. Ibidem, s. 167.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 197.

skrbnostjo in prostostjo hodi lahko in gibčno zlato prelagateljsko — srednjo pot!¹⁷

Prijatelj se je izognil razpravljanju o starih dihotomijah — ‘zvestem’ ali ‘svobodnem’, ‘podomačenem’ ali ‘potujčenem’ prevodu in ga nadomestil s priporočanjem prevajalske ‘gibčne’, variabilne ‘zlate srednje poti’. Čeprav bi se lahko zdelo, da je ‘zlata srednja pot’ klišejski kompromis, je iz konteksta razvidno, da gre za iskanje občutljivega ravnovesja, za iznajdljivo, vsakemu izvirniku posebej prilagojeno kombiniranje svobodnega podomačevanja in zvestega ohranjanja izvirnikovega tujega duha. V vsakem literarnem prevodu je treba poiskati nešablonsko, individualno pogojeno ujemanje z izvirnikom, in glede na to prevodov ne gre manihejsko deliti samo na dobre in slabe. Obstajajo pač tudi „prevodi srednje vrste“ in mednje je avtor hudomušno, nepoznavalcem prikrito prištel svoj lastni mladostni prevod Puškinove povesti *Kapitanova hči*, objavljen pod psevdonimom Semen Semenovič¹⁸.

Razpravo o prevodih Puškina je Prijatelj torej izpeljal iz premišljeno skicirane poetike literarnega prevoda. Oprl jo je na svoje lastne prevajalske izkušnje in na poznavanje prevajalskega dela drugih, tj. na empirično razumevanje prevajalske problematike in na prav tako stvarno preverljivo ugotovitev, da je literatura zaradi prevodov univerzalna umetnost, čeprav obstaja v mediju različnih jezikov. Prav prepričanje, da je prevod kot neposredna informacija in kot potencialna korekcija nujno potreben za razvoj nacionalne kulture, je pri odločitvi za predstavitev Wildovih aforizmov najbrž pretehtalo pomisleke, ker jih je bil prisiljen prevajati posredno. Načela, da je literarna dela treba prevajati iz izvirnika, sicer ni izrecno zagovarjal, je pa razberljivo iz njegove celotne siceršnje prakse in iz njegovih kritičnih pripomb o tedanjem pogostem prevajanju izvirnikov različnega izvora iz nemških prevodov.

Odločitev mu je najbrž olajšalo še nekaj okoliščin: aforizmi so zaradi svoje oblikovanosti v kratke samostojne enote videti za prevajanje manj zahtevni in manj občutljivi od daljših in bolj zapletenih, sklenjenih pripovednih ali dramskih besedil, za Wilda pa so značilni, ker je v njih izražal svoje izzivalno moderne nazore o literaturi, in Prijatelj je prav o tem hotel poučiti neinformirane slovenske bralce in še posebej kritike. Poljski prevod mu je bil pri roki, Nowaczyńskiego je poznal, ker je poljsko sodobno literaturo že več let pozorno spremljal — pozneje

¹⁷ Ibidem, s. 167.

¹⁸ „Poleg *Rakvarja* je izšla v Slov. knjižnici samo še *Kapitanova hči*. Preložil jo je Semen Semenovič, o katerem se je takrat pisalo, da je sedmošolec. Semenovič se je ta čas učil ruščine in je prelagal torej za vajo. To se da posneti tudi iz prevoda, ki se z veliko vnemo oklepa Puškinovega besedila. Tuptam se pač zapazi pogumen, samostojen korak, začuti se nalahko med vrstami prelagateljeva želja, govoriti po domače, po ruskem tekstu sicer, a ne v ruskem oklepu. Prelagatelj je gotovo rabil poleg izvirnika nemški prevod. Semenovičeva *Kapitanova hči* je prevod srednje vrste“. Ibidem, s. 203.

ga je v razpravi *Poezija »Mlade Poljske«* opisal kot „satiričnega glosatorja sodobnih neumnosti, preganjavca filistrov in literarnih spekulantov“¹⁹. Kot prevajalec Wildovih del je vsekakor ustrezal njegovim kriterijem: bil je sodoben pisatelj, torej gotovo vsaj ‘nekaj umetnika’, in za prevod angleškega aforista se je očitno odločil iz osebne afinitete, zato se ni bilo treba bati, da se morda ni ustrezno ‘vživel’ vanj in ne dovolj ‘vtopil v vsebino’ njegovih spisov.

Prijatelj je ob vsem tem pač zaupal zanesljivosti poljskega prevoda. Ni ga motilo, da je Nowaczyński sestavil svojo knjigo bolj izzivalno in hkrati bolj kompleksno: bralcem iz drugačnega kulturnega okolja je predstavil Wilda lahkotneje, kot pripovednika in kot ironično paradoksalnega, pogosto frivolnega komentatorja različnih resnih in trivialnih zadev, pri čemer pa je ravno aforistični del nekoliko priredil: Wilde namreč velike večine svojih aforizmov ni objavil posamično, ampak jih je vpletal v obsežnejša besedila, kjer jih je dal govoriti fiktivnim osebam svojih pravljic, novel in romana, svojih dram in dialoških esejev, to pa pomeni, da jih ni mogoče čisto brez pridržkov imeti za izraz njegovih lastnih stališč. To zanko je Nowaczyński tako kot pred njim že Wildova žena v zbirki *Oscariana*²⁰ obšel in v sklop s splošnim naslovom *Aforizmy* vključil poleg kratkih, zgoščeno formuliranih ‘pravih’ aforizmov, pobrane iz premih ali odvisnih govorov avtorjevih dramskih in pripovednih besedil, tudi daljše, ‘neprave’, razširjene z razlagalnimi, neaforističnimi odlomki iz njegovih esejev.

Prijatelj je v svoji manj obsežni, a tematsko enotnejši revijalni objavi prevedel po Nowaczyńskem v glavnem le aforizme o umetnosti in kritiki, sicer pa enako pomešane krajše in daljše, razširjene z opisno-razlagalnimi odlomki. Prevoda, iz katerega je prevajal, se je torej držal kot izvirnika, vendar ne čisto natančno, pa tudi Nowaczyński je Wilda včasih prevedel malo po svoje. To je privedlo do manjših, a včasih ne čisto zanemarljivih medsebojnih neskladnosti. Ena izmed njih je opazna npr. v ključnem larpurlartističnem ‘paradoksu’ o preobrnjenem posnemovalskem razmerju med življenjem in umetnostjo. Wilde ga daje izreči enemu od sogovornikov v dialoškem eseju *The Decay of Lying* (Propad laganja), potem ko ga polemično naveže na ‘obravnavanje umetnosti kot zrcala’, kar je aluzija na Hamletovo repliko o ‘namenu gledališke igre, da nastavlja ogledalo

¹⁹ I. Prijatelj: *Poezija »Mlade Poljske«*. „Ljubljanski zvon“ 1923, s. 154.

²⁰ O. Wilde: *Complete Works of Oscar Wilde*. London, Harper Collins Publishers, 2003, s. 1259. Zbirke Wildovih aforizmov so ostale priljubljene do danes, so pa različno obsežne in različno zasnovane. Med tistimi, ki se oznaki ‘aforizmi’ izognejo, je npr. knjižica z naslovom *Oscar Wilde's Wit and Wisdom* (1998) in podnaslovom *A Book of Quotations*. Sestavljalec ni naveden, je pa z oznakama ‘duhovitost’ in ‘modrost’ opozoril, da ‘citatov’, ki so mešanica epigramov, aforizmov in drugih ‘rekov’ ne gre jemati niti čisto zares niti čisto za šalo, odvisno tudi od tematike. Ob vsakem citatu je navedeno Wildovo delo, iz katerega je pobran, ob nekaterih je kot vir navedena tudi ‘konverzacija’. Skupaj jih je skoraj 400, razdeljeni so v 16 tematskih sklopov. Najdaljši med njimi ima naslov *Art, Literature, Music, Criticism* — umetnost in literatura sta torej bili osrednji temi njegovih aforizmov.

naravi' (Shakespeare, *Hamlet* III, 2), repliko, ki so ji tako kakor še številnim drugim Shakespeareovim sčasoma tudi prisodili značaj aforizma.

Nowaczyński in Prijatelj s tem aluzivnim paradoksom začenjata eno izmed svojih daljših aforističnih enot, a z na videz majhno poenostavitvijo sprevračata zanikani 'dozdevni' paradoks v 'resničen', tj. pravi paradoks, torej zanikata trditev, ki jo Wilde razglašča za resnico. V takem prevodu se dejansko spremeni ne samo Wildov natančni stil, ampak tudi vsebinska poanta aforističnega paradoksa, kakor nazorno kaže stoletje mlajši, ustrezní prevod Nade Grošelj:

Wilde:

Paradox though it may seem — and paradoxes are always dangerous things — it is non the less true that Life imitates Art more that Art imitates Life²¹.

Nowaczyński:

Paradoks to pozorny, a nie mniej prawdziwy, że życie sztukę więcej naśladuje niż sztuka życie²².

Prijatelj:

Očiten paradoks je, a nič manj resničen, da življenje bolj posnema umetnost, nego umetnost življenje²³.

Grošelj:

Mogoče se zdi paradoksalno — in paradoksi so vedno nevarne zadeve — pa je vendarle res, da Življenje vedno bolj posnema umetnost kakor Umetnost življenje²⁴.

Humorno dvoumni vrinek, da „so paradoksi vedno nevarne zadeve“, oba prevoda izpuščata, čeprav je pomenljiv tudi za sklepno trditev, ki sicer ni označena niti za 'dozdevno paradoksalno', je pa še drznejša od uvodne in hkrati spet aluzivna — sprevrača namreč znani rek o zgodovini kot učiteljici življenja, le da 'zgodovino' nadomešča 'umetnost', 'učiteljico' pa 'učenec':

²¹ O. Wilde: *Complete Works...*, s. 1082, 1083.

²² M. Stanovnik: *Oscar Wilde v slovenskem tisku do leta 1914*. V: *Razprave = Dissertationes VII/3*. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1970, s. 139.

²³ I. Prijatelj: *Oskar Wilde*. — *Wildovi aforizmi o umetnosti in kritiki*. Naši zapiski V, 2, 3, 4. Ljubljana, Naši Zapiski, 1907, s. 39.

²⁴ O. Wilde: *Izbrano delo*. Prev. N. Grošelj. Ljubljana, Mladinska knjiga, Knjižnica Kon-dor, 2009, s. 84.

Wilde:

In a word, Life is Art's best, Art's only pupil²⁵.

Nowaczyński:

Nadto jeszcze: życie jest sztuki najlepszym, ba nawet jedynym uczniem²⁶.

Prijatelj:

In zraven še nekaj: življenje je najboljši, da, celo edini učenec umetnosti²⁷.

Grošelj:

Skratka, Življenje je najboljši, edini učenec Umetnosti²⁸.

Sklepni aforizem spelje vmesno neaforistično utemeljevanje, ki ga tu ne navajam, v logičen, čeprav spet paradokсно formuliran zaključek. Nowaczyński je Wildovo domišljeno izpeljavo celotne konstrukcije zanemaril in zaključno sintagmo 'in a word' površno, čeprav na prvi pogled ne hudo zgrešeno prevedel z 'nadto jezczę', Prijatelj pa za njim 'in zraven še nekaj' — kot da sklep, ki dejansko podkrepi uvodno trditev celotnega navedka, preskoči na nekaj drugega. Poleg tega je Nowaczyński Wildovo paradokсно trditev po nepotrebem podkrepil s sintagmo 'ba nawet', Prijatelj pa po njegovem zgledu z 'da, celo'.

Vzorec ujemanja in razhajanja v tristranskem razmerju Wilde-Nowaczyński-Prijatelj pa ima še eno varianto. Wildova vsebinska različica prej navedenega aforizma, ki je vzeta iz aforističnega *Predgovora* k romanu *Slika Doriana Graya* (ustrezno ga je pozneje prevedla Rapa Šuklje) in spet aludira na navedek iz Shakespearovega *Hamleta*, se npr. v poljskem prevodu drži izvirnika, medtem ko se Prijateljjev prevod ne drži poljskega in se zato razhaja tudi z izvirnikom:

Wilde:

It is the spectator, and not life, that art really mirrors²⁹.

Nowaczyński:

Sztuka odzwierciedla widza, nigdy zycie³⁰.

²⁵ O. Wilde: *Complete Works...*, s. 1083.

²⁶ M. Stanovnik: *Oscar Wilde v slovenskem tisku...*, s. 139.

²⁷ I. Prijatelj: *Oskar Wilde. — Wildovi aforizmi...*, s. 39.

²⁸ O. Wilde: *Izbrano delo...*, s. 86.

²⁹ O. Wilde: *Complete Works...*, s. 17.

³⁰ M. Stanovnik: *Oscar Wilde v slovenskem tisku...*, s. 139.

Prijatelj:

V umetnosti se zrcali to, kar se vidi, ne pa življenje³¹.

Šuklje:

Umetnost v resnici ne drži ogledala življenju, temveč gledalcu³².

Obojna neskladja zbuja vprašanje, ali je morda Prijatelj — tako kakor že pri mladostnem prevajanju *Kapitanove hčere*, ko se še ni povsem zanesel na svoje znanje ruščine — tudi pri prevajanju Wildovih aforizmov imel poleg prevoda Nowaczyńskiego pri roki bodisi izvornik, ki ga je morda vsaj delno razumel, bodisi še kakšen prevod za konzultacijo, ne da bi se mu zdelo potrebno to posebej omenjati. Vsekakor pa odmike od poljskega prevoda in od izvornika³³ po svoje pojasnjujeta uvodna predstavitev Wilda in jasno opredeljena namembnost prevoda njegovih aforizmov. Prijatelj je v informativnem uvodu visoko doneče opisal Wilda kot bolj resnobnega misleca, kakor se je predstavljal sam in kakor ga je predstavil Nowaczyński. Razglasil ga je za „tragičnega izgnanca človeške družbe“, za „zagovornika negacije“, za „mladega lepega demona, ki je posvetil v mehanizem življenja in dal svetu slutiti o onem nepreračunljivem snovanju svetovnih sil, ki delajo življenje misteriozno bolj, kakor si misli samouverjeni pozitivist in drugače, kakor se boji pošten kristijan“, za pisatelja „naravnost revolucionarnega pomena“, čigar „demonični skepticizem je prinesel v poezijo mračenje globin ter bliskanje in iskrenje podnebesnih, neobjetnih višin“, za reanimatorja „plodovite skepse grških zofistov, ne onih vulgarnih, špekulantnih advokatov, ampak globokih, razočaranih in zato mirnih ter modrih filozofov, nasprotnikov vsakega dogmatizma in edinozveličavnega patosa, zavedajočih se, da za vsako trditvijo molči tiha, nevsiljiva in zato tembolj simpatična negacija“, celo za nekakšnega preroka, ki je „podiral templje in razglašal svobodno pravico, da jih smejo spet zidati močne individualnosti po celi zemlji“, s čimer „se bo šele spolnilo, da se bo molil po celi zemlji in na vseh krajih on, ki je stoobrazen in eden“³⁴. Patetični slog brez sledu Wildove značilne pritajene humornosti mu je bil očitno bližji, predvsem pa se je zdel sprejemljivejši za slovensko provincialno občinstvo; poleg tega je s privzdignjeno dikcijo najbrž hotel „izbranega angleškega individualista“ zavarovati pred predvidljivimi moralističnimi diskvalifikacijami domačih kritikov, ki jim je bila ta predstavitev predvsem namenjena. Sicer pa

³¹ I. Prijatelj: *Oskar Wilde. — Wildovi aforizmi...*, s. 53.

³² O. Wilde: *Slika Doriana Graya*. Prev. R. Šuklje. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1965, s. 44.

³³ Prim. M. Stanovnik: *Oskar Wilde v slovenskem tisku...*, s. 133–142; M. Stanovnik: *Wildovi aforizmi v slovenskih prevodih*. „Hieronymus“ V, 2011, s. 1–2, 7–21.

³⁴ I. Prijatelj: *Oskar Wilde. — Wildovi aforizmi...*, s. 21–22.

je svoj uvod zaključil s presenetljivo trditvijo, da sploh ni hotel Slovencem „odkriti“ Wilda, ampak „vreči mednje vsaj kako slutnjo o tem, kar hoče moderna umetnost“³⁵. Temu je priredil ne samo izbor, ampak vsaj malo tudi formulacije Wildovih aforizmov in v obojem diskretno izrazil svojo prevajalsko in kritiško individualnost.

Čez dvajset let je Wilda spet na kratko predstavil študentom slavistike v kurzu predavanj o zgodovini kritike³⁶, toda bolj stvarno, skladneje z njegovimi ‘intencijami’. Nebulozne demoničnosti in mesijanstva ni več omenjal, omejil se je na predstavitev njegovega koncepta literarne kritike kot umetnosti in kritika kot umetnika. Toda Wildov pogled na funkcijo kritike in profil kritika je opisal zelo podobno, kakor je v razpravi *Puškin v slovenskih prevodih* opisal svoj pogled na funkcijo prevoda in profil prevajalca: umetnostna kritika naj bi — tako kakor prevod — ustvarila posebno ozračje mednarodne kulturne povezanosti, kritik naj bi se — enako kot prevajalec — ‘vživel’ v pesnikovo delo in ga nato v luči svojih vtisov in ‘duševnih doživljajev’ umetniško predstavil bralcem. Prijatelj, tudi sam literarni kritik in prevajalec, je torej sčasoma modificiral svoje ‘vživljanje’ v Wilda, kakor tudi izostril pogled na Nowaczyńskega, čeprav je še po dobrem desetletju upošteval samo njegova zgodnja dela, spisana pred knjigo s prevedenimi Wildovimi aforizmi³⁷. Ni pa spreminjal pogledov na prevajalčevo ustvarjalno iskanje vedno drugačne ‘zlate srednje poti’ med ohranjanjem duha izvirnikovega avtorja in vzpostavljanjem domačega videza svojega prevoda³⁸. To pomeni, da

³⁵ Ibidem, s. 23.

³⁶ „Paterov učenec je bil veliki angleški artist Oskar Wilde (1836—1900), ki se je mimogrede ukvarjal tudi z literarno kritiko v esejistični zbirki *Intentions* (1891), poudarjajoč v njej zlasti znano nam tezo impresionistične kritike, da mora biti kritik umetnik. Kakor vsi dekadenti je tudi on stavil umetnost ne samo nad vsako etiko, marveč tudi nad življenje; težišča umetnosti ni iskal v snovi, vsebini in zadržanju, ampak v skrivnostih oblike. Znan je njegov izrek, da dejstva napravijo človeka surovega, tako tudi vse reporterstvo, to je poročanje o dejstvih. Od kritika je zahteval, da se včuti v pesnikovo delo in svoje dojme in duševne doživljaje, s katerimi je samega sebe obogatil med čitanjem, podeli čitateljem v kritiki, o kateri je trdil, da je toliko nad kritiziranim delom, kolikor je literarno delo nad svetom snovi, barv, strasti, čustev in misli, iz katerih se je umetnina izsnovala. Od umetnostne kritike je pričakoval, da bo ustvarila posebno duševno ozračje kulturnega zedinjenja in mednarodnega sporazumljenja. Zares ima Wildova literarna kritika tak značaj, da je ne moremo več imenovati kritika, ampak literarno tvorstvo“. I. Prijatelj: *Puškin v slovenskih prevodih...*, s. 74—75.

³⁷ „Zastopnik žolčljive, režoče žurnalistične satire, prehajajoče pogosto v pamflet in paskvil, je Adolf Neuwert-Nowaczyński (roj. 1876), ki je nekdaj šibal razne izrastke družabnega življenja od plesnivih filistrov do kabaretnih modernistov v brezštevilih, pogosto strankarskih in osebnih kupletih, parodijah, domslicah in travestijah („Opičje zrcalo“, 1902; „Anekdote“, 1903 itd.). Pozneje je pokazal, da ima tudi resnejši literarni talent, in sicer v svojih dramatiziranih kronikah („Sedem dram“, 1904). I. Prijatelj: *Poezija »Mlade Poljske«...*, s. 277.

³⁸ „Pesmi prevajati je križ. Še tako natančno in pravilno prevedene izgubé navadno ono svojo mičnost in silo, ki vzbuja občutje. Navadno postane iz svežega, dišečega venca suh, brezbarven, papirnat šopek, ki mora biti sicer tehnično v vsakem oziru popoln. Zdi se mi, da bi se moral vsak

je tudi Nowaczyńskemu kot avtorju prevoda, po katerem je sam prevajal Wilda, zaupal, a mu hkrati dopuščal uveljavljanje prevajalske in kritiške ustvarjalnosti in s tem manjše odmike od izvirnika, pogojene z določno namembnostjo in s pričakovanim učinkom prevoda.

Prijatelj je torej že v začetku 20. stoletja načel aktualno vprašanje prevajalčeve 'vidnosti' v prevodu, povezano s problematiko razmerij med bolj ali manj 'vidnimi' ali 'nevidnimi' literaturami majhnih in velikih, literarno šibkejših in močnejših, izmenično 'centralnih' in 'perifernih' narodov. Iz analize številnih prevodov in iz svoje lastne prakse je povzel, da je tudi tu primerno ubrati 'zlato srednjo pot': prevajalčeva osebnost se v prevodu nujno pokaže, ostati pa mora v senci avtorjeve kreacije. Tako prevod dobi 'domač značaj', tj. gladko berljivost, ne da bi izgubil duha izvirnika. Argument za tako ravnanje je bila Prijatelj šibkejša razvitost domače literature, ki za ohranjanje visokih artističnih standardov potrebuje večje merilo, čeprav fluidni standard odličnih literarnih del iz različnih, večjih in manjših, osrednjih in obrobni jezikovnih območij, gotovo koristi vsakemu okolju. To velja tudi za obravnavani prevod Nowaczyńskega, ki je bil namenjen neprimerno številnejšim bralcem kakor slovenski prevod. Tako v sklopu majhne slovenske in veliko večje poljske jezikovne skupnosti, ki pa sta se v začetku 20. stoletja obe še čutili eksistenčno ogrožene, se je bilo smiselno odločiti za rahlo prilagojen in z ustreznim spremnim besedilom podprt prevod, namenjen informaciji, razmisleku in korekciji domačega branja in pisanja, predvsem pa medsebojnemu spoznavanju.

Literatura

- Aškerc A.: *Ruska antologija v slovenskih prevodih. Pagovor. V: Prevajalci o prevodu. Od Trubarja do Župančiča. Antologija.* Ur. M. Stanovnik. Ljubljana 2013, s. 153—156.
- Dolinar D.: *Prijatelj, Ivan. V: Enciklopedija Slovenije, 9. Ur. D. Voglar.* Ljubljana 1995, s. 337.
- Koblar F.: *Prijatelj Ivan. V: Slovenski biografski leksikon, 8. Ur. F. Ksav. Lukman.* Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1952, s. 571—578.
- Nowaczyński A.: *Oskar Wilde. Studjum. Aforyzmy. Nowele.* Kraków, W. Wiediger, 1906.
- Prijatelj I.: *Iz uvoda v zgodovino kritike. V: Izbrani eseji in razprave II.* Ur. A. Slodnjak. Ljubljana, Slovenska Matica, 1953 /1928, s. 33—84.
- Prijatelj I.: *Josip Stritar. V: Izbrani eseji in razprave. I.* Ur. A. Slodnjak. Ljubljana, Slovenska matica, 1952, s. 363—458.
- Prijatelj I.: *Oskar Wilde. — Wildovi aforizmi o umetnosti in kritiki. Naši zapiski V, 2, 3, 4.* Ljubljana, Naši Zapiski, 1907.

prelagatelj prej tako vglوبي v izvirnik, da bi tako rekoč vsesal vase vsega pesnika, in potem bi moral peti za avtorjem samostojno iz svoje duše. Vem, da bi po taki poti prešlo v prevod nekaj individualno prelagateljevega, ali prav to bi tvorilo domači značaj prevoda, ki bi nam delal tuji umotvor umljiv, vznikel na domačih tleh“. I. Prijatelj: *Puškin v slovenskih prevodih...*, s. 197.

- Prijatelj I.: *Poezija »Mlade Poljske«*. „Ljubljanski zvon“ 1923, s. 16—25, 83—94, 147—157, 210—218, 268—279.
- Prijatelj I.: *Puškin v slovenskih prevodih*. V: *Prevajalci o prevodu od Trubarja do Župančiča*. Ur. M. Stanovnik. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013/1901, s. 165—205.
- Skaza A.: *Rusko slovenski odnosi. Kulturni odnosi*. V: *Enciklopedija Slovenije*, 10. Ur. D. Voglar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996, s. 339—343.
- Slodnjak A.: *Uvod*. V: *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja*. II. Ljubljana, Slovenska Matica, 1953, s. V—XXV.
- Stanovnik M.: *Oscar Wilde v slovenskem tisku do leta 1914*. V: *Razprave = Dissertationes VII/3*. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1970, s. 115—151.
- Stanovnik M.: *Wildovi aforizmi v slovenskih prevodih*. „Hieronymus“ 2011, V, s. 1—2, 7—21.
- Štefan R. et al.: *Poljsko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi*. V: *Enciklopedija Slovenije*, 9. Ur. D. Voglar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995, s. 114—121.
- Wilde O.: *Complete Works*. London, Harper Collins, 1999.
- Wilde O.: *Complete Works of Oscar Wilde*. Ur. Harper Collins Publishers. London 2003.
- Wilde O.: *Izbrano delo*. Prev. N. Grošelj. Ljubljana, Mladinska knjiga, Knjižnica Kondor, 2009, s. 329.
- Wilde O.: *Oscar Wilde's Wit and Wisdom. A Book of Quotations*. Mineola, New York, Dover Publications, 1998.
- Wilde O.: *Slika Doriana Graya*. Prev. R. Šuklje. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1965.

Majda Stanovnik

**I. Prijatelj in A. Nowaczyński:
informativno-korektivna funkcija prevoda
(Wildovi aforizmi prek poljščine v slovenščino)**

Povzetek

Na dunajski univerzi izobraženi slavist Ivan Prijatelj (1875—1937), aktivni sopotnik pesniške skupine 'slovenske moderne', se je uveljavil predvsem kot vpliven literarni zgodovinar. Z literaturo pa se je vse življenje ukvarjal tudi kot esejist in prevajalec, ker je hotel spoznavati pomembne, še zlasti sodobne evropske avtorje in umetnostne smeri ter z njimi seznanjati rojake.

Informacijo o angleškem pisatelju, ki je takrat zbujal pozornost v vzhodni in zahodni Evropi, je zgostil v revijalnem prispevku *Oskar Wilde* (1907), katerega večji del predstavlja prevod Wildovih aforizmov o umetnosti in kritiki. Poslovenjeni pa so iz poljščine, po knjigi Adolfa Nowaczyńskega *Oskar Wilde. Studium. Aforizmy. Nowele* (1906), v kateri je Wilde predstavljen obširneje in bolj vsestransko. Prijateljev prevod je tematsko enovitejši, toda v njegovem prevodnem opusu edini, ki ni narejen neposredno iz izvirnika. S prevodom Nowaczyńskega se ne ujema popolnoma, skladen pa je s kratko poetiko prevoda, ki jo je napisal kot uvodno poglavje svoje zgodnejše prevodoslovne razprave *Puškin v slovenskih prevodih* (1901). Njeno izhodišče je ugotovitev, da je prevod v književnosti majhnega naroda, kakršen je slovenski, nepogrešljiv, ker jo povezuje s književnostmi drugih narodov z informiranjem in vzgojo domačih bralcev in korigiranjem lokalnih artističnih standardov. Za ustrezno opravljanje teh funkcij mora ohraniti pristnost izvirnika in se hkrati prilagoditi ciljni kulturi, da v njej deluje kot domače delo. Temu primerno je zaznamovan ne samo z avtorjevo, ampak vsaj deloma tudi s prevajalčevo kreativno osebnostjo.

Manjši odmiki od izvirnika v prevodih Nowaczyńskiego in Prijateljja, ki se tu in tam razhajata tudi med sabo, ostajajo v okvirih priporočene 'zlate srednje poti' med ohranjanjem avtorjevih intencij in prevajalčevih svoboščin, namenjenih čim večji učinkovitosti in prepričljivosti prevedenega besedila.

Ključne besede: funkcija prevoda, aforizem, I. Prijatelj, O. Wilde, A. Nowaczyński.

Majda Stanovnik

**I. Prijatelj and A. Nowaczyński:
the informative and the corrective function of translation
(Wilde's aphorisms rendered into Slovene via Polish)**

Summary

The Slavic scholar Ivan Prijatelj (1875—1937), who received his university education in Vienna and was a contemporary and collaborator of the group of Slovene writers known as the »Slovene Modernists« (*slovenska moderna*), established himself primarily as an influential literary historian. Apart from that, he developed his interests in literature as an essayist and translator, being eager to become familiar with important authors and literary currents, especially modern European ones, and to make them accessible to Slovene readers.

He succinctly presented the English writer, who at the time garnered attention in Eastern and in Western Europe, in the journal article *Oskar Wilde* (1907), which is a translation of Wilde's aphorisms on art and on criticism. They were translated into Slovene from Polish, on the basis of *Oskar Wilde. Studjum. Aforyzmy. Nowele*, a book by Adolf Nowaczyński (1906), in which Wilde is dealt with in a more extensive and multi-faceted manner. Prijatelj's version, which is thematically homogeneous, is the only one among his translations that is not based directly on the source text. It does not always follow Nowaczyński's translation, but is consistent with the poetics of translation sketched out by Prijatelj in the introductory chapter to his study on Pushkin in Slovene translations (1901). The study presupposes that for the literature of a small nation such as Slovenia, translation is indispensable in as far as it enables that literature to become connected to other national literatures; in actual fact, translations are considered as a means of informing and educating target readers as well as of correcting local literary standards. In order to perform these functions in a satisfactory way, a translation must preserve the original's authenticity, while at the same time adapting to the target culture and naturally integrating into it. Accordingly, a translated text does not only bear a mark of the author's creative genius, but, to an extent, also of that of the translator.

Some minor shifts with respect to the English original are observable in Prijatelj's and Nowaczyński's translations, which in some points differ also from each other, and remain within the recommended middle way, which makes it possible for the translator to take into account the author's intentions, while allowing himself the necessary freedom, so as to produce an effective and convincing target text.

Key words: translation function, aphorism, I. Prijatelj, O. Wilde, A. Nowaczyński.



**I. Prijatelj i A. Nowaczyński:
informacyjno-korekcyjna funkcja przekładu
(aforyzmy Wilde’a tłumaczone poprzez polski na słoweński)**

**I. Prijatelj and A. Nowaczyński:
the informative and the corrective function of translation
(Wilde’s aphorisms rendered into Slovene via Polish)**

Majda Stanovnik

majda.stanovnik@siol.net

Data zgłoszenia: 8.02.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 15.03.2016 r.

Abstract: Ivan Prijatelj, a literary historian and essayist, was a contemporary and collaborator of the group of Slovene writers known as the “Slovene Modernists” (*slovenska moderna*). Having obtained a sound training in Slavic philology, he was well able to translate modern poetry and prose directly from Russian, Polish and Czech, whereas in 1907 he made an indirect translation of Oscar Wilde’s aphorisms on the basis of the Polish version by A. Nowaczyński. The paper seeks to relate the characteristics of Prijatelj’s translation and the motives for its production to what is stated by the translator in an earlier essay on the art of translation which appeared in the introductory part of his study on Pushkin in Slovene translations (1901).

Key words: translation function, aphorism, I. Prijatelj, O. Wilde, A. Nowaczyński.

Ivan Prijatelj (1875—1937) był słoweńskim slawistą i cenionym historykiem literatury. Studiował w Wiedniu, tam też przez czternaście lat pracował w bibliotece na dworze cesarskim. Następnie przeniósł się na Uniwersytet w Lublanie, gdzie od roku 1919 do swojej śmierci wykładał literaturę słoweńską, rosyjską, polską oraz czeską. Cieszył się dużym autorytetem także w drugiej połowie XX wieku¹,

¹ D. Dolinar: *Prijatelj, Ivan*. W: *Encyklopedija Slovenije*, 9. Ur. D. Voglar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995, s. 337.

głównie dzięki postawie antypozytywistycznej i wynikającemu z niej podejściu do literatury, którą badał w stałej interakcji z wydarzeniami społecznymi, ale równocześnie jako odrębną dziedzinę sztuki. Nie zgadzał się z ówczesną tendencją do odgradzania historii literatury od twórczości najnowszej, która powinna być przedmiotem refleksji krytyki literackiej (zresztą nią także Prijatelj zajmował się w swojej pracy naukowej). Od czasów studenckich był zafascynowany szeroko pojętą literaturą. Wraz ze swoimi rówieśnikami (Dragotinem Kette, Josipem Murnem, Ivanem Cankarem i Otonem Župančičem, ówczesnymi modernistami, dzisiejszymi klasykami literatury słoweńskiej) jeszcze pod koniec XIX wieku czytał oryginały i przekłady współczesnej literatury wraz z komentarzami publicystycznymi o charakterze informacyjnym, analitycznym, afirmującym bądź polemicznym, a także (podobnie jak pozostali) sam pisał i tłumaczył.

Oton Župančič (1878–1949) zyskał miano wielkiego mistrza literatury słoweńskiej zarówno dzięki swoim utworom poetyckim, jak i bardzo bogatej twórczości przekładowej, obejmującej klasyczne i współczesne dzieła prozatorskie oraz poetyckie ze wszystkich literatur Europy Środkowej. Także Prijatelj przez całe życie tłumaczył poezję i prozę, jednak z dużo mniejszym niż Župančič sukcesem i w mniejszym zakresie. Skoncentrował się na rosyjskiej poezji i powieściopisarstwie, przetłumaczył też kilka polskich wierszy, a także utwory Émila Verhaerena i Eino Leino z języka francuskiego i fińskiego. W 1907 roku wydał tłumaczenie aforyzmów Oscara Wilde’a, jednak nie na podstawie oryginału, a właśnie z wydanego wyboru i tłumaczenia autorstwa polskiego satyryka, eseisty i dramatopisarza Adolfa Nowaczyńskiego (1876–1944). Przedstawił więc słoweńskim czytelnikom, poddanych wielokulturowej monarchii austro-węgierskiej, w której funkcję urzędowego i zarazem dominującego języka pełnił język niemiecki, dzieło zachodnioeuropejskiego pisarza w tłumaczeniu z języka polskiego.

Przekład ten, zawarty w artykule o bardzo ogólnym tytule *Oskar Wilde* i zawężającym podtytule *Wildovi aforizmi o umetnosti in kritiki (Aforyzmy Wilde’a o sztuce i krytyce)* ukazał się w trzech częściach w nieznanym szerokiemu gronu czytelników, umiarkowanym ideologicznie czasopiśmie „Naši zapiski”. W późniejszych opisach dorobku Prijatelja jest on rzadko ujmowany: Koblar w pracy *Slovenski biografski leksikon* błędnie podaje go jako przekład esejów Wilde’a², zaś Slodnjak we wstępie do pozycji *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja* wspomina o nim jedynie w przypisie³. Także inne jego przekłady, obszerne i ważne, są postrzegane jako margines jego twórczości w stosunku do istotniejszych i liczniejszych publikacji naukowych. Dopiero pod koniec XX wieku polonistka Rozka Štefan w zwięzłym opisie polsko-słoweńskich stosunków

² F. Koblar: *Prijatelj Ivan*. W: *Slovenski biografski leksikon*, 8. Ur. F. K s av. Lukman. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1952, s. 575.

³ A. Slodnjak: *Uvod*. W: *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja*. II. Ljubljana, Slovenska Matica, 1953, s. XIX.

kulturalnych w książce *Enciklopedija Slovenije* napisała, że „Marię Konopnicką jako pierwszy (1902 r.) przedstawił I. Prijatelj”⁴, natomiast rusycysta Aleksander Skaza w analizie stosunków rosyjsko-słoweńskich ocenił, że Prijatelj był najważniejszym popularyzatorem rosyjskiej literatury i kultury w XX wieku⁵.

Określenie „popularyzator”, szersze od terminu „tłumacz”, jest w pełni uzasadnione, ponieważ Prijatelj napisał również serię wartościowych artykułów o najważniejszych rosyjskich pisarzach. Na początku swojej kariery, włączając się w uroczyste świętowanie stulecia urodzin Puszkina, wydał monografię *Puškin v slovenskih prevodih* (1901). Pomimo tego, że była to pierwsza i przez długi czas jedyna tego typu publikacja w Słowenii, pozostała prawie niezauważona — jako dzieło młodego jeszcze Prijatelja została niejako przyćmiona przez jego późniejsze znakomite rozprawy na inne tematy. Przekład zaś stał się przedmiotem rozpraw i publikacji akademickich dopiero w drugiej połowie XX wieku. Stąd też publikacja ta jako niemal pionierska w dziedzinie przekładoznawstwa jest warta uwagi. Zainteresowanie budzi również ze względu na fakt, że do krytycznej analizy przekładów, stanowiącej trzon pracy, Prijatelj dodał wstęp, w którym przedstawił swoje główne poglądy na znaczenie i funkcję przekładu w kulturze narodu, szczególnie tak małego, jak słoweński.

Poglądy te, nie wchodząc w bezpośrednią polemikę, stoją w sprzeczności z doktryną o szkodliwości przekładu w rozwoju kultury narodowej. Zgodnie z nią wpływowy pisarz, krytyk i redaktor Josip Stritar w latach 60. i 70. XIX wieku próbował zahamować dotąd oczywiste współistnienie literatury słoweńskiej i tłumaczeń literackich. Pomimo tego, że sam także przekładał, był z zasady przeciwny tłumaczeniom, które miały sprzyjać wynaradawianiu i psuciu języka ojczystego, a przede wszystkim hamować rozwój kultury narodowej, poddając ją wpływom obcej myśli i tym samym ograniczając tworzenie oryginalnych rodzimych dzieł, które mogłyby stanowić dumę Słoweńców. Kontakty z literaturami obcymi (które uważał za istotne) zamiast przekładów miały zapewniać adaptacje, wzorowane na zagranicznych dziełach, ale pisane przez rodzimych pisarzy.

⁴ R. Štefan et al.: *Poljsko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi*. W: *Enciklopedija Slovenije*, 9..., s. 115.

⁵ „W modernie pojawił się też najważniejszy słoweński krzewiciel literatury i kultury rosyjskiej XX wieku — I. Prijatelj. Przetłumaczył dzieła rosyjskich poetów K.M. Fofanowa, A.W. Kolkowa, S.J. Nadsona, J.P. Połonskiego, F. Sołoguba i F.I. Tiutezewa w ramach pracy *Ruska antologija v slovenskih prevodih*. Przetłumaczył nowelę *Dama s psičkom* (*Dama z pieskiem*, 1901) A.P. Czechowa, wydał zbiór jego nowel i dramat *Utva* (*Czajka*) w książce *Momenti* (1901), komedię Gogola *Revizor* (*Rewizor*, 1921) i powieść Turgieniewa *Plemiško gnezdo* (*Szlacheckie gniazdo*, 1933); ważne są jego przekłady rosyjskich symbolistów — K. Balmonta i W.J. Briusowa. Tłumaczył dzieła Puszkina (*Kapitanova hči* (*Córka kapitana*), Go 1896, *Boris Godunov* (*Borys Godunow*), Slovenka 1902, *Jevgenij Onjegin* (*Eugeniusz Oniegin*), 1909)”. A. Skaza: *Rusko slovenski odnosi. Kulturni odnosi*. W: *Enciklopedija Slovenije*, 10. Ur. D. Voglar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996, s. 342.

Program ten nie został zrealizowany. Doktrynie o zbyteczności przekładu oprócz Prijatelja, który zresztą bardzo cenił Stritara jako poetę i krytyka, sprzeciwiał się także liczny krąg słoweńskich modernistów, a także nieco starszy poeta i tłumacz Anton Aškerc, redaktor ważnego projektu przekładoznawczego — *Ruska antologija v slovenskih prevodih* (1901). W krótkim wstępie do tej okazałych rozmiarów publikacji, która ukazała się niemal jednocześnie z monografią Prijatelja o przekładach Puszkina, zauważył, że „wszyscy wielcy pisarze i poeci są ponadnarodowi, więc musimy ich znać także i my Słoweńcy”, dlatego „w dzisiejszych czasach przekłady literackie są ważną częścią rodzimych literatur wszystkich rozwiniętych narodów, więzią spajającą ze sobą odrębne naracje. [...] My także nie możemy istnieć bez tej duchowej więzi, która nas łączy z innymi narodami”⁶.

Prijatelj, który współpracował z Aškercem i opublikował swoje przekłady w jego antologii, wsparł i uzupełnił argumentację stanowiska, iż literaturę narodową, w tym przypadku słoweńską, powinny spajać z innymi kulturami właśnie przekłady. Rodzima literatura może uczyć się od nich artystycznej perfekcji⁷, ponieważ jako całość kwestionują hermetyczność lokalnych, często niższych standardów pisania, co jest zwłaszcza widoczne wśród małych narodów — „bez nauczycieli nikt nie zostanie pisarzem”⁸. W ten sposób przydzielił przekładom jasną, mającą bezpośredni wpływ, funkcję informacyjno-poznawczą, powiązaną z mniej oczywistą, działającą w dłuższym czasie funkcją korekcyjno-edukacyjną, czyli konfrontacją z wyższymi standardami artystycznymi, które stopniowo oddziałują na gusta czytelników, co z kolei wymusza ich respektowanie przez twórców. Trzeba jednak mieć na uwadze dwa zastrzeżenia — nie wszystkie przekłady mogą być wzorem literackiej doskonałości, a jedynie tłumaczenia prawdziwych dzieł sztuki, i tylko pod warunkiem, że dorównują poziomem oryginałowi.

Wybór dobrego tekstu jest zatem istotnym, choć niewystarczającym warunkiem dobrego przekładu. Tak jak jakość dzieła oryginalnego jest zależna od możliwości artystycznych jego autora, tak wartość przekładu jest związana z talentem jego twórcy bezpośredniego — tłumacza i jego umiejętności językowych. Kreatywność jest niezbędna każdemu twórcy literackiemu, w przypadku tłumacza musi zaś być powiązana ze szczególnego rodzaju empatią wobec każdego

⁶ A. Aškerc: *Ruska antologija v slovenskih prevodih. Pagovor. W: Prevajalci o prevodu. Od Trubarja do Župančiča. Antologija*. Ur. M. Stanovnik. Ljubljana 2013, s. 156.

⁷ „Czy znaczenie przekładów jest równie ważne jak znaczenie współpracy międzynarodowej. Tłumaczenia są nieodzowne zwłaszcza dla małych narodów, ponieważ nie tylko pozwalają rozwinąć się naszemu językowi, by pełnił wyższe cele, ale chronią także rodzimego ducha języka, ponieważ nie musi on widzieć obcych dzieł przez pryzmat obcej kultury (u nas — niemieckiej), która zawsze maści czysty obraz. Z tego też wynika, że przy tłumaczeniu trzeba szczególnie troskliwie zwracać uwagę na język rodzimy”. I. Prijatelj: *Puškin v slovenskih prevodih. W: Prevajalci o prevodu...*, s. 167.

⁸ Ibidem, s. 171.

oryginału i jego autora, która według Prijatelja umożliwia mu „wejście” w świat doznań i uczuć autora:

Język w każdym prawdziwym dziele sztuki jest ściśle związany z myślą i uczuciem, dlatego nie można analizować języka mechanicznie, bez związku z treścią. Należy się w nią zagłębić; tłumacz musi przeżyć i czuć wszystko to, czego doświadczał autor przy tworzeniu oryginału. Dzięki temu tłumacz obcować może z prawdziwym, prostym słowem. Oczywiście przekład tego, kto sam jest artystą, będzie lepszy⁹.

W związku z tymi twierdzeniami przedmiot krytycznego studium Prijatelja (a był to zbiór dotychczasowych słoweńskich tłumaczeń prozy i liryki największego poety rosyjskiego) jest jak najbardziej właściwy. Obok rzetelnie wykonanych tłumaczeń autor wskazuje o wiele więcej tych mniej właściwych i gorszej jakości. Przyczyny tak niskiego poziomu przekładów są w publikacji dokładnie wymienione, a także poparte odpowiednimi przykładami. Najczęściej winna jest temu niska kompetencja językowa tłumacza, a dokładniej jego słaba znajomość języka słoweńskiego, a także braki w znajomości języka rosyjskiego, co powoduje niski poziom rozumienia oryginału¹⁰. Prijatelj wiedział, że w XIX wieku warunki uczenia się tego języka, pozornie podobnego do słoweńskiego, nie były sprzyjające — podręczników i słowników było mało, a istniejące były w języku niemieckim, a więc dla słoweńskiego tłumacza przydatne tylko częściowo. Jeśli dodatkowo słabo posługiwali się oni językiem słoweńskim, to w ich przekładach dochodziło do nakładania się składni obu języków, opuszczania lub błędnego tłumaczenia poszczególnych wyrazów lub połączeń wyrazowych, co prowadziło do niezrozumienia i chaosu. Podobne konsekwencje miał pośpiech i związana z nim powierzchowność, z jaką dokonywano tłumaczeń na potrzeby czasopism. Te okoliczności według autora powodowały upraszczanie przekładów, w których bardziej wymagające i trudniejsze do zrozumienia części były skracane lub usuwane. Brak znajomości języka jest często powiązany ze słabym wyczuciem literackim, które prowadzi do sprzecznego, i tym samym błędnego, postępowania — do samowolnego wydłużania tekstów, które w efekcie są często pozbawione sensu, banalne, a nawet wulgarne, niezgodne z duchem i wymową oryginału.

Argumenty za sporadycznymi pozytywnymi ocenami są bardziej ogólne, mniej poparte przykładami. Tłumaczenia, które Prijatelj uznał za dobre lub wręcz mistrzowskie, najczęściej przytoczone są w całości, ponieważ w samych fragmentach trudno dostrzec urok tekstu jako homogenicznego tworu, w którym

⁹ Ibidem, s. 167.

¹⁰ „Tłumacz *x* być może woli język rosyjski od języka słoweńskiego, gdyż z chęcią wtłacza wszystkie zdania słoweńskie w rosyjskie i żadne nie śmie się z tego rosyjskiego szkieletu ruszyć. Właśnie przy takim postępowaniu język słoweński doznaje nieładnego uszczerbku”. Ibidem, s. 197.

wszystkie elementy są niezastąpione. Dobry tłumacz musi więc być artystą — przekłady są tym lepsze, im bardziej uzdolnieni poeci je tworzą. Autor publikacji wymienia trzy przekłady: *Gvadalkvivir* Ivana Vesela, pomysłodawcy i pierwszego redaktora pracy *Ruska antologija*, według Prijatelja najbardziej zasłużonego słoweńskiego tłumacza dzieł Puszkina, a także najlepszego tłumacza poezji w ogóle¹¹; *Dva vrana* Frana Levstika — w tym „pięknym, mistrzowskim przekładzie przed naszymi oczami jawi się Puszkina w całej swojej poetyckiej wielkości — jego słoweński charakter wraz z rosyjskim pozostają nienaruszone”¹² oraz *O ribiču in zlati ribici* Antona Aškerca, „który zna słoweńskie pieśni ludowe, dlatego zachowuje bajkowy styl Puszkina i subtelny ton twórczości ludowej”¹³.

Dokładna analiza wybranej części przekładów literackich nie potwierdziła „ogólnie znanego sądu, iż nawet tak dobre tłumaczenie nigdy nie dorówna oryginałowi”¹⁴, ponieważ „wszystkiego, co jest wyrażone w oryginale, nie da się oddać w przekładzie”. Twierdzenie, że „nawet tak dobry przekład” w istocie nie jest dobry, ponieważ nie jest równy oryginałowi, Prijatelj przekształcił, zmieniając perspektywę: zamiast dyskwalifikować tłumaczenie z powodu jego apriorycznej i oczywistej nieidentyczności z tekstem pierwotnym, uwypuklił ewidentne różnicowanie jakości przekładów, która nie jest analogiczna do jakości oryginału, ponieważ zależy od umiejętności i talentu tłumacza. Te dwa czynniki dokładniej określił jako znajomość języka i specyficzną wrażliwość, gdyż częstymi powodami niskiego poziomu tłumaczeń są „za mało rozwinięta subtelność języka” albo „niemożność zrozumienia autora oryginału przez tłumacza”¹⁵. „Za mało rozwinięta subtelność języka” może być także czynnikiem obiektywnym, nie tylko subiektywną wadą tłumacza. W przypadku niezrozumienia „autora oryginału” chodzi o indywidualny brak wyczucia literackiego lub, inaczej mówiąc, brak talentu do tłumaczenia. Prijatelj nadał więc tłumaczom tę samą rangę co autorom oryginału — obydwie grupy są w różnym stopniu uzdolnione i odnoszą

¹¹ „Ivan Vesel nie był jedynie poetą, ale został wybitnym interpretatorem poetów rosyjskich, został tłumaczem, równym twórcą oryginałów, i najwspanialszym poetą słoweńskim — tłumaczem”. „Poezja rosyjska odpowiadała mu na tyle, że to w niej wymarzył swoją poetycką indywidualność i całkowicie zespolił się z przyjemną melodią rosyjskiego rytmu”. Ibidem, s. 176, 175—176.

¹² Ibidem, s. 190.

¹³ „Po przekładzie widać, że troszczył się o niego poeta i to poeta, który zna się na słoweńskich pieśniach ludowych. Aškerca umiał zachować bajkowy styl opowiadki Puszkina oraz jej delikatny ton, który jest charakterystyczny dla pieśni ludowej. Ponadto Aškerca jest także mistrzem tego typowego prostego rytmu, w którym jest napisana bajka Puszkina. To rytm rosyjskich pieśni ludowych. Tłumaczenie Aškerca wyróżnia się zwłaszcza tym, że jest tekstem przesadzonym do rodzimej ziemi — rosyjski charakter bajki spoił się ze słoweńskim w harmonijną i artystyczną całość, którą niespodzianie objął delikatny czar, swojska bliskość [...]”. Ibidem, s. 196.

¹⁴ Prijatelj wśród radykalnych przeciwników przekładu wskazuje na A. Humbolda, który „twierdzi, że przekład to nic innego jak oskubany ptak, którego na darmo próbujesz przykryć innymi piórami”. Ibidem, s. 167.

¹⁵ Ibidem.

różne sukcesy; zarówno jednym, jak i drugim potrzebna jest „żyłka artyzmu”. Twórczość ratuje tłumacza przed pełną, „nielowolniczo” bezsensowną zależnością od oryginału, gdyż jeśli jest on kompetentny, znajdzie dla tekstu autora odpowiedni wyraz w swoim języku i, bez ścisłego trzymania się oryginału, zrećźnie nada przekładowi „rodzimy charakter” w taki sposób, że „obce dzieło sztuki stanie się zrozumiałe” tak, jakby „powstało w naszym kraju”¹⁶. Dobry przekład jest wariantem oryginału, który w nowym środowisku brzmi „swojsko” i choć trochę wyraża osobowość tłumacza:

Każde dzieło należy przekładać w inny sposób. Prawdziwy pisarz opisuje każdą rzecz we właściwym dla niej stylu i formie. Trzeba zrozumieć intencje autora i tłumaczyć tekst w zgodzie z nimi. Najbardziej zbliżysz się do oryginału, jeśli nie będziesz się go trzymać zbyt kurczowo i bojaźliwie. Fotograficzna dokładność jest nudna i przytłaczająca, nawet zwykły malarz potrafi ukazać piękne cechy przyrody. Daj się ponieść bardziej swojemu uczuciu niż rozumowi i chłodnym przemyśleniom. Między dokładnością a wolnością może przechadzać się i dobre tłumaczenie — droga pośrednia!¹⁷

Prijatelj uchylił się od rozpraw o starych dychotomiach — „wierność” albo „wolność”, „udomowienie” albo „egzotyzacja” przekładu — poprzez wybór elastycznej, zmiennej „drogi pośredniej”. Choć mogłoby się wydawać, że „droga pośrednia” jest banalnym kompromisem, z kontekstu jednak wiadomo, że chodzi o znalezienie delikatnej równowagi, o dostosowaną do każdego oryginału kombinację pełnego wolności udomowienia i wiernej ochrony jego obcego charakteru. W każdym przekładzie literackim trzeba poszukać nieszablonowego, indywidualnie uwarunkowanego podejścia do oryginału i dlatego też nie należy dzielić przekładów w myśl manicheizmu tylko na dobre lub złe. Istnieją także tłumaczenia „średniej jakości” i do nich autor żartobliwie i niepostrzeżenie zalicza swój własny, wykonany w młodości przekład opowiadania Puszkina *Kapitanova hči*, wydany pod pseudonimem Semen Semenovič¹⁸.

Prijatelj wywiódł więc swoją rozprawę o przekładach Puszkina z naszkicowanej w sposób przemyślany poetyki przekładu literackiego. Oparł ją na własnych doświadczeniach translatorskich oraz na analizie tekstów innych tłumaczy,

¹⁶ Ibidem, s. 197.

¹⁷ Ibidem, s. 167.

¹⁸ „Oprócz pozycji *Rakvar* w wydawnictwie Slovenska knjižnica opublikowano jeszcze tłumaczenie *Kapitanova hči*. Jego autorem był Semen Semenovič, o którym się wtedy pisało, że jest siódmoklasistą. W tym czasie Semenovič uczył się języka rosyjskiego i tłumaczył w ramach ćwiczeń. To da się wywnioskować z przekładu, który trzyma się kurczowo tekstu Puszkina. Tu i ówdzie można jednak dostrzec odważny, samodzielny krok, poczuć między linijkami lekkie pragnienie tłumacza, by mówić w sposób rodzimy, na tekście rosyjskim, choć nie w rosyjskim pancerzu. Tłumacz z pewnością posiłkował się oprócz tekstu oryginału tłumaczeniem niemieckim. *Kapitanova hči* w tłumaczeniu Semenoviča to przekład średniej jakości”. Ibidem, s. 203.

czyli na empirycznym rozumieniu problematyki przekładu i na tak łatwym do sprawdzenia twierdzeniu, że dzięki tłumaczeniom literatura jest sztuką uniwersalną, mimo że istnieje w różnych językach. Przekonanie, że przekład jako źródło informacji bezpośrednich i potencjalnych zmian jest nieodzowny w rozwoju literatur narodowych, w przypadku decyzji o przedstawieniu aforyzmów Wilde'a prawdopodobnie przewyciężyło wątpliwości Prijatelja, by tłumaczyć tekst pośrednio. Zasady, że dzieło literackie trzeba tłumaczyć na podstawie oryginału, nie postulował wprost, jednak można ją wyczytać z całej jego praktyki i krytycznych uwag o częstym tłumaczeniu tekstów różnego pochodzenia z niemieckich przekładów.

W podjęciu decyzji pomogło mu jeszcze kilka okoliczności — aforyzmy ze względu na to, że przybierają formę krótkich, odrębnych jednostek są postrzegane jako łatwiejsze w tłumaczeniu i wymagające mniejszej wrażliwości niż dłuższe i bardziej rozbudowane teksty narracyjne lub dramatyczne. Aforyzmy Wilde'a są zaś charakterystyczne, ponieważ twórca wyrażał w nich swoje śmiałe nowatorskie poglądy na literaturę, które Prijatelj chciał przekazać niedoinformowanym słoweńskim czytelnikom, a zwłaszcza krytykom. Miał do dyspozycji polski przekład, znał Nowaczyńskiego, ponieważ interesował się współczesną literaturą polską już od lat — później w rozprawie *Poezija »Mlade Poljske«* opisał go jako „satyrycznego komentatora współczesnych głupot, prześladowcę filistrów i literackich spekulantów”¹⁹. Jako tłumacz dzieł Wilde'a spełniał oczywiście jego kryteria: był współczesnym pisarzem, a więc z pewnością i artystą, i na przekład angielskiego aforysty zdecydował się oczywiście z podobieństwa zainteresowań, dlatego nie trzeba było się bać, że być może niewłaściwie „wczuł się” czy też niewystarczająco „zagłębił się w zawartość” jego utworów.

Dzięki temu Prijatelj uwierzył w wiarygodność polskiego przekładu. Nie przeszkadzało mu to, że pomysł Nowaczyńskiego był jednocześnie i bardziej śmiały, i bardziej złożony: czytelnikom z innego środowiska kulturowego przedstawił Wilde'a w prostszy sposób, jako opowiadacza i frywolnego komentatora różnych spraw prawdziwych i trywialnych, przy czym właśnie aforystyczną część w pewnym stopniu zrehabilitował. Wilde bowiem nie wydał osobno zdecydowanej większości swoich aforyzmów, ale wplatał je w obszerniejsze teksty, gdzie stanowiły części wypowiedzi fikcyjnych postaci, a to oznacza, że nie można uważać ich za wyraz jego własnych poglądów. Nowaczyński rozwiązał ten dylemat (tak jak i żona Wilde'a w zbiorze *Oscariana*²⁰), włączając w zbiór z ogólnym tytułem

¹⁹ I. Prijatelj: *Poezija »Mlade Poljske«*. „Ljubljanski zvon” 1923, s. 154.

²⁰ O. Wilde: *Complete Works of Oscar Wilde*. London, Harper Collins Publishers, 2003, s. 1259. Zbiorki aforyzmów Wilde'a wciąż cieszą się popularnością. Różnią się od siebie ilością materiału i konceptem. Wśród tych, którzy wolą unikać określenia „aforyzmy”, są między innymi twórcy książeczki zatytułowanej *Oscar Wilde's Wit and Wisdom* (1998) z podtytułem *A Book of Quotations*. Autor wyboru pozostaje nieznanym, ale tytułowy „dowcip” i „mądrość” umieszcza on z zastrzeżeniem, że „cytatów”, które stanowią mieszankę epigramów, aforyzmów i innych „powie-

Aforyzmy nie tylko krótkie, zwięzłe sformułowane „właściwe” aforyzmy, lecz także aforyzmy „niewłaściwe” — cytaty z tekstów dramatycznych i narracyjnych Wilde’a, rozszerzone fragmenty z jego esejów.

Prijatelj w swojej mniej obszernej i tematycznie bardziej jednolitej publikacji w czasopiśmie przetłumaczył, podobnie jak Nowaczyński, przede wszystkim tylko aforyzmy o sztuce i krytyce, tak samo mieszając maksymy krótsze i dłuższe, zaopatrując je w objaśnienia. Przekład, z którego tłumaczył, traktował jako oryginał, co prowadziło do nieścisłości zwłaszcza dlatego, że Nowaczyński czasami tłumaczył Wilde’a dość swobodnie. To doprowadziło do małych, a czasami dosyć istotnych wzajemnych nieścisłości. Jedną z nich jest zauważalna na przykład w kluczowym „paradoksie” sztuki dla sztuki — przeinaczonym stosunku naśladowczym między życiem a sztuką. Wilde wkłada go w usta jednego z rozmówców w esej *The Decay of Lying (Upadek sztuki kłamstwa)*, po tym jak w sposób polemiczny powiąże go z „traktowaniem sztuki jak lustra”, co jest aluzją do repliki Hamleta o „przeznaczeniu teatru, by służył jako zwierciadło naturze” (Szekspir, *Hamlet* III, 2). Replika ta, tak jak i inne cytaty z dzieł Szekspira, z czasem zyskała charakter aforyzmu.

Nowaczyński i Prijatelj za pomocą tego aluzyjnego paradoksu zaczynają jeden ze swoich dłuższych aforystycznych wątków. Z pozoru małym ujednoczeniem zmieniają „przypuszczalny” paradoks w „prawdziwy”, to jest właściwy paradoks, czyli przeczą twierdzeniu, które Wilde uznaje za prawdę. W takim przekładzie faktycznie zmieni się nie tylko precyzyjny styl Wilde’a, lecz także puenta aforystycznego paradoksu, co wyraźnie widać w wierniejszym przekładzie Nady Grošelj, który powstał sto lat później:

Wilde:

Paradox though it may seem — and paradoxes are always dangerous things — it is non the less true that Life imitates Art more that Art imitates Life²¹.

Nowaczyński:

Paradoks to pozorny, a nie mniej prawdziwy, że życie sztukę więcej naśladuje niż sztuka życie²².

dzeń”, nie można brać ani zbyt poważnie, ani zbyt dowcipnie. Przy każdym cytacie zamieszczony jest utwór Wilde’a, z którego dany fragment pochodzi. Razem jest ich prawie 400, podzielonych na 16 bloków tematycznych. Najdłuższy z nich ma tytuł *Art, Literature, Music, Criticism* — sztuka i literatura były więc centralnym tematem aforyzmów Wilde’a.

²¹ O. Wilde: *Complete Works...*, s. 1082—1083.

²² M. Stanovnik: *Oscar Wilde v slovenskem tisku do leta 1914*. W: *Razprave-Disertationes VII/3*. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1970, s. 139.

Prijatelj:

Očiten paradoks je, a nič manj resničen, da življenje bolj posnema umetnost, nego umetnost življenje²³.

Grošelj:

Mogoče se zdi paradoksalno — in paradoksi so vedno nevarne zadeve — pa je vendarle res, da Življenje vedno bolj posnema umetnost kakor Umetnost življenje²⁴.

Humorystycznie niejednoznaczne wtrącenie, że „paradoksy to zwykle niebezpieczna sprawa”, jest pominięte w dwóch pierwszych tłumaczeniach, mimo że ma znaczenie dla całości twierdzenia. Nie jest ono oznaczone jako „przypuszczalnie paradoksalne”, jest zaś śmielsze niż twierdzenie wprowadzające i jednocześnie aluzyjne. Przekształca bowiem znane powiedzenie „historia jest nauczycielką życia” — na miejsce „historii” wstawiając „sztukę”, w miejsce „nauczycielki” — „ucznia”:

Wilde:

In a word, Life is Art's best, Art's only pupil²⁵.

Nowaczyński:

Nadto jeszcze: życie jest sztuki najlepszym, ba nawet jedynym uczniem²⁶.

Prijatelj:

In zraven še nekaj: življenje je najboljši, da, celo edini učenec umetnosti²⁷.

Grošelj:

Skratka, Življenje je najboljši, edini učenec Umetnosti²⁸.

²³ I. Prijatelj: *Oskar Wilde. — Wildovi aforizmi o umetnosti in kritiki*. Naši zapiski V, 2, 3, 4. Ljubljana, Naši Zapiski, 1907, s. 39.

²⁴ O. Wilde: *Izbrano delo*. Prev. N. Grošelj. Ljubljana, Mladinska knjiga, Knjižnica Kondor, 2009, s. 84.

²⁵ O. Wilde: *Complete Works...*, s. 1083.

²⁶ M. Stanovnik: *Oscar Wilde v slovenskem tisku...*, s. 139.

²⁷ I. Prijatelj: *Oskar Wilde. — Wildovi aforizmi...*, s. 39.

²⁸ O. Wilde: *Izbrano delo...*, s. 86.

Końcowy aforyzm prowadzi nieaforystyczne wyjaśnienie (którego tu nie przytaczam) do logicznego, choć paradoksalnie sformułowanego wniosku. Nowaczyński zrezygnował z konstrukcji, jaką zastosował Wilde, tłumacząc frazę „in a word” w sposób swobodny i nie tak wcale błędny jako „nadto jeszcze”, a Prijatelj, wzorując się na nim, pisze: „in zraven še nekaj” — jakby wniosek, który faktycznie podkreśla wstępne twierdzenie całego cytatu, wskazywał na coś innego. W tym samym cytacie dostrzec można kolejne odstępstwo: Nowaczyński zamiast powtórzenia słowa „Arts” w dopełniaczu saksońskim wstawił uboższe treściowo podkreślenie „ba nawet”. Za jego zaś przykładem Prijatelj dodał „da, celo”, choć w tym przykładzie język słoweński nie dopuszcza takiej konstrukcji jak w angielskim. Dlatego także w przekładzie Nady Grošelj słowo „Umetnost” nie jest powtórzone.

Przykład podobieństw i rozbieżności w trójstronnej relacji Wilde — Nowaczyński — Prijatelj posiada jeszcze jedną możliwość. Inny wariant wcześniej cytowanego aforyzmu Wilde’a, który został zaczerpnięty z aforystycznego *Wstępu* do powieści *Portret Doriana Graya* (dobrze przetłumaczyła go później Rapa Šuklje) i który ponownie nawiązuje do cytatu z *Hamleta* Szekspira, w polskim przekładzie jest wierny oryginałowi, podczas gdy przekład Prijatelja nie jest z nim zgodny i dlatego mija się z oryginałem:

Wilde:

It is the spectator, and not life, that art really mirrors²⁹.

Nowaczyński:

Sztuka odzwierciedla widza, nigdy życie³⁰.

Prijatelj:

V umetnosti se zrcali to, kar se vidi, ne pa življenje³¹.

Šuklje:

Umetnost v resnici ne drži ogledalo življenju, temveč gledalcu³².

Niespójność dwóch powyższych tłumaczeń nasuwa pytanie, czy też Prijatelj — tak jak przy tłumaczeniu *Córki kapitana*, dokonanego w czasach młodości, kiedy

²⁹ O. Wilde: *Complete Works...*, s. 17.

³⁰ M. Stanovnik: *Oscar Wilde v slovenskem tisku...*, s. 139.

³¹ I. Prijatelj: *Oskar Wilde. — Wildovi aforizmi...*, s. 53.

³² O. Wilde: *Slika Doriana Graya*. Prev. R. Šuklje. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1965, s. 44.

nie mógł jeszcze zupełnie polegać na swojej znajomości języka rosyjskiego — miał do dyspozycji oprócz tłumaczenia Nowaczyńskiego albo oryginał, który częściowo rozumiał, albo jeszcze jakiś inny przekład dla porównania, lecz nie uznał za konieczne o tym wspominać. W każdym razie różnice w stosunku do polskiego przekładu i do oryginału³³ są na swój sposób wyjaśnione we wstępie przedstawiającym Wilde'a oraz jasno określającym celowość przekładu jego aforyzmów. We wprowadzeniu Prijatelj przedstawił Wilde'a o wiele bardziej poważnie, niż czynił to sam autor aforyzmów i tłumacz Nowaczyński. Ogłosił go „tragicznym wygnańcem społeczeństwa”, „obrońcą negacji”, „młodym pięknym demonem, który zajrzał w mechanizm życia i dał światu wgląd w nieprzewidywalne działania potęg świata, które czynią życie bardziej tajemniczym niż to sobie wyobraża zarozumiały pozytywista i bardziej zróżnicowanym, czego boi się przyzwoity chrześcijanin”. Nazwał go pisarzem „naturalności o rewolucyjnym znaczeniu”, którego „demoniczny sceptycyzm wniósł do poezji mrok głębin oraz błysk i lśnienie podniebnych, bezkresnych wysokości”, wskrzesicielem „płodnej wątpliwości greckich sofistów, nie tych wulgarnych, spekulanckich adwokatów, ale filozofów wnikliwych, rozczarowanych i dlatego spokojnych i mądrych, przeciwników każdego dogmatyzmu i jedyne go zbawczego patosu, zdających sobie sprawę z tego, że za każdym poglądem kryje się cicha, nienatrzęta i dlatego tym bardziej sympatyczna negacja”, nawet prorokiem, który „niszczył świątynie i głosił, że odbudować je mogą silne indywidualności na całej ziemi”, co „wypełni się wtedy, kiedy na całej ziemi i wszystkich jej krańcach będzie czczony ten, który ma sto twarzy i jest jedyny”³⁴. Patetyczny styl bez śladu ukrytego humoru, charakterystycznego dla Wilde'a, był z pewnością Prijateljowi bliższy, przede wszystkim wydawał się łatwiejszy w odbiorze dla słoweńskich czytelników. Oprócz tego dzięki podniosłej wymowie chciał najprawdopodobniej „angielskiego indywidualistę” ochronić przed przewidywalną oceną moralną rodzimych krytyków, z myślą o których wprowadzenie to zostało napisane. Swój wstęp zakończył zaskakującym stwierdzeniem, że wcale nie zamierzał „odkryć” Wilde'a dla Słoweńców, ale „wzbudzić wśród nich chociaż przeczucie, o co może chodzić sztuce współczesnej”³⁵. Temu podporządkował nie tylko dokonany wybór, lecz także formę aforyzmów Wilde'a, i w obu tych aspektach ujawnił swoje inklinacje przekładowe i krytyczne.

Po dwudziestu latach Prijatelj ponownie przybliżył sylwetkę Wilde'a studentom sławistyki w ramach wykładów o historii krytyki³⁶, tym razem bardziej

³³ Por. M. Stanovnik: *Oscar Wilde v slovenskem tisku...*, s. 133—142; M. Stanovnik: *Wildovi aforizmi v slovenskih prevodih*. „Hieronymus” V, s. 1—2, 7—21.

³⁴ I. Prijatelj: *Oskar Wilde*. — *Wildovi aforizmi...*, s. 21—22.

³⁵ Ibidem, s. 23.

³⁶ „Uczniem Patera był wielki angielski artysta Oscar Wilde (1836—1900), który zajmował się także krytyką literacką w zbiorze esejów *Intentions* (1891), podkreślając szczególnie znaną nam tezę krytyki impresjonistycznej, że każdy krytyk powinien być artystą. Tak jak inni deka-

rzeczowo, zgodnie z jego „intencjami”. Nie wspominał już o demoniczności i mesjanizmie, ograniczył się do przedstawienia jego konceptu krytyki literackiej jako sztuki i krytyka jako artysty. Jednak spojrzenie Wilde’a na funkcję krytyki i osobę krytyka opisał bardzo podobnie jak w rozprawie *Puškin v slovenskih prevodih*, w której przedstawił swoje stanowisko na temat funkcji przekładu i osoby tłumacza: krytyka artystyczna powinna — tak jak przekład — stworzyć szczególną przestrzeń międzynarodowej kulturowej działalności, krytyk powinien — tak samo jak i tłumacz — „wczuć się” w dzieło twórcy i przedstawić je czytelnikom przez filtr swoich wrażeń i „przeżyć duchowych”. Prijatelj, który sam był krytykiem literackim i tłumaczem, z upływem czasu modyfikował swoje „wczuwanie się” w Wilde’a i zaostrzył swoje stanowisko wobec Nowaczyńskiego, chociaż nawet po upływie dekady wciąż uznawał jego wczesne utwory, napisane przed przekładem aforyzmów Wilde’a³⁷. Nie zmienił jednak zdania co do twórczego szukania przez tłumacza „drogi pośredniej” między zachowaniem ducha oryginału a wyeksponowaniem rodzimego charakteru swojego przekładu³⁸. To oznacza, że zaufał także Nowaczyńskiemu jako autorowi przekładu, według którego tłumaczył Wilde’a, i tym samym zezwolił na zaistnienie sztuki przekładu i krytyki oraz małe rozbieżności względem oryginału, zależne od określonego celu i oczekiwanego skutku przekładu.

denci także i on stawiał sztukę ponad etykę, nawet ponad życie; punktu ciężkości sztuki nie szukał w materiale, treści i zachowaniu, ale w sekretach formy. Znane jest jego powiedzenie, że fakty czynią człowieka okrutnym, tak jak dziennikarstwo, czyli informowanie o faktach. Od krytyka wymagał, żeby wczuł się on w utwór poety i swoimi wrazeniami oraz przeżyciami duchowymi, które wzbogaciły go w czasie lektury, podzielił się z odbiorcami tekstu krytycznego. Tekst ten według niego stoi ponad krytykowanym dziełem, tak jak dzieło literackie istnieje ponad światem materii, barw, żądz, uczuć i myśli, z których się sztuka zrodziła. Oczekiwał od krytyki artystycznej, że stworzy szczególną przestrzeń duchową dla kulturowego zjednoczenia i międzynarodowego porozumienia. Rzeczywiście krytyka literacka według Wilde’a ma taki charakter, że nie możemy jej dłużej nazywać krytyką, ale twórczością literacką”. I. Prijatelj: *Puškin v slovenskih prevodih...*, s. 74–75.

³⁷ „Przedstawicielem zgryźliwej, ciętej dziennikarskiej satyry, przechodzącej często w pamflet lub paszkwil, był Adolf Neuwert-Nowaczyński (ur. 1876), który w licznych kupletach, parodiach, żartach i trawestacjach piętnował różne wymysły życia społecznego od zmurszałych filistrów do kabaretowych modernistów (*Malpie zwierciadło*, 1902; *Pacecye sowizdrzalskie*, 1903 itd.). Później pokazał, że ma także prawdziwy talent literacki, zwłaszcza w swoich kronikach dramatycznych (*Siedem dramatów jednoaktanych*, 1904)”. I. Prijatelj: *Poezija »Mlade Poljske«...*, s. 277.

³⁸ „Z tłumaczeniem wierszy ma się Pański krzyż. Te przetłumaczone dokładnie i prawidłowo zazwyczaj gubią swój czar oraz moc, która ma wzbudzać uczucie. Przeważnie ze świeżego, pachnącego wieńca zostaje suchy, bezbarwny, papierowy bukiet, który powinien być pod względem technicznym doskonały. Wydaje mi się, że każdy tłumacz musi się wcześniej na tyle zagłębić w oryginał, by »wchłonąć« w siebie całego poetę i potem mógłby dźwięczeć niczym autor samemu ze swojej duszy. Wiem, że w ten sposób do przekładu przeniknęłyby cząstki osobowości tłumacza, ale to właśnie mogłoby ukształtować rodzimy charakter przekładu, który obce dzieło czyni zrozumiałym, zauważalnym na naszym gruncie”. I. Prijatelj: *Puškin v slovenskih prevodih...*, s. 197.

Prijatelj zatem już na początku XX wieku poruszył wciąż aktualną kwestię „widoczności” tłumacza w przekładzie, powiązaną z problematyką stosunków między bardziej a mniej „widocznymi” lub „niewidocznymi” literaturami narodów małych i większych, literacko słabszych i mocniejszych, ewentualnie „centralnych” i „peryferyjnych”. Z analizy licznych przekładów i swojego własnego doświadczenia wyciągnął wniosek, iż także tutaj najlepiej znaleźć „drogę pośrednią”: osobowość tłumacza ukazuje się w przekładzie, a powinna pozostać w cieniu kreacji autora. W ten sposób przekład wzbogaca się o „rodzimy charakter”, czyli łatwość w czytaniu, nie tracąc ducha oryginału. Argumentem popierającym takie zachowanie był dla Prijatelja słaby rozwój rodzimej literatury, która by ochronić wysoką jakość twórczości, potrzebuje większej skali porównawczej. Choć zmienny poziom arcydzieł literackich z różnych obszarów językowych — większych i mniejszych, centralnych i peryferyjnych, z pewnością jest korzystny dla wszystkich. Odnosi się to również do badanego przekładu Nowaczyńskiego, z którym miała styczność nieporównywalnie liczniejsza grupa czytelników niż z przekładem słoweńskim. W ramach obu wspólnot językowych — małej słoweńskiej i znacznie większej polskiej, które na początku XX wieku były zagrożone wyginięciem — warto było zdecydować się na dobry przekład, z odpowiednim słowem wstępnym, przeznaczony informacji, refleksji i zmianom rodzimego czytelnictwa oraz piśmiennictwa, przede wszystkim jednak wzajemnemu poznaniu.

*Z języka słoweńskiego przetłumaczyły
Agnieszka Bukowczan i Joanna Cieślak*



**„Zbiór ten nie zostanie bezużytecznym
w księgarstwie ciężarem”,
czyli *Narodowe pieśni serbskie* wybrane i przełożone
przez Romana Zmorskiego***

**“This collection will not be a useless burden
for the book trade”
that is, *Serbian folk Songs*
selected and translated by Roman Zmorski**

Izabela Lis-Wielgosz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Słowiańskiej,
liswielg@amu.edu.pl

Data zgłoszenia artykułu: 20.12.2015 r. — Data akceptacji i recenzji: 8.04.2016 r.

Abstract: In the article, the collection of Serbian folklore song translations, entitled *Serbian Folk Songs*, is regarded. The collection itself was prepared and published in 1853 and 1855 by Roman Zmorski. Located in the centre of consideration, it also becomes a pretext for a reflection on the essence of a literary text's translation along with its communicational aspect and the role of the translator in the process of the fusion concerning two axiological systems, two cultural horizons — the initial one and the final one. Furthermore, the article serves to present a traditional translation in the nineteenth century: the reception of South Slavonic (Serbian) folklore poetry.

Key words: Serbian folklore songs, folklore poetry, translations, translator, reception, collection.

* Publikacja powstała w ramach projektu pt. „Recepcja piśmiennictwa oraz literatury ludowej kręgu *Slaviae Orthodoxae* w Polsce — historia i bibliografia twórczości przekładowej”, realizowanego w Centrum Ceraneum Uniwersytetu Łódzkiego. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/E/HS2/03827.

W przestrzeni szeroko pojętej kultury zachodzą procesy kreacji, których charakter i kierunki stanowią odzwierciedlenie ludzkich predyspozycji, predylekcji i zapotrzebowań. Wedle wszelkich teorii i definicji kulturowych twórczość artystyczna jest jednym z elementarnych aktów ujmowania, postrzegania, wyobrażania rzeczywistości w jej różnorodnych wymiarach. Wszystkie koncepcje zakładają i wskazują doniosłe miejsce działalności literackiej w sferze kultury, wiele z nich podkreśla jej wielopoziomowość i eksponuje ważność tekstu jako bytu intencjonalnego w postaci nie tylko oryginału, lecz także wariantu/kopii oraz przekładu. Wartość dzieła literackiego jest bezdyskusyjna czy też jakiegokolwiek dyskusji nie wymaga, natomiast wciąż warto pochylać się nad jego formułami funkcjonowania, szczególnie w aspekcie jakże zajmującej dziś wielu badaczy komunikacji interkulturowej i związanej z nią praktyki dialogicznej, która od zawsze była obecna w obszarze translacji literacko-filologicznej, a szerzej — w przestrzeni transferu kulturowego.

W podstawowym rozumieniu przekład utworu literackiego należy do tych czynności sprawczych, których założeniem jest przeniesienie treści z jednego systemu do drugiego, z jednego obszaru kulturowego do drugiego za pośrednictwem dwóch nośników wyrażeniowych — narzędzi językowych. Natomiast w rozleglejszej perspektywie, zwłaszcza mając na uwadze tzw. zwrot kulturowy w rozwoju teorii przekładoznawczych, jest on zdarzeniem hermeneutycznym i aktem komunikacji, to za jego sprawą pomiędzy obiema kulturami — wyjściową i docelową — zawiązuje się bowiem dialogiczna i hybrydyczna relacja.

Przekład jako zjawisko i środek komunikacji międzykulturowej stanowi miejsce spotkania, co najmniej, dwóch kultur, będąc wydarzeniem hermeneutycznym, w którym następuje konfrontacja różnych, jednostkowo i kulturowo, postaw. Komunikacja dokonuje się w języku tłumaczenia z uwzględnieniem punktu widzenia świata wpisanego w język oryginału. Przekład jest wytworem rozmowy międzyludzkiej (autor — tłumacz) i międzykulturowej (kultura oryginału — kultura przekładu) na jakiś temat, służąc samorozumieniu w wyniku odkrycia inności¹.

W tym zakresie nieoceniona jest misja tłumacza — nosiciela jednej i uczestnika drugiej kultury, znawcy obu tradycji, łącznika obu modeli, zbliżonych lub całkowicie odmiennych paradygmatów kulturowych. Występuje więc translator na kilku podstawowych pozycjach, które zresztą wynikają z założonych przezeń celów i są efektem konkretnych, zawsze intencjonalnych dążeń i działań.

W procesie translacji pojmowanej jako zdarzenie hermeneutyczne², akt komunikacji literackiej, kulturowej i społecznej jej autor występuje w roli „nadaw-

¹ B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 12.

² J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Warszawa 2009, s. 9.

cy, odbiorcy, nadawcy-prezentera i krytyka literatury obcej”, przy czym — jak dodaje Bożena Tokarz:

dwie pierwsze są niezależne od niego, ponieważ wynikają z miejsca, jakie zajmuje w układzie komunikacyjnym. Trzecią wybiera sam, przystępując do wyboru tekstu przeznaczonego zwykle dla jego rodzimego czytelnika. Podejmując się jej, odgrywa nadal rolę nadawcy, z tym jednak, że wpisana w nią jest szerszej rozumiana celowość, związana z przedstawieniem obcego utworu. Dotyczy ona formy przedstawienia danej twórczości: w wyborze indywidualnego autora lub w prezentacji zbiorowej określonej literatury narodowej, kierunku czy nurtu. Inną formą przedstawienia literatury obcej są autorskie antologie tłumaczy, polegające na tym, że tłumacz sam ustanawia wybór tekstów i autorów, których chciałby przedstawić odbiorcy. Tłumacz może więc być autorem wyboru wszystkich tekstów w publikacji zbiorowej lub tylko dokonuje wyborów na poziomie rozwiązań translacyjnych³.

Tłumacz występujący we wszystkich tych rolach jest przede wszystkim mediatorem zaangażowanym w przekazywanie — swego rodzaju tworzenie obrazu Obcego w procesie komunikacji interkulturowej, natomiast „mediacja ta odbywa się w ramach obowiązujących struktur władzy, interesów narodowych, systemów religijnych oraz ekonomii, których działaniu na różnych płaszczyznach podlega sam tłumacz”⁴.

Przekład jako zjawisko komunikacyjne i wydarzenie hermeneutyczne, jako fuzja dwóch horyzontów kulturowych zachodzi w swoistej triadzie, na którą składają się: kontekst historyczno-kulturowy, znajomość i wybór konkretnego materiału źródłowego oraz operacja intencjonalna na tekście prymarnym, czyli szczególnego typu interpretacja i komunikacja. Ta specyficzna zależność procesu translatorskiego w mniejszym lub większym stopniu ujawniała się od zawsze, natomiast znacząco uwidoczniła się w czasach nowożytnych, zwłaszcza w XVIII i XIX stuleciu, czyli w okresie kiedy budziła się świadomość jedności i różnorodności kulturowej, etnicznej, religijnej; w czasie gdy wzrastało przekonanie o doniosłej roli i funkcji tekstu w przestrzeni kultury, a w rezultacie zaczęła kiełkować refleksja nad relacjami interkulturowymi, zapoczątkowano systematyczne badania etnograficzne oraz filologiczne i wraz z nimi zaistniały działania translatorskie na dużo większą niż dotychczas skalę.

W dobie romantyzmu ożyło wiele idei i dawnych projektów, to wtedy odrodziły się dążenia i wyobrażenia wspólnotowe, które na obszarze słowiańskim wyrażały koncepcje własnie jedności językowej, kulturowej, przynależności cywilizacyjnej, pobratymstwa i wzajemności, poczucia podobnego losu i doświadczenia dziejowego, przede wszystkim zaś trwałych więzi w sferze komunikacji

³ B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 172.

⁴ P. Bukowski, M. Heydel: *Współczesne teorie przekładu*. Kraków 2009, s. 25.

i tradycji. W owym czasie odnotować trzeba niezwykle wręcz zainteresowanie słowiańską historią i tradycją, niebywałe zaangażowanie w zakresie pogłębiania wiedzy o przeszłości Słowian, ich wartościach, zwyczajach, obrzędach, cechach kulturowych zawierających się w szeroko pojętej spuściznie — tak literackiej, jak i ustnej, w formie zarówno źródła, jak i przekładu.

Wówczas rozwinęło się szczególnie upodobanie do słowiańskiej tradycji ludowej, zintensyfikowano prace, które były kontynuacją dociekań i poszukiwań z poprzednich stuleci, kiedy to zrodziła się pasja poszukiwawcza i prawdziwa moda na wiejskość, rodzimość, a wraz z nią ukształtowały się tendencje pogłębiania znajomości i popularyzowania ludowego dziedzictwa. Natomiast za romantyczną nowość można uznać zakrojone już na szeroką skalę prace zbierackie i wykluwającą się potrzebę krytyczno-naukowego opisu materiału źródłowego, stworzenia dlań funkcjonalnej czy zgoła uniwersalnej refleksji teoretycznej, która potem mogła stać się impulsem dla rozwoju etnografii, antropologii, folklorystyki itd.

W dziedzinie gromadzenia i upowszechniania słowiańskiej twórczości ludowej ogromne zasługi miały te XIX-wieczne środowiska intelektualne, z których wywodziło się wielu pasjonatów i zbieraczy folkloru. Wielkie zaangażowanie i aktywność na tym polu wyrastały przede wszystkim w oparciu o dominujące wówczas i skądinąd bardzo atrakcyjne idee odrodzeniowe, których substancją było pojęcie słowiańskiej wspólnoty i wzajemności, przeświadczenie o doniosłym znaczeniu twórczości ludu i drzemiącej w niej sile oraz autentyczności kulturowej. Tego rodzaju tendencje ujawniły się już nieco wcześniej i to nie tylko na terenie samej Słowiańszczyzny, lecz także poza jej granicami, skąd zresztą potem na nią silnie oddziaływały. Oczywistym przykładem jest tu choćby wykreowana przez Johanna Gottfrieda von Herdera idealistyczna wizja słowiańskiej przeszłości i przyszłości, następnie popularyzowana oraz rozwijana przez czołowych słowiańskich działaczy, orędowników jedności, takich jak Ján Kollár, Pavel Josef Šafárik, Jernej Kopitar, Ljudevit Gaj, Adam Mickiewicz i inni. W takim szerokim kontekście historiozoficznym, w aspekcie romantycznego entuzjazmu i fascynacji Słowiańszczyzną, podkreślania jej waloru i roli w procesie kształtowania zbiorowej postawy i świadomości, należy rozpatrywać fenomen kolekcjonowania oraz promocji ludowej spuścizny także w przestrzeni przekładu.

W XIX stuleciu zainteresowanie tradycją i twórczością ludową było ogromne, ujawniło się ono nie tyle w sferze ogólnego słowianofilskiego zamiłowania, inspiracji czy mody, ile w obszarze konkretnych działań o charakterze literackim, kulturowym, naukowym. Oczywiście potrzebą i praktyką stało się gromadzenie materiału źródłowego rozsianego po całym mikro- i makroregionie słowiańskim, jego zbadanie, opracowanie, edycja i nierzadko też przekład na rodzimy język. W kręgu eksploracji i dociekań pozostawała zarówno własna twórczość ludowa poszczególnych grup narodowych, jak i ta zrodzona na sąsiednich, bratnich dla nich ziemiach. Pod tym względem równie wielką, jak w pozostałych środowi-

skach, atencją wykazało się grono polskich miłośników, zbieraczy, badaczy folkloru, tłumaczy oraz wydawców, spośród których należy wyróżnić przynajmniej takie postaci, jak Kazimierz Brodziński, Zorian Dołęga Chodakowski (właśc. Adam Czarnocki), Oskar Kolberg, H. Feldmanowski, Roman Zmorski, Izidor Kopernicki, Stanisław Ciszewski; warto też wspomnieć o twórcach literackich epoki romantyzmu, a nierzadko też autorach przekładów, w których dziełach pojawiły się większe bądź mniejsze elementy nie tylko rodzimego, lecz także wschodnio- i południowosłowiańskiego folkloru, czyli o Adamie Mickiewiczu, Lucjanie Siemieńskim, Augustynie Bielowskim, Sewerynie Goszczyńskim, Józefie Bohdanie Zaleskim, Teofilu Lenartowiczu i innych. Powszechnie wiadomo, że większość z nich sięgała nie tylko do rezerwuaru ludowego dziedzictwa własnego narodu, lecz w polu ich zainteresowania znajdował się również dorobek bliższych i dalszych słowiańskich sąsiadów. Szczególne zaś zaciekawienie wzbudzała dotąd mało znana twórczość Słowian wschodnich i południowych, dlatego też stosunkowo szybko zaczęły pojawiać się polskie przekłady pieśni, bajek i legend pochodzących z tych właśnie regionów Słowiańszczyzny⁵.

Jedną z bardziej wówczas intrygujących, gdyż mało znanych, krain była Serbia i jej zabytki literackie, o które Wacław Aleksander Maciejowski z wielką troską się upominał, pisząc, że „źródła dziejów serbskich są nayniedostępniejsze z całego piśmiennictwa słowiańskiego”⁶. Jednakowoż wówczas niepoznana pozostawała serbska twórczość ludowa, która ówczesnym zdawała się tym bardziej tajemnicza i intrygująca, a przez to, w ich przekonaniu, warta odkrycia — udostępnienia polskiemu czytelnikowi.

Wprawdzie na temat recepcji słowiańskich, w tym właśnie serbskich, dzieł ludowych, ich popularyzacji i przekładu na język polski sporo już zostało napisane, problem ten podejmowali m.in. I. Kopernicki, S. Ciszewski, W. Parkott, J. Kołodziejczyk, H. Batowski, Z. Niedziela, M. Jakóbiec-Semkowowa i inni⁷, jednak zagadnienie postrzegania, filologicznej i kulturowej translacji tej twórczości wciąż

⁵ Zob. np. M. Jakóbiec-Semkowowa: *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*. Wrocław 1991; Eadem: *O przekładach epiki południowosłowiańskiej w Polsce w dobie romantyzmu. Próba ustalenia metod*. „Slavica Wratislaviensia” 1978, nr 14, s. 65—84.

⁶ *Pamiętniki o dziejach, piśmiennictwie i prawodawstwie Słowian, jako dodatek do Historii prawodawstw słowiańskich przez siebie napisanej*. Wyd. W.A. Maciejowski. Peterzburg—Lipsk 1839, s. 28.

⁷ Zob.: I. Kopernicki: *O najnowszych zdobycach pieśni ludowych serbskich*. „Ateneum” 1886, t. 43, s. 536—541; S. Ciszewski: *Folklorystyka chorwacko-serbska (przeгляд historyczno-bibliograficzny)*. Wisła 1891; W. Parkott: *Polskie przekłady ludowej poezji jugosłowiańskiej w w. XIX*. W: *Jugosłowiańska poezja ludowa (w nowych przekładach polskich)*. Wstęp G. Gesemann. Warszawa 1938; E. Kołodziejczyk: *Bibliografia słowianoznawstwa polskiego*. Kraków 1911; H. Batowski: *Mickiewicz a serbska poezja ludowa*. „Pamiętnik Literacki” 1934, nr 31, s. 29—57; Z. Niedziela: *Słowiańskie zainteresowania pisarzy lwowskich w latach 1830—1848*. Kraków 1966; M. Jakóbiec-Semkowowa: *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach...*

pozostaje w sferze zainteresowań wielu badaczy. W tym zakresie zaś wyjątkowo ciekawym polem dla rozważań jest XIX-wieczna praktyka popularyzatorska i przekładowa, która wyznaczyła trwałe kierunki i zakres badań etnograficznych, antropologicznych, folklorystycznych, literaturoznawczych, kulturoznawczych, przekładoznawczych itd. Zdaniem Milicy Jakóbiec-Semkowowej — znawczynie południowosłowiańskiego folkloru — historię XIX-wiecznej recepcji serbskich utworów ludowych (głównie pieśni), ich odbioru w języku polskim należy podzielić na trzy podstawowe fazy, które niemalże pokrywają się z kolejno następującymi po sobie epokami — klasycyzmu, romantyzmu i pozytywizmu⁸. Mowa jest tu przede wszystkim o pierwszej połowie XIX wieku, w której pojawiło się wiele informacji o fundamentalnym dziele Vuka Karadžicia, a sporo pieśni zaistniało w przekładzie polskim, wydana została też słynna, bardzo wówczas popularna ballada *Hasanaginica*, która stała się dostępna polskiemu czytelnikowi dzięki staraniom Kazimierza Brodzińskiego⁹. Niejako kolejny rozdział recepcyjny określiły lata 50. tego stulecia i nadzwyczaj intensywna praca translatorska oraz popularyzacyjna pokolenia romantyków — twórców i miłośników ludowości, do których należeli Józef Bohdan Zaleski i Roman Zmorski. Ostatniej fazy zaś należy upatrywać po 1863 roku i łączyć ją z coraz wyraźniej ujawniającym się zwrotem od romantycznego entuzjazmu ku etnograficznej eksploracji, wtedy powstały bowiem nie tylko przekłady pieśni, np. o boju na Kosowym Polu, Królewiczu Marku, lecz także naukowe opracowania autorstwa Izydora Kopernickiego czy Stanisława Ciszewskiego¹⁰.

Poza gromadzeniem i opisywaniem materiału źródłowego najważniejszym osiągnięciem słowianofilskich środowisk intelektualnych był właśnie przekład, który już wówczas pojmowano podobnie jak dzisiaj, czyli używając współczesnej terminologii w kategoriach hermeneutycznych i komunikacyjnych, traktowano go bowiem jako przestrzeń poznania i opisanego, zbliżenia i dialogu kultur. Poza wymiarem czysto filologicznym działanie translatorskie miało więc cel poznawczy i charakter interkulturowy, służyło przybliżeniu, zrozumieniu kultury wyjściowej w obszarze kultury docelowej.

Do ówczesnych wielbicieli ludowego dziedzictwa należał wymieniony już Roman Zmorski, łączący w swych działaniach sfery gromadzenia, inspiracji i translacji tej właśnie twórczości. Pisał pod pseudonimem Roman Mazur lub Roman Zamarski. Był wybitnym przedstawicielem grupy tzw. zapaleńców, przez krytyków nazwanej Cyganerią warszawską; artystą przejętym ideami panslawizmu,

⁸ M. Јакубјец-Семкова: *Шта су Пољаци пре сто година знали о српској књижевности?* W: *Сто година полонистике у Србији*. Red. одб. Г. Јовановић, В. Митриновић, М. Топић, М. Костић-Голубичић, П. Буњак. Београд 1996, s. 169—171.

⁹ Zob.: K. Perić: *Kazimierz Brodziński i serbska pieśń ludowa*. Lwów 1924; M. Jakóbiec-Semkowowa: *Kazimierz Brodziński i słowiańska pieśń ludowa*. Wrocław 1975.

¹⁰ M. Јакубјец-Семкова: *Шта су Пољаци...*, s. 169—171.

silnie związanym z tradycją ludową, oraz tłumaczem¹¹. Wprawdzie głównym i naturalnym obszarem jego folklorystycznych zainteresowań było Mazowsze, jednak doświadczenie i zaangażowanie polityczne, społeczne, kulturalne — pobyt w wielu miejscach, w tym we Wrocławiu, w Krakowie, Dreźnie, Stambule i Serbii — znacznie poszerzyło jego eksploracyjne horyzonty, wynosząc go na pozycję znawcy Słowiańszczyzny i słowianofila¹². Owocami jego dociekań w zakresie badania i upowszechniania wiedzy o historii i kulturze Słowian są zbiory tekstów polskich oraz kolekcje utworów przełożonych na język polski, takie jak: *Podania i baśnie ludu w Mazowszu z dodatkiem kilku śląskich i wielkopolskich* (1852), *Domowe wspomnienia i powiastki* (1854), *Narodowe pieśni serbskie* (1853, 1855), *Królewicz Marko* (1859), *Lazarica* (1860), *Pisma oryginalne i tłumaczone* (1900), *Podania i baśnie ludu* (1956), *Nad Sawą i Drawą* (1956)¹³.

W przekładowym dorobku Zmorskiego na pierwszym miejscu wymienić trzeba zbiór serbskich pieśni ludowych wydany jako *Narodowe pieśni serbskie*, stanowiący obszerną publikację opatrzoną słowem wstępnym, historyczną i filologiczną introdukcją. Tę bogatą kolekcję przekładów na język polski otwiera *Przypisanie* — list adresowany do Wacława Aleksandra Maciejowskiego, który wcześniej w swej historii literatury polskiej wspomniął także o serbskich pieśniach ludowych i potencjalnych korzyściach płynących z ich poznania, upominając się o przekład; pisał on na ten temat:

Jak niegdyś Göthe, tak i ja gorąco tego pragnę, ażeby ktoś zajął się co rychło przekładem tych pieśni na polski język [...]. Trudno wyrazić, ileby praca taka przyniosła użytku, nie tylko wyrozumieniu wewnętrznych naszych dziejów (bo Serb wszystko, co wiedział wyśpiewał w swych pieśniach, z kądem wielce objaśnić się da życie naszych przodków aż do XVI wieku), lecz nawet historyczność słowiańskiej poezji¹⁴.

Ten swoisty dezyderat stał się impulsem dla Zmorskiego, aby serbskie pieśni w języku polskim wydać drukiem, co zresztą sam podkreślił w *Przypisaniu*, nieco monumentalnie głosząc:

¹¹ Zob. G. Korbut: *Roman Zmorski. W: Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki*. T. 9. Red. B. Chlebowski, I. Chrzanowski, A. Drogozowski, H. Galle, G. Korbut, M. Kridl. Warszawa—Kraków—Poznań—Wilno 1918, s. 253—284; E. Pieści-kowski: *Poeta-tułacz. Biografia literacka Romana Zmorskiego*. Poznań 1964.

¹² Zob. np. В.А. Францев: *Польській славянофилъ Роман Зморскій 1822—1867. Къ исторіи польскаго славянофѣ дбнія*. Прага Чешкая 1919.

¹³ Zob. M. Semków: *Roman Zmorski jako znawca i tłumacz ludowej poezji serbskiej*. „Prace Literackie” 1965, nr 7, s. 61—97.

¹⁴ *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*. T. I. Z rękopisów i druków zebrany, w obrazie literatury polskiej historycznie skreślonym, przedstawił W.A. Maciejowski. Warszawa 1851, s. 174.

Istotnie, jeżeli zbiór ten nie zostanie bezużytecznym w księgarstwie ciężarem, ale przyczyni się w czémkolwiek dla dobra piśmiennictwa krajowego, Panu winien będę wdzięczność, że mnie do jego wydania zachęciłeś i popchnąłeś [...] zachęcony wymowném wykazaniem znakomitych korzyści, jakieby z ich przekładu spłynąć mogły, wziąłem się do uczynienia zadość pańskiemu gorącemu życzeniu i potrzebie literatury¹⁵.

Na podstawie biografii Zmorskiego wiadomo, że zainspirowany postulatami Maciejowskiego, był już on w posiadaniu przynajmniej jakiejś części własnych — autorskich przekładów serbskich pieśni ludowych na język polski¹⁶; warto dodać, że jako jedyny spośród ówczesnych rodzimych tłumaczy znał język serbski, którego uczył się na Uniwersytecie Wrocławskim i tam też pod kierunkiem Františka Ladislava Čelakovskega zdobywał pierwsze doświadczenia w zakresie przekładu¹⁷. Świadczenie tego faktu daje sam autor zbioru we wspomnianym liście, ujawniając, że wiele serbskich utworów przełożył, które wcześniej nie zostały opublikowane, a bodźcem do tego stało się dopiero wezwanie Maciejowskiego; pisze on o tym tak: „Przed kilką laty, poświęcając czas jakiś poznajomieniu się z szacowną poezją serbską, przełożyłem był wprawdzie wiele całkowitych pieśni i fragmentów, lecz to li dla własnego użytku nie myśląc (ku czemu też nie była i pora) o wydaniu ich w osobnym dziele na widok publiczny”¹⁸. Oba stanowiska: i to postulowane, i to podzielane, cechuje jednakowy stosunek do szeroko rozumianej wówczas spuścizny słowiańskiej, którą oceniano jako najcenniejsze źródło wiedzy, a jednocześnie potwierdzenie wspólnotowości — jedności słowiańskiej, co już na wstępie określa tłumacza w roli przynależnego do pewnego większego systemu, tj. ponadnarodowej (ogólnosłowiańskiej) kultury, zatem nosiciela i uczestnika obu systemów — wyjściowego i docelowego, zaś zróżnicowanie leży li tylko w lokalnie pojętym doświadczeniu dziejowym i instrumentalium językowym, które pomimo bliskości zdają się jednak odmienne, a przez to wymagające szczególnych kompetencji zarówno historycznych, kulturowych, społecznych, jak i lingwistycznych.

Świadomy „niejakich” odmienności w sferze serbskiej i polskiej historii oraz tradycji kulturowej, Zmorski kolekcję przekładów pieśni ludowych opatrzył obszernym wprowadzeniem w zagadnienie historycznych losów oraz zwyczajów serbskiej wspólnoty, co zresztą następująco uzasadnił:

¹⁵ *Przypisanie*. W: *Narodowe pieśni serbskie*. T. 1. Wybrane i przełożone przez R. Zamarskiego. [Wyd. 2.]. Warszawa 1855, s. 8.

¹⁶ Kilka przekładów Zmorskiego z języka niemieckiego i serbskiego zostało wcześniej wydanych w czasopiśmie „Stadło” i „Biblioteka Warszawska”.

¹⁷ M. Якубѣец-Семкова: *Има cy Пољаци...*, s. 170; zob. też T. Żabski: *František Ladislav Čelakovský na katedrze slawistyki we Wrocławiu*. W: „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace literackie”. T. 6. Wrocław 1964, s. 169—190.

¹⁸ *Przypisanie...*, s. 7—8.

Jeżeli dla oceny i wyrozumienia poezji każdego ludu, nieodzowna jest znajomość dziejów i obyczajów jego, warunek ten tém nieodzowniejszym staje się wobec narodowych pieśni serbskich, — które bez przymieszania wszelkich obcych wpływów, z własnych a tak odrębnych wykwitły stosunków, najsilniej się z nimi zrosły. Nieznajując w piśmiennictwie naszym żadnego dzieła, do którego byśmy czytelnika po lepsze i szersze mogli odesłać objaśnienie, zmuszeni więc jesteśmy brak ten zastąpić niniejszym, jak bądź bardzo pobieżnym i niedokładnym rysem¹⁹.

To zaś oznaczałoby, że tłumacza należy sytuować nie tyle w roli nadawcy określonego komunikatu „o” serbskiej historii i zwyczajach (komunikatu zawartego w opisie pt. *Rzut oka na dzieje Serbii, na zwyczaje i wyobrażenia jej ludu*), ile pozycjonować go jako swego rodzaju prezentera i krytyka odpowiedzialnego za adekwatną — jego zdaniem i oczywiście w jego „wyobrażeniu” — recepcję serbskiej pieśni przez znajomość i zrozumienie jej kontekstu historyczno-kulturowego. Autor zbioru wyraźnie kreuje się na prekursora-referenta, osobę wtajemniczającą polskiego odbiorcę w meandry serbskich dziejów, zwyczajów i twórczości ludowej, co nie do końca było zgodne z prawdą, bo chociaż odnotować należy brak całościowego ujęcia, to jednak istniały już wówczas mniej lub bardziej szczegółowe omówienia na ten temat, choćby autorstwa Brodzińskiego czy Maciejowskiego. Skądinąd to właśnie między innymi ich refleksje wykorzystał Zmorski w swym szkicu, wiele rzeczy powtarzając oraz poszerzając o nowe informacje i przemyślenia.

Po dość obszernym i szczegółowym przeglądzie historycznym oraz charakterystyce natury serbskiego ludu (zresztą ukazywanego jako wyjątkowo religijny i tradycyjny) tłumacz zamieszcza obszerny, utrzymany w jawnie słowianofilskim duchu, wywód o piśmiennictwie Słowian i serbskiej poezji ludowej (pt. *Słótko o narodowych pieśniach serbskich i niniejszym ich przekładzie*). Serbskie pieśni zostały potraktowane w aspekcie znacznie szerszym niż tylko piśmienniczy i filologiczny, opisane w perspektywie etnokulturowej, ukazane niczym medium wartości i cech wspólnoty, wyraz ducha ludu organicznie zespolonego z ziemią, o czym świadczy *expressis verbis* wyrażona opinia: „pieśni serbskie są zbiorowym owocem narodowych uosobień i skłonności [...] lud uważa je za niemal przyrodzony płód swego kraju, wschodzący i rozwijający się nie wiedzieć z kąd, jak wiatry i lasy na jego górach. Jest to niby druga mowa tego plemienia”²⁰. Tłumacz swe rozważania uwiarygodnił poprzez przywołanie nazwisk znawców i zbieraczy folkloru — Šafárika, Goethego, Maciejowskiego, Karadžicia, z których dzieł czerpał, opisując pieśń jako wytwór ludu i jako gatunek literacki. W tej części omówienia istotne zdają się przede wszystkim uwagi o charakterze filolo-

¹⁹ Ibidem, s. 9—10.

²⁰ *Słótko o narodowych pieśniach serbskich i niniejszym ich przekładzie*. W: *Narodowe pieśni serbskie...*, s. 77.

gicznym i przekładoznawczym, które nieco mniej nacechowane emocjonalnością miłośnika Słowiańszczyzny, a znacznie bardziej konkretne i poznawczo sfunkcjonalizowane zawierają wiele informacji odnośnie do materiału źródłowego i jego translacji z tzw. przestrzeni wyjściowej do docelowej. Zmorski przytoczył podstawowy podział pieśni ludowych, który w owym czasie był zupełnie nową propozycją, *notabene* do dzisiaj jeszcze powielaną w wielu opisach na temat serbskiej poezji ludowej. Przedstawił Karadžiciowską koncepcję rozdziału tych utworów na żeńskie i męskie (bohaterskie), dokonując zrównania tych pierwszych z polskimi pieśniami gminnymi oraz eksponując wyjątkowość i wyłączność tych drugich. Wiele uwagi poświęcił właśnie pieśniom męskim, w których, podobnie jak Brodziński i Maciejowski, upatrywał podobieństwa do starożytnych rapsodów, a dodatkowo podkreślał ich niepowtarzalność, nieobecność w jakiegokolwiek słowiańskiej czy w ogóle ówczesnej europejskiej przestrzeni literackiej; tę kwestię ujął wprost:

tak budowa, jak i tok cały męskich piesni serbskich nie ma nic wspólnego z żadnym rodzajem poezji gminnej, bądź u Słowian, bądź u innych dzisiejszej Europy ludów; natomiast widocznym jest ich podobieństwo ze starożytnymi rapsodami greckimi, z których zbioru powstały *Odysseja* i *Iliada*²¹.

Rola tłumacza jako nadawcy, prezentera i krytyka jest tu oczywista, rzecz jest bowiem nie w tym, aby li tylko przybliżyć samą problematykę, lecz nade wszystko w tym, aby omawiany materiał szczególnie nominować poprzez ubogacenie, uszlachetnienie, a tym samym wywołać u potencjalnego odbiorcy wrażenie lektury obowiązkowej i kanonicznej. Niemniej jednak, może w imię uczciwości badawczej albo też w celu asekuracji samego przekładu, Zmorski wskazując podobieństwo kompozycji serbskich i greckich, akcentuje formułę kontynuacji, lecz jednocześnie uwydatnia niedostatki słowiańskich realizacji, pisze on:

jednym słowem, powiedzieć można: serbskie są greckich dalszym ciągiem i dopełnieniem; są niem jednak o tyle tylko, o ile późniejsze malują czasy i wyobrażenia, nie zaś pod względem rozwinięcia i doskonałości samych utworów. Co do tego ostatniego, są wprawdzie między nimi niektóre tak szczęśliwie zdarzone, że najściślejsze krytyczne wymaganie nie mogłoby im uznania na równi z homerycznymi odmówić; przeważna jednak masa grzeszy, jak z natury rzeczy wynika, zwykłym samorodnym a niewykształconym geniuszu usterkami: obok bogactwa wynalazku, niedostatkami w szczegółach, obok prawdziwie epicznej powagi i wspaniałości, przesadą, pospolitością, trywialnością, nienaturalnym naciąganiem, i innymi podobnemi. Dodać wszelakoż należy, że wady te nie są tak częstymi ażeby wdzięk reszty czytelnikowi aż truć miały; przeciwnie, po największej części są to pojedyncze plamy, gdzie-

²¹ Ibidem, s. 83.

niegdzie rzucone, psujące wprawdzie ogólne wrażenie całości, ale wśród bujnie rozsianych piękności, snadnie do przejrzenia i zapomnienia²².

Ta swego rodzaju krytyka sprawia wrażenie raczej łagodnej, z racji poglądów i predylekcji autora można wnioskować, że w pewnym sensie jest ona podrzędna wobec samej misji przybliżenia polskiemu czytelnikowi twórczości ludowej Serbów, posłannictwa tłumacza odpowiedzialnie sytuującego się na pozycji promotora i recenzenta. Jednak ta opinia nie jest zupełnie pozbawiona znaczenia, bo jawi się jako wyraźna aluzja do samego procesu przekładowego; tłumacz podkreśla nadrzędność zasady wierności wobec oryginału, a więc pewnej dosłowności w przenoszeniu utworu z obszaru języka prymarnego na sekundarny, co z kolei oznacza jak najściślejsze zachowanie pierwotnego kształtu tekstu z jego artystycznymi walorami i lingwistycznymi wadami. Wyeksponowany został fakt, że poza jednym tylko utworem całość została przełożona z języka serbskiego, ponadto w zgodzie z wewnętrzną logiką obu języków — wyjściowego i docelowego, a także w poszanowaniu struktury i większej lub mniejszej poprawności samych tekstów oryginalnych; autor przekładów sytuację tę wyraził w dość bezpośredni sposób:

[zbiór — I.L.W.] dokonany został z oryginalnego języka, i jeżeli mu na wszelkich innych zbywa przymiotach, wiernością zalecić się może. Oprócz niektórych utworów, które wykończeniem swém w oryginale zachęcały do starannego i bardziej artystycznego obrobienia w przekładzie, usiłowaniem jedyném naszym było, przelanie jak można najdokładniejsze każdéj pieśni, z zaletami jéj i błędami tak pod względem wewnętrznej myśli, lub treści jako i zewnętrznej formy na język polski. Trzymaliśmy się w tém najprostszego sposobu: pisania po polsku czytając po serbsku i w ten sposób powstały przekład nietkniętym prawie zostawując²³.

Mogłoby się wydawać, że tłumacz hołduje tu wyłącznie zasadzie jakiejś bliżej niezdefiniowanej dosłowności i sztucznej nienaruszalności tekstów wyjściowych, lecz na podstawie wypowiedzi autorskiej oraz przeglądu przełożonych tekstów i oglądu zastosowanej w nich strategii okazuje się, że koncentruje się on na komunikacji samym w sobie — na jego formie i treści, pragnąc uczynić materiał źródłowy jak najbardziej zrozumiałym dla odbiorcy docelowego, a w efekcie umożliwiając jego identyfikację z odbiorcą wyjściowym w jak największym stopniu. To zaś oznaczałoby, że przekład ten posiada cechy bliskie translacji dokonywanej w duchu ekwiwalencji formalnej, nazywanej przez Eugena Nidę także „przekładem z przypisami”, czyli odpowiedniości wymagającej komentarza — co Zmorski czyni wielokrotnie i zupełnie świadomie — w celu zachowania

²² Ibidem, s. 84—85.

²³ Ibidem, s. 89.

dosłowności i czytelności formy komunikatu źródłowego w przestrzeni kultury docelowej²⁴. W tej i szerszej perspektywie przekład należy traktować jako akt komunikacyjny i wydarzenie hermeneutyczne, w nim dokonuje się bowiem spotkanie dwóch kultur, następuje fuzja obu systemów kulturowych i językowych dzięki wytworzeniu odpowiedniej przestrzeni dialogowej. Możliwe jest to nie przez samą literalność przenoszenia, lecz właśnie rodzaj ekwiwalencji, określonej mediacji oraz negocjacji formy i treści. Poniekąd próbował wyrazić to sam tłumacz, stwierdzając, że

oddanie wiernie toku serbskiego wymagało częstokroć użycia skrótów mniej używanych dotąd w języku naszym i nagięcia go do zwrotów i form mniej zwykłych [...]. Każdy przedmiot wymaga właściwego sobie języka. Tak też w niniejszym przekładzie dla oddania toków serbskiej poezji, naginaliśmy rodzinny język do nich, o ile to tylko bez zadania mu gwałtu i kalectwa się dało, przekonani, że wyrobieniem tych nowych zwrotów na modłę szczerosłowiańskiego i pełnego ducha języka serbskiego, przyczyniamy naszej poetycznej mowie nowej siły i bogactwa²⁵.

Podejście Zmorskiego, jego kompetencje i świadomość roli tłumacza w przestrzeni poznania, spotkania, komunikacji obu kultur — wyjściowej i docelowej, pozytywnie oceniło wielu badaczy, a wśród nich Vladimir Francev, który w zbiorze przekładów serbskich pieśni ludowych widział „drogocenny i rzadki pożytek w słowiańskim piśmiennictwie”, podkreślając też walory samych przekładów i nazywając je wzorowymi — niezwykle wiernie oddającymi treść oryginałów, rygorystycznie zachowującymi ich formę, a jednocześnie oddającymi prostotę właściwą serbskim pieśniom²⁶.

Przełożone przez Zmorskiego teksty ludowe (w liczbie aż 141) zostały posegregowane i umieszczone w odrębnych rozdziałach — w pierwszym znajdują się *Legнды i bańnie*, w drugim — *Pieśni bohaterskie*, w trzecim — *Romanse*, natomiast w czwartym — *Piosnki miłosne, ucinki, drobne romanse itp.* Sygnalizowana zawartość poszczególnych części sugeruje, że nie wszystkie zawarte w zbiorze utwory są realizacjami tego samego gatunku, bo prócz eksponowanych w tytule pieśni mają się w nim znajdować również legendy, bańnie, romanse i inne. Dokonany przez tłumacza i wydawcę podział zdaje się poprawny, lecz nieco nieściśły, bo na przykład dość niedokładnie pojmuje i ujmuje utwory, które określa mianem legend, a które tworzą tzw. niehistoryczny cykl, na co zresztą dawno temu już zwrócił uwagę Krešimir Georgijević w swoim studium z zakresu słowiańskiej

²⁴ Zob. E. Nida: *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden 1964.

²⁵ *Słóvko o narodowych pieśniach...*, s. 90—91.

²⁶ В.А. Францев: *Польській славянофиль...*, s. 18—19.

komparatystyki literackiej²⁷. Pomimo to w dużej mierze poczyniona klasyfikacja jest zasadna, a wytykając jej pewne braki, należy uwzględnić słowianofilskie usposobienie Zmorskiego, dla którego tekst ludowy był zapewne przykładem wszelkiego przez naród opowiadania — śpiewania.

Materiał źródłowy pochodzi głównie z kolekcji Vuka Karadžicia, dokładnie z trzeciej edycji aż trzech tomów pt. *Srpske narodne pjesme* z lat 1840—1846, co polski tłumacz podkreśla w bezpośredniej wypowiedzi skierowanej do czytelnika, a co też zostaje przezeń poświadczane przy każdym z przekładów w umieszczonym pod tytułem adresie bibliograficznym, na który składają się inicjały serbskiego zbieracza-wydawcy oraz numery wolumenu, samego utworu i stron w zbiorze.

W pierwszym rozdziale zatytułowanym *Legandy i baśnie* znajduje się szesnaście przełożonych tekstów: *Święci dzielą się światem, Dyjakon Szczepan i dwaj anieli, Sulejman i święty Sawa, Car Konstantyn i dzieciak samouczek, Wąż młodożeniec, Niewdzięczni synowie, Mara i Pero Bułgarzyn, Bóg każdemu słusność wymierza, Narzeczona Laza Radanowicza, Bracia i siostra, Kto dzień swego świętego sławi, temu on pomaga, Nachod Symeon, Wybudowanie Skadru, Żona bogatego Gawana, Matka świętego Piotra, Zakłęcia.*

W drugim bloku pt. *Pieśni bohaterskie* zamieszczonych jest dziesięć przekładów pieśni: *Ożenienie króla Wukaszyna, Lutyca Bogdan i jego siostra, Lutyca Bogdan i wojewoda Dragija, Raduł-bej i Szyszman król Bułgarski, Wojewoda Oblak Radosaw, Wesele Wołoszyna Raduła, Wesele Maksyma Czernojewicza, Śmierć Jowa Despotowicza, Ożenienie Jakszycza Dymitra, Dział Jakszyczów.*

Trzecia część nazwana *Romanse* obejmuje czternaście utworów: *Paweł Zeznanin i jego matka, Matka, siostra i żona, Predrag i Nenad, Nieposłuszna Mera, Prorocze tkanie, Cetynka i Mały-Radoica, Wdowa Małego-Radoicy, Żaloszna tkala Jania, Woin i siostra Iwanowa, Skadarska dziewczyna, Śmierć Omera i Merimy, Śmierć Hassan-aginicy, Choroba Muja carewicza, Wesele Hajkuny siostry Beja-Ljubowicza.*

Czwarty rozdział mianowany jako *Piosnki miłosne, ucinki, drobne romanse itp.* jest najobszerniejszy, bo zawiera aż sto dziesięć różnych kompozycji: *Chłopiec i dziewczyna, Dziewcze chłopcom winem służy, Najlepsza zdobycz, Lepsze złoto, choć stare, niż srebro, choć nowe, Nic się nie skryje, Trzy żalości, Mętny Dunaj, Nie trzeba gubić czasu, Lubość we wspomnieniu, Służba źle nagrodzona, Narzeczona księcia Szczepana, Jeden kochanek, a i ten daleko, Dziewczyna do róży, Dziewcze licu swemu, Budłańska dziewczyna, Takiś zawsze moja, Dziewczyna i ryba, Straszna kłątwa, Owczarz i dziewczyna, Wysłuchana modlitwa chłopca, Sokole i diabelskie oczy, Serdeczny kłopot, Dajczyn Piotr*

²⁷ Zob. K. Георгијевић: *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности. Студија из упоредне историје словенских књижевности*. Посебна Издања СКА, књ. СХV, Философски и Филолошки Списи, књ. 30. Београд 1936, s. 232.

i król Matjasz, Siostra doświadcza brata, Ciężko siostrze bez brata, a bratu bez siostry, Bez lubego nie ma po co w koło, Klątwy dziewczęce, Ciężko słownikowi bez gaju, Dziewczyna na grodzkiej bramie, Kto najlepiej dzieli, Trzy krasawice, Nie kłopot o chłopca, Chłopiec klnie na matkę za córkę, Brat, siostra i obca dziewczyna, Miły i nie miły, Radul-bejowica i jej pobratym, Młodzian z wdową ożeniony, Sprawiedliwa klątwa, Różam, póki nie mam męża, Wybór, Śpiewała bym, lecz nie mogę, Swaty jadą po dziewczynę, Co żona, to żona, Pyszna krasawica, Dziewczyna chłopca zawstydza, Dar niespodziany, Błogosławieństwo wiarołomnej, Koń się sierdzi na swojego pana, Dziewczyna żali się róży, Sowa i orzeł, Siostry bez brata, Wyznanie przed matką, Pierścień jest znak prawej miłości, Troskliwa kochanka, Klątwa szkodnika, Janko Sibirianin i wdowa Jela, Dwa słowiki, Marzenie Kara-Dziordżiewicy, Żalozne rozstanie, Żal dziewczyny, Pierwsza miłość, Smutne pole, Skromna Milica, Kwiat za dary, Prośba do słowika, Wysłuchana modlitwa dziewczyny, Jeleń i Wila, Najdroższe to, co sercu mile, Dziewcze oswobodzone, Zima na sercu, Zjednoczenie po śmierci, Prośba do jaworu, Zniechęceni kochankowie, Dziewczyna pas plecie, Dziewczyna Smederewska, Prośba do kowala, Jaki mąż najlepszy?, Prędko ukojona żalozść, Muisz być moja, Matki winne, Stałość w wierze, Pieśń przy uczcie, Przy uczcie, pijąc na sławę Boga, Przy uczcie, pijąc za zdrowie gospodarza, Przy uczcie, zdrowie narzeczonej, Przy uczcie, zdrowie dziewczyny, Przy uczcie, zdrowie pyszałka, Przy uczcie, Cena brata i lubego, Driński wilk, Bieda na junaków, Czego patrzeć u dziewczyny, Nie patrzy się stroju, a urody, Andzielina i Ali-bej, Sokół budzi dziewczynę, Prośba chłopca, Najlepsze wezglowie, Radość i żalozść, Dziewczyna klnie jęczmień, Dziewczyna i Marko.

Na końcu każdego z rozdziałów znajdują się przypisy, które stanowią objaśnienia nieznanym polskiemu czytelnikowi zwrotów oraz nazw własnych, oznaczeń geograficznych; a nierzadko też są autorskimi komentarzami dotyczącymi historii i obyczajowości serbskiej. Te adnotacje tworzą rodzaj tekstu pobocznego — pomocnego w jak najlepszym (najdokładniejszym) zrozumieniu komunikatu i jego kontekstu przez odbiorcę docelowego, służąc jego identyfikacji z odbiorcą wyjściowym. Ta szczególnego rodzaju, jak na ówczesne czasy, strategia nadawcza, wówczas jeszcze nienazwana, acz bliska i właściwa tzw. przekładowi z przypisami, wpisuje się w szeroko dzisiaj dyskutowany nurt ekwiwalencji tłumaczeniowej, której celem jest zbliżenie obu kultur poprzez komunikat prowadzący do utożsamienia ich odbiorców. Dlatego też autora tego zbioru można uznać za w pełni świadomego roli tłumacza w procesie przekazu — komunikacji interkulturowej, za podejmującego przemyślane decyzje i działania, których efektem ma być swoista fuzja dwóch systemów kulturowych, dwóch horyzontów aksjologicznych, dwóch modeli obyczajowych.

Wypada przyznać, że liczba dokonanych przez Zmorskiego przekładów jest imponująca, a większość z nich mieści się w granicach poprawności, wiele ma wysoką wartość artystyczną, lecz niektóre zawierają istotne błędy i czasem dalece

odbiegają od pierwowzorów. Wspomniany już Georgijewiç rzetelnie przeanalizował wszystkie tłumaczenia, konfrontując je z tekstami oryginalnymi, a w efekcie stworzył rodzaj typologii uchybień, które dokładnie wyliczył i podzielił na przypadki wynikające głównie z niezrozumienia treści utworu, na skutek zamiany wersów oryginalnych na autorskie improwizacje oraz przekształceń/odkształceń pojedynczych słów²⁸. Co więcej, badacz ten zarzucił Zmorskiemu zbyt wielką swobodę tłumaczenia, lecz całkowicie nie odmówił waloru samemu dziełu i talentu jego autorowi. Jak stwierdził — w porównaniu z nazbyt spolszczonymi przekładami Brodzińskiego czy Zaleskiego, w dużo większym stopniu przekłady Zmorskiego oddają właściwości serbskiej pieśni ludowej²⁹.

Świadomie nie zatrzymując się przy kwestii techniki przekładu, nie skupiając się na rozpatrywaniu jej bardziej czy mniej udanego rezultatu na poziomie czystej filologii, należy wyeksponować kulturową wartość omawianego przedsięwzięcia, uwypuklić walor projektu w kontekście interkulturowego dialogu. Wskazując ten właśnie aspekt jako nadrzędny, godzi się podkreślić, że Zmorski podejmując się dzieła przybliżenia serbskiej tradycji i twórczości ludowej, wprowadzenia jej w polski obieg czytelniczy, dokonał fuzji dwóch kultur, wykreował przestrzeń komunikacyjną, stając się sprawcą literackiej komunikacji interkulturowej. W roli pośrednika między kulturą wyjściową i docelową wystąpił jako jednoczesny ich nosiciel i uczestnik, ukazał się jako nadawca, odbiorca, nadawca-prezenter i krytyk literatury obcej. Tłumacz ten dokonał swoistego dwukierunkowego transferu tekstu oryginalnego i odbiorcy przekładu, czyniąc to za pośrednictwem języka tzw. kultury przyjmującej, który został ekwiwalentnie przystosowany tak, aby jak najlepiej mógł wyrazić inną, obcą rzeczywistość kulturową. To zaś wymagało od autora przekładu wielorakich kompetencji, prócz translatorskich, także kulturowych, literackich, artystycznych, socjologicznych; powodowało też konieczne zmiany i odkształcenia tekstów wyjściowych, co oczywiste, bo tłumaczenia zawsze są owocem określonej — intencjonalnej interpretacji, która musi mieścić się w granicach zrozumiałości sensu tekstu docelowego, a jednocześnie nie może przekroczyć ram wyznaczonych przez model świata wpisany w utwór wyjściowy. Zdaniem B. Tokarza,

tłumacz jako interpretator obcej kultury otwiera okna sensów w postaci nowych perspektyw tekstu oryginalnego w innej czasoprzestrzeni, nie pozbawiając przy tym oryginału właściwych mu cech ideowych, artystycznych, semantycznych i funkcjonalnych w procesie makro- i mikrowyborów translatorskich. Spełniając kilka koniecznych warunków, dokonuje fuzji różnych horyzontów: autora, kultury wyjściowej oryginału, jego odbiorcy oraz własnego horyzontu konceptualnego i horyzontu odbiorcy sekundarnego, uwikłanego w czasoprze-

²⁸ Zob. szerzej K. Георгијевић: *Српскохрватска...*, s. 236—268.

²⁹ *Ibidem*, s. 278.

strzeń przekładu. Na czasoprzestrzeń składa się określony czas historyczny i miejsce zajmowane w przestrzeni fizycznej, mentalnej i kulturowej³⁰.

Na koniec należy powiedzieć wprost, że Zmorski jest przykładem tłumacza zaangażowanego, świadomego własnej odpowiedzialności nie tylko za przebieg, lecz także — czy przede wszystkim — za rezultat procesu translatorskiego, który ewidentnie pojmuje on jako akt komunikacji interkulturowej, wydarzenie spotkania dwóch kultur, przestrzeń dialogu i wymiany idei, wartości, postaw. I nawet jeśli swej działalności przekładowej nie ujmował on jeszcze wprost w kategoriach komunikacyjnych czy hermeneutycznych, to w jego wypowiedzi wyraźnie uwidocznia się przekonanie o istnieniu przekładu jako przestrzeni łączącej, przeświadczenie o doniosłej roli tłumacza jako pośrednika, negocjatora i kreatora znaczeń. Wprawdzie Roman Zmorski nie jest zbyt często wspomniany w refleksji przekładoznawczej, a jego postać zwykle umiejscawiana jest w drugim rzędzie, jednak należy o nim pamiętać właśnie ze względu na osiągnięcia w zakresie przekładu i promocji serbskiej twórczości ludowej, z całą mocą przyznając, że „zbiór ten nie został bezużytecznym w księgarstwie ciężarem”.

Literatura

- Batowski H.: *Mickiewicz a serbska poezja ludowa*. „Pamiętnik Literacki” 1934, nr 31, s. 29—57.
- Bukowski P., Heydel M.: *Współczesne teorie przekładu*. Kraków 2009.
- Ciszewski S.: *Folklorystyka chorwacko-serbska (przegląd historyczno-bibliograficzny)*. Wisła 1891.
- Францев В.А.: *Польській славянофиль Роман Зморскій 1822—1867. Къ исторіи польскаго славяновѣ дѣнія*. Прага Чешкая 1919.
- Георгијевић К.: *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности. Студија из упоредне историје словенских књижевности*. Посебна Издања СКА, књ. СХV, Философски и Филолошки Списи, књ. 30, Београд 1936.
- Jakóbiec-Semkowowa M.: *Kazimierz Brodziński i słowiańska pieśń ludowa*. Wrocław 1975.
- Jakóbiec-Semkowowa M.: *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*. Wrocław 1991.
- Јакубјец-Семковова М.: *Шта су Пољаци пре сто година знали о српској књижевности? W: Сто година полонистике у Србији*. Ред. одб. Г. Јовановић, В. Митриновић, М. Топић, М. Костић-Голубичић, П. Буњак. Београд 1996, s. 169—171.
- Jugosłowiańska poezja ludowa (w nowych przekładach polskich)*. Wstęp G. Gesemann. Warszawa 1938.
- Коłodziejczyk Е.: *Bibliografia słowianoznawstwa polskiego*. Kraków 1911.

³⁰ B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 24.

- Kopernicki I.: *O najnowszych zdobywcach pieśni ludowych serbskich*. „Ateneum” 1886, t. 43.
- Kozak J.: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Warszawa 2009.
- Narodowe pieśni serbskie*. T. 1. Wybrane i przełożone przez R. Zamarskiego. [Wyd. 2.]. Warszawa 1855.
- Nida E.: *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden 1964.
- Niedziela Z.: *Słowiańskie zainteresowania pisarzy lwowskich w latach 1830—1848*. Kraków 1966.
- Pamiętniki o dziejach, piśmiennictwie i prawodawstwie Słowian, jako dodatek do Historii prawodawstw słowiańskich przez siebie napisanej*. Wyd. W.A. Maciejowski. Peterzburg—Lipsk 1839.
- Perić K.: *Kazimierz Brodziński i serbska pieśń ludowa*. Lwów 1924.
- Pieścikowski E.: *Poeta-tulacz. Biografia literacka Romana Zmorskiego*. Poznań 1964.
- Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*. T. 1. Z rękopisów i druków zebrawszy, w obrazie literatury polskiej historycznie skreślonym, przedstawił W.A. Maciejowski. Warszawa 1851.
- Semków M.: *O przekładach epiki południowosłowiańskiej w Polsce w dobie romantyzmu. Próba ustalenia metod*. „Slavica Wratislaviensia” 1978, nr 14, s. 65—84.
- Semków M.: *Roman Zmorski jako znawca i tłumacz ludowej poezji serbskiej*. „Prace Literackie” 1965, nr 7, s. 61—97.
- Tokarz B.: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010.
- Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej. Życiorysy, streszczenia, wyjątki*. T. 9. Red. B. Chlebowski, I. Chrzanowski, A. Drogoszewski, H. Galle, G. Korbut, M. Kridl. Warszawa—Kraków—Poznań—Wilno 1918.
- Żabski T.: *František Ladislav Čelakovský na katedrze slawistyki we Wrocławiu*. W: „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace literackie”. T. 6. Wrocław 1964, s. 169—190.

Izabela Lis-Wielgosz

**„Ова збирка неће бити бескористан терет у књижарама”
Српске народне песме
које је изабрао и превео Роман Зморски**

Резюме

Чланак подсећа на збирку превода српских народних песама познату под насловом *Српске народне песме* коју је Роман Зморски припремио (т.ј. превео све текстове на пољски језик) и двапут издао — 1853. и 1855. године. Колекција народног стваралаштва која се овде разматра, истовремено служи као повод за размишљање о суштини превода књижевног текста, о његовој транслацији и вредности у комуникативном контексту, а такође о улози преводиоца у процесу спајања двају аксиолошких и културних система — тзв. основног и одредишног система. У чланку се приказује преводилачка делатност у деветнаестом веку, дакле разматра се историја и традиција рецепције српског народног песништва у пољској култури. Размишљање се концентрише на превод као интеркултурни, комуникативни феномен, као намеран процес преношења текста из једног у други културни простор. Дакле, овде се истиче превод са различитих страна, он се разматра из књижевноисторијског, културног, дијалогског, релационог аспекта. Он се приказује као културно-друштвена појава,

као хотимичан процес ибора, стратегијске операције, ауторске (преводиачке) интерпретације и комуникације.

Кључне речи: српске народне песме, усмено стваралаштво, превод, преводац, рецепција, збирка.

Izabela Lis-Wielgosz

**“This collection will not be a useless burden for the book trade”
that is, *Serbian folk Songs*
selected and translated by Roman Zmorski**

Summary

In the article, the collection of Serbian folklore song translations, entitled *Serbian Folk Songs*, is regarded. The collection itself was prepared and published in 1853 and 1855 by Roman Zmorski. Located in the centre of consideration, it also becomes a pretext for a reflection on the essence of a literary text's translation along with its communicational aspect and the role of the translator in the process of the fusion concerning two axiological systems, two cultural horizons — the initial one and the final one. Furthermore, the article serves to present a traditional translation in the nineteenth century: the reception of South Slavonic (Serbian) folklore poetry. The considerations dedicated to the translation theme and the translator's role concentrate not on the philological issues themselves, but rather on the broadly comprehended intercultural phenomenon which means a process and the result of a transposition of the text from one cultural realm to the other. Besides the exposition of the translation meaning in the relational, dialogical aspect, its fundamental conditions are emphasized. They refer to the historical and cultural contexts, sources' selection, and intentional operation on the primary text together with its translation understood as a specific sort of interpretation and communication.

Key words: Serbian folklore songs, folklore poetry, translations, translator, reception, collection.



Wojna, nacjonalizm chorwacki, seks i przekleństwa — czyli jak przetłumaczono książki Vedrany Rudan? War, Croatian nationalism, sex and swearwords — how has Vedrana Rudan’s books been translated?

Monika Skrzyszewska

Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filologii Słowiańskiej, skrzyszewska@gmail.com

Data zgłoszenia: 20.12.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 10.05.2016 r.

Abstract: In this article the translation methods of the literature of one of the most popular Croatian writers in Poland, Vedrana Rudan is shown. Today, translation focuses on the culture which receives a translation, so in this case, Polish culture, language, as well as the Polish reception of Croatian literature are key factors. Vedrana Rudan’s writing, which includes swearwords, the breaking of sexual taboos, also hides many literary allusions and is a challenge for Polish translators.

Key words: taboos, vulgarisms, translatability, untranslatability, Vedrana Rudan.

Wprowadzenie

- Tonka, musisz wyjaśnić komuś, kto patrzy z boku, kim jesteś ty, a kim są Oni.
- Po co?
- Żeby to było bardziej zrozumiałe dla kogoś, kto patrzy z boku.
- Przecież wszystko jest jasne! [...]¹

Przytoczony fragment powieści *Ucho, gardło, nóż* chorwackiej pisarki Vedrany Rudan koresponduje z rolą tłumacza, ponieważ poprzez swoją pracę

¹ V. Rudan: *Ucho, gardło, nóż*. Przeł. G. Brzozowicz, J. Granat, W. Szablewski. Warszawa 2004, s. 7.

translatorską umożliwia on kontakt pomiędzy Tonką (nadawcą prymarnym) a „kimś, kto patrzy z boku” — w naszym przypadku są to polscy czytelnicy. Dla głównej bohaterki Tonki „wszystko jest jasne”, ale dla „kogoś, kto patrzy z boku” już niekoniecznie. Dlatego tłumacz jako nadawca sekundarny, postać „zawieszona” pomiędzy kulturą, której jest depozytariuszem, a kulturą wyjściową, przetwarza dzieło zagraniczne dla rodzimych czytelników. Tłumacz pośredniczy tym samym w komunikacji międzykulturowej, a dokonując potrzebnych bądź subiektywnych zmian w oryginale, usiłuje najlepiej oddać go kulturze rodzimej². W związku z tym często określa się go mianem „drugiego autora”³. Tłumaczenie będzie więc procesem, a jego wynikiem — jak wskazuje Katarzyna Wołek-San Sebastian — „są nieuniknione »straty« kulturowe”⁴. Dzisiejsze przekładoznawstwo środek ciężkości przeniosło z analizy lingwistycznej na kulturową (tzw. zwrot kulturowy), dlatego wynik ingerencji w dzieło oryginalne stał się centralnym punktem zainteresowania⁵. Reorientacji ulega również krytyka przekładu, bowiem afirmacji nie podlega już zgodność i wierność wobec oryginału, tylko styczność, przyległość bądź kombinacja⁶. Przedmiotem analizy tego artykułu jest właśnie rezultat procesu translatorskiego, a za przykład posłużyły trzy przetłumaczone z języka chorwackiego na polski książki Rudan. Wyłuszczone zostaną przede wszystkim problemy i odkształcenia, a także strategie tłumaczy chorwackiej pisarki, przy czym istotna będzie także recepcja chorwackiej literatury w Polsce.

Twórczość Vedrany Rudan i problemy z jej tłumaczeniem

Nową perspektywę w badaniach nad literaturą chorwacką determinują zarówno chorwackie, jak i polskie przemiany polityczne z początku lat 90. XX wieku. Za główną przyczynę tej cezury umownie uznaje się kres sprawowania kontroli, m.in. nad literaturą, przez system komunistyczny⁷. Nie oznacza

² M. Heydel: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2013, s. 22—25.

³ L. Mańczak: *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944—1989*. Katowice 2013, s. 14.

⁴ K. Wołek-San Sebastian: *Trzecia kultura a problemy przekładu nowszej literatury chorwackiej*. Kraków 2011, s. 8—9.

⁵ Jest to oczywiście jedna z teorii, ponieważ np. polscy neofilolodzy wciąż opierają się na oryginale.

⁶ K. Szymańska: *Rola tłumacza wobec iluzji przekładu*. W: *Tłumacz i przekład — wyzwania współczesności*. Red. M. Ganczar, P. Wilczak. Katowice 2013, s. 183.

⁷ Đ. Čilić Škeljo, F. Kozina: *Literatura polska w Chorwacji: inicjatywy instytucjonalne, wydawnicze i prywatne (1990—2009)*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 3: *Obecności*. Red. R. Cudak. Katowice 2010, s. 189.

to jednak, że nie nawiązywano wcześniej polsko-chorwackich kontaktów kulturalnych, ale dopiero po 1990 roku przestały być one ograniczane oraz nadzorowane⁸. Otwarcie „granic” pomimo to nie zwiększyło obecności dzieł chorwackich pisarzy na polskim rynku wydawniczym. Literatura chorwacka w Polsce postrzegana jest w kategoriach literatury „małej”, a pod tym pojęciem najczęściej skrywa się słabiej znana twórczość literacka, bynajmniej nie mniej interesująca czy gorsza⁹.

Anna Boguska pisze: „W refleksji polskich slawistów na temat chorwackiej literatury w ciągu ostatnich dwudziestu lat powracają z zadziwiającym niekiedy uporem problemy tradycji narodowej kraju i jej podporządkowania, patriotyzmu oraz postkomunizmu, kwestie tożsamościowe czy zagadnienia związane z emigracją”¹⁰. Popularni — również wśród polskich czytelników — są więc ci twórcy, którzy wymienionym tematom poświęcają szczególną uwagę, m.in. Dubravka Ugrešić (na język polski przetłumaczono aż 13 jej książek, co sytuuje ją na pierwszym miejscu wśród tłumaczonych pisarzy chorwackich w Polsce), Slavenka Drakulić (2 przekłady, ale z języka angielskiego) czy Miljenko Jergović¹¹ (8 przełożonych powieści). Toteż można ich wpisać w tzw. polski kanon literatury chorwackiej (jednak jego żywotność podlega dyskusji)¹². Tłumaczeni są i byli, co prawda, inni chorwaccy pisarze lub poeci, jak np. Vesna Parun, Miroslav Krleža, Anđelko Vuletić czy Slobodan Novak¹³, ale jeśli nie wpisują się we wskazaną tematykę zainteresowanie nimi jest znikome¹⁴. Innymi słowy, oznacza to, iż polscy czytelnicy dokonali pewnej redukcji w wyborze przekładów literatury chorwackiej (czy postjugosłowiańskiej w ogóle), wybierając tylko te wątki, które są dla nich najciekawsze. Jak wskazuje Bogusław Zieliński, w polskim dyskursie w latach 90. XX wieku dominowały wojenne przekazy medialne związane z rozpadem federacji jugosłowiańskiej, które ugruntowały polskie wyobrażenie Słowian południowych jako narodów krwiożerczych i stale

⁸ L. Małczak: *Croatica...*, s. 9—10.

⁹ D. Kaniecka, P. Olechowska, M. Pytlak: „Małe” literatury — stereotyp, autostereotyp, rzeczywistość? Kilka uwag na temat literatur słowiańskich. W: *Spoglądając na stereotyp*. Red. R. Kusek, J. Sanetra-Szeliga. Kraków 2014, s. 122—123.

¹⁰ A. Boguska: *Przemiany utopii w chorwackiej prozie insularnej drugiej połowy XX i początku XXI wieku na wybranych przykładach*. „Slavia Meridionalis” 2014, 14, s. 329.

¹¹ Chorwackość Jergovicia jest jednak kwestią dyskusyjną, ponieważ urodził się i wychował w Sarajewie (ale w rodzinie chorwackiej), a obecnie mieszka w Zagrzebiu, co determinuje jego postawę „pomiędzy” kulturą chorwacką i bośniacką.

¹² K. Majdzik: *Literatura chorwacka i jej polscy ambasadorzy. Uwagi do bibliografii przekładów literatury chorwackiej w Polsce w latach 2007—2013*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 5, cz. 2, s. 46.

¹³ L. Małczak: *Bibliografia przekładów literatury chorwackiej w Polsce w latach 1990—2006*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 2, s. 147—169.

¹⁴ A. Boguska: *Przemiany utopii...*, s. 330.

uwikłanych w bratobójcze konflikty zbrojne¹⁵. Tematyka wojenna nadal determinuje polskie zainteresowanie tym obszarem Europy i wpływa na odbiór oraz przekłady literatury chorwackiej w Polsce. Dodatkowo, co jest nader interesujące, nawet polska twórczość literacka o Bałkanach przesiąkła obrazami wojen z lat 90. XX wieku¹⁶.

Obecnie drugą po Ugrešić popularną chorwacką pisarką w Polsce jest Vedrana Rudan, na co wpływ ma podejmowana przez nią tematyka rozpadu Jugosławii, wojny chorwacko-serbskiej itd. Małe warszawskie wydawnictwo Drzewo Babel w 2004 roku wydało powieści: *Ucho, gardło, nóż* (tłumaczenie Grzegorz Brzozowicz, Janusz Granat, Władysław Szablewski), rok później *Miłość od ostatniego wejrzenia* (Marta Dobrowolska-Kierył), a w 2010 roku *Murzyni we Florencji* (także w przekładzie Dobrowolskiej-Kierył). W 2016 roku ukazała się jej czwarta książka *Oby cię matka urodziła*¹⁷, o czym na swoim blogu napisała sama Rudan. Na popularność tej pisarki w Polsce znaczący wpływ miał też sukces odgrywanej do dziś przez Krystynę Jandę adaptacji *Ucha, gardła, noża*¹⁸, którą polska aktorka gorąco promowała (m.in. w „Wysokich Obcasach”¹⁹). Warto wspomnieć, iż *Ucho, gardło, nóż* jest debiutem literackim Rudan napisanym przez nią w wieku 53 lat²⁰.

Twórczość Rudan, która do tej pory napisała 12 książek (ostatnia *Muśkarac u grlu* z 2016 roku), można analizować z punktu widzenia feministycznej krytyki literackiej (i to też przyciąga polskich czytelników). Najczęściej jednak pod uwagę bierze się arachnologię. Pod tym pojęciem kryje się założenie, iż pisanie to akt językowo-cielesny, w którym autorka pozostawia część siebie, co często odczytuje się jako bunt przeciwko pominięciu twórczości literackiej kobiet czy wykluczeniu kobiet w ogóle²¹. Rudan wyraża siebie przede wszystkim za pomocą wulgaryzmów i przekleństw. Zaznaczmy, iż używanie soczystego języka najczęściej przypisuje się mężczyznom, dlatego wybranie tego środka eks-

¹⁵ B. Zieliński: *Stereotypizacja Słowiańszczyzny południowej w polskim dyskursie publicznym III Rzeczypospolitej (po 1989 roku)*. „Południowosłowiańskie Zeszyty Naukowe. Język — Literatura — Kultura” 2009, nr 9, s. 14—15.

¹⁶ Zob. M. Chaszczewicz-Rydel: *Obrazy Bałkanów. Mity, stereotypy, nowa imagologia*. Wrocław 2013, s. 108, 294 i inn.

¹⁷ Artykuł został napisany przed wydaniem czwartej książki Rudan po polsku.

¹⁸ Krystyna Janda wystawia także *Stefcię Ćwiek w szponach życia* Ugrešić oraz *Darkroom* Rujany Jeger.

¹⁹ M. Duda: *Polskie Bałkany...*, s. 235.

²⁰ K. Taczyńska: *W domu — na polu bitwy*. „*Miłość od ostatniego wejrzenia*” Vedrany Rudan jako studium przemocy. W: *Bałkany w XX i XXI wieku. Historia — polityka — kultura. Materiały z konferencji „Poznać Bałkany” Toruń, 29 maja 2009*. Red. H. Stys, S. Sochacki. Toruń 2009, s. 149—150.

²¹ P. Kudzin: *Ciało, kartka, atrament, krew. O powieści Pred crvenim zidom Ireny Vrkljan*. W: *Poznać Bałkany. Historia, polityka, kultura, języki*. Red. K. Taczyńska, A. Twardowska. Toruń 2013, s. 459—461.

presji jest bodaj najjaskrawszym wyrazem feministycznego buntu w literaturze²². Wielu krytyków literackich uznaje, iż Rudan nie zasługuje na zainteresowanie m.in. ze względu na (nad)używanie „pieprznego” języka, ale także z powodu, ich zdaniem, powierzchowności jej literatury²³, stąd częste przypisywanie jej twórczości pogardliwej łatki literatury popularnej. Na przykład Jagna Pogačnik uznaje, że chorwacka pisarka nie analizuje odpowiednio problemów kobiet (m.in. przemoc w rodzinie), tylko je wplata w różnych miejscach, a brak „pochylenia się” nad nimi sprawia, iż kwestie te pozbawione są powagi i sprawiają wrażenie trywialnych²⁴. Na nieprzychylną recenzję krytyków literackich wpływ ma także fakt, iż Rudan często łamie tabu związane z seksualnością czy sferą sacrum, a momentami nawet oskarżana jest o używanie mowy nienawiści.

Tłumacze, którzy przekształcają teksty Rudan dla kultury polskiej, stanęli przed ogromnym wyzwaniem. Po pierwsze, pisanie bez ogródek, po chorwacku *bez dlake na jeziku*, jest podstawowym problemem. Po drugie, w jej twórczości pojawia się mnóstwo ukrytych wątków autobiograficznych (np. powieść *Miłość od ostatniego wejrzenia* posłużyła jej jako terapia i rozliczenie z własnymi doświadczeniami; nie będziemy ich analizować) oraz aluzji literackich, poprzez które pisarka wyraża stosunek do swojej ojczyzny, co jest kolejnym problemem przy tłumaczeniu jej książek. Wiemy już, że popularność Rudan w Polsce wynika z faktu, iż jej twórczość zawiera tematykę feministyczną, a przede wszystkim tę związaną z byłą Jugosławią. Jednak jak pisze Dominika Kaniecka: „polski czytelnik, pozbawiony szerszego kontekstu i naznaczony swoistą słabością do »dzikich« Bałkanów, rzadko dostrzega tu jednak prowokację”²⁵. Chodzi tutaj nie tylko o wulgaryzmy, lecz także o liczne przytyki do niedawnej historii. Dlatego nie wiadomo, czy pisanie stanowi dla Rudan terapię, literacką grę czy chwyt marketingowy, a może wszystko jednocześnie²⁶. Spójrzmy więc, jakich zabiegów dokonali tłumacze kontrowersyjnej chorwackiej pisarki.

Wulgaryzmy i przekleństwa

Powieść *Ucho, gardło, nóż* przesiąknięta jest soczystym językiem, dlatego swobodnie można stwierdzić, że wygrywa on z treścią książki²⁷. Tonka —

²² M. Duda: *Polskie Bałkany...*, s. 227; P. Pycia: *Przekraczając granice. Problem przekładu wulgaryzmów i przekleństw*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1, s. 138.

²³ Đ. Čilić Šekljo, F. Kozina: *Literatura polska...*, s. 195.

²⁴ J. Pogačnik: *Kraj feminima i ženskog pisma*. [B.m.w.], Aquilonis, 2012. http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_zensko-pismo.pdf [Data dostępu: 22.11.2015].

²⁵ D. Kaniecka, P. Olechowska, M. Pytlak: „Male” literatury..., s. 132—133.

²⁶ K. Taczyńska: *W domu...*, s. 150—151.

²⁷ P. Pycia: *Przekraczając granice...*, s. 137.

główna bohaterka debiutu literackiego Rudan — „wylewa” czytelnikom swoje żale i bolączki spowodowane głównie przez stres pourazowy w związku z wojną w byłej Jugosławii z lat 90. XX wieku (choć pojawia się też wiele wątków pobocznych), a barwny język posłużył jej jako forma ekspresji i terapii. Już na pierwszych ośmiu stronach oryginału użyto ponad 50 razy różnych chorwackich przekleństw, m.in.: *drkati, pizdarija, kurac, srati, odjebati, govno, kurac, pička, jebati (se), jebote, kurva, zajebati* czy *popizditi*²⁸, choć ich natężenie maleje w drugiej części pt. *Rozluźnijcie się*. W związku z tzw. zwrotem kulturowym w obecnym przekładoznawstwie analizę przekładu w kontekście wulgaryzmów oprócz należy na ich statusie w języku kultury przyjmującej. Będzie to następnie punktem wyjścia do przedstawienia strategii zespołu trzech tłumaczy *Ucha, gardła, noża* (Brzozowicz, Granat, Szablewski) wobec „pieprznego” języka oryginału.

Wielu językoznawców, w tym Jan Miodek, z przykrością konstatuje, iż „żyjemy w czasach, w których wszystko trzeba podkreślić mocnym przymiotnikiem, inaczej jest bezwartościowe”²⁹. Przeprowadzane przez Centrum Badań Opinii Społecznej (CBOS) badania od 1999 roku wskazują, że odsetek przeklinających Polaków stale rośnie. Potwierdzają to także obserwacje częstotliwości najpopularniejszego polskiego wulgaryzmu *kurwa* w Narodowym Korpusie Języka Polskiego poczynione przez Magdalenę Hądzlik-Dudkę. Jednoznacznie wskazują one, iż frekwencja tego leksemu gwałtownie wzrosła na przełomie XX i XXI wieku, a tendencja wzrostowa nadal się utrzymuje. Śmiało zatem można skonkludować, iż „rzucanie mięsem” nie jest już dla Polaków obcą praktyką komunikacji, a przekleństwa i wulgaryzmy zaczynają funkcjonować także w niedostępnej do niedawna komunikacji oficjalnej³⁰.

Jak zauważa Paulina Pycia: „językowo-kulturowe przekraczanie granic jest wyzwaniem dla każdego tłumacza”³¹. Tą granicą niewątpliwie wciąż są wulgaryzmy, dlatego „drugi autor” musi odnaleźć środek ciężkości pomiędzy kulturą oryginału a kulturą przyjmującą³². Zespół translatorski kierował się zasadą, iż dla polskich czytelników najodpowiedniejsze jednak będzie ograniczenie obcowskich wyrażań. W odróżnieniu od języka chorwackiego, w którym używanie „brzydkiego słownictwa” jest mocniej rozpowszechnione (co nie oznacza, że całkowicie), w języku polskim, pomimo oswojania wulgaryzmów w sferze oficjalnej, ich legitymizacja ciągle jest niepewna. Toteż tłumacze chorwackie przekleństwa zastąpili najczęściej łagodniejszymi odpowiednikami w języku

²⁸ V. Rudan: *Uho, grlo, nož*. Beograd 2003, s. 7—14.

²⁹ Prof. Miodek: „Nieznoszę słowa zajebicie, jest wstretne fonetycznie” (rozmawiał J. Pacan). <http://polska.newsweek.pl/prof--miodek---nie-znosze-slowa-zajebicie--jest-wstretne-fonetycznie-85892,1,1.html> [Data dostępu: 19.11.2015].

³⁰ M. Hądzlik-Dudka: *Wulgaryzmy a przekleństwa w kontekście przemian w komunikacji językowej*. „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2014, t. 27, s. 152—154.

³¹ P. Pycia: *Przekraczając granice...*, s. 137.

³² Ibidem, s. 142.

polskim, co jest zabiegiem eufemizacji tekstu³³. Dla ilustracji kilka tłumaczeń: „pričaš **pizdarije**” — „pleciesz **bdzury**”; „ležala i **srala**” — „**pieprzyła** trzy po trzy”; „ćete me **odjebati**” — „**olejcie** mnie”; „poslati Kikija u **kurac**” — „Kikiego pošlę w **diabły**”; „boljet će me **kurac** za sitnice” — „wypnę się na wszystkie pierdoły” (brak przetłumaczonego chorwackiego leksemu — *kurac*); „želim te **zajebati**” — „chcę cię **wykiwać**”; „pa sam **popizdila**” — „**odbilo** mi” czy „zašto si moj san **sjebala?**” — „dlaczego **spieprzyłaś** mój sen?”³⁴.

Artur Górski, dziennikarz i pisarz³⁵, który m.in. pisał dla tygodnika „Polityka” artykuły przedstawiające sytuację w państwach postjugosłowiańskich na przełomie XX i XXI wieku, w 2003 roku dostał oryginał do oceny. Określił powieść jako wybitną, porażającą i ciekawą dla polskiego odbiorcy, uznając ponadto, iż język polski nie jest na tyle „gwałtownie brutalny” oraz „wulgarno-namiętny”, stąd niemożność wiernej translacji³⁶. Wulgarna ekspresja języka polskiego podlega dyskusji, dlatego warto zwrócić uwagę na zasygnalizowany przez Górskiego ważny problem ekwiwalencji. W obecnej perspektywie przekładoznawczej równoważność przez jedną grupę językoznawców nie jest już tak oczekiwana, inni natomiast wciąż widzą w niej fundamentalną zasadę³⁷. Stosując ją, zauważamy, iż eufemizacja „brzydkich słów” w języku polskim wynika czasami z natury chorwackich wulgaryzmów, które nie dysponują tak mocnym ładunkiem, jak polskie wulgaryzmy. Dlatego ze spostrzeżeniem Górskiego można polemizować. Spójrzmy jeszcze raz na przytoczone już przykłady. *Pizdarija* nie jest traktowana jako wyraz zdecydowanie obcesowy mimo członu *pizda*, ale przełożenie go jako „bdzury” nie oddaje z kolei właściwego charakteru. Ciekawy jest czasownik *sra-ti*, który można przetłumaczyć jako „pieprzyć głupoty” lub „pierdolić głupoty” (oprócz oczywiście tłumaczenia dosłownego „srać”). W języku chorwackim jego znaczenie sytuuje się „pomiędzy” i nie jest aż tak grubiańskie, stąd ponownie brak odpowiedniego ekwiwalentu. Ten sam dylemat występuje również w przypadku czasowników *zajebati* i *sjebati*. W polskim przekładzie wszystkie wskazane czasowniki ulegają najczęściej eufemizacji, np. „neću **srati** o čokoladi”³⁸ — „nie będę **truć** o czekoladzie”³⁹. Tłumacze, co prawda, zrezygnowali często z obcesowości, ale z drugiej strony jej zastosowanie niewątpliwie nadbudowałoby

³³ Ibidem, s. 141, 143.

³⁴ V. Rudan: *Uho...*, s. 7, 9—12, 29; Eadem: *Ucho...*, s. 7—8, 10—12, 34.

³⁵ Wątki jugosłowiańskie pojawiają się m.in. w powieści *Syn zgwałconej*, w której matka głównego bohatera — Chorwatka — została zgwałcona przez Niemców podczas II wojny światowej. Co ciekawe, w polskiej recepcji jej fabułę odniesiono do wojen z lat 90. XX wieku. M. Chaszczewicz-Rydał: *Obrazy Bałkanów...*, s. 171—172.

³⁶ A. Górski: *Recenzja książki „Ucho, gardło, nóż”*. „Życie Warszawy” 4.11.2004. http://www.drzewobabel.pl/wydawnictwo/artykuly/recenzja_książki_ucho_gardlo_noz,artykul,81.html [Data dostępu: 25.11.2015].

³⁷ M. Heydel: *Gorliwość tłumacza...*, s. 28.

³⁸ V. Rudan: *Uho...*, s. 10.

³⁹ Ibidem, s. 11.

wulgarność, co udowadnia ten przykład — „neću srati o čokoladi” nie oznacza bowiem „nie będę pierdolić o czekoladzie”.

Górski wyraził również następującą opinię: „dobrze, że [książka — M.S.] w ogóle się ukazała”, choć polska wersja, według niego, straciła impet⁴⁰. Rzeczywiście dla odbiorcy polskiego Tonka stała się pokorniejsza, gdyż wraz ze zmniejszeniem liczby wulgaryzmów i przekleństw — co, jak pokazaliśmy, częściowo podyktowane jest charakterem chorwackich wulgaryzmów — redukcji uległy emocje i pierwotny przekaz powieści⁴¹. Ostry język Tonki, mogący razić wielu czytelników, sugeruje bowiem, iż mamy do czynienia z lamentem zestresowanej i zrezygnowanej kobiety, a w polskiej wersji jej „spowiedź” jest łagodniejsza, momentami nawet groteskowa, co ma niebagatelny wpływ na odmienną od chorwackiej recepcję *Ucha, gardła, noża*. Część chorwackich wulgaryzmów posiada jednak odpowiedniki w języku polskim — zaznaczone powyżej *odjebati* („odpierdolić się”) czy *popizditi* („wkurwić się”), które nie zostały oddane na tym samym poziomie wulgarności. Warto zaznaczyć, że czasownik *odjebati* jest tzw. fałszywym przyjacielem, ponieważ polskie *odjechać* oznacza co innego. Podobnie konstrukcje z *kurac* w polskim kodzie posiadają równie „pieprzne” warianty. Tłumacze — jeśli ekwiwalencja była możliwa — czasami stosowali równie obelżywe tłumaczenie: „**drkam** po daljinskom” — „**brandzluję** pilota”; „a ja sam, je li, **kurva?**” — „a ja jestem **kurwą**, tak?” czy „makni se od **kurca**, Tonka!” — „odsuń się od tego **chuja**, Tonka!”⁴², ale nie zachowali w tym procesie regularności. Trudno określić też, dlaczego raz leksem *kurac* pominieli, a drugim razem go przetłumaczyli, ponieważ fabuła nie była tutaj kluczowym kryterium (np. mogliby zostawić wulgarne słownictwo w momencie, gdy Tonka zwierza się czytelnikom, iż wspomnienia z ostatniej wojny uniemożliwiają jej normalne życie, co byłoby uzasadnione, a w innych przypadkach zastosować eufemizację). Na marginesie można wspomnieć, że w przypadku *Miłości od ostatniego wejścia* oraz *Murzynów we Florencji* natężenie wulgaryzmów i przekleństw jest mniejsze, ale — co oczywiste — problemy pozostają te same.

Seksualność

[...] Okej, tłumaczu, okej! Będę ciszej.

Uwałę konia i będę ciszej.

Proszę, słyszysz, słuchasz mnie, jak przetłumaczysz to [...]?⁴³

⁴⁰ A. Górski: *Recenzja książki...*

⁴¹ P. Pycia: *Przekraczając granice...*, s. 141.

⁴² V. Rudan: *Uho...*, s. 7, 13, 87; Eadem: *Ucho...*, s. 7, 14, 105.

⁴³ V. Rudan: *Murzyni we Florencji*. Przeł. M. Dobrowolska-Kierył. Warszawa 2010, s. 145.

Przytoczony fragment wypowiedzi jednego z bohaterów *Murzynów we Florencji* wskazuje na inne wyzwanie translatorskie. Jest to bowiem demokratyzacja pornografii, czyli afirmacja grubiańskich opisów seksualnych i fizyczności człowieka, pojawiająca się także w powieści *Ucho, gardło, nóż*⁴⁴, np. „lubię patrzeć na mężczyzn, kiedy im staje kutas”⁴⁵. Ponownie rozpocząć należy od statusu spraw związanych z seksualnością w języku polskim. Jak zauważa Bogusław Skowronek: „byliśmy narodem pruderyjnym, jesteśmy narodem pruderyjnym i chyba takim pozostaniemy”⁴⁶. Dlatego sfera seksualna wciąż postrzegana jest jako ta gorsząca, brudna i grzeszna, co związane jest m.in. z dominującym w kraju wyznaniem katolickim⁴⁷. Podobnie jest zresztą w języku chorwackim i w związku z tym — o czym już wspomniano — Rudan uznaje się za postać kontrowersyjną oraz obrazoburczą. Czytelnicy zaś, w odróżnieniu od krytyków literackich, wyrażanie opinii bez ogródek uznają za jej atut, ale nie brak i wśród nich tych, których taki język razi.

Bożena Tokarz konkluduje, iż „redukcja integralności oryginału w imię przestrzegania tabu zniekształca tekst” (co także można odnieść do wulgaryzmów i przekleństw), choć „drugi autor” najczęściej będzie łamał tabu kultury macierzystej⁴⁸. Warto tutaj wziąć pod uwagę drugą powieść Rudan — *Miłość od ostatniego wejrzenia* — przetłumaczoną przez Dobrowolską-Kierył, ponieważ przepełniona jest ona opisami stosunków seksualnych czy czynności fizjologicznych. Używa ich główna bohaterka, która usprawiedliwia się z (nie)zabicia męża i której imię poznajemy dopiero na trzeciej stronie od końca, więc nie będziemy go tutaj zdradzać. Tłumaczka zdecydowała się na brawurę i przekroczenie tabu seksualności w polskim przekładzie, co widzimy na podstawie następujących tłumaczeń, które pojawiły się wielokrotnie: „po myciu następowało rżnięcie”, „obciągać mu”, „był doskonałym jebaką”, „twoją pizdę” czy „się z nim ruchać”⁴⁹, choć niektóre leksemy uległy eufemizacji, a momentami nawet trywializacji, np. *fiutek* — *kurac*. Tak przetłumaczona książka, czyli w większości w sposób ekwiwalentny, sprawia wrażenie mocno obcesowej. Warto zaznaczyć, że w przypadku *Murzynów we Florencji* tłumaczka część kontrowersyjnych fragmentów usunęła (o czym mowa w dalszej części rozważań), a tutaj zdecydowała się na wulgarnie tłumaczenie.

⁴⁴ P. Pycia: *Przekraczając granice...*, s. 146.

⁴⁵ V. Rudan: *Ucho...*, s. 52.

⁴⁶ *Eufemizmy, peryfrazy, wulgaryzmy. Rozmowa z Bogusławem Skowronkiem*. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5333-eufemizmy-peryfrazy-wulgaryzmy.html> [Data dostępu: 15.12.2015].

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010, s. 156—157.

⁴⁹ V. Rudan: *Miłość od ostatniego wejrzenia*. Przeł. M. Dobrowolska-Kierył. Warszawa 2010, s. 17, 19, 38.

Wojna i nacjonalizm chorwacki

Biorąc pod lupę trzecią przetłumaczoną książkę *Murzyni we Florencji*, należy zwrócić uwagę na kilka przykładów, nie wchodząc w szczegóły fabuły, których znaczenie jest kluczowe: „Chciałabym, żeby mój tata był Chorwatem. Nie chcę być małym Serbem w Chorwacji [...]”; „Nasz wujek wrócił z Ameryki, bo brakowało mu chorwackiego zachodu słońca [...]”; „— To nasz tata ma trzy palce? — Wszyscy Serbowie mają trzy palce. [...] — A ile palców mają Chorwaci? — Mniej niż trzy albo więcej niż trzy [...]”; kot, który nosi imię króla chorwackiego — Petar Krešimir; przezywana przez Chorwatów Serbka — „Czetniczko!”; babunia tęskniąca za Jugosławią — „Serbowie nie są ofiarami, Chorwaci nie są faszystami, boli mnie ten podział na Serbów i Chorwatów, w lesie wszyscy byliśmy towarzyszami” oraz „Nie dziwcie się, że mówię hiljada po serbsku, [...] zawsze mówiłam hiljada i będę mówić hiljada”; Serbka Andželka, która podczas wojny zmieniła imię na Andželija; potencjalne tytuły czasopism katolickich „Ojciec Jozo: Niska liczba urodzeń gorsza od Serbów”; weteran wojenny Joško — „Niektórzy Serbowie zwiali na czas, większość jednak nie. Kiedy zabilimy tamtych ludzi, mówiło się, że po piwnicach kryje się jeszcze trochę serbskiego gówna”, „W filmie o naszej wyzwolénczej wojnie dziewczynki są zawsze jebane przez czetników” oraz „Wszyscy dookoła sądzą, że cierpię, bo dręcą mnie straszliwe obrazy i poczucie winy [...] cierpię, bo nie wolno mi więcej jebać młodych dziewczyn [...] i strzelać do cywili ciemną nocą” czy syn, który w rubryce narodowość wpisał „nieokreślony”, a jego matka ze strachu wpis ten zmieniła na „Chorwat”⁵⁰.

Czytelnik niezaznajomiony bliżej z chorwacką rzeczywistością początku lat 90. XX wieku na pewno dostrzeże napięte stosunki chorwacko-serbskie z wojną w tle, choć z okładki dowiaduje się, iż powieść ta jest „historią pewnej chorwackiej rodziny w czasach pokoju”. Odbiorca polski potencjalnie nie wychwyci zaś prowokacji i aluzji poczynionych przez Rudan, która kpi z: 1) antyserbskich nastrojów w Chorwacji, 2) skrajnego nacjonalizmu chorwackiego (np. tęsknota za „chorwackim zachodem słońca” czy nadawanie niektórym rzeczom przymusowego chorwackiego charakteru — imię kota oraz radykalne rozdzielenie języka serbsko-chorwackiego), 3) wyparcia wspólnej historii do 1991 roku („wszyscy byliśmy towarzyszami” — tj. czasy II wojny światowej, a potem komunizmu jugosłowiańskiego), 4) Kościoła katolickiego mieszającego się w sprawy narodowe (słowa Ojca Jozo) czy 5) problemów weteranów wojennych⁵¹. Rudan powraca do niedawnej historii, innymi słowy, do chorwackiej wizji historii, a reprezentując wobec niej stanowisko polemizujące czy wręcz szydzące, pokazuje bezsens i za-

⁵⁰ V. Rudan: *Murzyni...*, s. 8—11, 19, 31, 43, 102, 152—154, 172.

⁵¹ M. Dyras: *Re-inkarnacja narodu. Chorwackie narracje tożsamościowe w latach dwudziestych XX wieku*. Kraków 2009, s. 10, 33—34, 52, 91 i inn.

kłamanie nacjonalistycznej orientacji tejże wizji, np. w przypadku chorwackiej recepcji wojny, która miała wyłącznie charakter obronny, dlatego jej uczestnicy postrzegani są jako bohaterowie wojenni. Widzimy to zwłaszcza w przypadku demityzacji weterana wojennego, gdyż jego słowa m.in. o zabijaniu Serbów świadczą zarówno o premedytacji, jak i akcjach niekoniecznie defensywnych. Ponadto — co już nie powinno zaskakiwać — autorka opisuje to za pomocą obelżywego języka, który miejscami może razić, np. w opisie gwałtów wojennych.

Wskazane wątki są intrygujące dla polskich czytelników. Ostatnia wojna przecież trwale zdominowała polskie wyobrażenie o tej części Europy. Wiele aluzji może jednak zostać niedostrzeżonych, np. nazywanie kota imieniem króla chorwackiego czy określenie chorwackiego zachodu słońca, co ściśle wiązało się z ogłoszeniem niepodległości w 1991 roku. Był to okres przemocy symbolicznej, która narzucała nową tożsamość, tym razem właściwą — chorwacką, a nie jugosłowiańską⁵². Postawę polemizującą przyjęli też inni pisarze — Ugrešić, Drakulić, Goran Babić czy Predrag Matvejević, dlatego nie podążając wymaganą w latach 90. drogą nacjonalizmu, zdecydowali się na emigrację za granicę, choć np. Jergović Sarajewo zamienił na Zagrzeb. Ich twórczość w rodzimej Chorwacji obecnie różnie się przyjmuje (co podlega oczywiście szerszej dyskusji⁵³), a w Polsce z kolei jest dostrzeżona i doceniona⁵⁴. Rudan — popularna w całym regionie postjugosłowiańskim — jest na ich tle wyjątkiem. Niebagatelne znaczenie ma przy tym fakt, iż zadebiutowała dopiero w 2002 roku, czyli wtedy, kiedy sytuacja polityczna w Chorwacji była raczej ustabilizowana, choć — o czym należy wspomnieć — na początku lat 90. XX wieku straciła posadę w radiu właśnie z powodu nieskrywanej dezaprobaty wobec nowych nacjonalistycznych władz.

Wróćmy jednak do problemów z przekładem. Jak zaznaczał Olgierd Wojtasiwicz, promotor przekładoznawstwa w Polsce, podczas procesu translatorskiego „drugi autor” może natrafić na wątki, które są kulturowo nieprzekładalne, zaliczył do nich m.in. aluzje literackie⁵⁵. Czy zadaniem tłumacza będzie zapoznanie czytelnika z kwestiami problematycznymi, czy pominięcie ich w tłumaczeniu? Dobrowolska-Kierył postanowiła przede wszystkim nie przekładać niektórych kontrowersyjnych (i subiektywnie wybranych) wątków. Nie wspomniała np. o waśniach ze Słoweńcami, którzy w powieści również są wrogami, czy o Bośniakach — „W Splicie jednej nocy urodziło się 60 Bośniaków, gdyż ich matki zrezygnowały z rodzenia w Bośni, po to by ich dzieci dostały obywatelstwo chorwackie”⁵⁶. Oznacza to, że tłumaczka zawilości wieloetnicznego

⁵² Ibidem, s. 33—34.

⁵³ Na przykład Ugrešić i Drakulić w latach 80. XX wieku cieszyły się ogromną popularnością. Był to czas, kiedy tzw. *žensko pismo* przeżywało swój złoty okres. Obecnie jednak ich twórczość w Chorwacji często jest pomijana.

⁵⁴ K. Majdzik: *Literatura chorwacka...*, s. 46.

⁵⁵ K. Wołek-San Sebastian: *Trzecia kultura...*, s. 11.

⁵⁶ V. Rudan: *Crnci...*, s. 10, 16, 24.

regionu, jakim są Bałkany, ograniczyła do potyczek chorwacko-serbskich, czyli tych potencjalnie najbardziej znanych polskiemu czytelnikowi. Dodanie np. wątków bośniackich mogłoby teoretycznie wprowadzić chaos do lektury polskiego odbiorcy. Tłumaczka ominęła też inne fragmenty, np. „Nasza mama jest kurwą, ponieważ jebie się z naszymi wrogami Serbami [...]”, czy „Partyzanci głodowali, nie mieli mundurów tylko czapki i pięcioramienne gwiazdy [...]”⁵⁷, co odnosi się do filmów partyzanckich, a szerzej do mitu partyzanckiego. Takich przykładów jest kilkanaście w przekładzie, ale część wątków kontrowersyjnych i historycznych jednak została przełożona (dowodem są zaznaczone na początku cytaty), aby zachować integralność oryginału.

W przypadku wskazanych aluzji pewnym rozwiązaniem teoretycznie mogą być komentarze do tekstu głównego, ale na potrzeby tego artykułu ograniczymy się do węższej definicji komentarza, czyli przypisów. Jednakże „powinien on [przypis — M.S.] zawierać wszystko to, co potrzebne, ale tylko to, co potrzebne do zrozumienia utworu”, ponieważ według Juliusza Kleinera „winien ułatwiać lekturę, a nie wyręczać myśli czytelnika”⁵⁸. W związku z takim założeniem objaśnianie strategii Rudan ze strony tłumaczy byłoby niczym innym jak dezynwolturą, nadopiekuńczością czy wręcz obrażaniem czytelnika, gdyż na wstępie zignorowałiby, ale też i ograniczyliby jego możliwości interpretacyjne. Zaznaczymy również, że stosowanie przypisów najczęściej traktuje się jako nieporadność tłumacza. Wniosek więc jest jednoznaczny — aluzje te nie powinny być komentowane. Przekład bowiem spełnia funkcję dialogu międzykulturowego, przybliżającego drugą kulturę, dlatego nie musi (lub nie powinien) być informacją „podaną na tacy”, gotową, niejako bezrefleksyjną. Problemem do osobnej analizy staje się więc recepcja przekładu.

Dobrowolska-Kierył zastosowała jednak przypisy w przekładzie *Murzynów we Florencji* (ale nie w *Miłości od ostatniego wejrzenia*), jednak nie w celu wyjaśnienia wspomnianych aluzji. Tłumaczka subiektywnie uznała, że niezbędne dla czytelnika będzie objaśnienie, czym jest np. *bura*, trzy palce Serbów jako symbol prawosławia (co poniekąd może tłumaczyć aluzję literacką), kuna i dinar, więzienie na Nagiej Wyspie, PTSD — stres pourazowy czy kim był Dragoljub „Draža” Mihajlović⁵⁹. Poinformowała zatem czytelnika o neutralnych kwestiach, przedmiotach, a nie o interpretacji historii przez Rudan (jest to zgodne z myślą Kleinera). Jako ciekawostkę można wskazać, że tłumacze *Ucha, gardła, noża* w ogóle nie zastosowali przypisów. Nie wyjaśnili, czym jest np. *zastava* czy *Goli Otok* (pozostawili te leksemy w oryginalnej formie), nie mówiąc o podobnych aluzjach — „Ale jeżeli jesteś Serbem w Chorwacji, albo Serbką, to jest większa afera, niż gdybyś był zasranym czarnuchem”⁶⁰.

⁵⁷ Ibidem, s. 11, 61. Tłumaczenie pochodzi od autorki artykułu.

⁵⁸ H. Markiewicz: *O cytatach i przypisach*. Kraków 2014, s. 105, 112.

⁵⁹ V. Rudan: *Murzyni...*, s. 5, 10, 33, 39, 50, 173.

⁶⁰ V. Rudan: *Ucho...*, s. 18–19, 26, 30.

Podsumowanie

Tłumaczenie utworów Vedrany Rudan wydaje się łatwe, ponieważ używa ona prostego języka i krótkich zdań. Nic bardziej mylnego, wykorzystuje ona bowiem mnóstwo wulgaryzmów, przekracza tabu związane z seksualnością człowieka, a fabułę często umieszcza w skomplikowanym kontekście chorwackim/bałkańskim po 1990 roku, która przez liczne aluzje literackie polskiemu czytelnikowi nierzadko może wydawać się niejasna. Tłumacz poprzez przekład umożliwi komunikację międzykulturową, a natrafiając na powyższe wyzwania, musi dokonać koniecznych bądź subiektywnych odształceń, co czyni ze względu na swoich odbiorców. Dlatego przede wszystkim ograniczono wulgaryzmy w polskiej wersji *Ucha, gardła, noża*. W przypadku takiego języka dostrzegamy, że kod chorwacki i polski są w tej materii odmienne. W języku chorwackim ładunek „brzydkiego” słownictwa nie jest na tyle mocny, a tłumacze mając do wyboru wariant np. „pieprzyć” lub „pierdolić”, decydowali się najczęściej na ten pierwszy. To zabieg eufemizacji. Bohaterka *Ucha, gardła, noża* wydaje się zatem łagodniejsza, ale to wynik dostosowania jej do naszych warunków kulturowych, dlatego staje się ona „polską Tonką”. Podkreślmy, że tłumacze często nie mogli nadbudować wulgarności i wybrać wariantu „pierdolić”. Ekwiwalencje w przypadku obcesowego języka stosowali tam, gdzie było to możliwe, choć faktem jest, iż często z niej rezygnowali. Z drugiej zaś strony wszyscy tłumacze tekstów Rudan zdecydowali się na odważny krok, tj. na obcesowe oddanie wątków związanych z seksualnością człowieka, co widzimy w leksemach *ruchać, kutas* itd. To ciekawe, gdyż te dwa zabiegi wzajemnie się wykluczają, ale zaznaczmy, iż na brawurę w tym względzie zdecydowała się przede wszystkim tłumaczka *Miłości od ostatniego wejrzenia*.

Bożena Tokarz pisze: „wyostrzeniu ulegają często te zjawiska, które nie są uświadamiane w kulturze oryginału, ponieważ stanowią jej codzienność”⁶¹. Takiemu wyostrzeniu w recepcji i przekładoznawstwie „małej” chorwackiej literatury w Polsce uległy zdecydowanie tematy związane z byłą Jugosławią, dlatego popularni są tacy pisarze, jak Ugrešić, Jergović oraz Rudan. Przez to — jak uważa Anna Boguska — „chorwacka scena literacka może jawić się polskiemu odbiorcy jako „dziecko kulturalnej paranoi”, żeby użyć określenia Punišy Perišića [...]”⁶², co tym bardziej podsyca zainteresowanie. Jednakże aluzje do niedawnej historii pozostają nieprzetłumaczalne, dlatego pewnym rozwiązaniem było pominięcie kontrowersyjnych i zagmatwanych fragmentów w przetłumaczonym dziele. Należy także wspomnieć, że tłumacze byli ograniczeni przez polską recepcję, prawdopodobnie dlatego np. Dobrowolska-Kierył

⁶¹ B. Tokarz: *Czasoprzeźrenie...*, s. 163.

⁶² A. Boguska: *Przemiany utopii...*, s. 330.

waśnie bałkańskie ograniczyła wyłącznie do chorwacko-serbskich, czyli tych najbardziej znanych Polakom. Przytyki do niedawnej historii czynione przez Rudan i innych (m.in. Ugrešić, Jergovicia, Tatjanę Gromačę — powieść *Murzyn*, Wołowiec 2005 czy Rujanę Jeger — *Darkroom*, Wołowiec 2005⁶³) mogą być niedostrzegalne oraz niejasne, a najczęściej są kluczowe dla zrozumienia fabuły. Wchodzimy tutaj w inny obszar badawczy, jakim jest analiza recepcji (na razie omijana w obecnym przekładoznawstwie). Popularność Rudan, która wywraca niedawną historię i polemizuje z nią, świadczy o tym (możemy to wywnioskować na podstawie jej niewątpliwej popularności w Chorwacji, a także w Serbii), że tematy te wciąż są Chorwatom potrzebne i wymagają dyskusji. Dla Polaków z kolei są obce, a przez to egzotyczne i frapujące, choć momentami zapewne też i interpretowane powierzchownie. Różnica w odbiorze jest tzw. czasoprzestrzenią przekładu, co tłumaczy odmienną postrzegania oryginału w innej kulturze, tj. „czasoprzestrzeni”⁶⁴.

Możemy oczywiście — jak poczyniono w tym artykule — posłużyć się krytyką przekładu, aby wskazać, czego tłumacze (nie) dokonali, jakie napotkali bariery itd. Przekład jednak nigdy nie będzie identyczny z oryginałem, zawsze postrzegany powinien być w kategoriach podobieństwa, gdyż adaptacja do kultury przyjmującej narzuca z góry określone ograniczenia, nawet jeśli mamy do czynienia z teoretycznie bliskimi sobie kulturami. A za takie uznawane są kultury polska i chorwacka.

Literatura

- Boguska A.: *Przemiany utopii w chorwackiej prozie insularnej drugiej połowy XX i początku XXI wieku na wybranych przykładach*. „Slavia Meridionalis” 2014, 14.
- Chaszczewicz-Rydel M.: *Obrazy Bałkanów. Mity, stereotypy, nowa imagologia*. Wrocław 2013.
- Čilić Škeljo Đ., Kozina F.: *Literatura polska w Chorwacji: inicjatywy instytucjonalne, wydawnicze i prywatne (1990—2009)*. W: *Literatura polska w świecie*. T. 3: *Obecności*. Red. R. Cudak. Katowice 2010.
- Duda M.: *Polskie Balkany. Proza postjugosłowiańska w kontekście feministycznym, genderowym i postkolonialnym. Recepcja polska*. Kraków 2013.
- Dyras M.: *Re-inkarnacja narodu. Chorwackie narracje tożsamościowe w latach dziewięćdziesiątych XX wieku*. Kraków 2009.
- Eufemizmy, peryfrazy, wulgaryzmy. Rozmowa z Bogusławem Skowronkiem*. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5333-eufemizmy-peryfrazy-wulgaryzmy.html> [Data dostępu: 15.12.2015].

⁶³ Obie powieści zostały przetłumaczone przez Dorotę Jovanę Ćirić, która tłumaczy większość literatury chorwackiej w Polsce, choć przekładów twórczości Jergovicia dokonuje Magdalena Petryńska.

⁶⁴ B. Tokarz: *Czasoprzestrzeń...*, s. 163.

- Hądźlik-Dudka M.: *Wulgaryzmy a przekleństwa w kontekście przemian w komunikacji językowej*. „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2014, t. 27.
- Heydel M.: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2013.
- Górski A.: *Recenzja książki „Ucho, gardło, nóż”*. „Życie Warszawy” 04.11.2004. http://www.drzewobabel.pl/wydawnictwo/artykuly/recenzja_ksiazki_ucho_gardlo_noz,artykul,81.html.
- Kaniecka D., Olechowska P., Pytlak M.: *„Male” literatury — stereotyp, autostereotyp, rzeczywistość? Kilka uwag na temat literatur słowiańskich*. W: *Spoglądając na stereotyp*. Red. R. Kusek, J. Sanetra-Szeliga. Kraków 2014.
- Kudzin P.: *Ciało, kartka, atrament, krew. O powieści Pred crvenim zidom Ireny Vrkljan*. W: *Poznać Balkany. Historia, polityka, kultura, języki*. Red. K. Taczyńska, A. Twardowska. Toruń 2013.
- Majdzik K.: *Literatura chorwacka i jej polscy ambasadorzy. Uwagi do bibliografii przekładów literatury chorwackiej w Polsce w latach 2007—2013*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 5, cz. 2.
- Małczak L.: *Bibliografia przekładów literatury chorwackiej w Polsce w latach 1990—2006*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 2.
- Małczak L.: *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944—1989*. Katowice 2013.
- Markiewicz H.: *O cytatach i przypisach*. Kraków 2014.
- Pogačnik J.: *Kraj feminima i ženskog pisma*. [B.m.w.]. Dostępne w Internecie: http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_zensko-pismo.pdf.
- Prof. Miodek: *„Nie znoszę słowa zajebicie, jest wstretne fonetycznie” (rozmawiał J. Pacan)*. <http://polska.newsweek.pl/prof--miodek---nie-znosze-slowa-zajebicie--jest-wstretne-fonetycznie-.85892,1,1.html>.
- Pycia P.: *Przekraczając granice. Problem przekładu wulgaryzmów i przekleństw*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1.
- Rudan V.: *Crnci u Firenci*. Zagreb 2013.
- Rudan V.: *Miłość od ostatniego wejrzenia*. Przeł. M. Dobrowolska-Kierył. Warszawa 2010.
- Rudan V.: *Murzyni we Florencji*. Przeł. M. Dobrowolska-Kierył. Warszawa 2010.
- Rudan V.: *Ucho, gardło, nóż*. Przeł. G. Brzozowicz, J. Granat, W. Szablewski. Warszawa 2004.
- Rudan V.: *Uho, grlo, nož*. Beograd 2003.
- Szymańska K.: *Rola tłumacza wobec iluzji przekładu*. W: *Tłumacz i przekład — wyzwania współczesności*. Red. M. Ganczar, P. Wilczak. Katowice 2013.
- Taczyńska K.: *W domu — na polu bitwy. „Miłość od ostatniego wejrzenia” Vedrany Rudan jako studium przemocy*. W: *Balkany w XX i XXI wieku. Historia — polityka — kultura. Materiały z konferencji „Poznać Balkany” Toruń, 29 maja 2009*. Red. H. Stys, S. Sochacki. Toruń 2009.
- Tokarz B.: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice 2010.
- Wołek-San Sebastian K.: *Trzecia kultura a problemy przekładu nowszej literatury chorwackiej*. Kraków 2011.
- Zieliński B.: *Stereotypizacja Słowiańszczyzny południowej w polskim dyskursie publicznym III Rzeczypospolitej (po 1989 roku)*. „Południowosłowiańskie Zeszyty Naukowe. Język — Literatura — Kultura” 2009, nr 9.

Monika Skrzyszewska

**Rat, hrvatski nacionalizam, seks i psovke —
kako su prevedena djela Vedrane Rudan?**

Sažetak

Članak govori o načinu prevođenja djela Vedrane Rudan, jedne od najpopularnijih hrvatskih spisateljica u Poljskoj. Suvremene teorije upućuju na prijevod kao fokus znanstveno-istraživačkog rada. Zato je u članku naglasak stavljen na poljsku kulturu i jezik, kao i poljsku recepciju hrvatske književnosti. U radu su prikazani i analizirani problemi prevođenja s hrvatskoga jezika na poljski vezani uz psovke, seks i književne aluzije.

Ključne riječi: tabu, vulgarizmi, prevodivost, neprevodivost, Vedrana Rudan.

Monika Skrzyszewska

**War, Croatian nationalism, sex and swearwords —
how has Vedrana Rudan's books been translated?**

Summary

This article shows the various translations of Vedrana Rudan who is one of the most popular Croatian writers in Poland. A common view of translation says that focusing on a translation not the original is needed. That is why Polish culture, language and the reception of Croatian literature in Poland are key factors. Therefore in this article the problems with translating the Croatian language such as swearwords, sex and literary allusions into Polish have been shown.

Key words: taboos, vulgarisms, translatability, untranslatability, Vedrana Rudan.

Rola tłumacza



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



Danuty Abrahamowicz szkoła przekładu

Danuta Abrahamowicz's school of translation

Marta Buczek

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, marta.buczek@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 20.12.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 7.04.2016 r.

Abstract: The author of the article focuses on the specific school of translation formulated by the well-known Polish translator of Slovak literature, Danuta Abrahamowicz. The article defines all aspects of Abrahamowicz's translational activities, starting with her literary studies, critical, publishing, editorial activity and ending with her translation activity. The article shows the ways in which Abrahamowicz perceives translation and how it applies in a new horizon of reception.

Key words: translation, Slovak literature in Polish translation, Danuta Abrahamowicz, Polish literature in Slovakia, Polish and Slovak literary contacts.

Przedmiotem zainteresowania niniejszego artykułu jest niesformułowana eksplicytnie teoria przekładu, którą realizowała w praktyce, poprzez działalność tłumaczeniową, badawczą, literaturoznawczą, krytyczną, wydawniczą i redakcyjną, zasłużona tłumaczka literatury słowackiej w Polsce, sławistka, słowacystka i bohemistka — Danuta Abrahamowicz. Zasługuje ona na szczególną uwagę ze względu na jej wielkie zaangażowanie w tworzeniu w Polsce szkoły przekładu, która rozwijała się w drugiej połowie ubiegłego wieku w kręgach reaktywowanej w latach 60. krakowskiej sławistyki i słowacystyki (od 1968 roku). Abrahamowicz, jako absolwentka filologii słowiańskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim (1959), stypendystka Słowackiej Akademii Nauk w Bratysławie (1960—1963), pracownik naukowy w Zakładzie Nowszych Literatur Słowiańskich Uniwersytetu Jagiellońskiego (1962—1970), pierwszy lektor języka polskiego na Uniwersytecie P.J. Šafárika w Preszowie (1970—1972) oraz założyciel i prezes Towarzystwa

Polsko-Słowackiego (1989—1993)¹, od początku swojej naukowej i przekładowej aktywności propagowała rozwój badań międzyliterackich i międzykulturowych, skupiając się na dialogu kultur i literatur, upowszechniając spotkanie polskiej oraz słowackiej tradycji literackiej i kulturowej. Proponowała nowe spojrzenie na przekład i jego funkcjonowanie w nowym kontekście kulturowym, zwracając szczególnie uwagę na potrzebę obecności przekładów literatury słowackiej i polskiej w kulturach przyjmujących, na ich wzajemne przenikanie oraz różnorodność.

Propagując międzyliterackie i międzykulturowe spotkanie, Danuta Abrahamowicz kumulowała w swojej osobie kilka ról, które decydowały o powodzeniu transferu przekładów literatury słowackiej do polskiego kręgu kulturowego oraz polskiej do słowackiego. Jako tłumacz, uznany w środowisku slawistycznym w Polsce i Słowacji literaturoznawca², specjalista w zakresie słowianoznawstwa zachodniego, redaktor i wydawca, a także autorka podręczników i programów nauczania dla mniejszości słowackiej Orawy i Spisza³, słowacko-polskiego

¹ W latach 80. (1982—1989) Abrahamowicz była również działaczką podziemnego ruchu wydawniczego, wydawała i redagowała ukazujący się poza cenzurą „Biuletyn Małopolski” (1982), współredagowała wraz z Bogdanem Rogatko polityczno-kulturalny „Miesięcznik Małopolski” w Krakowie (wyd. Libertas, 1983). W miesięczniku publikowano artykuły, wywiady, eseje i felietony poświęcone aktualnym tematom politycznym, rozważania programowe i twórczość literacką. Zamieszczano też wywiady udzielone przez znanych opozycjonistów (np. Vaclava Havla). W ramach Biblioteki „Miesięcznika Małopolskiego” wydała w drugim obiegu pod pseudonimem Marek Wyrwa wraz z Andrzejem Babuchowskim (pseud. Grzegorz Wileński) i Józefem Zarkiem (pseud. Franciszek Benda) twórczość Jaroslava Saiferta pt. *Tylko tyle* (Kraków, Biblioteka „Miesięcznika Małopolskiego”, 1984, druk sitowy). Por. D. Abrahamowicz: „*Miesięcznik Małopolski*”. W: *Wydawnictwa podziemne w powojennym Krakowie*. Kraków 1993, s. 79—80; W.M. Kolaś: *Prasa krakowskiej „Solidarności” 1980—2000 (Tradycje i rozwój)*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Librorum” 2013, 17. Abrahamowicz za swoją działalność podziemną została odznaczona pośmiertnie medalem „Dziękujemy za Wolność” z okazji Święta Narodowego Trzeciego Maja (1915) — za wybitne zasługi dla wolności, niepodległości, demokratycznej i samorządnej Rzeczypospolitej Polski.

² W dowód uznania Uniwersytet w Preszowie zorganizował konferencję na temat działalności Danuty Abrahamowicz, zarówno przekładowej, literaturoznawczej, jak i propagującej wzajemne polsko-słowackie kontakty literackie. Por. *Slovensko-polské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie na počesť Danuty Abrahamovícovej, prvej lektorky poľského jazyka na FF UPJŠ v Prešove*. Red. J. Dudášová. Prešov, Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, 2000.

³ Jako współautorka z Marylą Papierz opracowała zatwierdzone przez Ministerstwo Oświaty i Wychowania programy nauczania i podręczniki, m.in.: *Slovo. Príručka slovenčiny pre 6. triedu*, 1993; *Otcova roľa: príručka slovenčiny pre 8. triedu*, 1991; *Jarná pieseň. Príručka pre 7. triedu*, 1992; *Slovenčina naša. Čítanka pre 5. triedu základnej školy*, 1985; *Bola raz jedna trieda: čítanka pre IV triedu*, 1983 oraz *Zelená krv. Čítanka pre VI. triedu*, 1977 i *Nad Tatrou sa blýska: čítanka pre VII. triedu*, 1976. W wyborach tekstów do podręcznika obok utworów najbardziej znanych i cenionych słowackich autorów znalazły się utwory nawiązujące do Polski, polskich autorów, twórców, historyków. Podręcznik akcentował wzajemne polsko-słowackie relacje i kon-

słownika⁴, encyklopedii pisarzy⁵, buduje obraz profesjonalisty, literaturoznawcy, komparatysty, teoretyka i praktyka przekładu, tłumacza znawcy. Intensywnie współpracując z polskimi i słowackimi instytucjami naukowymi (Polska Akademia Nauk, Uniwersytet Śląski, Słowacka Akademia Nauk w Bratysławie, Uniwersytet Komeńskiego w Bratysławie, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bańskiej Bystrzycy), kulturalnymi (Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Ośrodek Kultury Polskiej w Bratysławie, Słowackie Radio i Telewizja, Polskie Radio), wydawniczymi (Wydawnictwo „Śląsk”, Wydawnictwo Literackie), czasopiśmienniczymi („Slovenská literatúra”, „Slovenské pohľady”, „Matičné čítanie”, „Kultúrny život”, „Literárny týždenník”, „Slavica slovaca”, „Pamiętnik Słowiański”, „Ruch Literacki”, „Literatura na Świecie”), kształtuje obraz badacza i tłumacza posiadającego doświadczenie „relatywizacji kultur i języków, ponieważ funkcjonuje w przestrzeni między tekstami i kulturami”⁶.

Abrahamowicz jako literaturoznawca i przekładoznawca prowadziła intensywne badania z zakresu polsko-słowackich kontaktów międzykulturowych i międzyliterackich, zajmując się np. recepcją literatury polskiej w Słowacji od końca XIX wieku do roku 1918⁷, m.in. polskich modernistów⁸, twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera⁹, Henryka Sienkiewicza¹⁰, a także sylwetkami słowac-

takty, m.in. P.O. Hviezdoslava z polskim słowacystą Romanem Zawilińskim, Jana Baudouina de Courtenay z Jozefem Škultéty, Jána Smreka z polskim tłumaczem Felixem Gwiżdżem i poetą Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem oraz rzeźbiarza mistrza Pavla z Levočy z Wittem Stwoszem. Akcentował inspiracje słowackich twórców polskimi autorami, m.in. romantycznego poety Jána Botto Adamem Mickiewiczem, tłumacza Petera Belli-Horala Marią Konopnicką i Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem, poety P.O. Hviezdoslava Adamem Mickiewiczem i Juliuszem Słowackim, wskazując na międzykulturowe różnice i podobieństwa. Por. V. Juchniewiczová: *Danuta Abrahamowiczová ako autorka učebníc slovenského jazyka pre základné školy na polskej časti Spiša a Oravy*. W: *Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie...*, s. 60—69.

⁴ D. Abrahamowicz: *Mały słownik słowacko-polski*. Warszawa, WSiP, 1994.

⁵ Autorka słownika encyklopedycznego *Pisarze świata*. Red. J. Skrunda, J. Herman. Warszawa, PWN, 1999.

⁶ B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń w przekładzie artystycznym*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 11.

⁷ D. Abrahamowicz: *Polonika w czasopiśmie słowackich w latach 1880—1918. Zarys problematyki*. Warszawa, PAN, 1962, s. 83—108; Eadem: *Polonica w Słowacji w latach 1880—1918*. W: *Rocznik Komisji Historycznoliterackiej II*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1964, s. 83—108; Eadem: *Hlasiści wobec Polski i polskiej literatury*. „Pamiętnik Słowiański” 1968, t. 16, s. 258—264; Eadem: *Jozef Škultéty a Poliaci*. W: *Jozef Škultéty 1853—1948*. Martin, Matica slovenská, 1970, s. 168—174; Eadem: *Poľská literatúra na Slovensku na prelome 19. a 20. storočia, vzťahy slovenskej a poľskej literatúry*. Bratislava, SAV, 1972.

⁸ D. Abrahamowicz: *Nowe spojrzenie na modernizm słowacki*. „Pamiętnik Słowiański” 1966, s. 379—406.

⁹ D. Abrahamowicz: *Recepcja Kazimierza Przerwy-Tetmajera w Słowacji*. „Slavia Occidentalis” 1967, nr 26, s. 3—16.

¹⁰ D. Abrahamowicz: *Przekład jako wykładnik recepcji (H. Sienkiewicz)*. W: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Red. M. Bobrownicka. Wrocław, PAN, 1972, s. 149—157.

kich poetów, historyków i równocześnie tłumaczy literatury polskiej (František Votruba, Peter Bella Horal, Jozef Škultéty)¹¹ oraz historią polskiej slawistyki, sięgając końca XIX wieku, i działalnością polskiego slawisty Jana Baudouina de Courtenay¹². Swoją myśl translatologiczną w tym przypadku ukierunkowała na istotne problemy transferu dzieła oryginalnego do sekundarnego kontekstu kulturowego. Interesowały ją kontakty międzyliterackie i międzykulturowe, aspekt komunikacyjny przekładu, stosunek kultury przyjmującej przekład do obcej literatury, funkcjonowanie przekładu w kulturze docelowej, a przede wszystkim koncepcja przekładu uzależniona od potrzeb kulturowych danego narodu. Pozwalało to badaczce i tłumaczce wniknąć głębiej w kulturę oryginału, jak również w kulturę przyjmującą przekład, określić rolę przekładów w sekundarnym systemie literackim. Myśl translatologiczna Abrahamowicz dotycząca przekładów polskiej literatury w Słowacji (K. Przerwy-Tetmajera, H. Sienkiewicza, B. Prusa, M. Konopnickiej, E. Orzeszkowej i innych) koncentrowała się na adekwatności przekładu, a przede wszystkim na jego akceptowalności w ramach kontekstu docelowego. Można powiedzieć, że ten wycinek pracy badawczej tłumaczki zbliża ją do późniejszych stwierdzeń szkoły Translation Studies, dla której przekład jest faktem kultury docelowej, tworzącym w aktach odbioru swoje znaczenia, warunkowane przez obowiązujący tam system wartości¹³.

Badając recepcję literatury polskiej w sekundarnym horyzoncie odbioru, ze szczególnym uwzględnieniem procesu odczytywania znaczeń oraz roli odbiorcy przekładu, równocześnie podkreślała zasadniczy problem badawczy ówczesnej polskiej komparatystyki slawistycznej, lekceważącej „podstawowy dokument recepcji, jakim jest sam przetłumaczony na język obcy tekst literacki”¹⁴. Iluzoryczna teoria przekładu, opierająca się na przekazywanej czytelnikowi iluzji obcowania z oryginałem, pominięcie w literaturoznawczej refleksji tekstu przekładu jako dzieła samego w sobie prowadzi do nieświadomych przesunięć w sekundarnym horyzoncie odbioru. Abrahamowicz zwracała uwagę na zniekształcenia i uproszczenia w ukształtowanym w kulturze docelowej obrazie autora (m.in. H. Sienkiewicza czy B. Prusa), który rekonstruowano na podstawie przekładów, traktowanych jako teksty oryginalne. Świadoma deformacji i redukcji, do których dochodzi w akcie translacji, a następnie w procesie odbioru, publikowała

¹¹ D. Abrahamowicz: *Przekład jako wykładnik recepcji (H. Sienkiewicz)...*, s. 149—157; Eadem: *Jozef Škultéty a Poliáci...*, s. 168—174; Eadem: *Recepcja Kazimierza Przerwy-Tetmajera w Słowacji...*, s. 3—16; Eadem: *Hłasiści wobec Polski i polskiej literatury...*, s. 258—264.

¹² Por. D. Abrahamowicz: *Jan Baudouin de Courtenay i Słowacy*. „Slavica Slovaca” 1967, nr 4, s. 379—406; Eadem: *Dramatyczny rozdział historii slawistyki*. „Slavia Occidentalis” 1978, nr 35, s. 1—13.

¹³ Por. P. Bukowski, M. Heydel: *Przekład — język — literatura*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2009, s. 21.

¹⁴ D. Abrahamowicz: *Przekład jako wykładnik recepcji...*, s. 150.

przekłady polemiczne¹⁵, nawiązując dialog między przekładami i tłumaczami, odkrywając współzależności między powierzchwnią realizacją tekstu a jego pozycją w kulturze docelowej. Na gruncie polskim polemizowała m.in. z tłumaczeniami Józefa Waczkowa, wydając własne przekłady poezji Mirosława Válka, zamieszczając w tomie teksty przekładów obok tekstów oryginalnych¹⁶; polemizowała również z przekładami Edwarda Madanego prozy Dobroslava Chrobáka, świadomie tworząc serię przekładową opowiadania *Kamarát Jašek*¹⁷.

Przeznaczeniem przekładu jest zaspokojenie potrzeby w kulturze docelowej¹⁸, a jego zasadniczy aspekt tkwi w kulturowych oczekiwaniach¹⁹. W przypadku przekładów, a także w literaturoznawczych refleksjach i nielicznych tekstach krytycznych na temat przekładu autorstwa Danuty Abrahamowicz silnie artykułowana jest potrzeba kształtowania wzajemnych relacji między kulturami, dopełniania kultury i literatury, wychodzenia na przeciw oczekiwaniom odbiorców. Wierząc, że przekłady literatury słowackiej mają szansę powodzenia w nowym kontekście kulturowym, zakładała wzbogacanie norm istniejących w literaturze i kulturze przyjmującej przekład, odpowiadała na oczekiwania odbiorców sekundarnych, wykazując się równocześnie znajomością mechanizmów rządzących w danym momencie rynkiem wydawniczym. W jednym z podręczników literatury słowackiej wydanym dla mniejszości słowackiej w Polsce pisała: „w momencie gdy przenosimy słowackie utwory do Polski, gdy je przekładamy i publikujemy, wypełniamy lukę w polskiej świadomości kulturowej”²⁰.

Abrahamowicz cechowała wysoka świadomość kulturowa, a ściślej, można powiedzieć — świadomość transwersalna, „dostrzegająca wielość i różnorodność bez chęci ich podporządkowania sobie”²¹. W takim ujęciu przekłady stają się wydarzeniem hermeneutycznym, jako zjawisko międzykulturowej komunikacji, stwarzając przestrzeń spotkania, zbliżenia. Ten aspekt przekładu stał

¹⁵ Zwracał uwagę na ten fakt również Š. Drug, pisząc o działalności tłumaczeniowej D. Abrahamowicz. Por. Š. Drug: *Danuta Abrahamowiczová a slovenská literatúra*. W: *Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie...*, s. 32.

¹⁶ M. Válek: *Z głową w ogniu*. Tłum. i wybór J. Waczków. Warszawa, PIW, 1971; Idem: *Niepojęte rzeczy*. Tłum., wybór i posł. D. Abrahamowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984.

¹⁷ D. Chrobák: *Jasiek mój druh*. W: *Królewskie wolne miasto. Opowiadania słowackie*. Tłum. E. Madany. Warszawa, PAX, 1969; Idem: *Les/Las*. Wybór, tłum., wstęp D. Abrahamowicz. Katowice, „Śląsk”, 1979. Por. także M. Papierz: *Danuta Abrahamowicz — propagatorka literatury słowackiej*. W: *Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie...*, s. 21.

¹⁸ S. Bassnett: *Translation Studies*. 3rd. Edition. New York, Routledge, 2002, s. 8.

¹⁹ S. Bassnett: *Culture and Translation*. W: *A Companion to Translation Studies*. Ed. P. Kuhiwczak, K. Littau. Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters Ltd, 2007, s. 18.

²⁰ „keď prenášame slovenské diela do Poľska, keď ich tu prekladáme a uverejňujeme, vyplňame medzeru v poľskom kultúrnom vedomí”. D. Abrahamowicz: *Slovensko očami cudzinca*. W: *Slovo...*, s. 86 (tłum. — M.B.).

²¹ B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 9.

się głównym celem tłumaczeniowej działalności Danuty Abrahamowicz. Jako tłumacz posiadający ogromną wiedzę dotyczącą literatury i kultury słowackiej oraz polskiej, doświadczenie, wysokie kompetencje językowe, znajomość leksykonu, gramatyki historycznej, dialektu, tła społeczno-historycznego, a także kompetencje encyklopedyczne, logiczne, pragmatyczne, wyczuloną świadomość literaturoznawczą i interpretacyjną — czyniła z przekładu miejsce spotkania, zachęcając do refleksji nad granicami rodzimej literatury i kultury. W swoich tłumaczeniach kierowała się potrzebami czytelnika kultury przyjmującej przekład, próbując pokonywać jego przyzwyczajenia lekturowe, posiadaną wiedzę oraz nawyki językowe. Na język polski tłumaczyła trudną w odbiorze poezję słowackich nadrealistów, m.in. Vladimíra Reiséla, poezję Miroslava Válka, słowacką prozę liryzowaną z kręgu naturyzmu, m.in. Dobroslava Chrobáka, Margity Figuli, Františka Švantnera, także prozę Dominika Tatarki, Ľadislava Ťažkiego, Vincenta Šikuli, Jána Lenčy, Klary Jarunkovej, Márii Ďuričkovej. Na język słowacki przełożyła m.in. eseje Tadeusza Brezy, poezję Mirona Białoszewskiego, Stanisława Dygata²². Starając się spełniać oczekiwania odbiorcze, odgrywała równocześnie rolę pośrednika i krytyka, odkrywającego w nowym horyzoncie nowe modele literackie (słowackiego nadrealizmu, prozy liryzowanej), zwracającego uwagę na wartość historycznoliteracką i artystyczną dzieł oryginalnych²³. Abrahamowicz, próbując wytworzyć wspólnotę ze słowacką kulturą, poszukiwała punktów wspólnych między literaturami polską i słowacką, podkreślając jednocześnie różnice między nimi. Kierowała nią motywacja uzupełniania i rozwijania własnej kultury i literatury.

Abrahamowicz, jako redaktor Wydawnictwa Literackiego i współpracownik Wydawnictwa „Śląsk” na przełomie lat 70. i 80.²⁴, miała znaczący wpływ na kształtowanie się kanonu literatury słowackiej w polskim kręgu odbiorczym, współtworząc od 1970 roku wraz ze Zdzisławem Hierowskim znamiennej serię Biblioteki Pisarzy Czeskich i Słowackich. W korespondencji tłumaczki i redaktorki z katowickim wydawnictwem, zachowanej w archiwach, przedstawiła szczegółową listę kanonicznych w rodzimym kręgu utworów i autorów słowackich wartych wydania w Polsce²⁵. Podkreślając walory poznawcze literatury słowackiej, postulo-

²² Przekład dla Czechosłowackiego Radia w Bratysławie. Data nadawania audycji: 27.05.1963, godz. 20.00—20.30.

²³ Por. D. Abrahamowicz: *Posłowie*. W: *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 481—487; Eadem: *Dobroslav Chrobák — poeta prozy*. W: D. Chrobák: *Las...*, s. 5—20.

²⁴ W 1969 roku została zwolniona z pracy na Uniwersytecie Jagiellońskim za postawę przeciw interwencji w Czechosłowacji i współpracę z wolnym radiem słowackim w 1968 roku. Por. M. Papierz: *Danuta Abrahamowicz (18.1.1937—27.3.1995)*. W: *Slovensko-polské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie...*, s. 12.

²⁵ D. Abrahamowicz: *Literatura słowacka. Wybór tekstów*. Maszynopis z datą oddania do Wydawnictwa „Śląsk”: 2.09.1968. Archiwum Biblioteki Slawistycznej. Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, Sosnowiec; Eadem: *Dominik Tatarka: Farská republika / Repub-*

wała wydanie interesującej ze względu na wątki z pogranicza polsko-słowackiego *Antologii poezji romantycznej*, zbioru pieśni zbójnickich i janosikowskich (*Wybór poezji ludowej. Pieśni zbójnickie*), wyboru poezji dotąd niewydanych wybitnych słowackich realistów Svetozara Hurbana Vajanskiego, Pavla Országha Hviezdoslava, wybranej prozy Martina Kukučina. Wśród poetyckich propozycji znalazł się również wybór „poezji o niezrównanym uroku poetyckim”²⁶ Ivana Kraski, „wybitnie intelektualnej”²⁷ twórczości Janka Jesenskigo, wybór poezji międzywojennej, witalistycznej Jána Smreka, neosymbolicznej Emila Boleslava Lukáča, poezji z kręgu katolickiej moderny Andreja Žarnova, Valentina Beniaka, Pavla Gašpara Hlbiny, poezji nadrealistycznej Vladimíra Rejsela, Rudolfa Fabrego, Júliusa Lenki, Pavla Bunčáka, Štefana Žárego, Jána Raka i Ivana Kupca. Z literatury międzywojennej proponowała kontynuację przekładów ekspresjonistycznej prozy Milo Urbana (głównie wybór nowel o problematyce wiejskiej i góralskiej *Jašek Kutliak spod Bučinky, Za Vyšným mlynom, Výkriky bez ozveny*, dalsze tomy powieści *Živý bič — Hmly na úsvite, V osídlach*), prozę Jozefa Cígera Hronskiego, twórczość autorów prozy liryzowanej: Dobroslava Chrobáka, Margity Figuli, Františka Švantnera, Ľudo Ondrejova, twórczość prozatorską Martina Rázusa. Reprezentację twórczości współczesnej otwiera niezwykle ważna dla samej Abrahamowicz proza Dominika Tatarki (proponowała publikację wszystkich jego utworów włącznie z esejami)²⁸, ponadto proza Františka Hečki, Alfonza Bednára, Rudolfa Jašíka, Ladislava Ťažkiego, poezja Milana Rufúsa, egzystencjalistyczna i eksperymentalna proza pokolenia Mladej tvorby: Jána Johanidesa i Vincenta Šikuli. Abrahamowicz proponowała również wydanie niedocenianej w Polsce i skutecznie pomijanej w planach wydawniczych na rzecz literatury czeskiej współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży. Wśród jej przedstawicieli znaleźli się Jaroslava Blažková, Klara Jarunková, Ľudo Zúbek oraz wymieniany już Vincent Šikula, którego prozę dla dzieci pt. *Wakacje z wujkiem Rafaelem* tłumaczka szczególnie ceniła, uznając ją za wysoką artystycznie²⁹.

Abrahamowicz podkreślała w swoich propozycjach szczególną wagę staranności wyboru przekładów, jak również staranności tłumaczenia, budującego kanon słowackiej literatury w sekundarnym horyzoncie odbioru. Krytycznie

lika proboszczów. Korespondencja do Wydawnictwa „Śląsk” z 1.09.1967. Archiwum Biblioteki Slawistycznej. Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, Sosnowiec.

²⁶ D. Abrahamowicz: *Literatura słowacka. Wybór tekstów...*, s. 2.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ W 1967 roku pisała do Wydawnictwa „Śląsk”, podkreślając specyficzną wartość *Farskiej republiki* Tatarki dla polskiego czytelnika, ze względu na opisane w niej kontakty Słowaków i Polaków tuż przed drugą wojną światową i w czasie jej trwania na terenach przygranicznych. Postulowała również przekład bazujący na pierwszym wydaniu powieści z 1948 roku, jeszcze przed wymuszonymi na autorze po obradach Związku Pisarzy Słowackich w 1951 roku poprawkami, które wpłynęły na wartość artystyczną dzieła. Por. D. Abrahamowicz: *Dominik Tatarka: Farská republika / Republika proboszczów...*

²⁹ Por. *ibidem*, s. 4.

odniosła się do polskich przekładów powojennych, m.in. powieści *Demokraci* (1956) oraz opowiadań *Bal maskowy i inne opowiadania* (1959) Janka Jesenskiego, *Drewniana wieś* (1955) Františka Hečki czy *Wiklinowe fotele* (1965) Dominika Tatarki, wymagających — w jej mniemaniu — powtórnego przekładu lub publikacji z poprawkami³⁰, a w przypadku Hečki wręcz rehabilitacji słowackiego autora, w Polsce znanego ze słabego przekładu sytuującego go jako twórcę socrealistycznego³¹. Duże znaczenie miał w jej ujęciu wybór tekstów, jak również wybór osoby tłumacza, którym kierowały się w tym okresie wydawnictwa. W przypadku tłumaczeń Dominika Tatarki — ze względu na walory artystyczne jego prozy i pozycję, jaką zajmuje on w literaturze słowackiej, a także trudny w tłumaczeniu język — postulowała świadomy wybór doświadczonego, wytrawnego tłumacza stylisty, dobrze znającego styl słowackiego pisarza³². Podobny wybór zalecała w przypadku przekładów prozy Jozefa Cígera Hronskiego, które stanowiły dla tłumacza niezwykle trudne wyzwanie³³.

Wnikliwie przemyślana propozycja wydawnicza, mimo że często podyktowana subiektywnymi i emocjonalnymi pobudkami³⁴, z założenia miała komplementarnie dopełniać obraz słowackiej literatury w Polsce, tworzyć jej całościową wizję wraz z przekładami wcześniejszymi, które ukazały się przed wojną i tuż po niej. Część z zakładanych przekładów ukazała się w serii Biblioteka Pisarzy Czeskich i Słowackich Wydawnictwa „Śląsk”³⁵, kolejne — w krakowskim

³⁰ Powieść Jesenskiego została ponownie wydana przez Wydawnictwo „Śląsk” w 1986 roku. Por. J. Jesenský: *Demokraci*. Tłum. S. Dębski. Wstęp J. Dutkowskiego. Wyd. 2. Katowice, „Śląsk”, 1986.

³¹ Por. D. Abrahamowicz: *Literatura słowacka. Wybór tekstów...*, s. 2.

³² Por. D. Abrahamowicz: *Dominik Tatarka: Farská republika...*, s. 2.

³³ Por. D. Abrahamowicz: *Recenzja powieści J.C. Hronskiego „Jozef Mak”*. Korespondencja do wydawnictwa PIW z 21.07.1969. Archiwum Biblioteki Słowistycznej. Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, Sosnowiec.

³⁴ Znany słowacki literaturoznawca J. Hvišč zwracał uwagę na często zbyt subiektywne, intymne wręcz, wybory tłumaczki, redaktorki i autorki licznych wstępów publikowanych przekładów: „Svoju pozornosť sústreďovala na autorov, ktorí jej boli ideovo a emocionálne blízki. Profesionálny vzťah spája s osobnými vzťahmi, záujem s autentickou znalosťou literárnych diel a prostredia, ktoré ich formovalo. Možno to hodnotiť pozitívne ako fakt prípravy na aktívnu redaktorskú, prekladateľskú a publicistickú prácu. Určité výhrady mám iba v tom, že osobný vzťah k autorom, dielam a výskumným koncepciám motivovala intuitívne — so sklonmi k absolutizácii svojich literárnych názorov a vkusu”. [„Uwagę swoją koncentrowała na autorach, którzy byli jej ideowo i emocjonalnie bliscy. Łączyła profesjonalny kontakt z kontaktami osobistymi, zainteresowanie z autentyczną znajomością dzieł literackich i środowiska, które je uformowało. Fakt ten można oceniać jako dobre przygotowanie do aktywnej pracy redaktora, tłumacza i publicysty. Jedyną moją wątpliwość wzbudza jej intuicyjnie umotywowany, osobisty stosunek do autorów, dzieł i koncepcji naukowych oraz wynikająca z niego skłonność do absolutyzacji literackich poglądów i gustów”]. J. Hvišč: *Prekladateľské postupy Danuty Abrahamowiczovej. W: Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie...*, s. 39 (tłum. — M.B.).

³⁵ W ramach serii wydawniczej Biblioteka Pisarzy Czeskich i Słowackich (od 1970, Katowice, „Śląsk”) w samym tylko tłumaczeniu Danuty Abrahamowicz ukazały się przekłady utworów

Wydawnictwie Literackim³⁶, dalsze przekłady literatury słowackiej wydawały systematycznie inne krajowe oficyny (warszawski Czytelnik, Wydawnictwo Iskry, Krajowa Agencja Wydawnicza, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Nasza Księgarnia, PAX, PIW, wrocławskie Ossolineum, Wydawnictwo Lubelskie).

W szeroko nakreślonej wizji Abrahamowicz brała pod uwagę zarówno podobieństwa, jak i różnice kulturowe. Interesował ją aspekt pragmatyczny przekładu, jego funkcja informowania o kulturze i literaturze kraju sąsiadującego, wspomagająca międzykulturowy kontakt funkcja mediacyjna oraz funkcja uzupełniająca brakujące ogniwa w procesie historycznoliterackim i inspirująca do poszukiwania nowych form ekspresji³⁷. W posłowie do opracowanej przez Abrahamowicz i wydanej przez krakowskie Wydawnictwo Literackie antologii literatury słowackiej pt. *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie* (1982) pisała o mocnej stronie tej literatury, która wiąże się z siłą kilku gatunków literackich, poezji i nowelistyki³⁸. Miała tu głównie na myśli swoistą dla słowackiej tradycji literackiej prozę liryzowaną, a w szczególności jej eksperymentalny typ — słowacki naturyzm (sł. *naturizmus*), poezję nadrealistyczną oraz formalnie i tematycznie nowatorską słowacką nowelistykę powojenną.

Warto zauważyć, że w wydawniczych propozycjach Abrahamowicz znalazły się również te, które uznawane były w rodzimym kontekście za wywrotowe, objęte zakazem publikacji i które w wyniku powojennej wydawniczej polityki przekładowej ukazać się nie mogły (m.in. opozycyjna twórczość największego słowackiego dysydenta i jednocześnie przyjaciela tłumaczki Dominika Tatarki³⁹, eseistyka skazanego na śmierć twórcy DAV-u Vladimíra Clementisa).

V. Šikuli: *Nie na każdej górze karczma. Z Rozarką* (1970); L. Ťažkiego: *Dunajskie groby* (w tłumaczeniu D. Abrahamowicz, C. Caputy, M. Sosnała i innych, 1970); D. Chrobáka: *Las* (1979); K. Jarunkovej: *Ciche burze* (1981); M. Ďuričkovej: *Królowa Dunaju: baśnie, podania i legendy o Bratysławie* (1989).

³⁶ Krakowskie Wydawnictwo Literackie opublikowało w okresie pracy redakcyjnej Abrahamowicz jej przekłady m.in. poezji M. Rúfusa: *Wiersze* (1977); twórczości J. Lenčy: *Rozpamiętywanie* (1982); zbioru opowiadań *Ołowiany ptak* (1982); prozy V. Šikuli: *Z Rozarką* (1983); poezji V. Reisela: *Smutne rozkosze* (1984); M. Válka: *Niepojęte rzeczy* (1984). A ponadto w jej redakcji poezję V. Michálíka: *Plomień i pocalunek* (w tłumaczeniu A. Brosza, S. Grochowiaka, M. Janusza i innych, 1978); R. Fabrego: *Ja, to ktoś inny* (w tłumaczeniu, wyborze i z posłowiem J. Waczkowa, 1980).

³⁷ Funkcje przekładu podają za B. Tokarza. Por. B. Tokarz: *Przekład w dialogu międzykulturowym. W: Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006, s. 12.

³⁸ Por. D. Abrahamowicz: *Posłowie. W: Ołowiany ptak*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 484.

³⁹ Tłumaczka kilkakrotnie próbowała wydać przełożone przez siebie dzieła D. Tatarki (m.in. *V úzkosti hľadania*), początkowo w Wydawnictwie Literackim, następnie w Wydawnictwie „Śląsk”. Przetłumaczone przez nią opowiadania *Kohútik v agonii*, *Ludia za prečkou*, *Pach* do wyboru przygotowywanego przez wydawnictwo Kalligram z przedmową M. Hamady nie ukazały się do tej pory. Por. Korespondencja D. Abrahamowicz z Wydawnictwem „Śląsk” z 1.09.1967

Część z tych propozycji doczekała się przekładowej realizacji dopiero po latach, w momencie uwolnienia rynku wydawniczego po roku 1989. W tym okresie przetłumaczono fragmentarycznie twórczość Dominika Tatarki (rozproszona w czasopiśmie „Literatura na Świecie”, „Dziś”, „Gazeta Wyborcza”)⁴⁰, poezję Pavla Országha Hviezdoslava (wydanie książkowe w 1999 roku)⁴¹, egzystencjalną prozę Rudolfa Slobody (opowiadania w zbiorze opowiadań słowackich *Miejsce w zdarzeniu* w 1998 roku oraz w czasopiśmie „Dialog” w 2002 roku)⁴². Inne propozycje nie doczekały się transferu lub tłumaczka, zniechęcona współpracą z wydawnictwem domagającym się daleko posuniętych zmian, rezygnowała z ich publikacji. Tak stało się z ekspresjonistyczną powieścią Jozefa Cígera Hronskiego pt. *Jozef Mak*. Jak wspomina Maryla Papierz, powieść przetłumaczona zgodnie z poetyką oryginału nie znalazła uznania w oczach redaktora wydawnictwa, a tłumaczka, broniąc swojej koncepcji przekładu, nie zgodziła się na zmianę i ostatecznie publikację. Powieść wyszła w dalekim od oryginału tłumaczeniu Andrzeja Sieczkowskiego, wydanym przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1977 roku⁴³. Podobna sytuacja dotyczyła przygotowywanego przez Abrahamowicz do druku tomu słowackich nadrealistów, który ostatecznie nie ukazał się w proponowanym przez tłumaczkę i redaktorkę układzie⁴⁴. W jednym z listów

oraz 3.08.1988. Archiwum Biblioteki Słowistycznej. Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Por. także M. Papierz: *Danuta Abrahamowicz — propagatorka literatury słowackiej*. W: *Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie...*, s. 18—23.

⁴⁰ W „Literaturze na Świecie” ukazały się w przekładzie D. Abrahamowicz fragmenty prozy pisarza m.in. *W agonii*, dopełnione przekładami Leszka Engelkinga (*Nagadywanki*) i Krysstyny Močko (*Sen o trzech kapeluszach*). Por. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 35—96, 102—158, 179—108. Inne przekłady por. D. Tatarka: *Gmina boża (kwiecień—maj 1968)*. Tłum. H. Janaszek-Ivaničková. „Dziś” 1996, nr 7, s. 36—42; Idem: *Opowiem ci o Uli* [fragm. *Nagadywanki*]. Tłum. L. Engelking. „Gazeta Wyborcza” z 4—5.05.1996.

⁴¹ P.O. Hviezdoslav: *Dzieci Prometeusza*. Tłum. A. Babuchowski, L. Engelking, J. Litwiniuk, A. Czycibor-Piotrowski. Kraków, Towarzystwo Słowaków w Polsce, 1999.

⁴² R. Sloboda: *Moja bratowa*. Tłum. E. Chojnacka. W: *Miejsce w zdarzeniu: antologia współczesnych opowiadań słowackich*. Wyb. P. Darovec. Red. M. Papierz. Kraków, Towarzystwo Słowaków w Polsce, 1998, s. 136; Idem: *Armagedon na Grbie*. Tłum. H. Bielawska-Adamik, Š. Adamik. „Dialog” 2002, nr 4, s. 52—69.

⁴³ M. Papierz: *Danuta Abrahamowicz — propagatorka literatury słowackiej...*, s. 21.

⁴⁴ W archiwum tłumaczki zachowały się rękopisy pracy nad wyborem poezji nadrealistów (R. Fabry, V. Reisel, P. Bunčák, Š. Žáry, J. Lenko, J. Brezina, J. Rak) dla Wydawnictwa Czytelnik w 1980 roku, korespondencja z Wydawnictwem Czytelnik z lat 1979—1980 oraz z katowickim Wydawnictwem „Śląsk” z roku 1988, któremu proponowała wydanie książki (por. Korespondencja D. Abrahamowicz z Wydawnictwem Czytelnik z 12.02.1980 oraz z Wydawnictwem „Śląsk” z 3.08.1988. Archiwum Biblioteki, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, Sosnowiec). Tom ostatecznie nie wyszedł, a tłumaczenia proponowane przez Abrahamowicz ukazały się rozproszone w innych wydawnictwach, m.in. Wydawnictwo Literackie wydało poezję R. Fabrego (*Ja, to ktoś inny...*) i poezję V. Reisela (*Smutne rozkosze* — w tłum. D. Abrahamowicz, A. Babuchowskiego, A. Włodka, w wyborze B.S. Kundy, z posłowiem D. Abrahamowicz, 1984), Wydawnictwo „Śląsk” — poezję P. Bunčáka (*Z tobą i sam* — w tłum. A. Brosza, wyborze

do Wydawnictwa Czytelnik, które przygotowywało wydanie, pisała o swoich wątpliwościach związanych z wyborem i przekładami. Z założenia tom miał w przemyślany, skondensowany i wyważony sposób prezentować nadrealistyczny wycinek literatury wyznaczony przez styl i czas (chodziło o nadrealistyczny model życia literackiego z lat 1938—1948). Proponowane przez recenzenta zmiany, m.in. w hierarchii ważności autorów (próba zdyskredytowania Źárego), pozostawienie wolnej ręki tłumaczom w doborze tekstów oryginalnych, a także tłumaczenie tekstów późniejszych niż zakładany okres oraz nie z pierwszego wydania — wszystko to wywołało zdecydowany sprzeciw autorki wyboru i tłumaczki. W przekładoznawczej refleksji uzasadniała ona ryzyko tłumaczenia jednego autora przez kilku tłumaczy mających odmienne koncepcje języka, podkreślając równocześnie fakt, że „wybitni poeci tłumaczący często powielają siebie”⁴⁵, zniekształcając poetykę oryginału.

Abrahamowicz silnie eksponowała w swoim modelu przekładu rolę tłumacza, propagatora literatury obcej, znawcy, specjalisty, „stylisty z wycuciem językowym”⁴⁶. Pisząc o znanych tłumaczach literatury polskiej w Słowacji (Peter Bella Horal, František Votruba), podkreślała obowiązek doskonałej znajomości literatury, kultury, historii, stosunków społecznych panujących w kręgu kultury prymarnej, ale także sekundarnej. Rolą tłumacza jest poszukiwanie dróg do literatury, świadome i sumienne przyswajanie literaturze rodzimej utworów i pisarzy znaczących, nowoczesnych, inspirujących i pobudzających rozwój rodzimego tłumaczowi procesu historycznoliterackiego⁴⁷. Tłumacz w tym ujęciu staje się ekspertem odpowiadającym za ukształtowanie postawy czytelnika. Jego działaniem kieruje reguła celowości, intencji, konkretnej funkcji przekładu, w późniejszym ujęciu niemieckiej funkcjonalnej szkoły przekładu określono ją jako „reguła skoposu celu”, oznaczająca w procesie translacji osiągnięcie danego celu tłumaczeniowego⁴⁸. To tłumacz określa cel przekładu, dokonując szacunkowej oceny sytuacji odbioru tłumaczonego tekstu w kulturze docelowej, uwzględniając specyficzne kulturowe i społeczne normy i konwencje. Bierze pod uwagę otwartość tekstu wyjściowego na inter-

i ze wstępem J. Waczkowa, 1988), warszawska Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza — Š. Źárego (*Ušmiechnięta dolina* — w tłum. A. Kroha, 1983). Po latach — w 1989 roku — warszawskie Wydawnictwo Miniatura opublikowało bez udziału tłumaczki i redaktorki antologię pt. *Odarci ze skóry: mini-antologia różnych odmian nadrealizmu czeskiego i słowackiego* — w tłumaczeniu M. Grzeźszczaka, J. Waczkowa i J. Włodka.

⁴⁵ D. Abrahamowicz: Korespondencja z Wydawnictwem Czytelnik z 9.05.1980.

⁴⁶ Uwagi na temat słowackich tłumaczeń prozy Bolesława Prusa przez Jozefa Škultétego, wydanych w czasopiśmie „Slovenské pohľady” 1898, s. 642—649 i „Slovenské pohľady” 1899, s. 690—694. Por. D. Abrahamowicz: *Jozef Škultéty i Polacy...*, s. 5.

⁴⁷ Por. D. Abrahamowicz: *Recepcja Kazimierza Przerwy-Tetmajera...*, s. 6—15.

⁴⁸ Por. P. Bukowski, M. Heydel: *Przekład — język — literatura. W: Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2009, s. 18—19.

pretację, a tym samym jego relatywność⁴⁹. Realizacja skoposu celu polega na adekwatności funkcjonalnej przekładu, aby spełniał on zamierzoną w procesie przekładu funkcję. Jak dodawała Christiane Nord, formułując na gruncie niemieckich badań nad przekładem teorię tłumaczenia funkcjonalnego, tłumacz jest równocześnie odpowiedzialny wobec autora tekstu wyjściowego i odbiorcy tekstu docelowego⁵⁰. Abrahamowicz teorię tę wydaje się potwierdzać, choć nie formułuje jej eksplicytnie.

Danutę Abrahamowicz — jako badacza literatury, redaktora, wydawcę, tłumacza — interesował przekład głównie w perspektywie komunikacyjnej (rola i intencja nadawcy, sytuacja odbioru, odbiorca prymarny i sekundarny, oczekiwania odbiorcy sekundarnego, tekst przekładu jako nośnik informacji, miejsce, czas i okoliczności przekładu) oraz jako fakt kultury docelowej, mniej uwagi zwracała na proces twórczy aktu translacji. Wśród publikowanych prac, tekstów krytycznych, wstępów mało jest tekstów zaliczanych do typowej krytyki przekładu dotyczącej procesu aktu translacji i obranej strategii tłumaczenia. W nielicznych uwagach, również wewnętrznych recenzjach wydawniczych⁵¹, jej refleksja koncentrowała się na makrowyborach tłumacza, w mniejszym stopniu na jego translatorskich strategiach na poziomie stylistyki i retoryki tłumaczenia. Rozpatrując ten aspekt, rozwinęła refleksję nad niedoskonałością przekładu dosłownego. Abrahamowicz zwracała uwagę na ten problem, zastanawiając się nad tłumaczeniem powieści *Jozef Mak* J.C. Hronskiego⁵². W tym przypadku zaznaczyła, że tłumaczenie dosłowne, przetransponowane na język polski, ze względu na specyfikę obrazowości autora i środki językowe, może okazać się obce polskiej konwencji literackiej. Największą trudność tłumaczenia stanowi ustalenie jednolitej propozycji stylistycznej przekładu i osiągnięcie swobody oryginalnej wypowiedzi⁵³. W uwadze tej doczytać się można ponownego zbliżenia do teorii niemieckiej szkoły przekładu, mówiącej, że tłumacz powinien zdawać sobie sprawę z tego, jaki cel ma zostać osiągnięty za pomocą tekstu docelowego. W procesie translacji można zastosować inne środki, a nawet inne treści, by zwrócić się do odbiorców kultury docelowej z podobnym apelem⁵⁴. Na plan pierwszy wysunięta zostaje więc zasada funkcjonalności tłumaczenia, a dokładnie funkcjonalnej adekwatności między tekstem wyjściowym i docelowym.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Por. Ch. Nord: *Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 175.

⁵¹ Dostępne w Archiwum Biblioteki Sławistycznej. Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, Sosnowiec.

⁵² D. Abrahamowicz: *Recenzja powieści J.C. Hronskiego „Jozef Mak”*. Oddana do PIW 21.07.1969. Archiwum Biblioteki Sławistycznej. Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, Sosnowiec.

⁵³ D. Abrahamowicz: *Recenzja powieści J.C. Hronskiego...*, s. 2—3.

⁵⁴ Por. Ch. Nord: *Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego...*, s. 179.

Z kolei pisząc o przekładzie Jozefa Šklultétego *Kamizelki* Bolesława Prusa, skupiła się na trudnościach w tłumaczeniu w językach blisko pokrewnych⁵⁵. „Zbyttna ufność tłumaczy w zakotwiczone w powszechnej świadomości przekonanie o bliskości kultur często prowadzi do błędów w przekładzie”⁵⁶, zauważa w swoich badaniach nad przekładem w językach blisko pokrewnych Lucyna Spyrka. Podobne wnioski wysnuła Abrahamowicz, formułując listę błędów tłumaczeniowych, wynikających ze zbytniego językowego i kulturowego zbliżenia w przekładach słowackiego tłumacza prozy Bolesława Prusa, broniąc go równocześnie stwierdzeniem, że „prace przekładowe stanowiły najskromniejszy margines [jego] działalności”⁵⁷. Akcentowała tym samym wymóg doskonałej znajomości języka, literatury i kultury prymarnej przez tłumacza, który zaważyć może na powodzeniu przekładu w sekundarnym horyzoncie odbioru.

Doskonała znajomość języka, kultury, literatury, aspekt międzykulturowego zbliżenia, który jest udziałem tłumacza, stały się równocześnie pewnego rodzaju barierą przekładową dla Abrahamowicz jako tłumaczki. Intuicyjne, subiektywne i emocjonalne podejście do przekładanej literatury, osobisty stosunek do autorów i dzieł, skłonność do absolutyzacji literackich poglądów, o których pisał cytowany już Jozef Hvišč, szczególnie silnie uwidoczniły się właśnie w jej pracy tłumaczeniowej. Indywidualne odczucia oraz wartości i intuicyjne kryteria Abrahamowicz przenosiła spontanicznie do sfery języka i stylu⁵⁸ i to one przewały nad teoretycznym podejściem do samego aktu translacji. Barierą stało się w tym przypadku utożsamienie się tłumaczki z przekładanymi dziełami, „upojenie oryginałem”⁵⁹ w ujęciu Hvišča, w wyniku którego „tak głęboko wpajała się w melodię i znaczenie słowackiego wersu, że zapominała o jego wersologicznej strukturze”⁶⁰. Analizując przekłady poezji Milana Rúfusa, Hvišč zwrócił uwagę na intuicyjną strategię tłumaczki, opierającą się w głównej mierze na amplifikacji, dopowiedzeniu, wyjaśnianiu, stylistycznej i wersologicznej niedokładności przekładu⁶¹. W tłumaczeniach prozy, m.in. V. Šikuli, prozy liryzowanej D. Chrobáka, F. Šantnera, M. Figuli, uwidoczniła się sytematyczny zespół tendencji deformujących, charakterystycznych dla metody tłumaczki, m.in. prowadząca do ukonkretnienia nadmierna racjonalizacja (mnożenie zdań względnych i imiesłówów, zdań wielokrotnie złożonych, równoważników, zaimków wskazujących i osobowych), objaśnianie miejsc niedookreślonych (tłumaczenie parafrazujące

⁵⁵ Por. D. Abrahamowicz: *Jozef Šklultéty a Poliaci...*, s. 5.

⁵⁶ L. Spyrka: *Bliskość kulturowa a przekład w obrębie literatury polskiej i słowackiej*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1, s. 196.

⁵⁷ D. Abrahamowicz: *Jozef Šklultéty a Poliaci...*, s. 5.

⁵⁸ Por. J. Hvišč: *Prekladateľské postupy Danuty Abrahamowiczovej...*, s. 39.

⁵⁹ „unesenosť originálom”. Ibidem (tłum. — M.B.).

⁶⁰ „tak sa hlboko vžívala do melodiky a významu slovenského verša, že zabúdala na jeho verzologickú štruktúru”. Ibidem, s. 40 (tłum. — M.B.).

⁶¹ Por. ibidem, s. 42—43.

i eksplikatywne), naruszające przebieg rytmiczny utworów wydłużanie, zubażanie jakościowe (zastępowanie zwrotów czy zdań oryginału zwrotami pozbawionymi bogactwa znaczeniowego czy dźwiękowego), niszczenie rytmu zdania, niszczenie ukrytych sieci znaczeniowych, niszczenie zwrotów i wyrażen idiomatycznych⁶². Analizy przekładów⁶³ pokazują, że tłumaczka zwyczajowo korzystała z dwóch zasobów językowych: z bieżącej mowy potocznej odpowiadającej jej wykształceniu i z prywatnego tezaury. Jak podkreślał George Steiner, ten ostatni stanowi nierozdzielalną część podświadomości tłumacza, jego wspomnień i wyjątkowego, „szczególnego nagromadzenia somatycznych i psychologicznych czynników, które składają się na jego tożsamość”⁶⁴. Abrahamowicz wyraźnie akcentuje swoją tożsamość w tekstach przekładów. Dokonanymi przez nią translatorycznymi wyborami kieruje struktura własnego języka i mentalne nawyki, swoisty idiolekt tłumaczki, tzw. element prywatności w języku⁶⁵, który przeważa nad stylem tekstu prymarnego. Inaczej mówiąc, przekłady Danuty Abrahamowicz stają się zbyt „przezroczyście”, tracą swoją oryginalność, inność, obcość, ulegając oswojeniu, swoistej domestykacji, adaptacji. Wydaje się to wynikiem zbyt bliskości języków. Jak podkreślał Steiner, praca z tekstem pochodzącym z języka i środowiska kulturowego pokrewnego własnemu środowisku tłumacza ulega komplikacji ze względu na tradycję wzajemnych kontaktów. W przypadku pokrewnego języka oraz wzajemnego kontekstu kulturowego, wynikającego z bliskości, zrozumieniu tekstu źródłowego towarzyszy zbiór założeń i instynktownych przewidywań. Zrozumienie i przekładalność tekstów w tym przypadku opiera się na porównaniu i analogii, a decydujące znaczenie ma kwestia różnicy. Tłumacz wystawiony na różnicę musi sobie uświadomić granice własnego języka, kultury, własnych zasobów wrażliwości i intelektu⁶⁶. Abrahamowicz w akcie translacji, przekładając na język bliski językowi oryginału, nieustannie podlega sprzecznym naciskom. Wynika to z faktu, na który zwracał uwagę Steiner, że tłumacz

[J]est świadom, że zawsze będzie wiedział zbyt mało o tekście źródłowym, ponieważ w jakimś sensie „wie, czego nie wie”. To znaczy, że jego doświadczenie „drugiego” języka i „drugiej” kultury jest tak bogate, tak rozumiejące, że daje mu silne poczucie pełnego kontekstu. Rozpoznaje „nieskończoną regresję”, uprzednio nieokreślony wcześniej zakres danych historycznych, językowej

⁶² Tendencje deformujące przekład podają za Antoine'em Bermanem. Por. A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 253.

⁶³ Por. ibidem, s. 44–46 oraz M. Buczek: *O polskich przekładach prozy Vincenta Šikuli*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Wydawnictwo Para, 2010.

⁶⁴ G. Steiner: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Kraków, Universitas, 2000, s. 84.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Por. ibidem, s. 489–490.

wrażliwości, lokalnej atmosfery, które mogą wpływać na znaczenie tłumaczonego dzieła. Z drugiej strony „wie zbyt wiele”. Wnosi do aktu tłumaczenia skłonność do podstępnej przezroczystości. Nieświadomie rozrasta się aparat krytycznego porównania, kulturowego zadomowienia, pełnej identyfikacji z twórczym. Wiedza tłumacza jest lepsza lub głębsza niż wiedza autora⁶⁷.

Wynika z tego, że zbyt doskonała znajomość oryginału, poetyki, kultury powodować może zatarcie znaczeń oryginału, zbytnią przezroczystość, wpisującą tekst w krąg znanego i rozpoznawalnego. I tak właśnie dzieje się z przekładami Danuty Abrahamowicz. Dochodzi tu do zachwiania równowagi między oryginałem a przekładem poprzez interpretację i zawłaszczenie tłumacza. Nieadekwatność przekładu powstaje w wyniku rozdźwięku między wrażliwością własną tłumaczki a wrażliwością autora tekstu oryginalnego. Ostatecznie przekład Abrahamowicz nie prowadzi do kompensacji, nie daje szansy zaistnienia w nowym horyzoncie odbioru, umniejsza istnienie, ucieleśniając jedynie wybrane aspekty oryginału. Cytując Steinera, „odtworza mniej, niż zakładał oryginał, mniej niż zrozumiał tłumacz”⁶⁸.

Między literaturoznawczą i przekładoznawczą refleksją a przekładami Danuty Abrahamowicz dochodzi do znaczącego rozdźwięku. Wiedza, kompetencje, teoretyczne podejście do przekładu nie do końca uzewnętrzniają się w samych przekładach. Niezaprzeczalnie badaczka tworzy jednak swoistą szkołę przekładu, która w znacznej mierze wpłynęła na rozwój polsko-słowackich kontaktów międzyliterackich drugiej połowy ubiegłego wieku. Można powiedzieć, że w wyniku przemyślanych działań Abrahamowicz (literaturoznawczych i teoretycznych refleksji, komentarzy, streszczeń, wyborów, redakcji antologii, tłumaczeń) przekłady literatury słowackiej, „adaptowane” na potrzeby obcej publiczności, dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będą czytane, stają się faktem kultury docelowej.

Literatura

- Abrahamowicz D.: *Dominik Tatarka: Farská republika / Republika proboszczów*. Archiwum Biblioteki Sławistycznej. Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, Sosnowiec.
- Abrahamowicz D.: *Dramatyczny rozdział historii sławistyki*. „Slavia Occidentalis” 1978, nr 35, s. 1—13.
- Abrahamowicz D.: *Hłasiści wobec Polski i polskiej literatury*. „Pamiętnik Słowiański” 1968, t. 16, s. 258—264.

⁶⁷ Ibidem, s. 527.

⁶⁸ Ibidem.

- Abrahamowicz D.: *Jan Baudouin de Courtenay i Słowacy*. „Slavica Slovaca” 1967, nr 4, s. 379—406.
- Abrahamowicz D.: *Jozef Škultéty a Poliaci*. W: *Jozef Škultéty 1853—1948*. Martin, Matica slovenská, 1970, s. 168—174.
- Abrahamowicz D.: *Literatura słowacka. Wybór tekstów*. Archiwum Biblioteki Slawistycznej. Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, Sosnowiec.
- Abrahamowicz D.: *Mały słownik słowacko-polski*. Warszawa, WSiP, 1994.
- Abrahamowicz D.: „*Miesięcznik Małopolski*”. W: *Wydawnictwa podziemne w powojennym Krakowie*. Kraków 1993, s. 79—80.
- Abrahamowicz D.: *Nowe spojrzenie na modernizm słowacki*. „Pamiętnik Słowiański” 1966, s. 379—406.
- Abrahamowicz D.: *Polonica w Słowacji w latach 1880—1918*. W: *Rocznik Komisji Historyczno-literackiej II*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1964.
- Abrahamowicz D.: *Polonika w czasopiśmie słowackich w latach 1880—1918. Zarys problematyki*. Warszawa, PAN, 1962, s. 83—108.
- Abrahamowicz D.: *Polská literatúra na Slovensku na prelome 19. a 20. storočia, vzťahy slovenskej a polskej literatúry*. Bratislava, SAV, 1972.
- Abrahamowicz D.: *Posłowie*. W: *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 481—487.
- Abrahamowicz D.: *Przekład jako wykładnik recepcji (H. Sienkiewicz)*. W: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Red. M. Bobrownicka. Wrocław, PAN, 1972, s. 149—157.
- Abrahamowicz D.: *Recenzja powieści J.C. Hronskiego „Jozef Mak”*. Archiwum Biblioteki Slawistycznej. Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, Sosnowiec.
- Abrahamowicz D.: *Recepcja Kazimierza Przerwy-Tetmajera w Słowacji*. „Slavia Occidentalis” 1967, nr 26, s. 3—16.
- Bassnett S.: *Culture and Translation*. W: *A Companion to Translation Studies*. Ed. P. Kuhiwczak, K. Littau. Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters Ltd, 2007.
- Bassnett S.: *Translation Studies*. 3rd. Edition. New York, Routledge, 2002.
- Berman A.: *Przekład jako doświadczenie obcego*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Tłum. K. Jaśtał. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2009, s. 249—264.
- Bukowski P., Heydel M.: *Przekład — język — literatura*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2009.
- Chrobák D.: *Las / Les*. Tłum. D. Abrahamowicz. Katowice, „Śląsk”, 1979.
- Drug Š.: *Danuta Abrahamowiczová a slovenská literatúra*. W: *Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie na počesť Danuty Abrahamowiczovej, prvej lektorky poľského jazyka na FF UPJŠ v Prešove*. Red. J. Dudášová. Prešov, Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, 2000, s. 29—37.
- Đuričková M.: *Królowa Dunaju: baśnie, podania i legendy o Bratysławie*. Tłum. D. Abrahamowicz. Katowice, „Śląsk”, 1989.
- Fabry R.: *Ja, to ktoś inny*. Tłum., wybór i posł. J. Waczków. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Hviezdoslav P.O.: *Dzieci Prometeusza*. Tłum. A. Babuchowski, L. Engelking, J. Litwiniuk, A. Czecibor-Piotrowski. Kraków, Towarzystwo Słowaków w Polsce, 1999.
- Hvišč J.: *Prekladateľské postupy Danuty Abrahamowiczovej*. W: *Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie na počesť Danuty Abrahamowiczovej, prvej lektorky poľského jazyka na FF UPJŠ*

- v *Prešove*. Red. J. Dudášová. Prešov, Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, 2000, s. 38—46.
- Jarunková K.: *Ciche burze*. Tłum. D. Abrahamowicz. Katowice, „Śląsk”, 1981.
- Jesenský J.: *Demokraci*. Tłum. S. Dębski. Wstęp J. Dutkowski. Wyd. 2. Katowice, „Śląsk”, 1986.
- Juchniewiczová V.: *Danuta Abrahamowiczová ako autorka učebníc slovenského jazyka pre základné školy na plskej časti Spiša a Oravy*. W: *Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie na počesť Danuty Abrahamowicovej, prvej lektorky poľského jazyka na FF UPJŠ v Prešove*. Red. J. Dudášová. Prešov, Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, 2000, s. 60—69.
- Kolasa W.M.: *Prasa krakowskiej „Solidarności” 1980—2000 (Tradycje i rozwój)*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 2013, 17.
- Lenčo J.: *Rozpamiętywanie*. Tłum. D. Abrahamowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982.
- Michálik V.: *Plomieň i pocałunek*. Tłum. A. Brosz, S. Grochowiak, M. Janusz et al. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Nord Ch.: *Wprowadzenie do tłumaczenia funkcjonalnego*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Tłum. K. Jaśtał. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2009, s. 173—191.
- Odarci ze skóry: mini-antologia różnych odmian nadrealizmu czeskiego i słowackiego*. Tłum. M. Grześcak, J. Waczków, J. Włodek. Warszawa, Miniatura, 1989.
- Papierz M.: *Ćwiczenia przekładowe — teoria i praktyka przekładu*. W: *Slovakistika v Poľsku. Zborník materiálov z 1. slovackistickej konferencie. Słowacystyka w Polsce. Materiały z I konferencji słowacystycznej*. Red. J. Siatkowski, P. Káša. Warszawa—Kraków 1999, s. 67.
- Papierz M.: *Danuta Abrahamowicz (18.1.1937—27.3.1995)*. W: *Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie na počesť Danuty Abrahamowicovej, prvej lektorky poľského jazyka na FF UPJŠ v Prešove*. Red. J. Dudášová. Prešov, Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, 2000, s. 12—13.
- Papierz M.: *Danuta Abrahamowicz — propagatorka literatury słowackiej*. W: *Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie na počesť Danuty Abrahamowicovej, prvej lektorky poľského jazyka na FF UPJŠ v Prešove*. Red. J. Dudášová. Prešov, Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, 2000, s. 18—23.
- Pisarze świata*. Red. J. Skrunda, J. Herman. Warszawa, PWN, 1999.
- Reisel V.: *Smutne rozkosze*. Tłum. D. Abrahamowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Rúfus M.: *Wiersze*. Tłum. D. Abrahamowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1977.
- Sloboda R.: *Armagedon na Grbie*. Tłum. H. Bielawska-Adamik, Š. Adamik. „Dialog” 2002, nr 4, s. 52—69.
- Sloboda R.: *Moja bratowa*. Tłum. E. Chojnacka. W: *Miejsce w zdarzeniu: antologia współczesnych opowiadań słowackich*. Wyb. P. Darovec. Red. M. Papierz. Kraków, Towarzystwo Słowaków w Polsce, 1998.
- Slovensko-poľské vzťahy v reláciách interkultúrnej komunikácie. Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie na počesť Danuty Abrahamowicovej, prvej lektorky poľského jazyka na FF UPJŠ v Prešove*. Red. J. Dudášová. Prešov, Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, 2000.
- Spyrka L.: *Bliskość kulturowa przekładów w obrębie literatury polskiej i słowackiej*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1, s. 184—199.

- Steiner G.: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Kraków, Universitas, 2000.
- Šikula V.: *Nie na każdej górze karczma. Z Rozarką*. Tłum. D. Abrahamowicz. Katowice, „Śląsk”, 1970.
- Šikula V.: *Z Rozarką*. Tłum. D. Abrahamowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Tatarka D.: *Gmina boża (kwiecień—maj 1968)*. Tłum. H. Janaszek-Ivaničková. „Dziś” 1996, nr 7, s. 36—42.
- Tatarka D.: *Kogucik w agonii*. Tłum. D. Abrahamowicz. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 35—96.
- Tatarka D.: *Nagadywanki*. Tłum. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 179—199.
- Tatarka D.: *Opowiem ci o Uli*. Tłum. L. Engelking. „Gazeta Wyborcza” z 4—5.05.1996.
- Tatarka D.: *Sen o trzech kapeluszach*. Tłum. K. Moćko. „Literatura na Świecie” 1991, nr 3, s. 102—158.
- Žažký L.: *Dunajskie groby / Krdeľ Divých Adamov*. Tłum. D. Abrahamowicz, C. Caputa, M. Sosnal et al. Katowice, „Śląsk”, 1970.
- Tokarz B.: *Przekład w dialogu międzykulturowym. W: Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Katowice 2006.
- Tokarz B.: *Spotkania. Czasoprzestrzeń w przekładzie artystycznym*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Válek M.: *Niepojęte rzeczy*. Tłum. wybór i posł. D. Abrahamowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Válek M.: *Z głową w ogniu*. Tłum. i wybór J. Waczków. Warszawa, PIW, 1971.
- Žáry Š.: *Uśmiechnięta dolina*. Tłum. A. Kroh. Warszawa, LSW, 1983.

Marta Buczek

Danuta Abrahamowicz a jej szkoła przekładu

Resumé

Autora príspevku sa zameriava na konkrétnu školu prekladu, ktorej základy formulovala v slovakistickom prostredí druhej polovice 20. storočia známa poľská prekladateľka slovenskej literatúry Danuta Abrahamowicz. V príspevku sa definujú všetky aspekty prekladateľskej činnosti Abrahamowicz. Výskumy v rámci literárnej vedy, kritická, publikačná, redakčná a prekladateľská činnosť, všetky tieto vystúpenia ukazujú jej metódu vnímania prekladu a zdôrazňujú spôsoby, ktorými Abrahamowicz ho implementuje v nový horizont prijímu, aby sa stal faktom prijímajúcej kultúry.

Kľúčové slova: literárny preklad, slovenská literatúra v poľskom preklade, Danuta Abrahamowicz, poľská literatúra na Slovensku, poľské a slovenské literárne kontakty.

Marta Buczek

Danuta Abrahamowicz's school of translation

Summary

The author of the article focuses on the specific school of translation formulated by the well-known Polish translator of Slovak literature, Danuta Abrahamowicz in the Slovak environment of the second half of the 20th century. The article defines all aspects of Abrahamowicz's translational activities. Her literary studies, critical, publishing, editorial and translation activity are examined in the article and finally, the article shows the ways in which Abrahamowicz perceived translation and the various ways of implementing it in a new horizon of reception to become a fact of the target culture.

Key words: translation, Slovak literature in Polish translation, Danuta Abrahamowicz, Polish literature in Slovakia, Polish and Slovak literary contacts.



Obraz literatury polskiej na Słowacji w tłumaczeniach Jozefa Marušiaka

The Picture of Polish Literature in Slovakia through Jozef Marušiak's Translations

Zuzana Pojezdalová

Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Katedra slovanských filológií,
zuzana.pojezdalova@gmail.com

Data zgłoszenia: 20.12.2015 r. — Data recenzji i akceptacji: 7.04.2016 r.

Abstract: Jozef Marušiak is one of the most distinguished translators of Polish literature into Slovak. The scope of his work is extraordinarily wide. In this paper his most important translations and translation areas are presented in order to show how the picture of the Polish literature in Slovakia has been affected and formed by his work.

Key words: Jozef Marušiak, Polish literature in Slovak language, literary translation, translator, reception of translation.

Literatura polska przenikała do słowackiej przestrzeni kulturowej już od najstarszych czasów istnienia naszych narodów. Jednak dopiero na przełomie XVIII i XIX wieku można mówić o słowacko-polskich stosunkach literackich w ścisłym tego słowa znaczeniu, ponieważ przedstawiciele słowackiego oświecenia zaczęli poszukiwać wsparcia w innych krajach słowiańskich i w Polsce znaleźli przykłady godne naśladowania w zakresie pracy naukowej i wychowawczej, a później również literackiej¹. Celem przekładów polskich dzieł było zaznajomienie słowackich czytelników z mało znaną, lecz dobrze odbieraną i wysoko cenioną literaturą.

Literatura polska stanowiła w późniejszym okresie ideowy, tematyczny oraz gatunkowy wzór dla słowackich romantyków. Ponieważ pisarze tego okresu wo-

¹ J. Hvišč: *Vzťahy a súvislosti slovenskej a poľskej literatúry*. Bratislava 1996, s. 17—18.

leli oryginalne brzmienie tekstów literackich, a także ze względu na ograniczone możliwości wydawnicze, potrzeba przekładu pozostawała na dalszym planie. Z tego powodu literatura przekładowa nie była bogata, jednakże w stosunku do dziejów literatury narodowej była ona istotna, gdyż wzmacniała jej rozwój, realizowała swoją inicjatywę estetyczną i gatunkową w twórczości narodowej².

Dopiero przekładowa twórczość P.O. Hviezdoslava³ oraz stopniowe powstawanie czasopism literackich wprowadzających przekłady dzieł polskich pisarzy⁴ stworzyły podstawy ciągłego przekładania literatury polskiej na język słowacki. Na Słowacji zresztą w tym czasie doszło do unowocześnienia przekładu literackiego i do profesjonalizacji tej dziedziny⁵. W latach międzywojennych oraz powojennych przekłady literatury polskiej, a konkretnie pisarzy takich jak Sienkiewicz, Prus, Reymont i Żeromski, przysłużyły się wielkiemu rozwojowi powieści w twórczości krajowej. Słowaccy pisarze nie znajdowali we własnej tradycji literackiej wystarczających wzorów, dlatego też czytali polskie przekłady, aby śledzić nowe możliwości wyrażania się w powieściach historycznych i społecznych⁶. Po raz pierwszy uwagę zwrócono także na osobowość tłumacza i jego pracę, co znalazło odbicie w artykułach i recenzjach w czasopismach literackich⁷. Do najwybitniejszych tłumaczy należał Mikuláš Stano, który w 1934 roku przetłumaczył *Wierną rzekę* Żeromskiego, a później skupił się prawie wyłącznie na twórczości Sienkiewicza.

W lutym 1948 roku sytuacja znacznie się zmieniła. Do tego roku obraz literatury polskiej na Słowacji kształtował się naturalnie na podstawie wyboru, potrzeb i zainteresowań słowackiego środowiska literackiego. Dzięki sile własnej treści i jakości potrafiła ona zainteresować słowackich pisarzy i nieraz dostarczała brakujących w kraju wzorów. Po 1949 roku twórczość przekładowa dostała się pod kontrolę rządzącej partii, która w mniejszym lub większym stopniu nadzorowała wybór dzieł przekładanych ze wszystkich języków.

W tej polityczno-kulturowej sytuacji w 1959 roku pojawił się Jozef Marušiak ze swoimi pierwszymi przekładami. Jako absolwent filologii rosyjskiej

² B. Hocheľ: *Preklad ako komunikácia*. Bratislava 1990, s. 63.

³ P.O. Hviezdoslav za pomocą przekładów przedstawił słowackim czytelnikom do tej pory prawie nieznanego J. Słowackiego. Tłumaczenia ukazały się na Słowacji w czasie, kiedy również polscy poeci Młodej Polski od nowa odkrywali istotę wyrazu oraz znaczenia twórczości Słowackiego.

⁴ Chodziło zwłaszcza o czasopisma z ustalonym programem, np. „Dennica” (1898—1914), która dbając o popularyzację działań w zakresie oświaty i emancypacji wśród słowackich kobiet, często wydawała przekłady E. Orzeszkowej i M. Konopnickiej.

⁵ K. Bednárová: *Dejiny umeleckého prekladu na Slovensku I. Od sakrálného k profánnemu*. Bratislava 2013, s. 49.

⁶ J. Hvišč: *Vzťahy a súvislosti...*, s. 126.

⁷ Na przykład L. Nádaši-Jégé w recenzji *Chłopów* W. Reymonta podkreślił strategię tłumacza I. Grebáča-Orlova polegającą na stosowaniu „dialektyzmów z gwary północnoorawskiej”. Por. L. Nádaši-Jégé: *Wl. St. Reymont: Sedliaci*. „Slovenské pohľady” 1927, nr 4, s. 276.

i słowackiej na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie debiutował przekładami z języka rosyjskiego, tłumacząc powieści, nowele i opowiadania⁸. W 1961 roku w wydawnictwie Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry (SVKL) ukazał się jego pierwszy książkowy przekład z języka polskiego — powieść J. Parandowskiego *Niebo w płomieniach*, którym zaczął swoją karierę tłumacza literatury polskiej. Nasuwa się pytanie, dlaczego nie kontynuował przekładu tekstów rosyjskojęzycznych i poświęcił swoją karierę zawodową właśnie północnym sąsiadom. W wywiadzie dla „Monitora Polonijnego” Marušiak wyjaśnił, że inne języki słowiańskie interesowały go jeszcze w czasie studiów, ale „w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych współczesna literatura polska była śmielsza, bardziej krytyczna niż w pozostałych krajach naszego bloku”⁹. Mimo to nie miał okazji tłumaczyć współczesnej literatury polskiej na większą skalę. W bibliografii jego książkowych tłumaczeń z lat 1961–1972 znajdują się przeważnie dzieła o tematyce historycznej, młodzieżowej, podróżniczej, popularnonaukowej i filozoficznej¹⁰. W tym czasie jego uwaga skupiała się bowiem na polskich dziełach pozytywistycznych oraz międzywojennych, później na beletryzowanym eseju¹¹. Większość przekładów ówczesnych dzieł literatury pięknej publikował w czasopismach, szczególnie w „Revue svetovej literatúry” (RSL). Marušiak zaznajomił słowackich czytelników z młodą, do dziś istotną generacją polskich pisarzy¹². Od samego początku był tłumaczem wszechstronnym — zajmował się prozą, dramatem i poezją. W latach 1972–1978 objął go zakaz publikacji. Z tego powodu nie odnotowano w żadnym czasopiśmie jego przekładu. Sytuacja w zakresie publikacji książkowych oficjalnie była taka sama, przekłady Marušiaka ukazywały się jednak pod nazwiskami innych tłuma-

⁸ Na przykład przekłady dzieł V. Bogomolova, P. Nilina, A. Grina, A. Jugova, V. Kaverina, V. Katajeva i inne, por. <http://www.litcentrum.sk/slovenski-spisovatelia/jozef-marusiak> [Data dostępu: 31.10.2015].

⁹ J. Marušiak: *Tłumacz musi być jak kameleon*. „Monitor Polonijny” 2004, nr 3, s. 10. Dostępne w Internecie: http://issuu.com/monitorpolonijny/docs/monitor_polonijny_2004_03 [Data dostępu: 31.10.2015]. Równocześnie miał osobistą motywację, ponieważ wychowując się w podtatrzańskiej wsi Hybe, „odczuwał geograficzną bliskość Polski” i właśnie z powodu ciekawości tego, co jest po drugiej stronie gór, częściej sięgał po literaturę polską (ibidem).

¹⁰ Por.: J. Broszkiewicz: *Podoba lásky*. Bratislava, Smena, 1962; A. Schaff: *Filozofia človeka*. Bratislava, SVKL, 1964; S. Kowalewski: *Čierne okna*. Bratislava, Mladé letá, 1964; B. Gordon: *Adresát neznámy*. Bratislava, Mladé letá, 1965; Z. Bauman: *Vízie ľudského sveta*. Bratislava, Obzor, 1967; Z. Kosidowski: *Čo rozprávali proroci*. Bratislava, Obzor, 1969; J. Parandowski: *Alchymia slova. Mytológia*. Bratislava, Tatran, 1970; Z. Cackowski: *Hlavné problémy a smery filozofie*. Bratislava, Pravda, 1971; J. Edigey: *Tri ploché kľúče*. Bratislava, Obzor, 1971.

¹¹ J. Hvišč: *Vzťahy a súvislosti...*, s. 154–155.

¹² Na przykład S. Mrožek: *Tango*. RSL 1966, nr 2; J. Wittlin: *Vademecum grafomana*. RSL 1969, nr 3; S. Grochowiak: *Totentanz in Polen*. RSL 1970, nr 3; J. Głowacki: *Nový tanec la-ba-da*. RSL 1972, nr 1 i inne.

czy¹³. Dzięki temu udało się mu nie stracić kontaktu z twórczością przekładową. W 1980 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki Polskiej Republiki Ludowej przyznało mu wyróżnienie „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. Jednak jego przełomowy przekład ukazał się dopiero rok później, kiedy wydawnictwo Slovenský spisovateľ opublikowało powieść E. Redlińskiego *Konopielka*, pod słowackim tytułem *Konôpka* (1981).

Przekład ten spotkał się z niebywałym odzewem¹⁴. *Konopielkę* opublikowano w Polsce w 1973 roku, należy ona do tzw. nurtu chłopskiego, starającego się o realistyczne przedstawienie wsi i środowiska wiejskiego. Jak jednak zauważyli niektórzy ówczesni krytycy, a zwłaszcza sam tłumacz, realizm powieści nie stanowi mimo pierwszego wrażenia jej podstawy ani nawet głównego celu, ponieważ rzeczywiste istnienie świata przedstawionego było w tym czasie już praktycznie niemożliwe. Marušiak był przekonany, iż Redlińskiemu chodziło raczej o

stworzenie kreatywnego modelu wsi, w którym wiarygodność pojedynczych faktów rzeczowych i historycznych nie jest aż tak ważna, jak wiarygodność ujęcia podstawowych psychologicznych, mitycznych sytuacji, formujących świadomość, zwyczaje, ogólne podejście do świata człowieka wiejskiego, zakorzenionego w głębokiej przeszłości, ale widocznego do dziś¹⁵.

Ta teza to punkt wyjścia dla językowego odtworzenia przekładu *Konopielki*. Postacie powieści, jak i sam narrator posługują się bowiem dialektem podlaskim, którego użycie nie jest celem samym w sobie. Jego zadaniem nie jest pokazanie, w jaki sposób mieszkańcy używają konkretnego dialektu, stanowi jedynie środek podkreślenia mentalności ludzi i ich postrzegania świata.

Kwestia tłumaczenia dialektów była przedmiotem dyskusji już w latach 50. zeszłego wieku, kiedy w słowackim tłumaczeniu *Cichego Donu* wyrazy ukraińskie zastąpiono gwarą wschodniosłowacką. Wnioski dyskursu sformułował jednak dopiero Ferenčík w tezach słowackiej szkoły przekładowej jako

regułę nieprzekładania regionalnego dialektu oryginału na jakikolwiek konkretny regionalny dialekt języka słowackiego, żeby nie doszło do niepożądanego

¹³ Na przykład W. Tatarkiewicz: *O štastí*. Bratislava, Smena, 1973 — pod nazwiskiem R. Turňa; B. Lešmian: *Príbehy námorníka Sindibáda*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1974 — pod nazwiskiem F. Uváček i inne.

¹⁴ Por. V. Kochoł: *Groteska a mýtus*. „Romboid” 1982, nr 9, s. 88—90; J. Hvišč: *E. Redliński: Konôpka*. „Slovenské pohľady” 1982, nr 6, s. 140—142 i inne.

¹⁵ „vytvorenie kreatívneho modelu dediny, v ktorom nie je natoľko dôležitá hodnovernosť jednotlivých vecných či historických skutočností, ale skôr hodnovernosť postihnúť základných psychologických, mytologických situácií, formujúcich vedomie, zvykoslovie, celkový prístup k svetu dedinského človeka, majúci korene v hlbokjej minulosti, ale prejavujúcej sa dodnes”. J. Marušiak: *O Konôpke, slovenčine a radosti z prekladania*. „Revue svetovej literatúry” 1983, nr 3, s. 136 (tłum. — Z.P.).

przesunięcia zamiaru artystycznego, ewentualnie do wywołania sprzecznego znaczenia. Żeby osiągnąć identyczność pod względem formy, należy zastosować dialekt stylizowany stworzony *ad hoc* albo, w skrajnym przypadku, cytaty lub uwagi wyjaśniające¹⁶.

Marušiak w zasadzie trzymał się reguł słowackiej szkoły — nie użył żadnego konkretnego dialektu słowackiego, korzystał jedynie z różnych elementów typowych dla większości gwar środkowosłowackich¹⁷. Swoją decyzję uzasadnił za pomocą kilku różnych argumentów, a jednym z najważniejszych było to, że „moc ekspansji tych gwar powoduje, że dzisiaj odczuwamy je jako najbardziej typowe dla mowy ludowej już w ponaddialektalnym rozumieniu”¹⁸. Przeciwno zastosowaniu konkretnego dialektu języka docelowego jednoznacznie przemawia również fakt, iż „konkretny dialekt nieznośnie łączy obcą, przenoszoną rzeczywistość z naszą krajową rzeczywistością, łatwą do identyfikacji, i to prowadzi do niepożądanego przesunięcia w postrzeganiu czytelniczym”¹⁹. Marušiak dokładnie więc przemyślał koncepcję przekładu, żeby zapobiec niepożądanym zmianom znaczenia. Wbrew twierdzeniom tłumacza J. Hvišč²⁰ i V. Kochol²¹ widzą w użytym przez Marušiaka języku gwara liptowską. Słowacki element kulturowy przedostał się zatem do oryginału, ale wydaje się, że w tym przypadku nie można było tego uniknąć. Pozwolimy sobie na stwierdzenie, iż ze względu na wspomnianą już rolę dialektu w tym dziele rozwiązanie zastosowane przez Marušiaka było jedynym możliwym i właściwym.

Nurtowi wiejskiemu Marušiak pozostał wierny, tłumacząc powieść W. Myśliwskiego *Kamień na kamieniu*, która została opublikowana w 1989 roku w wydawnictwie Slovenský spisovateľ. Na Słowacji powieść ukazała się pięć lat później niż polski oryginał, tłumacz miał więc wystarczająco dużo czasu, żeby zbadać pozycję powieści w polskim środowisku literackim. Czytelnicy uważali ją za bestseller czy nawet za arcydzieło, ale wielu krytyków miało także zu-

¹⁶ „pravidlo nepreklaďat' regionalny dialekt originálu akýmkoľvek konkrétnym regionálnym dialektom slovenčiny, aby nedošlo k nežiaducemu posunu umeleckého zámeru, resp. významovému protirečeniu. Na dosiahnutie formálnej totožnosti použiť štylizovaný dialekt vytvorený ad hoc, alebo, v krajnom prípade, citátové prvky či vysvetľujúce vsuvky”. J. Ferenčík: *Kontexty prekladu*. Bratislava 1982, s. 55 (tłum. — Z.P.).

¹⁷ Nie jest ich wiele, ale stosuje je konsekwentnie, np.: końcówkę przymiotników rodzaju nijakiego -ô (*peknô* zamiast *pekné*), końcówkę czasowników w czasie przeszłym -u (*kosiu* zamiast *kosil*), końcówkę czasowników -uvat' (*kupuvat'* zamiast *kupovat'*) itp.

¹⁸ J. Marušiak: *O Konôpke...*, s. 138.

¹⁹ „konkrétne nárečie neúnosne spája cudziu, prenášanú realitu s presne určiteľnou našou domácou skutočnosťou, čo vedie k nežiaducemu posunu k čitateľskom vnímaní”. Ibidem, s. 139 (tłum. — Z.P.).

²⁰ J. Hvišč: *E. Redliński: Konôpka*. „Slovenské pohľady” 1982, nr 6, s. 142.

²¹ V. Kochol: *Groteska a mýtus...*, s. 90.

pełnie odmienne zdanie²². Analizując *Konopielkę*, wskazaliśmy już na to, w jak przemyślany sposób Maruśiak podchodzi do tłumaczenia, i że w przygotowaniu do pracy nad przekładem właściwa interpretacja oryginału okazuje się jednym z zasadniczych elementów. Klucz do językowego ujęcia dzieła znajdujemy w artykule J. Barana, który określa język powieści jako „lekkko stylizowany, ale sprawiający, od początku [...] do końca, wrażenie prawdziwości i naturalności”²³. Podobnie można określić język przekładu. Maruśiak, „wtajemniczony znawca mowy człowieka wiejskiego, stylizuje narrację na ludową, co odpowiada narratorowi socjalnie i mentalnie, ale zachowuje przy tym właściwy umiar, a więc zgodnie z zamiarem autora specyficzny język nie przesłania uniwersalnego losu bohatera”²⁴. W powieści *Kamień na kamieniu* znajdujemy, w odróżnieniu od *Konopielki*, elementy gwary ludowej w warstwie nie tyle morfologicznej, ile leksykalnej, składniowej i stylistycznej²⁵. Lekka stylizacja oryginału utrzymana jest w przekładzie również za pomocą wymieniania słów gwarowych na ich odpowiedniki literackie²⁶. Przy tym język przekładu uzupełnia obrazową narrację w sposób harmonijny.

W literaturze słowackiej nurt wiejski nie ma tak wielu przedstawicieli. Biorąc pod uwagę tematykę, powieść *Kamień na kamieniu* jest więc wzbogaceniem dla słowackiego środowiska, merytorycznie jest bardzo bliska kulturze słowackiej oraz reprezentuje specyficzny nurt literacki na Słowacji. Z drugiej strony słowacy czytelnicy nie mogą za pośrednictwem paru wybranych tłumaczeń w pełni dostrzec skomplikowanego rozwoju tego nurtu, którego zwieńczeniem była właśnie powieść Myśliwskiego. Stwierdził to też P. Winczer, który zauważył, iż „polski czytelnik wyczuwa w oryginale również kontekst literacki prozy rozwijającej się w rodzimej literaturze od lat 60. [...], czego nie udało się w przekładzie zachować”²⁷. Obraz polskiej prozy wiejskiej na Słowacji pozostaje zatem

²² Intensywną dyskusję na temat interpretacji powieści w Polsce Maruśiak szczegółowo opisuje w posłowie przekładu, cytując artykuły i recenzje zarówno zwolenników, jak i przeciwników książki, opublikowane w czasopismach „Radar”, „Tu i Teraz”, „Miesięcznik Literacki” i innych.

²³ J. Baran: *Kamień do kamienia*. „Tygodnik Kulturalny” 1986, nr 3, s. 7.

²⁴ „zasvätený znaleč reči dedinského človeka, štylizuje rozprávanie na ľudové, čo zodpovedá sociálne i mentálne rozprávačovi, no zachováva pritom patričnú mieru, takže vhodné s autorovým zámerom jazyková osobitosť prostredia neprekrýva univerzálnosť hrdinového osudu”. P. Winczer: *Závažné a mnohoznačné Myšlívského dielo*. „Slovenské pohľady” 1991, nr 1, s. 139 (tłum. — Z.P.).

²⁵ Por. „Otec mi kázal, aby som štence utopil, kým sa im oči rozlepia. Nechať jedno, načo nám je toľko psov. Podrastú, a potom iba dávaj žrať. A keď začnú za sukami behať, budú ich po dedine mlátiť drúkmi, možno bude treba držať aj mrzáka. A poviazat’ na reťaze, koľko reťazi by bolo treba kúpiť. Laľať, krave sa prethla, a niet času zaniest’ ku kováčovi, żeby ju dáko zvaril”. W. Myšlívski: *Kameň na kameni*. Bratislava 1989, s. 47.

²⁶ Por. „A keď príde mokrý rok na ľan? Tak bude mokrý aj na žito, pšenicu, nevrávim už o švábke. Lebo mokrý rok je na všetko mokrý. Nevyberá si, či pšenica, zemiaky, či ľan”. Ibidem, s. 12.

²⁷ „poľský čitateľ citi v pôvodine aj domáci literárny kontext od šesťdesiatych rokov sa rozvíjajúcej prózy [...], čo sa v preklade nedalo zachovať”. P. Winczer: *Závažné a mnohoznačné...*, s. 139 (tłum. — Z.P.).

mimo wszystko tylko częściowy. Jak zaznaczyliśmy jednak wcześniej, także dzięki przekładowi Maruśiaka obraz ten jest stosunkowo wierny.

Wspomnieliśmy już o tym, że Maruśiak oprócz beletrystyki zajmował się również tłumaczeniem specjalistycznym. Do jego najbardziej znaczących dzieł w tym zakresie niewątpliwie należy przekład monumentalnej trzutomowej antologii W. Tatarkiewiczza *Historia estetyki*²⁸, która ukazała się w Polsce już w latach 60. We wstępnym studium słowackiego wydania *Estetyki starożytnej* E. Bott'ánková pisze, że na Słowacji powstało do tej pory niewiele publikacji tego rodzaju. Dzięki przekładowi do rąk słowackiego czytelnika trafia książka, która przyniosła „pełny i bogaty obraz rozwoju estetyki starożytnej, różnorodnych postaci i przemian jej problemów, motywów oraz aparat pojęciowy”²⁹. Z punktu widzenia przekładu interesuje nas oczywiście przede wszystkim kwestia aparatu pojęciowego. Mając na uwadze, że specjalistyczna twórczość estetyczna zaczynała się na Słowacji dopiero rozwijać oraz że antologia do dziś stanowi część literatury obowiązkowej kursu estetyki w ramach kierunków humanistycznych i technicznych na słowackich uniwersytetach³⁰, można bez wątplenia powiedzieć, iż przekład Maruśiaka miał znaczący wpływ na rozwój słowackiej terminologii estetycznej. Maruśiak podjął się również przetłumaczenia następnego istotnego historiograficznego dzieła Tatarkiewiczza — *Historia filozofii*. Z dostępnych nam informacji wynika, że przekład słowacki nie został jednak dotychczas opublikowany. Z zakresu literatury specjalistycznej i popularnonaukowej Maruśiak przedstawił słowackim czytelnikom także słynnego polskiego filozofa — L. Kołakowskiego. W dwóch seriach ukazały się tłumaczenia *Mini wykładów o maxi sprawach*³¹, w czasopiśmie opublikowano z kolei *Wielki głód*³². Dla Maruśiaka jako tłumacza charakterystyczne jest to, że stara się zaznajomić czytelnika także z szerszym kontekstem tłumaczonego dzieła. W posłowiach albo uwagach tłuma-

²⁸ Por.: W. Tatarkiewicz: *Dejiny estetiky I, Staroveká estetika*. Bratislava, Tatran, 1985; Idem: *Dejiny estetiky II, Stredoveká estetika*. Bratislava, Tatran 1988; Idem: *Dejiny estetiky III, Novoveká estetika*. Bratislava, Tatran, 1991.

²⁹ „plný a bohatý obraz rozvoja antickej estetiky, rozmanitých podôb a premien jej problémov, motívov a pojmového aparátu”. W. Tatarkiewicz: *Dejiny estetiky I, Staroveká estetika...*, s. 10—11 (tłum. — Z.P.).

³⁰ Por. strony uniwersytetów: Univerzita Komenského w Bratysławie: https://fphil.uniba.sk/uploads/media/HE_sylaby_ZS_1415.pdf; Univerzita Konštantína Filozofa w Nitrze: http://www.uluk.ff.ukf.sk/ULUK/ULUK_files/Te%CC%81zy%20Estet.pdf; http://www.katedrafilozofieffukf.com/uploads/1/3/9/8/13980582/dejiny_estetickho_myslenia.pdf; Technická univerzita w Koszycach: http://www.fu.tuke.sk/data/aktuality/oznamy/20090801_infolist/Dejiny_estetikyII.pdf; Trnavská univerzita w Trnawie: <http://fff.truni.sk/index.php?mod=page&id=349> [Data dostępu: 7.11.2015].

³¹ Por.: L. Kołakowski: *Malé prednášky o veľkých problémoch*. Bratislava, Kalligram, 1998; Idem: *Malé prednášky o veľkých problémoch (druhá séria)*. Bratislava, Kalligram, 2000.

³² Por. L. Kołakowski: *Veľký hlad*. „Slovenské pohľady” 1991, nr 4, s. 59—62.

cza często podaje informacje, które pomagają zrozumieć znaczenie dzieła albo samego autora, ewentualnie okoliczności napisania oryginału³³.

Na początku lat 90. doszło do istotnej zmiany w zakresie doboru tłumaczonych przez Marušiaka dzieł. Częściowo wynikało to ze zmiany ustroju politycznego, częściowo spowodowane było faktem przejścia tłumacza w 1992 roku na emeryturę. O ile dotychczas można było obserwować pewną spójność tematyczną w doborze tłumaczonego materiału³⁴, o tyle od tej pory przekłady Marušiaka łączą zaledwie dwa czynniki. Pierwszy stanowi wybór autora oryginału, jak pokazuje bibliografia jego przekładów, niektórzy pisarze pojawiają się w wyborach kilkakrotnie. Zazwyczaj jest to jednak tylko dwukrotne podjęcie się przekładu dzieł jednego autora³⁵, przy czym drugie tłumaczenie następuje dopiero po kilku latach po pierwszym przekładzie. Drugi czynnik tłumacz stosuje nieco bardziej konsekwentnie: prawie wszystkie przełożone przez niego dzieła zyskały nominację do Nagrody Literackiej Nike lub ją zdobyły. Najlepiej wyjaśnia swój wybór jednak sam tłumacz: „Gdy jakaś książka mnie zainteresuje, podsuwam pomysł przetłumaczenia jej na język słowacki jakiemuś wydawnictwu. Bywa i tak, że zrobię tłumaczenie, a potem oferuję gotowy produkt”³⁶. Najważniejsze jest więc osobiste zaciekawienie samego tłumacza. Nike może dla niego stanowić jedynie pewną wskazówkę, co warte jest przeczytania zdaniem polskiego środowiska literackiego. Nagroda w ten sposób niewątpliwie spełnia jeden ze swoich głównych celów, jakim jest promocja literatury polskiej³⁷. Ponieważ Marušiak gustuje właśnie w książkach, które wcześniej zostały już docenione, można stwierdzić, że co do joty spełnia rolę tłumacza — ambasadora oraz legislatora literatury polskiej na Słowacji³⁸. Z jednej strony przedstawia słowackim czytelnikom najnowszą literaturę polską³⁹, z drugiej strony

³³ Na przykład tekst *Wielki głód* został uzupełniony o informację, że dzieło miało pierwotnie być częścią cyklu bajek, ale cenzura je z książki wykreśliła i bajkę znaleziono dopiero w 1991 roku w starym mieszkaniu autora. Ibidem, s. 62.

³⁴ Mamy na myśli przede wszystkim wspomniane już dzieła nurtu wiejskiego czy literaturę specjalistyczną, ale również dziecięcą i młodzieżową, którymi nie zajmowaliśmy się bliżej ze względu na ograniczoną objętość artykułu.

³⁵ Por.: A. Michnik: *Sokratov tieň*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1993; Idem: *Zlost' a hanba, smútok a hrdosť*. Bratislava, Kalligram, 2006 (wraz z K. Chmelem i I. Hankovą); J. Pilch: *Pod mocným anjelom*. Bratislava, Drevo a srd, 2002; Idem: *Lyže svätého otca*. W: *Polská drama*. Bratislava, Divadelný ústav, 2012; W. Myśliwski: *Horizont*. Bratislava, Kalligram, 2007; Idem: *Traktát o lúštení fazule*. Bratislava, Kalligram, 2010; A. Stasiuk: *Dukla*. Bratislava, Baum, 2004; Idem: *Haličské poviedky*. Bratislava, Slovart, 2008.

³⁶ J. Marušiak: *Tłumacz musi być...*, s. 11.

³⁷ Por. <http://www.nike.org.pl/strona.php?p=19> [Data dostępu: 7.12.2015].

³⁸ Por. M. Buczek: *Jozef Marušiak — tłumacz-komparatysta idealny*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 5, cz. 1, s. 386.

³⁹ Por. J. Pilch: *Pod mocnym anjelom...*; A. Stasiuk: *Dukla...*; Idem: *Haličské poviedky...*; K. Varga: *Guláš z turula*. Bratislava, Kalligram, 2010 i inne.

wraca również do starszych dzieł klasyków należących do kanonu literatury polskiej⁴⁰.

Przyjrzyjmy się bliżej jednemu z największych wyzwań translatorskich, jakim jest przekład *Ferdydurke* W. Gombrowicza. Wielowarstwowa i wieloznaczna powieść była i nadal jest przedmiotem wszelkiego rodzaju interpretacji. Jeżeli recepcja *Kamienia na kamieniu* była niejednoznaczna, to w przypadku *Ferdydurke* w ogóle nie można dokonać wyboru jednego właściwego sposobu rozumienia całej powieści. W interpretacjach oryginału bardzo często pojawiają się pojedyncze wyjaśnienia znaczeń lub symboli powieści, toteż tłumacz w trakcie reekspresji dzieła w języku docelowym musi stosować różne strategie w celu pokonania zarówno barier językowych, jak i kulturowych. Przetłumaczona na wiele języków powieść doczekała się słowackiej wersji dopiero w 2004 roku, czyli po niemal siedemdziesięciu latach od wydania oryginału. Sam fakt odzwierciedlającej się w języku odległości czasowej sugeruje, że tłumacz musiał zdecydować się na modernizację bądź archaizację języka powieści. L. Berezowski stwierdza, że istnieją dwa źródła kodowania czasu i miejsca powstania tekstu oryginału: materiał językowy oraz materiał pojęciowo-kulturowy. Jeżeli przeważa pierwszy, archaizacja lub aktualizacja wymaga świadomego stosowania strategii tłumaczeniowej, w drugim zaś przypadku efekt archaizacji wywoła nawet tłumaczenie dosłowne⁴¹. Niezwykle złożony tekst *Ferdydurke* nie pozostawił tłumaczowi wyboru jednej spośród tych dwóch opcji. Jak wskazuje M. Buczek⁴², Maruśiak musiał w różnych, lecz uzasadnionych przypadkach zastosować obydwie: archaizując mowę chłopów i ludu, odróżnia ją od języka „panów”, aktualizuje język w sytuacji, kiedy archaizmy nie pełnią żadnej funkcji i mogłyby utrudnić odczytanie innych wartości oryginału⁴³. Chociaż dosłowne tłumaczenie też znalazło uzasadnione miejsce w tekście docelowym, jego funkcja wiarygodnego oddania czasu i przestrzeni oryginału wydaje się mniej ważna. Poprzez dosłowność tłumacz bowiem starał się przede wszystkim przekroczyć barierę wynikającą z napięcia między formą a chaosem oryginału⁴⁴. Bliskość języków umożliwia tłumaczowi wykorzystywanie neologizmów zbudowanych w oparciu o sposoby derywacji zastosowane w oryginale. Poprzez różne operacje słotwórcze stara się oddać niezwykłą pracę Gombrowicza nad językiem powieści.

⁴⁰ Por.: C. Miłośz: *Záhrada vied*. Bratislava, Kalligram, 2002 (wraz z K. Chmelem i M. Minárikovą); R. Kapuściński: *Eben*. Bratislava, Kalligram, 2003; W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Bratislava, Kalligram, 2004 i inne.

⁴¹ L. Berezowski: *Pragmatyczne podstawy archaizacji*. W: *Przekładając nieprzekładalne*. Red. M. Ogonowska. Gdańsk 2000, s. 132–133.

⁴² Por. M. Buczek: *Barriere kulturowe w słowackim przekładzie „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1, s. 164–183.

⁴³ Ibidem, s. 175–176.

⁴⁴ Ibidem, s. 182.

Wydaje się, że niemal każdy krok podejmowany przez tłumacza jest dokładnie przemyślany. Z tego powodu nasuwa się pytanie, dlaczego Maruśiak usunął z powieści lejtmotywy przewijające się przez cały utwór: *pupa*, *gęba*, *łydka*, tłumacząc je nie jednym słowem, lecz kilkoma⁴⁵. Słowacki przekład w ten sposób traci jedną z najważniejszych cech oryginału — słowa kluczowe, które oczywiście są wieloznaczne, ale autor oryginału zostawił ich interpretację czytelnikowi. Słowacki odbiorca nie ma możliwości zadania sobie pytania, co oznacza owa *pupa* czy *gęba*. A przecież właśnie próba interpretacji tego typu symboli powinna stanowić cel przekładu *Ferdydurke* w obcej kulturze po tylu latach.

Ferdydurke to doskonały przykład bariery kulturowej wspierający tezę o dwóch geograficznie bliskich krajach, których kultury są faktycznie obce⁴⁶. Jednakże Maruśiak wybiera z literatury polskiej również dzieła, które te dwa kraje w pewien sposób łączą. Należą do nich przekłady *Opowieści galicyjskich* oraz *Dukli* A. Stasiuka, a także tłumaczenia esejów A. Michnika lub K. Vargi⁴⁷. Wszyscy wymienieni pisarze wykorzystali w swoich książkach elementy, których czytelnik słowacki nie odczuwa zbyt obco, potrafi się z nimi identyfikować, może przenieść je do własnej kultury. Literatura polska staje się przez to mniej obca i bardziej zrozumiała, przystępna. W książkach Stasiuka element ten stanowi przede wszystkim środowisko, miejsce, gdzie rozgrywają się pojedyncze historie. Chodzi o tereny w pobliżu Słowacji albo na jej granicach. Regiony te mogą być znane słowackiemu odbiorcy z własnego doświadczenia, a przynajmniej ze szkolnych lekcji geografii lub historii. W ten sposób można odnieść wrażenie, że mowa jest o „naszym”, a nie o „cudzym”⁴⁸, ponieważ świat przedstawiony jest do „naszego” podobny. J. Beňo jednak od razu zaznacza, że „nie temat, lecz jego opracowanie poprzez oryginalność oraz mistrzostwo słowa jest decydujące. Dzięki przemyślanej budowie tekstu oraz stylistycznej perfekcyjności Stasiuk króluje w doskonałym tłumaczeniu Jozefa Maruśiaka”⁴⁹. Beňo jednocześnie składa hołd

⁴⁵ Na przykład *gęba* przetłumaczona jest na *ksicht*, *papuľa*, *huba*, *rypák* i inne, odpowiednikami *pupy* są *zadok*, *zadoček*, *rituľka* i inne.

⁴⁶ L. Spyřka: *Bliskość kulturowa a przekład w obrębie literatury polskiej i słowackiej*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1, s. 187.

⁴⁷ A. Stasiuk: *Dukla...*; Idem: *Haličské poviedky...*; K. Varga: *Guláš z turula...*; A. Michnik: *Sokratov tieň*. Bratislava, Kalligram, 1997; Idem: *Zlost' a hanba, smútok a hrdošť...*

⁴⁸ Maruśiak na przykład konsekwentnie naturalizował ortografię słowackich toponimów. Żeby jednak podkreślić wielokulturowy aspekt opowieści, stosował reguły transkrypcji nazw w języku ukraińskim według reguł słowackiej ortografii, mimo że autor oryginału posługiwał się jedynie pisownią polską.

⁴⁹ „Nie téma, ale jej spracovanie originalitou a slovesným majstrovstvom autora rozhoduje. Stasiuk premyslenou výstavbou textov a štylistickou bravúrou vyniká v perfektnom preklade Jozefa Maruśiaka”. J. Beňo: *Umenie využiť talent*. „Slovenské pohľady” 2009, nr 5, s. 130 (tłum. — Z.P.).

pisarzowi oraz literaturze polskiej, pisząc: „[Stasiuk — Z.P.] odkrywa i przybliża w swoistej ludzkiej osobliwości specyficzny sposób wolności i niepodległości, pouczony tradycją nowoczesnej polskiej prozy modernistycznej, której możemy tylko zazdrościć jej psychologicznego mistrzostwa oraz naturalnej filozoficznej głębi”⁵⁰.

W przypadku tłumaczonych przez Marušiaka esejów bliskość kulturowa nie odnosi się do konkretnego miejsca lub czegoś materialnego. Chodzi bardziej o myśli, rozważania, które można przenieść również do słowackiego środowiska, można je transponować na słowackie warunki, co więcej — możliwe jest znalezienie w nich odpowiedzi na własne pytania. Dotyczy to przede wszystkim esejów A. Michnika, który jest na Słowacji bardzo dobrze znany, ponieważ kilkakrotnie odwiedził Bratysławę i uczestniczył w różnych dyskusjach⁵¹. Elementem łączącym oba kraje jest tym razem wspólna historia, walka przeciwko totalitarnemu układowi politycznemu oraz zwalczanie problemów po transformacji. W wydaniu słowackim znajdują się eseje na temat Europy Środkowej jako wielonarodowej mozaiki, źródła konfliktów, lecz także różnorodności i tolerancji. Książka stanowi źródło cennych myśli, dzięki którym można zarówno lepiej zrozumieć własną historię, jak i zobaczyć analogiczny rozwój Polski i Słowacji⁵². J. Beňo w swojej recenzji wyraził podziw dla samego autora: „Czytając ją [książkę — Z.P.] człowiek sobie uświadomi, jak bardzo brakuje nam takiej osobowości, jak nie mamy autora, który dzięki swoim stanowiskom, ciągłej i wytrwałej pracy wyrósłby na autorytet dziś znany i szanowany, chociażby tylko w Europie Środkowej”⁵³.

Zbiór esejów *Gulasz z turula* K. Vargi odgrywa na Słowacji zupełnie inną rolę niż eseje Michnika. Uwaga czytelnika tym razem nie jest skierowana na północnego, lecz południowego sąsiada, gdyż eseje dotyczą Węgier, ich mieszkańców, węgierskiej kultury, historii i „duszy”⁵⁴. Autor, syn polskiej matki i węgierskiego ojca, napisał książkę, wracając do swoich korzeni i jednocześnie przywracając

⁵⁰ „Objavuje a približuje v svojrážnej ľudskej osobitosti zvláštny spôsob slobody a nezávislosti poučený tradíciou modernej poľskej prózy, ktorej môžeme iba závidieť jej psychologické majstrovstvo i prirodzenú filozofickú hĺbku”. Ibidem (tłum. — Z.P.).

⁵¹ Na przykład w 1997 roku: <http://www.sme.sk/c/2077555/adam-michnik-knizne-i-nazivo.html>; w 2011 roku: http://www.kalligram.sk/index.php?cl=sprawy_item&iid=91 [Data dostępu: 10.12.2015].

⁵² Na przykład w częściach o historii pierwszej Republiki Czechosłowackiej albo w artykułach *Polsko na križovatke*, *Gazeta na križovatke*.

⁵³ „Človek si pri jej čítaní uvedomí, ako u nás veľmi chýba takáto osobnosť, ako nemáme autora, ktorý by bol vyrástol svojimi postojmi, sústavnou a húževnatou prácou na autoritu známú a rešpektovanú dnes hoci len v strednej Európe”. J. Beňo: *Demokracia je sivá*. „Slovenské pohľady” 2007, nr 3, s. 114 (tłum. — Z.P.).

⁵⁴ J. Gregor: *A keď nám bude smutno, spomenieme si na prehrané bitky*. „Sme”, 13.01.2010. Dostępne w Internecie: <http://kultura.sme.sk/c/5404113/a-ke-d-nam-bude-smutno-spomenieme-si-na-prehrane-bitky.html> [Data dostępu: 15.12.2015].

Polakom pamięć o Węgrach⁵⁵. Ponieważ w kulturze wyjściowej oryginału Węgrzy są postrzegani jak „bracia” lub „bratanki” i niewielu Polaków potrafi wytłumaczyć to niezwykle przywiązanie⁵⁶, pierwotni odbiorcy mają okazję bliżej poznać ulubionego „sąsiada”, odkryć mity oraz stereotypy krążące wokół Węgrów. Książka daje słowackim czytelnikom w zasadzie taką samą możliwość, lecz punkt wyjścia, czyli według B. Hochela rzeczywistość towarzysząca tekstowi⁵⁷, jest zupełnie inny. Stosunek Słowaków do Węgrów jest ogólnie raczej negatywny. Powody tej niechęci są na tyle skomplikowane, że trudno je wytłumaczyć, podobnie jak polskie przywiązanie. Sięgają czasów wspólnego państwa, ale również okresu niedawno jeszcze podsycanej przez polityków waśni. O wartościach kultury węgierskiej mówi się na Słowacji rzadko. W recenzji K. Chmel określa niewiedzę Słowaków jednym trafnym zdaniem: „Sąsiadek słowacki uświadomi sobie, jak bardzo mało z niej zna!”⁵⁸. Potrzebna była więc książka pióra polskiego pisarza, żeby Słowacy dowiedzieli się czegoś więcej o Węgrach i mogli ich zrozumieć. Poza tym przekład ukazał się w latach, kiedy na Słowacji polityczne nasilenie słowacko-węgierskich nieporozumień osiągnęło punkt kulminacyjny. Cytując ponownie K. Chmela, „wdzięczność za aktualny oraz bardzo potrzebny przekład należy się panu Jozefowi Marušiakowi”⁵⁹.

Lwią część dorobku translatorskiego Marušiaka stanowią dzieła prozatorskie. Jednakże podejmował się także tłumaczenia tekstów poetyckich oraz sztuk teatralnych. Nieliczne przekłady poezji ukazywały się przede wszystkim w czasopiśmie⁶⁰. Warto jednak wspomnieć o jego tłumaczeniach współczesnego dramatu polskiego. Jeszcze w 1966 roku ukazał się przekład *Tanga* S. Mrożka w „Revue svetovej literatúry”⁶¹, sztuki w tym czasie jednak nie wystawiono. Dopiero później przygotował ją teatr w Martinie, opierając się jednak na przekładzie Milana Lasicy⁶². W formie książki ukazały się tłumaczenia *Antyfony w Nowym*

⁵⁵ Por. recenzję R. Makłowicza na stronie wydawnictwa Czarne: <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/gulasz-z-turula> [Data dostępu: 15.12.2015].

⁵⁶ K. Janowska: *Kotlet z Arpada*. „Polityka”, 6.06.2008. Dostępne w Internecie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/257337,1,recenzja-ksiazki-krzysztof-varga-gulasz-z-turula.read> [Data dostępu: 15.12.2015].

⁵⁷ B. Hochel: *Preklad ako komunikacia...*, s. 29.

⁵⁸ „Susedko slovenský si uvedomí, ako pramálo z nej pozná!”. K. Chmel: *Kniha roka: Guláš z turula — Po večeri t'archa padá aj na dušu...* „Pravda”, 18.12.2010 (tłum. — Z.P.). Dostępne w Internecie: <http://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/39623-kniha-roka-gulasz-turula-po-veceri-tarcha-pada-aj-na-dusu/> [Data dostępu: 15.12.2015].

⁵⁹ „Vďaka za aktuálny a výsosťne potrebný preklad patrí pánovi Jozefovi Marušiakovi”. *Ibidem* (tłum. — Z.P.).

⁶⁰ Między innymi S. Grochowiak: *Totentanz in Polen...* (wraz z P. Horovem).

⁶¹ S. Mrożek: *Tango...*

⁶² Por. <http://www.divadlomartin.sk/repertoar?x=62575675645430794d435a705a4430784e513d3d> [Data dostępu: 16.12.2015].

Jorku J. Głowackiego oraz *Nart Ojca Świętego* J. Pilcha⁶³. Drugi z wymienionych dramatów nie został jeszcze do tej pory wystawiony na deskach teatru. Premiera *Antygony w Nowym Jorku* odbyła się w 2013 roku w Słowackim Teatrze Narodowym. Oryginał został napisany w 1992 roku, rok później przetłumaczył go J. Gerbóc na język słowacki dla czasopisma „Javisko”. Jak zauważa krytyk,

mimo że chodzi o sztukę, która jest nam bliska nie tylko dzięki odniesieniu do swojego antycznego pierwowzoru — *Antygony* Sofoklesa — oraz wspólny kontekst epoki, inscenizacji jest mniej. Paradoksalnie powstały dopiero w ostatnim czasie, [...] kiedy sztuka osiągnęła już na świecie sukces [...]. Nowy przekład pióra Jozefa Marušiaka świadczy o tym, że życie sztuk zależy także od tego, jakim językiem do nas przemawiają⁶⁴.

Aktualnie dużym sukcesem cieszy się spektakl S. Mrožka *Miłość na Krymie*, który od 2014 roku wystawia teatr Astorka pod tytułem *Láska na Kryme*. Przekład nie został opublikowany książkowo, w archiwum przechowuje go jedynie Divadelný ústav (Instytut Teatralny). Ze względu na współczesną sytuację geopolityczną krytyka docenia przede wszystkim ponadczasowość sztuki⁶⁵. Prekursorski wydaje się również sam Marušiak, który przetłumaczył sztukę w 2003 roku.

Dorobek translatorski Jozefa Marušiaka jest niezwykle bogaty i różnicowany. W niniejszym artykule przedstawiono wybór najbardziej reprezentatywnych przekładów, które miały istotny wpływ na kształtowanie się obrazu literatury polskiej w świadomości słowackich czytelników i w znacznym stopniu ją utrwaliły. Przytoczone recenzje najlepiej obrazują odzew publiczności i reakcję na polskie dzieła, w większości z nich doceniona została również praca samego tłumacza. Udowadniają, że świadomy wybór tłumaczonych przez Marušiaka dzieł oraz konsekwentne przygotowanie się do przekładu prowadzą do pozytywnego odbioru utworów. Stworzenie pełnego obrazu literatury polskiej na Słowacji wymagałoby jednak szerszego spojrzenia obejmującego również przekłady in-

⁶³ J. Głowacki: *Antigona v New Yorku*. W: *Polská drama*. Bratislava, Divadelný ústav, 2012; J. Pilch: *Lyže svätého otca*. W: *Polská drama*...

⁶⁴ „Aj napriek tomu, že ide o hru, ktorá je nám blízka nielen odkazom na jej antický predobraz — Sofoklovu Antigonu — a spoločný dobový kontext, jej inscenácii je pomenej. Paradoxne tiež vznikli až v poslednom období, [...] keď hra už dosiahla svetový úspech [...]. Nový preklad z pera Jozefa Marušiaka svedčí o tom, že život hier závisí aj od toho, akým jazykom k nám hovoria”. D. Inštitutorisová: *Antigona z New Yorku v Bratislave*. „Pravda”, 5.02.2013 (tłum. — Z.P.). Dostępne w Internecie: <http://kultura.pravda.sk/divadlo/clanok/258070-antigona-z-new-yorku-v-bratislave/> [Data dostępu: 15.12.2015].

⁶⁵ Por.: S. Smolková: *Úbohá láska na Kryme (aj všade inde)*. „Pravda”, 23.04.2014. Dostępne w Internecie: <http://kultura.pravda.sk/divadlo/clanok/315446-uboha-laska-na-kryme-aj-vsade-inde/> [Data dostępu: 15.12.2015]; Z. Uličianska: *Absurdita na Kryme*. „Sme”, 14.04.2014. Dostępne w Internecie: <http://divadlo.sme.sk/c/7170939/absurdita-na-kryme.html> [Data dostępu: 15.12.2015].

nych tłumaczy. Bezcenną pomoc zapewne może stanowić *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry*⁶⁶ zawierający charakterystyki najbardziej aktywnych tłumaczy beletrystyki XX wieku, również z języka polskiego, a więc tych, którzy mają decydujący wpływ na kształt literatury przekładowej. Można zauważyć, że ta polska cieszy się na Słowacji dużym zainteresowaniem w różnych środowiskach. Jak wskazano już wcześniej, przekłady nie mogą w pełni oddać wszystkich warstw i płaszczyzn literatury wyjściowej i zapewne nie może takiemu zadaniu sprostać jeden człowiek. Niemniej jednak, patrząc na całokształt działalności Maruśiaka, można stwierdzić, że w wyjątkowy sposób udało mu się pokazać wiele z różnorodnych i złożonych obliczy literatury polskiej.

Literatura

- Baran J.: *Kamień do kamienia*. „Tygodnik Kulturalny” 1986, nr 3, s. 7—14.
- Bednárová K.: *Dejiny umeleckého prekladu na Slovensku I. Od sakrálného k profánnemu*. Bratislava 2013.
- Beňo J.: *Demokracia je sivá*. „Slovenské pohľady” 2007, nr 3, s. 113—117.
- Beňo J.: *Umenie využiť talent*. „Slovenské pohľady” 2009, nr 5, s. 128—131.
- Berezowski L.: *Pragmatyczne podstawy archaizacji*. W: *Przekładając nieprzekładalne*. Red. M. Ogonowska. Gdańsk 2000, s. 129—139.
- Buczek M.: *Bariery kulturowe w słowackim przekładzie „Ferdynand” Witolda Gombrowicza*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1, s. 164—183.
- Buczek M.: *Jozef Maruśiak — tłumacz-komparatysta idealny*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 5, cz. 1, s. 374—387.
- Chmel K.: *Kniha roka: Guláš z turula — Po večeri tarcha padá aj na dušu...* „Pravda”, 18.12.2010. Dostępne w Internecie: <http://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/39623-kniha-roka-gulas-z-turula-po-veceri-tarcha-pada-aj-na-dusu/>.
- Ferenčík J.: *Kontexty prekladu*. Bratislava 1982.
- Gombrowicz W.: *Ferdynand*. Bratislava, Kalligram, 2004.
- Gregor J.: *A keď nám bude smutno, spomenieme si na prehrané bitky*. „Sme” 13.01.2010. Dostępne w Internecie: <http://kultura.sme.sk/c/5404113/a-ke-d-nam-bude-smutno-spomenieme-si-na-prehrane-bitky.html>.
- Hocheľ B.: *Preklad ako komunikácia*. Bratislava 1990.
- Hvišč J.: *E. Redliński: Konôpka*. „Slovenské pohľady” 1982, nr 6, s. 140—142.
- Hvišč J.: *Vzťahy a súvislosti slovenskej a poľskej literatúry*. Bratislava 1996.
- Inštitutorisová D.: *Antigona z New Yorku v Bratislave*. „Pravda”, 5.02.2013. Dostępne w Internecie: <http://kultura.pravda.sk/divadlo/clanok/258070-antigona-z-new-yorku-v-bratislave/>.
- Janowska K.: *Kotlet z Arpada*. „Polityka”, 6.06.2008. Dostępne w Internecie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/257337,1,recenzja-ksiazki-krzysztof-varga-gulasz-z-turula.read>.

⁶⁶ O. Kovačičová, M. Kusá et al.: *Slovník slovenských prekladateľov — 20 storočie. A—K*. Bratislava 2015 (następny tom w druku).

- Kochol V.: *Groteska a mýtus*. „Romboid” 1982, nr 9, s. 88—90.
- Koľakowski L.: *Veľký hlad*. „Slovenské pohľady” 1991, nr 4, s. 59—62.
- Kovačičová O., Kusá M. et al.: *Slovník slovenských prekladateľov — 20 storočie. A—K*. Bratislava 2015.
- Marušiak J.: *O Konôpke, slovenčine a radosť z prekladania*. „Revue svetovej literatúry” 1983, nr 3, s. 135—140.
- Marušiak J.: *Thumacz musi być jak kameleon*. „Monitor Polonijny” 2004, nr 3, s. 10—11. Dostępne w Internecie: http://issuu.com/monitorpolonijny/docs/monitor_polonijny_2004_03.
- Myśliwski W.: *Kameň na kameni*. Bratislava 1989.
- Nádaši-Jégé L.: *Wl. St. Reymont: Sedliaci*. „Slovenské pohľady” 1927, nr 4, s. 273—276.
- Smolková S.: *Úbohá láska na Kryme (aj všade inde)*. „Pravda”, 23.04.2014. Dostępne w Internecie: <http://kultura.pravda.sk/divadlo/clanok/315446-uboha-laska-na-kryme-aj-vsade-inde/>.
- Spyrka L.: *Bliskość kulturowa a przekład w obrębie literatury polskiej i słowackiej*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1, s. 185—199.
- Tatarkiewicz W.: *Dejiny estetiky. Staroveká estetika*. Bratislava 1985.
- Uličianska Z.: *Absurdita na Kryme*. „Sme”, 14.04.2014. Dostępne w Internecie: <http://divadlo.sme.sk/c/7170939/absurdita-na-kryme.html>.
- Winczer P.: *Závažné a mnohoznačné Myšliwského dielo*. „Slovenské pohľady” 1991, nr 1, s. 137—139.

Źródła internetowe

- <http://fff.truni.sk/index.php?mod=page&id=349>.
- <http://www.divadlomartin.sk/repertoar?x=62575675645430794d435a705a4430784e513d3d>.
- http://www.fu.tuke.sk/data/aktuality/oznamy/20090801_infolist/Dejiny_estetikyII.pdf.
- http://www.kalligram.sk/index.php?cl=sprawy_item&iid=91.
- http://www.katedrafilozofiefukf.com/uploads/1/3/9/8/13980582/dejiny_esteticko_myslenia.pdf.
- <http://www.nike.org.pl/strona.php?p=19>.
- <http://www.sme.sk/c/2077555/adam-michnik-knizne-i-nazivo.html>.
- http://www.uluk.ff.ukf.sk/ULUK/ULUK_files/Te%CC%81zy%20Estet.pdf.
- <https://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/gulasz-z-turula>.
- https://fphil.uniba.sk/uploads/media/HE_sylaby_ZS_1415.pdf.

Zuzana Pojezdalová

Obraz polskiej literatury na Slovensku v prekladoch Jozefa Marušiaka

Resumé

V článku sa autorka venuje prekladateľskej činnosti Jozefa Marušiaka a jej recepcii na Slovensku. Prezentuje výber jeho prekladov z poľštiny do slovenčiny, ktoré najviac prispeli k formovaniu obrazu polskej literatúry na Slovensku. Autorka poukazuje na konkrétne prekladateľské postupy a stratégie, a tiež na kultúrny a literárny dialóg, ku ktorému jednotlivé preklady viedli. Článok zároveň predstavuje prierez Marušiakovou prekladovou tvorbou od jej začiatku až po

súčasnosť. Snaží sa tak vystihnúť, akým spôsobom výber diel a preklady jednej osobnosti vedú k obohateniu prijímajúcej literatúry.

Kľúčové slová: Jozef Marušiak, poľská literatúra v slovenčine, literárny preklad, prekladateľ, recepcia prekladu.

Zuzana Pojezdalová

The Picture of Polish Literature in Slovakia through Jozef Marušiak's Translations

Summary

The paper deals with Jozef Marušiak's translations and their reception in Slovakia. The author presents a selection of his translations from Polish into the Slovak language, which has mostly formed the picture of Polish literature in Slovakia. The author points out some specific translation strategies, as well as the cultural and literary dialogue, which the translations have led to. The article also maps the wide range of Marušiak's translation works from the beginning up to the present. The aim of the paper is to capture how the choices and translations of one personality can enrich the receiving literature.

Key words: Jozef Marušiak, Polish literature in Slovak language, literary translation, translator, reception of translation.



Historia Słowenii oczami Polaka
O przekładach literatury słoweńskiej Joanny Pomorskiej
The History of Slovenia in a Polish perspective
Slovenian literature as translated by Joanna Pomorska

Joanna Cieślár

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, joanna.cieslar28@gmail.com

Data zgłoszenia: 20.02.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 27.04.2016 r.

Abstract: The article discusses the problem of translating the essays which refer to Slovenian history. It focuses on the translation of Drago Jančar's book, *Terra incognita*, published in Poland which was translated by Joanna Pomorska. It reveals the different effects of the translation due to the translator's choices which result from the limited knowledge of Slovenian history by Polish receivers.

Key words: essay, translation, history, Joanna Pomorska, Drago Jančar.

Przekład eseju literackiego o tematyce historycznej to spotkanie z różnymi wymiarami pogranicza. Główną przestrzenią prowadzonych rozważań będzie przede wszystkim pograniczność dwóch dyskursów obecnych w esejach słoweńskiego twórcy Draga Jančara — historycznego i eseistycznego, które występują równocześnie w relacji tłumaczeniowej. Pochylić więc należałoby się szczególnie nad tym, na jakie trudności napotyka przekład (sam często opisywany jako zjawisko pograniczne w rozumieniu pogranicza kultur i ich spotkania) na płaszczyźnie historycznej oraz eseistycznej, czyli estetycznej.

Każda historia prezentuje określony punkt widzenia lub preferuje konkretną perspektywę. Niektórzy badacze podkreślają więc, że tekst historyczny sytuuje się na pograniczu literatury i nauki. Takie podejście reprezentuje m.in. Hayden White, który zaproponował nowy kierunek badań — poetykę pisarstwa historycznego. Stawia w niej tezę, że tekst historyczny to tekst pograniczny — nie tylko

na pograniczu nauki i literatury, lecz także fikcji i faktu, dyskursu naukowego i narracji. White uważa narracje historyczne za rodzaj fikcji, a dokładniej za „wytwory werbalnej fikcji, których treść jest tyleż rezultatem odkrycia, co produktem inwencji, a których forma ma więcej wspólnego z ich odpowiednikami w literaturze pięknej aniżeli w naukach ścisłych”¹.

Historyk odgrywa więc rolę narratora, ponieważ dysponując odpowiednimi faktami, tworzy wiarygodną opowieść. Znaczenie samych faktów jest więc znikome, a ich doniosłość wzrasta jedynie dzięki staraniom historyka. To właśnie on dzięki umiejętności analizowania, konstruowania i opowiadania zakłada na podstawie dostępnych, często niekompletnych, źródeł przebieg pewnych zdarzeń, hierarchizując je i tym samym przypisuje im różną rangę².

Tekst historyczny nie jest nigdy obiektywny, jest spojrzeniem autora, jego subiektywną „narracją”. Refleksja nad daną historią wikła podmiot, sprawiając, że znajduje się on w niekomfortowej sytuacji oskarżenia, w której jedna ze stron zarzuca mu stronniczość, druga natomiast niekompetencję. Ten pierwszy zarzut upatruje w zbyt dużym zaangażowaniu, drugi — w jego braku³.

White uważa, że należy mówić o narracji historiograficznej, w której podmiot nie jest całkiem pozbawiony subiektywności, choć pisze o faktach. Nie podlegają one jednak pełnemu historycznemu opisowi, czy też historycznej reprezentacji: „Chodzi o to, że przeszłe wydarzenia, procesy, instytucje, osoby i rzeczy wymknęły się już postrzeganiu i nie można ich bezpośrednio poznać w sposób, w jaki można postrzegać i poznawać byty istniejące »tu i teraz«”⁴.

W Polsce na teorię White’a zwróciła uwagę Ewa Domańska, pisząc o wielo-
poziomowości dyskursu historycznego i upatrując w nim nadzieję na zerwanie z dotychczasowym sztywnym podziałem na naukę i sztukę. Historia stała się więc przestrzenią „pomiędzy”, w której tropy literackie idą w sukurs prezentowanym faktom, a historia zaczyna rządzić się nie tyle regułami logiki, ile zasadami retoryki⁵.

Istotną częścią rozważań White’a jest teoria tropów, za pomocą której wykazał on istnienie pokrewieństwa między dyskursem historycznym a narracją literacką⁶. Odwołał się w niej do neoklasycznej teorii retoryki, wskazując, że historię kształtują najpowszechniejsze cztery typy tropów: metafora, metonimia, synekdocha oraz ironia. Pierwsza z nich odwołuje się do zasady podobieństwa,

¹ H. White: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Kraków 2010, s. 80.

² Ref. za: *ibidem*, s. 82.

³ Ref. za: *ibidem*, s. 78.

⁴ H. White: *Proza historyczna*. Red. E. Domańska. Tłum. R. Borysławski et al. Kraków 2009, s. 11.

⁵ Ref. za: E. Domańska: *Historia egzystencjalna: krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*. Warszawa 2012, s. 33.

⁶ Ref. za: *ibidem*, s. 34—35.

druga zgodności, trzecia do relacji części do całości, natomiast czwarta do przeciwieństwa⁷.

Naukowiec wprowadza zatem kategorie literaturoznawcze do badania historiiografii:

Te cztery tropy, uważane za podstawowe struktury figuracji, podsuwają nam kategorie rozpoznawania sposobów łączenia porządku słów z porządkiem myśli (na przykład „jabłko” z „pokusą”) na paradygmatycznej osi wypowiedzi, a także łączenia konkretnej części dyskursu z poprzednimi i następnymi (na przykład „przejściowymi” akapitami i rozdziałami) na osi syntagmatycznej. Dominacja jednego rodzaju kojarzenia ze sobą słów i myśli na obszarze całego dyskursu pozwala nam określić ogólną strukturę tego dyskursu w kategoriach tropologicznych. Tropologiczna struktura metafory, metonimii, synekdochy i ironii [...] umożliwi nam dokonanie znacznie dokładniejszej klasyfikacji rodzajów dyskursu historycznego [...]. Tropy te pozwalają nam również dokładniej przyjrzeć się temu, w jakich aspektach dyskurs historyczny przypomina narrację literacką, a nawet upodabnia się do niej [...]⁸.

Dyskursowi eseistycznemu także nieobca jest koncepcja pograniczności, gdyż on sam może upatrywać w niej swoją immanentną naturę. Na bycie „pomiędzy” wskazuje m.in. Roma Sendyka w swojej monografii *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, dostrzegając w eseju wewnętrzne napięcie, zapewniające mu bardzo kruchą i trudną w utrzymaniu równowagę skierowaną nie tylko wobec zjawisk zewnętrznych, ale przede wszystkim ku jego centrum. Zachowanie równowagi wiąże się więc z kategorią „pomiędzy”, ta zaś wskazuje na pojęcie „napięcia”:

Stan napięcia esej 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 uniwersalnym⁹.

Napięcie rozumieć należy jako inherentny stan cechujący każdy poziom eseju. Polegać miałby on na skupieniu analitycznej uwagi na samym eseju, jego delikatnej konstrukcji, by lepiej zrozumieć i poznać działające na niego siły,

⁷ Ref. za: H. White: *Proza historyczna...*, s. 37.

⁸ Ibidem, s. 38.

⁹ R. Sendyka: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006, s. 31–32.

które stanowią główny trzon jego funkcjonowania jako tekstu. Różne poziomy napięcia, obecne w poszczególnych warstwach eseju, zapewniają misternie połączony układ sprzecznych sił i dążeń, które paradoksalnie utrzymują go w ryzach i pozwalają mu zaistnieć w świadomości odbiorcy. Jest to więc rodzaj pograniczności wewnętrznej, powoływanej przez napięcia rodzące się między poszczególnymi wartościami.

Przedstawione koncepcje dotyczące pograniczności dyskursu historycznego i eseistycznego mogą korespondować z trzecim fenomenem pograniczności, jakim jest przekład. Jego pograniczność może się wyrażać nie tylko w spotkaniu dwóch kultur i języków, lecz także w najważniejszej cesze, jaką jest mentalny mechanizm generowania sensów. Polega on na tym, że cudze doświadczenie staje się własnym doświadczeniem, a zjawisko obce traci swoją niezrozumiałość i nieprzystępność. Odwołując się do rozważań Steinera, przekład jest aktem hermeneutycznym, w którym obecne są cztery etapy: zaufanie, agresja, wywłaszczenie i równowaga¹⁰. Transfer sensu następuje jedynie dzięki zaistnieniu wszystkich czterech etapów, akcentując dzięki temu ważność występującej w przekładzie pograniczności i przestrzeni „pomiędzy”.

Niemalą część esejów Draga Jančara w tłumaczeniu Joanny Pomorskiej stanowią rozważania dotyczące historii, opisy wydarzeń historycznych oraz refleksje literackie na temat faktów historycznych. Teoria White'a otwiera więc ciekawą perspektywę badania i ujmowania analizowanych tekstów zawartych w tomie pt. *Terra incognita*. Należy jeszcze raz podkreślić, że White swoje rozważania opierał na pisarstwie historycznym, natomiast niniejsza analiza dotyczy tekstów eseistycznych, które nie roszczą sobie prawa historycznej naukowości. Jednak ich nasycenie tematami związanymi z historią i niezwyklej stosunkiem Jančara do dziejów minionych sprawia, że koncepcja amerykańskiego historyka pozwala na nowy wgląd w dorobek słoweńskiego twórcy, pokazując, że nie zawsze metonimiczność jako umiejętność kadrowania świata i jego interpretowania może zostać oddana w przekładzie.

Przekłady Joanny Pomorskiej są w środowisku polskich słowenistów wysoko cenione. Przede wszystkim tłumaczy ona prozę, w mniejszym stopniu utwory poetyckie oraz dramaty. Najczęściej jednak sięga po eseje. Pomorska stała się współtwórcą obu polskich zbiorów esejów Jančara, wydanych w tomach *Terra incognita* (1993, Niezależna Oficyna Wydawnicza) i *Eseje* (1999, Pogranicze, wyboru dokonał Krzysztof Czyżewski). Jest to literatura przyjęta przez polskich odbiorców z zainteresowaniem, w czym duża zasługa tłumaczki.

Terra incognita to zbiór dwunastu esejów. Tytuł tłumaczenia odpowiada tytułowi oryginału, choć tom nie zawiera jego treści. Polskie tłumaczenie stanowi bowiem wybór esejów, z których jedynie dwa znajdują się w słoweńskim orygi-

¹⁰ Ref. za: G. Steiner: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Przeł. O. i W. Kubińscy. Kraków 2000, s. 405—413.

nale¹¹. Polskie wydanie skomponowane zostało w ciekawy sposób — w ramach jednego cyklu esejów mamy do czynienia z próbą zespolenia dwóch odrębnych cykli esejów — dwa pochodzące z oryginalnego wydania pt. *Terra incognita* i *Europa Środkowa między meteorologią a utopią*, w którym zajmują odpowiednio pierwsze i czwarte miejsce w spisie treści, oraz aż osiem esejów ze zbioru *Rozbity dzban* (*Razbiti vrč*, wydany w 1992), gdzie same pogrupowane są w oddzielne części. Wybór, jakiego dokonała tłumaczka, jest znaczący, a przesunięcia semantyczne nie pozostają bez wpływu na odbiór przekładu. Podobne rozważania, będące swoistą inspiracją i ciekawym punktem badań dla niniejszego tekstu, zamieściła w swym artykule Bożena Tokarz.

Sygnaly historii obecne w esejach Jančara stawiają tłumacza przed trudnym i wymagającym zadaniem przełożenia opowiadanej historii na inny język. Teza o paralelnych losach i wspólnych doświadczeniach obu narodów — polskiego i słoweńskiego — jest bardzo ryzykowna. Co prawda ziemie słoweńskie i niektóre ziemie polskie należały do jednego tworu państwowego, jakim było Cesarstwo Austrii i monarchia austro-węgierska (XIX wiek i początek XX). Wydawać by się więc mogło, że Słoweńców i pewną część Polaków jednoczyła wspólnota losów i podobna mentalność, kształtowały ich te same decyzje polityczne, życie kulturalne i doświadczenia epoki.

Stwierdzenie takie tyleż śmiałe¹², co chybione trudno jest poprzeć mocnymi argumentami, gdyż wspólne związki Słowenii i Polski są bardzo wątpliwe, wspólnota doświadczeń jest słabo zauważalna, a podobieństwo niewielkie. Nie łączyły obu narodów jednakże interesy polityczne, nie wiązała ich również żadna ścisła współpraca społeczno-kulturalna, poza chlubnymi wyjątkami wśród intelektualnej elity obu narodów. Inaczej kształtowała się też mentalność Polaków i Słoweńców.

Słoweński i polski paradygmat historyczny różnią się od siebie. Choć oba narody odwołują się do niesprawiedliwości historii, dostrzegając ją w nie-

¹¹ Por. B. Tokarz: *Tłumacz a norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości*. W: *Obyczajowość w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 14–15; B. Tokarz: *W perspektywie poznania i projekcji. O polskim przekładzie zbioru esejów Draga Jančara „Terra incognita”*. W: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*. T. 2. Cz. 1. Katowice 2011, s. 273–275 — na temat nadużycia translatorskiego, jakim było zastosowanie tytułu tomu do polskiego wyboru esejów i wynikających z niego zmian sensu.

¹² Sam Jančar podkreśla wspólnotę mentalną, pisząc: „Milan Kundera w eseju *Tragedia Europy Środkowej*, który w Lublanie czytaliśmy tak, jakby napisał go Słoweńiec, proponuje prostą definicję: mały naród to ten, którego egzystencja w każdej chwili stoi pod znakiem zapytania; mały naród może zginąć i jest świadom tego faktu. Francuzi, Rosjanie czy Anglicy nie przywykli do pytań o istnienie swojego narodu. Ich hymny mówią o wielkości i wieczności, natomiast polski hymn zaczyna się od słów: »Jeszcze Polska nie zginęła«... Bardzo prosto i precyzyjnie. Dla każdego słoweńskiego intelektualisty brzmi znajomo, zapewne bowiem nie ma wśród nas nikogo, kto nie zadawałby sobie pytań o sens tego trwania...”. D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska. Warszawa 1993, s. 43.

przychylnych wydarzeniach, trudnościach z zachowaniem własnej tożsamości wystawionej na ataki narodów liczniejszych, z silniejszymi ośrodkami władzy, perspektywa postrzegania swojej pozycji na kartach dziejów jest inna. Doświadczenia polskie opierają się na odwołaniu do najlepszych okresów funkcjonowania państwa polskiego, chlubnych okresów historii, które wskazują, że mentalność ta czerpie z marzeń o wielkim państwie, doświadczanej wolności i praworządności. Paradygmat słoweński najlepiej definiuje sam tytuł zbioru — *Terra incognita* („ziemia nieznaną”). Mentalność ta zakłada więc niepewność istnienia, możliwość zapomnienia, trudność przetrwania. Mała Słowenia to kraj w swej historii prawie zawsze podzielony między mocniejszych sąsiadów, to obszar, który przez większą część czasu był pod inną władzą, obcym zwierzchnictwem. Polacy odwołują się więc do najdonioślejszych wydarzeń ze swojej historii, Słoweńcy konstytuują swoje dziedzictwo historyczne na podstawie trudnych doświadczeń, które rzadko pozwalały na okrzepnięcie w ramach zmieniających się struktur. Jančar w esejach wspomina następujące fakty: rozpad monarchii austro-węgierskiej w 1918 roku, powstanie państwa SHS, plebiscyt w Karyntii w 1920 roku, drugą wojnę światową, samobójstwo Hribara (burmistrza Lublany w 1941 roku), proklamowanie nowej Jugosławii w 1945 roku, ludobójstwo w Kočevskim Rogu, rozpad Jugosławii w latach 90., ogłoszenie niepodległości Republiki Słowenii w 1991 roku. Większość z nich obca jest doświadczeniu polskiemu. Wszystkie zaś stanowią kalejdoskop epizodów zmierzających do konstatacji, iż gwałtowność i nieodwracalność wydarzeń potwierdza się w niepewności i kruchości słoweńskiej wizji świata.

Różne paradygmaty historii dwóch narodów mają swoje odzwierciedlenie w samym przekładzie. Tam, gdzie nie istnieje wspólna baza wyjściowa prowadząca do czytelniczego porozumienia, gdzie nie funkcjonują żadne paralele, dochodzi do przesunięć w perspektywie. Ma to miejsce m.in. w sytuacji, gdy zastosowana redukcja obniża ścisłość wyводу oryginału, gdy w wyniku substytucji dochodzi do zaburzenia precyzyjności tekstu oraz gdy wybór motywowany normą językową prowadzi do redukcji znaczenia.

Rok 1918 był dla wielu narodów słowiańskich rokiem uzyskania niepodległości państwowej. Na mapach pojawia się po latach niebytu Polska, a w wyniku rozpadu Austro-Węgier, zamieszkujący je Słowianie południowi próbują ziszczyć marzenia o własnej państwowości. Pragnienia te Jančar wkomponowuje w esej *Wspomnienia o Jugosławii*.

Z balkona deželne palače politični prvaki berejo razglas Narodnega sveta o odecipitvi Slovenije od Avstrije in njeni združitvi v novo državo **avstrijskih južnih Slovanov**, Slovencev, Hrvatov in Srbov¹³.

¹³ D. Jančar: *Razbiti...*, s. 38.

Z balkonu Pałacu Krajowego polityczni przywódcy odczytują proklamację Rady Narodowej o oddzieleniu się Słowenii od Austrii i włączeniu do nowego państwa Słoweńców, Chorwatów i Serbów¹⁴.

W tłumaczeniu doszło do redukcji, czyli pominięcia pewnych treści, w tym wypadku ważnej informacji — w jej wyniku polski czytelnik nie posiada pełnego obrazu kształtowania się państwa, a także nie rozumie pewnych mechanizmów nazewniczych. Chodzi przede wszystkim o dobre i pełne zrozumienie sytuacji ówczesnych Słoweńców. Pominięty epitet (*avstrijski južni Slovani*) służy w oryginale zaakcentowaniu pewnej dziejowej zależności, opartej na powtórce zdarzeń. Wydostanie się spod wpływu jednej hegemonii, by po krótkim okresie równowagi zaraz zostać ponownie podporządkowanym innej sile. Brak tego zniuansowania w tłumaczeniu pozbawia tekst jego ironicznej wymowy, która bazuje przede wszystkim na postrzeganiu rzeczywistości jako splotu nieprzezwycięzalnych racji, prowadzących do uznania koła historii za ironiczny fakt. Zastosowana figura myśli, jaką jest tu ironia, podkreśla w oryginalnych esejach uszczegółowiony problem — wskazuje bezpośrednio na konkretny twór polityczny, w tłumaczeniu zaś mamy do czynienia z uogólnieniem w postaci zastosowania rzeczownika pospolitego *państwo* i epitetu odnoszącego się do narodowości je zamieszkujących. Specyfika historii opowiadanej przez Jančara ma swoje zakorzenienie w tych drobnych faktach. Pominięcie ich w tłumaczeniu może skutkować pewnym uszczerbkiem dla tekstu i dla logiki opowieści. Zastosowana redukcja jest postrzegana jako wyraz pewnej postawy, zacierającej subiektywny, sensualny stosunek do przedstawianej historii, obecny w oryginale. W tłumaczeniu perspektywę historyczną cechuje większa pewność, stabilność i potrzeba dominacji. Przejawia się ona w pomijaniu, a może nawet marginalizowaniu pewnych szczegółów i detali, uwypuklając to, co dla polskiego czytelnika ma być najważniejsze — osiągnięty cel — w tym wypadku proklamowanie nowego państwa. Oznacza to tym samym, że metonimiczność oryginału zastępuje metaforyczność tłumaczenia.

Kolejnym przykładem zmian perspektywy jest fragment:

Množica vzklika samoodločbi narodov in Wilsonu osvoboditelju, stari pravdi in **državi SHS**, republiki [...]¹⁵.

Tłumy witają radośnie prawo narodów do samostanowienia, wznoszą okrzyki ku czci Wilsona-wyzwoliciela, sprawiedliwości historii, **państwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców**, republiki [...]¹⁶.

Państwo SHS i Królestwo SHS to odrębne twory polityczne, które w wyniku pewnych działań tłumaczki uległy w tłumaczeniu swoistej kontaminacji, co

¹⁴ D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska..., s. 6.

¹⁵ D. Jančar: *Razbiti*..., s. 38.

¹⁶ D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska..., s. 6—7.

wpłynęło na zmianę sensu w polskim przekładzie. Wiwatujący tłum zebrany na placu Kongresowym nie przyjmował z entuzjazmem faktu istnienia „**państwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców**”, gdyż taki twór jeszcze nie istniał, a miał pojawić się dopiero po upływie pewnego czasu pod nazwą Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców. Ten natomiast, który był oklaskiwany, nazywał się Państwem Słoweńców, Chorwatów i Serbów, a jego dni (jak wynika z lektury samych esejów) były już policzone. Doszło więc w przekładzie do interesującej zmiany. Pamiętając jednak o tym, że tłumaczka bardzo dobrze rozumie kontekst kulturowy i historyczny obecny w słoweńskich tekstach, co wynika przede wszystkim z jej wykształcenia i stale poszerzanej kompetencji encyklopedycznej, można założyć, że jej działanie było celowe. Doprowadziło jednak do zmiany perspektywy, zaburzając logikę wywodu Jančara. Słoweńska perspektywa opiera się na zgodności biegu dziejów, a ciąg zdania zbudowany jest na zasadzie przyległości, która ma nadawać całości pewną logikę kompozycji. W oryginale metonimia funkcjonuje na zasadzie zastępowania jednej rzeczy inną, jednego faktu drugim tak, by wykazywały one między sobą pewne związki jakościowe. Wspomniana w oryginale „država SHS” odwołuje się do konkretnego fragmentu historii, wskazuje na specyficzny moment zawieszenia, nadziei i oczekiwania zmiany. Polska perspektywa zaciera ten wymiar, generalizuje, a tym samym ponownie ucieka od porządku metonimicznego ku bardziej metaforycznemu — metaforze państwa jako tworów abstrakcyjnego, nie konkretnej jednostce politycznej istniejącej w określonym czasie.

Trudności w percypowaniu opowiadanej historii mogą sprawić także nazwy własne, szczególnie nazwy geograficzne, które zawsze osadzone są w konkretnym kontekście historycznym, politycznym i obyczajowym. Naturalne jest, że bliskość terytorialna i wpływy gospodarcze, kulturowe i społeczne niejednokrotnie sprzyjają podwójnemu nazewnictwu wybranych jednostek geograficznych. Zazwyczaj nazwy te są usankcjonowane przez uzus lub normę językową i trwale wpisane w żywy język. Dobrą strategią w tłumaczeniu jest skorzystanie właśnie z tych przyjętych w danej rzeczywistości językowej nazw własnych, gdy są one usankcjonowane i zrozumiałe dla polskiego odbiorcy, choć mogą też zubożyć tekst o pewne znaczenia. Ilustruje to następujący przykład:

Nekateri daljnovidni politiki tedaj slutijo katastrofo in skušajo vsaj slovanski svet nekdanje Avstro-Ogrske obdržati skupaj, rišejo čudne zemljevide s koridorjem, ki bi preko avstrijskega ozemlja, čez **Gradišcansko (Burgenland)**, kjer živijo Hrvati, povezal Čehi in Slovake s Slovenci in drugimi južnimi Slovani¹⁷.

Niektórzy dalekowzroczni politycy, przeczuwając wtedy katastrofę, próbują scalić przynajmniej świat słowiański Austro-Węgier, kreślą dziwne mapy z korytarzem przechodzącym przez terytorium Austrii, przez **Burgenlandię**,

¹⁷ D. Jančar: *Terra incognita*. Celovec 1989, s. 11.

gdzie żyją Chorwaci: ów korytarz miałby łączyć Czechów i Słowaków ze Słoweniami i innymi południowymi Słowianami¹⁸.

W polskim tłumaczeniu Pomorska stosuje redukcję, zakładając, że słoweńska nazwa tej jednostki administracyjnej, tzn. Gradišćanska, nie powie odbiorcy sekundarnemu zbyt wiele. Pozostawia więc formę Burgenlandia¹⁹. Przykład ten jednocześnie w sposób ciekawy obrazuje metonimiczność dyskursu historycznego, która objawia się tu dzięki paralelnemu nazewnictwu, uwypuklającemu skomplikowaną przeszłość wspomnianego regionu. Jeżeli uznajemy, że metonimiczność ma być sposobem na łączenie porządku słów z porządkiem myśli, zastosowanie podwójnej nazwy własnej w oryginale prowadzi odbiorcę w kierunku dwóch perspektyw. Podkreśla, że nie istnieje tylko historia germańska (Burgenland), lecz także słowiańska (Gradišćanska). Polski przekład, zawierając tylko oficjalną nazwę, zostaje przez to częściowo zubożony, nie implikuje bowiem w tekście złożoności prezentowanej historii. Wynika to z ukształtowanej polskiej mentalności i swoistej ignorancji wobec mniejszego.

Istnieją też punkty wspólne, w których wspólnota doświadczeń Słowienca i Polaka w tłumaczonych esejach Jančara opiera się na wspólnym odniesieniu do elementu trzeciego, np. do znajomości życia po drugiej stronie żelaznej kurtyny. To ona wyznacza przestrzeń wzajemności opartej na aluzyjności, a prawie zawsze na ironicznej interpretacji rzeczywistości. Tak dzieje się, gdy w eseju *Terra incognita* nakreślony zostaje rys życia mieszkańca Europy Środkowej w XX wieku — jego egzystencja wśród ideologii i szarej rzeczywistości, prowadzącej od jednego totalitaryzmu do drugiego, by w końcu okrzepnąć w tworze „absolutnej równości” i „absolutnej wolności”, która to od razu zostaje podsumowana przez Jančara następująco:

O tej svobodi so nam nekaj povedali tisti, ki so **prišli z različnih arhipelagov**²⁰.

O tej wolności powiedzieli nam trochę ci, co **wrócili z różnych archipelagów**²¹.

Aluzja do dzieła Aleksandra Sołżenicyna wydaje się oczywista i ma swoje uzasadnienie. Nadaje bowiem fragmentowi tekstu ciekawe zabarwienie ironiczne, które opiera się na sprzeczności między dosłownym znaczeniem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym i na swoistym paradoksie, że „archipelagi” kojarzą

¹⁸ D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska..., s. 44—45.

¹⁹ Chociaż na marginesie warto odnotować, że w roboczej wersji zeszytów z nazwami geograficznymi sporządzonymi przez Komisję Standaryzacji Nazw Geograficznych poza Granicami Rzeczypospolitej Polskiej widnieje forma Burgenland jako nazwa tej austriackiej jednostki administracyjnej.

²⁰ D. Jančar: *Terra incognita*..., s. 19.

²¹ D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska..., s. 54.

się mieszkańcom krajów za żelazną kurtyną w sposób specyficzny. Wspólnota doświadczeń i nawiązanie oczywiste dla obu kultur ułatwiły pracę tłumaczcze, która mogła dokonać pełnej ekwiwalentyzacji, nie bojąc się, że zawoalowany sens wypowiedzi zostanie w tłumaczeniu zredukowany. Podobieństwo jest tu budowane za pomocą tworzenia wspólnoty doświadczeń.

Przykład odwołujący się do *Archipelagu GUL-ag* Solżenicyna stanowi już jednak schyłek pewnej epoki, gdyż książka została wydana oficjalnie w Związku Radzieckim w 1989 roku (wcześniej funkcjonując w obiegu podziemnym). I nie jest to jedyny fragment odwołujący się do tego okresu. Pisząc o początkach komunizmu, Jančar stwierdza:

„**Prekalilo se je**”, kot so nas učili v šolah in kar resnično ni brez zrna soli, v avtentični revoluciji²².

„**Zahartował się**”, jak nas uczono w szkołach (rzeczywiście jest w tym ziarno prawdy), w procesie autentycznej rewolucji²³.

Odbiorca ponownie ma do czynienia z literackim odwołaniem, tym razem do powieści Ostrowskiego *Jak hartowała się stal*, która w krajach socjalistycznych była lekturą szkolną. Użyty przez autora cudzysłów ma za zadanie uczulić uważnego czytelnika, że występuje tu znaczenie naddane, przemienione lub ironiczne, zmuszające go do wyteźonej uwagi. Należy jednak pamiętać, że gdy dla jednej grupy czytelniczej aluzja będzie widoczna i przekonująca, dla innej może się stać problematycznym fragmentem tekstu.

Z kolei esej *Z broni ręką prawą*... już na samym początku odnosi się do zjawiska w krajach socjalistycznych bardzo specyficznego, ale i bardzo znajomego. Kiedy Jančar próbuje przed sobą samym i czytelnikami odpowiedzieć na pytanie: „Czy literatura może nas zbliżać?”, swoje rozważania podsumowuje w sposób niezwykle ironiczny, podkreślając łączącą pewne kraje więź historyczno-kulturową. Pisze bowiem:

Videti je torej, da razpravljanje o tem vprašanju ni potrebno, toda človek, vaje vseh mogočih presenečenj, ki mu jih prinašata življenje in zgodovina, v kateri živi, bo prav v tej jasnosti in nedvoumnosti zaslužil past in bo v stilu vsem na Vzhodu živečim znanega **radia Erevan** tudi na to vprašanje odgovoril: *načelno, da*²⁴.

A więc dyskusja na ten temat nie jest potrzebna; jednakże człowiek przywykły do różnych niespodzianek, jakie niesie mu życie i historia, właśnie w tej jed-

²² D. Jančar: *Razbiti vrč*. Ljubljana 1992, s. 92.

²³ D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska..., s. 113.

²⁴ D. Jančar: *Razbiti*..., s. 13.

noznaczności przeczuwa pułapkę i w stylu znanego wszystkim na Wschodzie **Radia Erewań** także na to pytanie odpowiada: *w zasadzie tak*²⁵.

Fikcyjne radio, nadające swoje audycje na terenie krajów socjalistycznych, stanowiło odskocznię od paradoksów i trudów ówczesnej rzeczywistości. Czarny humor, który kpił z absurdów życia codziennego, słyszany na falach rozgłośni, utrwalił się w serii żartów i dowcipów, niejednokrotnie o charakterze politycznym. Na antenie radia ironizowano na temat ustroju i ówczesnej propagandy, ale przede wszystkim naigrawano się z rzetelności ludzi prasy. Większość zabawnych konceptów opierała się na puentach, w których prezenter pozornie zgadzając się ze słuchaczami, na końcu wtrącał spójnik „ale”, który sprawiał, że początek wywodu stał w sprzeczności z jego dalszą częścią. Zastosowana ironia jest w tym wypadku figurą myśli, chwytem retorycznym, który polega na pozornym lub ironicznym przyznawaniu racji przeciwnikowi i obróceniu jego argumentów na własną korzyść (*concessio*)²⁶.

Zastanawia, czy czytelnik nieobyty z logiką Radia Erewań jest w stanie odczytać ironiczny przekaz słoweńskiego pisarza. Należałoby sądzić, że jest to zadanie dość trudne, a dla osób nieznających tego kulturowego wymiaru życia w krajach socjalistycznych nawet niemożliwe. Samo zasygnalizowanie, na jaki paradoks logiki wskazuje Jančar, uruchamia u odbiorcy całą sieć skojarzeń i konotuje na tyle dużo informacji o charakterze obyczajowym, kulturowym, rozrywkowym i pragmatycznym, że optyka wywodu staje się przejrzysta, a postawiona na samym początku teza będzie zmierzała w dobrze znanym czytelnikowi kierunku. Zawarty w eseju paradoks logiki opiera się na sprzeczności pozornej — punktem wyjścia rozważań jest twierdzenie o integrującej funkcji literatury, które zostaje skontrowane dalszym wywodem o niemożności zbliżenia dwóch narodów, a ich zjednoczenie nie jest możliwe właśnie dzięki literaturze podporządkowanej potrzebom historii i danej zbiorowości. Wtrącenie o Radiu Erewań i zastosowanie charakterystycznego dla niego formatu stanowi w tym paradoksie punkt centralny, oś wywodu, dzięki której odbiorca rozumie prezentowaną logikę. Równowaga ta zostaje zachowana również w przekładzie.

Omówione przykłady wskazują, że wzajemna znajomość dziejów dwóch różnych narodów, widziana zwłaszcza przez pryzmat zaledwie szczątkowej wspólnoty doświadczenia historycznego, stanowi niezwykle udogodnienie dla każdego tłumacza, który z tymi sygnałami historii musi się w tekście zmierzyć. Szczególnie, gdy przezierną przez nie ironia, wymagająca, by osiągnięta została właściwa doza porozumienia i zrozumienia i by interakcja ta cechowała się podobną intensywnością w relacjach: tekst prymarny — odbiorca oryginału, jak i tłumaczenie — odbiorca przekładu. Odwołując się do teorii tropów White'a,

²⁵ D. Jančar: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska..., s. 80.

²⁶ J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1990, s. 205.

można wskazać, że dyskurs historyczny oparty jest tu na metonimiczności, która analizowany dyskurs porządkuje na zasadzie zgodności. Przykładem takiej zgodności jest odwołanie do wiedzy kolektywnej, nabytej dzięki podobnym doświadczeniom z trzecią kulturą.

Historyczna metafora Jančara w tłumaczeniu ulega niewielkiej zmianie. Metafora, która akcentuje zawłość historii, uwypukla każdy niuans, wskazuje na cykliczność zdarzeń uniemożliwiających jednostce stabilizację dziejową, zmienia się, redukując aspekt niepewności. Subiektywizm przeradza się w obiektywizm, szczególnie w ogół, niuans zostaje zredukowany na rzecz sensu generalnego. Prezentowany w słoweńskich esejach subiektywny stosunek do opisywanej historii zostaje w przekładzie przekształcony w bardziej obiektywny, rzeczowy i ustabilizowany obraz. Dzieje się tak na poziomie nie tylko mikro-, lecz także makrowyborów. Zauważalna w esejach metonimiczność, wyrażająca umiejętnie dopracowany zespół wydarzeń i zachowująca logiczne następstwo faktów historycznych, a także ironia jako wyraz dojrzałego i zdystansowanego podejścia do opisywanej historii, w procesie tłumaczenia ulegają lekkim modyfikacjom (zaliczyć możemy do nich zmianę modalności, redukcję, substytucję, uogólnienie).

Historia oryginalna, zaprezentowana w tekście wyjściowym jest wyborem i interpretacją eseisty. W procesie tłumaczenia natomiast warstwa wyborów duplikuje się, gdy tłumacz, mierząc się z tekstem oryginału, stara się dopasować wybór z historii Słowenii do kontekstu polskiego, samemu dokonując selekcji i wartościowania. Jego priorytetem powinno być zachowanie adekwatnej aluzyjności, wychwycenie i utrzymanie w tekście wymiaru ironicznego, a nade wszystko zaprezentowanie historii wiarygodnej dla odbiorcy sekundarnego. Pomorskiej udaje się sprostać temu zadaniu, ponieważ korzystając ze wzorów własnej kultury, zmienia obraz Słowenii, powodując jednocześnie, że nabiera on wymiaru uniwersalnego.

Literatura

- Domańska E.: *Historia egzystencjalna: krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*. Warszawa 2012.
- Jančar D.: *Razbiti vrč*. Ljubljana 1992.
- Jančar D.: *Terra incognita*. Celovec 1989.
- Jančar D.: *Terra incognita*. Tłum. J. Pomorska. Warszawa 1993.
- Sendyka R.: *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006.
- Steiner G.: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Przeł. O. i W. Kubińscy. Kraków 2000.
- Tokarz B.: *Tłumacz a norma językowa, forma genologiczna i wyznaczniki obyczajowości*. W: *Obyczajowość w przekładzie*. Red. P. Fast. Katowice 1996, s. 7–16.

- Tokarz B.: *W perspektywie poznania i projekcji. O polskim przekładzie zbioru esejów Draga Jančara „Terra incognita”*. W: *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*. T. 2. Cz. 1. Katowice 2011, s. 269—282.
- White H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Kraków 2010.
- White H.: *Proza historyczna*. Red. E. Domańska. Tłum. R. Borysławski et al. Kraków 2009.
- Ziomek J.: *Retoryka opisowa*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1990.

Joanna Cieślár

Slovenska zgodovina v očeh Poljaka O slovenski literaturi v prevodih Joanne Pomorske

Povzetek

Prispevek obravnava temo prevajalčevih odločitev na primeru prevoda zbirke Jančarjevih esejev *Terra incognita*, ki ga je pripravila Joanna Pomorska. Članek izhaja iz teorije tropov Haydena Whitea, ki svoja raziskovanja neposredno navezuje na zgodovinopisje in opozarja na past objektivne zgodovine, ki pravzaprav po njegovem ne sme obstajati. Prav to najdemo v esejih, v katerih vsebino preveva duh zgodovine, denimo Jančarjevi eseji se pogosto dotikajo teme slovenske zgodovine, ki jih avtor postavlja ne samo v slovenski kontekst, ampak tudi v jugoslovanski in celo evropski. Podoba zgodovine v njegovih delih je zgrajena na izjemnem način, v katerem prevladuje ironija, ki izhaja iz posmehljive trditve o kolesu zgodovine. Ta svojevrstna perspektiva ni ohranjena v prevajanju, kjer prevajalka mora upoštevati predvsem poljskega bralca, ki slovensko zgodovino le bežno pozna. Avtorica članka še posebej posveča pozornost ponazoritvi posledic prevajalskih strategij in njihovih razmerij do eseja kot nosilca zgodovine. Raziskuje in analizira prevajalske izbire na leksikalno-semantični ravni ter prikazuje njihov vpliv na dojetje prevedenega besedila.

Ključne besede: esej, prevod, zgodovina, Joanna Pomorska, Drago Jančar.

Joanna Cieślár

History of Slovenia in a Polish perspective Slovenian literature translated by Joanna Pomorska

Summary

The article deals with the topic of translator's choices while investigating the case of the translation of Drago Jančar's book, *Terra incognita*, translated in Poland by Joanna Pomorska. This article is based on the theory of tropes by Hayden White, whose research is directly related to the historiography, and points out to the trap of objective or truly scientific history which, in fact, cannot exist. The same also applies to the essays that include some threads of history, such as Jančar's essays concerning Slovenian history, analyzed not only in the Slovenian, but

also in Yugoslavian and even European context. The image of history in his works is built on the remarkable way, where prevails the irony arising from the specific argument on the wheel of history. This unique perspective cannot be retained in the translation, where the translator must take into account a Polish reader's limited knowledge about the Slovenian history. The author pays particular attention to illustrating the effects of translation strategies and its attitude towards the essay as a relay of history. She analyzes the translation choices on the lexical-semantic level, and shows their impact on the perception of the text.

Key words: essay, translation, history, Joanna Pomorska, Drago Jančar.



Problemi interpretacije i prevođenja stare književnosti Nekoliko pitanja, primjedbi i propozicija

The Problems of Interpreting and Translating Old Literature

Several questions, comments and propositions

Zvonimir Milanović

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, zvonimir.milanovic@interia.eu

Data zgłoszenia: 18.03.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 27.04.2016 r.

Abstract: This paper presents analysis some translational questions in the field of translating of an old literature, on the basis of the selected fragments from the works of Jan Kochanowski and from the essay of Czesław Miłosz that examines some translational problems. An analysis of the cited fragments and their translations shows that translation of Renaissance literature should also opt for knowledge of the contemporary poetics and rhetorical rules, which formed a part of the legacy from the literature of the ancient period.

Key words: translation studies, translation, interpretation, Kochanowski, old literature.

Na početku ovoga rada htio bih iznijeti sljedeću hipotezu kao ideju vodilju (koju ću tijekom obrade teme uznastojati potkrijepiti odgovarajućim argumentima), naime: dublji uvid u staropoljsku književnost i u staru književnost uopće, a donekle i u davnu translologiju, može nam pomoći u razumijevanju problematike interpretacije starih književnosti i, slijedom toga, u razumijevanju poteškoća koje se pojavljuju u samom prevođenju i prenošenju starih tekstova na suvremene jezike. Tu misao uznastojat ću egzemplificirati tekstovima i prijevodima Jana Kochanowskog s poljskog na engleski i hrvatski, kao i s latinskog na poljski.

„Na početku bijaše prijevod“ — reći će Andrzej Borowski parafrazirajući incipit iz evanđelja, primjećujući kako ta parafraza

nie dotyczy zresztą wyłącznie literatury polskiej ani też nie odnosi się tylko do początków jakiegokolwiek literatury europejskiej z obszaru pogranicza. Wprost przeciwnie, ma charakter powszechny i wydaje się być jedną z podstawowych cech rozwoju europejskiej kultury literackiej. Taki sam przecież był początek literatury rzymskiej, którą otwiera przekład *Odysei* dokonany wierszem saturańskim przez Liwiusza Andronikusa¹.

Na takve je probleme i na translatološka pitanja uopće korisno pogledati kroz prizmu interpretacije i vrednovanja starih književnosti, u ovom slučaju — razdoblja renesanse. U eseju pod naslovom „*Treny*” w *przekładzie Barańczaka i Heaneya* Czesław Miłosz predstavlja svoju viziju translatološke problematike na primjeru prijevoda *Tużaljki* Jana Kochanowskog na engleski, dakle, ciklusa pjesama koje je pjesnik iz Czarnolasa posvetio svojoj prerano preminuloj kćerki. Miłosz na samom početku eseja postulira kako, po mišljenju kalifornijskog pjesnika Kennetha Rexrotha,

podstawową cechą doskonałego tłumacza nie jest umiejętność dopasowania słów jego języka do słów oryginału, lecz współodczuwanie: utożsamienie własnego „ja” z osobowością tłumaczonego twórcy, przeniesienie treści jego wypowiedzi we własną wypowiedź².

U fokusu Miłoszeva razmatranja nalaze se subjektivni doživljaji Jana Kochanowskog koji se ogledaju u njegovim stihovima i koje Miłosz razmatra u kontekstu pjesnikova odnosa prema antičkoj predaji, pri čemu vrednuje usput odlike renesansne poezije, kao i vjernost engleskog prijevoda poljskom izvorniku. Čini se da upravo taj Miłoszev esej može među ostalim poslužiti kao prikladan model za ilustraciju složenosti problematike „prijevoda s kulture na kulturu“, budući da se ne radi samo o prijevodu s poljskog na engleski, nego i o interpretaciji odlika poezije pjesnika iz Czarnolasa. Miłoszeva razmatranja tiču se također interpretacije i subjektivnog poimanja renesansne poezije koja — što je važno za naša razmatranja — pripada kulturi i epohi posve drugačijoj od naše, suvremene. Suvremeni čitatelj, koji je *volens—nolens* tek površno upoznat sa stvarnim odlikama renesansne poezije, ali s druge strane upućen u opće prihvaćena načela interpretacije te poezije, zacijelo će se složiti s Miłoszevom konstatacijom da je Kochanowski na ponekim mjestima „prilično učeni imitator antike koji primjenjuje mjestimice retoričke klišeje“, te da takav njegov pristup proizlazi iz pripadnosti samoj epohi:

Wpisując Kochanowskiego w kontekst jego epoki — epoki racjonalistycznych dociekań w teologii i literackich zapożyczeń z antyku — spostrzegamy, że był to człowiek o rozdwojonym poczuciu lojalności³.

¹ A. Borowski: *Powrót Europy*. Kraków 1999, s. 155.

² C. Miłosz: *O podróżach w czasie*. Kraków 2004, s. 109.

³ Ibidem, s. 109, 117.

Taj, po Miłoszewu mišljenju „podvojeni osjećaj lojalnosti“, odnosi se na lojalnost antičkoj tradiciji i judeokršćanskom nasljeđu. U tih nekoliko redaka nalazimo nekoliko diskutabilnih tvrdnji koje se odnose na Kochanowskog, a nad kojima se valja zamisliti: „učeni imitator, retorički klišeji, podvojeni osjećaj lojalnosti“. Naime, pomnije iščitavanje renesansne poezije u nekoliko zadnjih dekada u prvi je plan istaknulo ne toliko imitaciju, koliko autentičnost te poezije, ne retoričke klišeje nego retoričke uzuse, kao i svjetonazorsku sintezu judeokršćanske duhovnosti s estetskim dosezima antike i simbolizma koje nam prenosi starovjekovna mitologija. Naravno, nema nikakve sumnje da mnogobrojna djela iz tog korpusa (renesansne poezije) uistinu odaju više *immitatio* nego *aemulatio*, no jednako tako neka od tih djela i po samoj originalnosti i po estetskim dosezima katkad nadmašuju svoje antičke uzore. Jedno od takvih djela upravo su *Treny* i mislim da u tome nema ništa sporno. Problem u Miłoszevoj interpretaciji jesu upravo klišeji sveprisutni u interpretaciji renesansne poezije. Čitatelj, čiji su se estetski i literarni kriteriji oblikovali pod utjecajem vladajućih dvadesetostoljetnih interpretacija, percipira tu poeziju — kroz prizmu spomenutih retoričkih klišeja, imitacija, etc. Također, suvremeni se čitatelj teško ili gotovo nikako ne snalazi s lakoćom kojom renesansni humanisti ostvaruju sintezu antičke estetike s judeokršćanskom duhovnosti, koji pomiruju u svojim djelima dva različita aksiološka područja, kao i svjetonazorska očišta, a još teže prihvaća činjenicu da u ne jednome djelu i u različitim književnim vrstama tadašnje poezije postoji *sui generis* autentična duhovnost tog vremena, prisutna u poeziji, kao i nerijetko prikrivena filozofičnost, koja je suvremenom čitatelju pomalo apstraktna. Jednako tako, teško da se može govoriti kako Kochanowski pod utjecajem bolnih iskustava proživljava u *Tużaljkama* moralnu krizu intelektualca razočaranog u vrijednosti antičke filozofije; upravo suprotno, antička filozofija u *Tużaljkama* je ideja vodilja što je u završnim stihovima predstavlja — majka, koja se u stihovima Kochanowskog pojavljuje kao Gospa Filozofija u kasnoantičkog pjesnika Boetija.

U 145. stihu pjesnikova mati obraća mu se sljedećim riječima: *Teraz, Mistrzu, sam się lecz*. Pomoću majčinih savjeta, stilizirajući na taj način vlastitu katarzu, Kochanowski zaključuje da ljudski život, koji se živi na „ljudski način“, ima duboki smisao; treba, naime, *nie gardzić torem pospolitym*, jer je spasonosan; dakle, *ludzkie przygody* treba podnositi *po ludzku*; na tome se u XIX. *Tużaljci* osniva držanje mudraca koje pjesnika vodi od iluzija do životnih istina. Majka se pjesniku javlja kao Sofia u Boetija, ali riječima samog Cicerona i njegovim filozofskim rječnikom, koji je Kochanowski prenio najprije iz druge knjige Ciceronovih *Rasprava u Tuskulu — humana humane ferenda* („ljudske stvari treba podnositi na ljudski način”), a potom iz šeste knjige spisa *O državi*, dakle, rečenicom kojom završava *Scipionov san: Ille discessit; ego somno solutus sum* („on zatim ode, a ja se probudih iz sna):

Tego się, synu, trzymaj, a **ludzkie przygody**
Ludzkie noś; jeden jest Pan smutku i nagrody.

Tu zniknęła. Jam się też ocknął. Aczciem prawie
Niepewien, jeslim przez sen słuchał czy na jawie⁴.

Ono što su mnogi interpretatori toliko puta isticali kao pjesnikovu krizu (koju je Kochanowski, uostalom, kao roditelj nedvojbeno proživio) — odbacivanje stoicizma ili Cicerona, zapravo je retorička digresija vješto ukomponirana u kontekst, koja podiže dramsku napetost i ocrtava intelektualnu katabazu lirskog subjekta, koji u oslikavanju vlastite roditeljske desperacije ponire u retorički stiliziranu rezignaciju i prividno odustaje od etičkih postulata, da bi ih na koncu „uskrisio“ kroz pomno interpolirane kriptocitate i te iste etičke postulate obnovio i potvrdio na višoj empirijskoj razini, ponovno utjelovljujući u vlastiti svjetonazor svoja filozofsko-religijska uvjerenja. Tu se ogleda, daleka od svekolikih klišeja, originalnost Kochanowskog — pjesnika, humanista i (u etimološkom značenju riječi) filozofa, koji u skladu s vlastitim estetskim i etičkim zasadama hrabri sebe u duhu, dok istodobno, ništa manje iskreno, oplakuje svoju voljenu i prerano umrlu kćerkicu.

Temeljem navedenog s razlogom se može zaključiti da potpuno razumijevanje davne poezije danas i nije nešto što se podrazumijeva. Razvidno je da problem recepcijeavnog teksta leži u poznavanju ne samo šireg konteksta autorova života, nego i kulture tog doba uopće, kao i kulturnih uzora, dakle, utjecaja pod kojima se tadašnja kultura oblikovala. I upravo tu se nalazi glavni interpretacijski problem: čini se da se moguće odveć lako donosilo sudove o „neoriginalnosti“ tadašnjih književnih djela, s obzirom na njihovu retoriziranost. Istina jest, doduše, da su retorika i poetike tadašnjih (ponajprije talijanskih) teoretičara književnosti imale ogromnu ulogu u književnim procesima, ali to je razlog više da se prije površnog arbitriranja o književnosti temeljitije upoznamo s književno-teoretskim sadržajem tih poetika, prije nego što djela minulih epoha počnemo vrednovati kroz prizmu suvremene književnosti, da ne bismo odveć brzopleto sudili o „klišejima, imitacijama“ etc. U tom je smislu neprocjenjivo važno ponajprije djelo Bernarda Weinberga i Heinricha Lausberga, slijede, dakako, Ernst Robert Curtius i Erich Auerbach za srednjovjekovlje i potom u domeni filozofske problema-

⁴ Usp: Z. Milanović: *Humanizm polski a humanizm chorwacki w dobie wczesnonowożytnej. Idee, związki, paralele*. [Doktorska disertacija]. Kraków 2013, s. 365. Iz istog rada v. također: „Dla zrozumienia narracji ostatniego trenu istotnym zdaje się być fragment z drugiej księgi *Tusculanek*, w którym znajduje się lapidarnie ujęta myśl Cycerona (*humana humane ferenda*, XVI wzg. 34), inkrustowana w części końcowej *Trenu XIX*. [...] warto tutaj zacytować tę część z *Tusculanek*: »[...] Neque enim, qui rerum naturam, qui vitae varietatem, qui inbecillitatem generis humani cogitat, maeret, cum haec cogitat, sed tum vel maxime sapientiae fungitur munere; utrumque enim consequitur, ut et considerandis rebus humanis proprio philosophiae fruatur officio et adversis casibus **triplici consolatione** sanetur, primum quod posse accidere diu cogitavit, quae **cogitatio una maxime molestias omnis extenuat et diluit**, deinde quod **humana humane ferenda** intellegit, postremo quod videt **malum nullum esse nisi culpam**, culpam autem nullam esse, cum id, quod ab homine non potuerit praestari, e venerit«”. Citat iz: M.T. Ciceronis: *Tusculanae Disputationes Liber II, XVI (34)*. <http://www.thelatinlibrary.com/cic.html> (podertao u tekstu — Z.M.).

tike Paul Oskar Kristeller, kao i njegov oponent Eugenio Garin, čiji radovi nisu izgubili ništa od aktualnosti i značenja; od poljskih autora izdvojimo Juliusza Domańskiego i Andrzeja Borowskog⁵.

Prema tome, ako nastojimo razumjeti remek-djela renesansne književnosti i književnost tog doba uopće, ako težimo za njihovom primjerenom interpretacijom, koja će omogućiti i kvalitetniji prijevod, onda se treba prije svega pomiriti s činjenicom da je to dobrim dijelom književnost velikih ideja, zastupljenih u svim književnim rodovima i vrstama. Po tome se ta književnost razlikuje od suvremene književnosti koja — gledano kroz prizmu znalaca starih književnosti — ostaje omeđena okvirima odveć subjektivnih razmatranja i nekako lišena visokog dometa, poglavito u domeni filozofsko-religijskih ideja dominantnih u minulim epohama. Uostalom, sam je Miłosz jednom javno izjavio da su ga

tylko studia klasyczne mogły uchronić przed wieloletnim błędzeniem po manowcach literatury, obronić przed lekturą i fascynacją dziełami niewartościowymi, tak jakby filologia klasyczna wykształcała jakiś niezawodny smak literacki.

U tom je kontekstu znakovita i izjava Zygmunta Kubiaka:

Z drugiej strony [...] Zygmunt Kubiak wyznał w wywiadzie, że absolutnie nie czyta i nie dotyka literatury współczesnej⁶.

⁵ B. Weinberg: *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*. London 1961; H. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960; E.R. Curtius (citiram u hrv. i polj. prijevodu): *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb 1998; Idem: *Literatura europejska i sredniowiecze lacińskie*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1996; E. Auerbach: *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku lacińskim i średniowieczu*. Kraków 2006; E. Garin: *Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari 1952; J. Hankins: *Two Twentieth-Century Interpreters of humanism: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller*. U: *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*. Vol. 1: *Humanism*. Roma 2003, s. 573—590; J. Domański: *Humanizm i filozofia. Kristellerowska i Garinowska interpretacja myśli renesansowej*. U: *Philologica, litteraria, humaniora. Studia i szkice z dziejów recepcji dziedzictwa antycznego*. Warszawa 2009, s. 65—86; A. Borowski: *Renesans*. Kraków 2002. Također: *Humanizm — historie pojęcia*. Red. A. Borowski. Warszawa 2009.

⁶ Oba citata potječu iz: R. Turasiewicz: *Być filologiem*. Rozmowę przeprowadzili K. Bielawski i A. Gorzkowski. „Terminus” 2001, z. 1—2, s. 17. Citat je dio pitanja upućenog Romualdu Turasiewiczu, a ticalo se njegove ocjene vrednota suvremene književnosti, na koje je profesor odgovorio s dužnim oprezom: „To jest tak: mogę bardzo lubić stare kino, co nie znaczy, że z wielką przyjemnością nie oglądam najnowszego. Nie potrafiłbym się zamknąć. [...] Naturalnie czasami czytając jakieś nowe dzieła literackie, pisane w sposób niesłychanie przewrotny, czujemy, że grunt się nam usuwa spod nóg i wtedy chętnie wracamy do antyku, bo *in solido versamur*, stąpamy po solidnym gruncie. [...] Uważam, że nie wolno nam się odcinać od korzeni — to jest od antyku, ale z drugiej strony jeżeli świat potrafił coś wspaniałego w późniejszych epokach stworzyć, a stworzył, to musimy to docenić”. Ibidem, s. 18.

| | |
|--|---|
| Czyli się w czyściu czyścisz, jesli z strony ciała | <i>Čistilište? Možda tamo jesi, ako tijelo</i> |
| Jakakolwiek zamazeczka na tobie została? | <i>Mrljicu tek ima, da se čisti cijelo?</i> |
| Czyś po śmierci tam poszła, kędyś pierwej była, | <i>Jesi nakon smrti došla, gdje si prije bila</i> |
| Nižeś się na mą ciężką żałość urodziła? | <i>Nego si se meni, tako tužnom narodila?</i> |
| Gdziekolwiek jest, jesliś jest, lituj mnie żałości, | <i>Gdje god jesi, ako jesi, spasi od žalosti,</i> |
| A nie możesz li w onej dawnej swej całości, | <i>Ne možeš li biti u negdanjoj cijelosti,</i> |
| Pociesz mnie, jako możesz, a staw się przede mną | <i>Utješi me, kako znadeš, stani preda me,</i> |
| Lubo snem, lubo cieniem, lubo marą nikczemną! | <i>Kao san, kao sjena, k'o prikaze ništa vne!</i> |

Kako se vidi iz teksta, sam prijevod ne teče tako glatko, kao umjetnički polirani stihovi Kochanowskog. Također, u odnosu na izvornik, uvijek postoji dvojba može li se u cilju prenošenja emocionalne kvalitete još malo parafrazirati, čak i ondje gdje je doslovan prijevod moguć, i obrnuto, može li se parafraza izbjeći i pronaći varijanta vjernija izvornom tekstu. To su barem neka pitanja koja se javljaju prilikom prevođenja pjesničkog teksta i bar neki problemi koje poljski kroatist s lakoćom može uočiti.

Idući primjer ilustrira donekle problematiku kulturnog naslijeđa antike u poeziji i poštivanje retoričkih regula za koje držim da u kontekstu *Trena* imaju iznimnu važnost i istaknutu estetsku funkciju. Radi se o ulomku o Niobi, koja u stihovima Kochanowskog egzemplificira pjesnikov očaj; podsjetimo, Nioba je mitska heroina, ona je izgubila svoje sinove i kćeri zbog roditeljske oholosti koju je na uvredljiv način iskazala prema Bogovima. Stihove prenosim na poljskom jeziku i u engleskom prijevodu Barańczaka i Heaneya, kao i u mom prijevodu na hrvatskom:

Jej bowiem łzy serdeczne skałę przenikają
I przezroczytym z góry strumieniem spadają.
Skąd zwierzę i ptastwo pije; a ta w wiecznym pęćie
Tkwi w rogu skały wiatrom szalonym na wstręćie.
Ten grób nie jest na martwym, samże grobem w sobie.

Tears that flow down in streams where birds and deer
Gather to drink, but she, forever chained
On rocky heights, defies the howling wind.
This tomb keeps no corpse, this corpse keeps no tomb:
Here the room's tenant is the tenant's room.

Suze Niobe potokom bistrim niz stijenu
 Teku, gdje mjesto je piti ptici i jelenu.
 Ona pak lancima za navijek okovana
 Na tvrdoj stijeni, vjetrom šibana.
 Grob to je bez trupla i truplo bez groba,
 Sam grob je tim truplom, a grobom Nioba.

Kako se vidi iz primjera, engleski prijevod je slobodan od rime, što ne umanjuje njegovu sugestivnu snagu. Osim toga, autori su poljsku riječ *zwierz* prenijeli kao jelen, i tu sam opciju prenio u hrvatski prijevod koji nastoji slijediti rimu poljskih stihova. Također, zbog same rime, imenovao sam Niobu, tragičnu majku koja je uvrijedivši Boga počiniła *hybris* te zbog uvrede božanstva izgubila sve svoje sinove i kćeri, što je motiv koji Kochanowski koristi da bi prikazao vlastitu očinsku bol. Nadovezujući se na moje prethodne refleksije, htio bih naglasiti da slika Niobe i njena retorička funkcija u pjesmi Kochanowskog prenosi dubinu njegove desperacije; sugestivnost pak te snažne slike, koja je iskorištena i kao topos i kao motiv, ipak ne može svesti samo na imitaciju i puki kliše. Taj je motiv, i kao pjesnički topos u pjesmi, jednostavno odraz pjesnikova stanja, kao i stanja glavnog lirskog subjekta u *Trenima*.

Za ilustraciju važnosti metra u renesansnoj poeziji i njegova značenja u samom prijevodu, poslužiti će i sljedeći primjer iz poezije Jana Kochanowskog. Radi se o *Riposti* koju je pjesnik uputio kao odgovor stihovima naslovljenima *Adieu à la Pologne* Filipa Desportesa. Kao što je poznato, Henrik III. Valois, izabran za kralja Poljske nakon smrti svoga brata, francuskoga kralja Karla IX., u lipnju 1574. u tajnosti je napustio Kraków i uputio se u Francusku i više se nikad nije vratio u Poljsku. Povjerljivi dvorjanin kralja Henrika, pjesnik Filip Desportes, koji je nešto kasnije pošao tragom svog gospodara, ostavio je za sobom uvredljiv pamflet kojim je izrazio svoju, eufemistički kazano, kritiku Poljske — klime, običaja etc.⁸ Trenutna reakcija — odgovor Jana Kochanowskog pod naslovom *Gallo crocitant* (napisan u 120 daktilskih heksametara) upućen Filipu Desportesu skladnom gradacijom motiva i argumenata uistinu se doimlje kao *riposta* i rez mačem, kao svojevrсни *certamen poeticum*, iz kojeg je pobjednikom izašao (i u moralnom i u pjesničkom smislu) Kochanowski. Na početku riposte, neposredno prije refutacije i završnog ataka na klevetnika, pjesnik iz Czarnolasa ironičnim tonom obradio je sramotni bijeg „Galla”, koji po njegovu sudu podsjeća na ponašanje lopova i zlikovaca:

Tę noc przynajmniej, o Gallu, mogłeś był ze mną odpocząć,
 Nie zaś niejasnym ciemnościami życia własnego powierzać.

⁸ Ovaj odlomak osniva se na radu: Z. Milanović: *Humanizm polski a humanizm chorwacki...*, s. 391—393. O stihovima Desportesa i riposti Kochanowskog usp. A. Gorzkowski: *Bene atque ornate. Twórczość łacińska Jana Kochanowskiego w świetle lektury retorycznej*. Kraków 2004, s. 190—196.

Stać wam każe, mężowie, bo dokąd to chcecie uciekać? [...]

Kraj, z którego uciekasz, Sarmacją, Gallu, my zwiemy,

Gościom ta ziemia jest wierna, przybyszom nawet nieznanym,

Znieść nie może tyranów, wierna swoim zwyczajom:

Najpierw ty daleś jej słowo, byś potem jej plecy pokazał⁹.

(Prev. Z. Milanović)

Izbor metra za ovu ripostu nije ni najmanje slučajan. Naime, s jedne strane gledajući, daktilski heksametar, kao *versus heroicus*, u pojedinim dijelovima pjesme (kao u latinskom izvorniku citiranog prijevoda na poljskom) posjeduje epsku emfazę i u duhu same intencije Jana Kochanowskog savršeno prenosi neusiljenu ozbiljnost Poljske kao europske političke sile, u kojoj je „Gallus” uvrijedio sveti zakon poljskog gostoprinstva. Z druge strane, ozbiljnost tog metra potencira njen sardonski ton, pogotovo u onim njezinim dijelovima koje je pjesnik obogatio nesmiljenom ironijom¹⁰. Motiv tiranina, koji pjesnik obrađuje uz neskrivenu odbojnost, dok ga poistovjećuje s formom vlasti u Francuskoj, ponavlja se jednako ironično u drugome dijelu pjesme, gdje je riječ o brutalnom pokolju i defenestracijama nakon sjajne gozbe u noći sv. Bartolomeja. Jan Kochanowski, kao *durus Sarmata*¹¹, iz pozicije ponosnog i razboritog patriota progovara daktilskim heksametrom u obranu časti svoje zemlje; na kraju retorički promišljenog i konstruiranog djela (slično kao i na početku) još jednom se satirički i muževno obračunava sa sramotnim postupkom „Galla”, dakle, s njegovim besprizornim bijegom, savjetujući mu da se više nikad ne vrati u Poljsku. Takav tvrdi i „muški” stav pjesniku je omogućila upravo forma stiha, dakle, prikladno za tu svrhu odabran epski i herojski stih, daktilski heksametar.

Za kraj recimo da, iako poljski prevoditelji (poglavito suvremeni) općenito izbjegavaju daktilski heksametar u prijevodima epske poezije s klasičnih jezika, ipak treba imati na umu da je katkad i sam metar, kao i poetska forma, prenositelj ideja; u tom smislu, kako sam nastojao prikazati primjerima iz poezije Jana Kochanowskog u mojem prijevodu na poljski daktilski heksametar, barem bi ponekad i posebice u kraćim djelima trebalo poštovati izvorni metar i u samome prijevodu.

⁹ U latinskom izvorniku: „Et tamen hanc poteras mecum reqüescere noctem, / Nec dubiis vitam comittere, Galle, tenebris. / State viri: quae causa fugae? [...] / Sarmatia est, quam Galle fugis, fidissima tellus / Hospitibus: fastus tantum impatiensque Tyranni / Sarmatia est, cui verba prius, nunc terga dedisti”. Latinski tekst: *Gallo crocitant*. <http://neolatina.bj.uj.edu.pl/page/show/id/18025.html>.

¹⁰ Usp. primjedbu: „Jan z Czarnolasu najlepiej i najswobodniej czuł się na gruncie łacińskiej [...] satyry, czego znamenitym dowodem jest riposta na *Adieu a la Pologne* Desportesa; tu autor *Odprawy...* »uwolnił się« od wagi, czasami zbytnio skondensowanej w elegiach czy wierszach, okolicznościowych, »retrowersywnej perspektywy« i poddał się nurtowi potoczystego, a przy tym ciętego i perfekcyjnego ironicznie, responsu”. A. Gorzkowski: *Bene atque ornate...*, s. 217.

¹¹ Usp. primjedbe: J. Pelc: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984, s. 580.

Naravno, puko nasljedovanje davne stilistike u suvremenom književnom iskazu može biti, najblaže rečeno, estetski neprikladno. Pa ipak, držim da pretjerano osuvremenjivanje stilistike davnih tekstova može jednako tako, ako ne „nagrditi” davni tekst, a ono bar umanjiti njegove autentične umjetničke vrednote i ozbiljnost književne ekspresije. Odnosi se to i na problematiku prevođenja s kulture na kulturu i iz epohe u epohu, i u tom je slučaju to i očitije, jer se u književnosti renesanse isprepliću, kako se vidi iz ovdje predstavljenih ulomaka, starovjekovni uzori, tadašnja retorička pravila i estetski kanoni, napokon, i odlike epohe u kojoj je djelo nastalo. Za samu pak translatoologiju temeljnim polazištem ipak jest cjelovito razumijevanje književnog djela, dakle, književna interpretacija.

Literatura

- Auerbach E.: *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*. Kraków 2006.
- Borowski A.: *Powrót Europy*. Kraków 1999.
- Borowski A.: *Renesans*. Kraków 2002.
- Curtius E.R.: *Literatura europejska i średniowiecze łacińskie*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1996.
- Domański J.: *Humanizm i filozofia. Kristellerowska i Garinowska interpretacja myśli renesansowej*. U: *Philologica, litteraria, humaniora. Studia i szkice z dziejów recepcji dziedzictwa antycznego*. Warszawa 2009, s. 65—86.
- Garin E.: *Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari 1952.
- Gorzkowski A.: *Bene atque ornate. Twórczość łacińska Jana Kochanowskiego w świetle lektury retorycznej*. Kraków 2004.
- Hankins J.: *Two Twentieth-Century Interpreters of humanism: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller*. U: *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*. Vol. 1: *Humanism*. Roma 2003, s. 573—590.
- Humanizm — historie pojęcia*. Red. A. Borowski. Warszawa 2009.
- Kochanowski J.: *Gallo crocitanti*. U: „Neolatina Biblioteki Jagiellońskiej”. <http://neolatina.bj.uj.edu.pl/page/show/id/18025.html>.
- Kochanowski J.: *Treny*. W: *Literatura staropolska*. T. 1: *Poezja*. Wybór i oprac. P. Borek, R. Mazurkiewicz. Kraków 2002.
- Lausberg H.: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960.
- Marci Tulli Ciceronis Tusculanae Disputationes*. <http://www.thelatinlibrary.com/cic.html>.
- Milanović Z.: *Humanizm polski a humanizm chorwacki w dobie wczesnonowożytnej. Idee, związki, paralele*. [Disertacja doktorska]. Kraków 2013.
- Miłosz C.: *O podróży w czasie*. Kraków 2004.
- Pelc J.: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984.
- Turasiewicz R.: *Być filologiem*. Rozmowę przeprowadzili K. Bielawski i A. Gorzowski. „Terminus” 2001, z. 1—2, s. 13—35.
- Weinberg B.: *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*. London 1961.

Zvonimir Milanović

Problemi interpretacije i prevođenja stare književnosti Nekoliko pitanja, primjedbi i propozicija

Sažetak

U ovom članku obrađena su neka translatološka pitanja i problemi na području prijevoda stare književnosti, a na osnovi odabranih ulomaka iz djela Jana Kochanowskog, kao i iz eseja Czesława Miłosza, koji se dijelom također odnosi na translatološke probleme. Provedena analiza citiranih stihova i njihovih prijevoda pokazuje da prevođenje renesansne književnosti podrazumijeva i poznavanje tadašnjih poetika i retoričkih regula, koje su dijelom baštinjene iz razdoblja starog vijeka. Osim toga, bitnim se čini, kako postulira Miłosz, i psihološki čimbenik, koji je poljski nobelovac odredio kao „suosjećanje” prevoditelja s osobom danog autora. Za samu translatologiju presudna je književna interpretacija i cjelovito razumijevanje prevedenog teksta iz područja stare književnosti. Ta interpretacija treba polaziti od temeljita poznavanja renesansne epohe i kulture, u sklopu koje je književno djelo i nastalo.

Ključne riječi: translatologija, prijevod, interpretacija, Kochanowski, stara književnost.

Zvonimir Milanović

The Problems of Interpreting and Translating Old Literature Several questions, comments and propositions

Summary

In this paper I have analyzed some translatological questions in the field of translating old literature, on the basis of selected fragments from the works of Jan Kochanowski and from the essay of Czesław Miłosz that examines some translatological problems. An analysis of the cited fragments and their translations shows that the translation of Renaissance literature should also opt for knowledge of contemporary poetics and rhetorical rules, which formed a part of the legacy from the literature of the ancient period. In addition, as Miłosz postulates in his essay, it seems that in the process of a translation of great significance is the empathy of the translator himself with the persona of a given author. Literary interpretation and the correct understanding of old literature is a crucial factor and the starting point in the translation process. Such an interpretation is based on a thorough knowledge of the epoch and the culture of the Renaissance period, within which the concrete work was written.

Key words: translation studies, translation, interpretation, Kochanowski, old literature.



Problemy interpretacji oraz tłumaczenia literatury dawnej Kilka uwag, kwestii i propozycji

The Problems of Interpreting and Translating Old Literature

Several questions, comments and propositions

Zvonimir Milanović

Uniwersytet Juraja Dobrili w Puli, zvonimir.milanovic@interia.eu

Data zgłoszenia: 18.03.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 27.04.2016 r.

Abstract: This paper presents analysis some translational questions in the field of translating of an old literature, on the basis of the selected fragments from the works of Jan Kochanowski and from the essay of Czesław Miłosz that examines some translational problems. An analysis of the cited fragments and their translations shows that translation of Renaissance literature should also opt for knowledge of the contemporary poetics and rhetorical rules, which formed a part of the legacy from the literature of the ancient period. In addition, as Miłosz himself postulates in his essay, it seems that in the process of translation an empathy of translator with a persona of a given author is a matter of great significance.

Key words: translation studies, translation, interpretation, Kochanowski, old literature.

Na początku tego artykułu chciałbym zaproponować następującą hipotezę jako myśl przewodnią (którą w dalszym ciągu postaram się zilustrować odpowiednimi argumentami), a mianowicie: głębszy wgląd w literaturę staropolską i w literaturę wieków dawnych w ogóle, tak jak i głębszy wgląd w dawną translatoologię umożliwia nam pełniejsze zrozumienie problematyki interpretowania literatur dawnych i, w konsekwencji, wynikające stąd trudności w tłumaczeniu i przekładaniu starych tekstów na języki współczesne. Tę myśl postaram się zatem zilustrować tekstami Jana Kochanowskiego oraz przekładami jego dzieł z polskiego na angielski oraz chorwacki, jak i z łaciny na polski.

„Na początku był przekład” — pisze Andrzej Borowski, parafrazując incipit z Ewangelii, zaznaczając równocześnie, że ta parafraza

nie dotyczy zresztą wyłącznie literatury polskiej ani też nie odnosi się tylko do początków jakiegokolwiek literatury europejskiej z obszaru pogranicza. Wprost przeciwnie, ma charakter powszechny i wydaje się być jedną z podstawowych cech rozwoju europejskiej kultury literackiej. Taki sam przecież był początek literatury rzymskiej, którą otwiera przekład *Odysei* dokonany wierszem saturnińskim przez Liwiusza Andronikusa¹.

Na poszczególne kwestie oraz zagadnienia translatologiczne warto również spojrzeć przez pryzmat interpretacji oraz wartościowania literatur dawnych, w tym wypadku — literatury doby renesansu. Część moich rozważań konfrontuję z twierdzeniami Miłosza z eseju „*Treny*” w *przekładzie Barańczaka i Heaneya*. Polski noblista przedstawia w nim swą wizję problematyki translatologicznej na przykładzie tłumaczenia *Trenów* na język angielski, czyli cyklu wierszy, które poeta z Czarnolasu zadedykował swej przedwcześnie zmarłej córeczce. Miłosz na samym początku eseju stwierdza, powołując się na opinię kalifornijskiego poety Kennetha Rexrotha, że

podstawową cechą doskonałego tłumacza nie jest umiejętność dopasowania słów jego języka do słów oryginału, lecz współodczuwanie: utożsamienie własnego „ja” z osobowością tłumaczonego twórcy, przeniesienie treści jego wypowiedzi we własną wypowiedź².

Uwaga autora eseju skupia się na subiektywnych przeżyciach Kochanowskiego uwydatnionych w utworze i rozpatrywanych przez Miłosza w kontekście stosunku poety czarnoleskiego do panujących wówczas reguł retorycznych oraz tradycji starożytnej, przy czym Miłosz wartościuje cechy poezji renesansowej w ogóle, tak jak i jakość angielskiego przekładu w stosunku do tekstu polskiego. Zdaje się, że właśnie ten esej polskiego noblisty posłużyć może jako stosowny model do zilustrowania całej złożoności zagadnienia „tłumaczenia z kultury na kulturę”, ponieważ nie chodzi w nim tylko o przekład z polskiego na angielski, lecz także o interpretację walorów poezji Jana Kochanowskiego. Przeto rozważania Miłosza dotyczą tak samo kwestii interpretacji oraz subiektywnego pojmowania poezji renesansowej, która należy — to bardzo istotne dla naszych rozważań — do kultury, czyli epoki, znacznie różniącej się od współczesnej. Czytelnik współczesny, z bądź co bądź powierzchowną znajomością poezji renesansowej, zapoznany z powszechnie przyjętymi zasadami jej interpretacji, zapewne zgodzi się z konstatacją Miłosza, że Kochanowski niekiedy jest uczyonym naśladowcą

¹ A. Borowski: *Powrót Europy*. Kraków 1999, s. 155.

² C. Miłosz: *O podróżach w czasie*. Kraków 2004, s. 109.

antyku, gdyż stosuje miejscami klisze retoryczne, ponieważ takie podejście poety wynika po prostu z przynależności do tej epoki:

Wpisując Kochanowskiego w kontekst jego epoki — epoki racjonalistycznych dociekań w teologii i literackich zapożyczeń z antyku — spostrzegamy, że był to człowiek o rozdwojonym poczuciu lojalności³.

To „rozdwojone poczucie lojalności”, w opinii Miłosza, dotyczy stosunku poety do tradycji antycznej z jednej strony i do spuścizny judeochrześcijańskiej — z drugiej. W tych kilku wersach odnaleźć można stwierdzenia na temat utworu Kochanowskiego oraz poezji renesansowej, nad którymi warto się zastanowić: „uczony naśladowca”, „klisze retoryczne”, „rozdwojone poczucie lojalności”. Uważniejsza bowiem lektura poezji renesansowej w ogóle w ostatnich dwóch dekadach na plan pierwszy wysuwa nie tyle imitację, ile autentyczność tej poezji, tak samo nie klisze retoryczne, lecz ówczesne standardy retoryczne oraz reguły, podobnie jak światopoglądową syntezę duchowości judeochrześcijańskiej z estetycznymi osiągnięciami antyku oraz symboliką przekazaną przez mitologię starożytną. Rzecz jasna, nie ulega żadnej wątpliwości, iż wprawdzie sporo dzieł z tego korpusu (poezji doby renesansu) oddaje więcej *immitatio* niż *aemulatio*, to jednak niektóre spośród tych utworów, i w ogóle dzieł literackich powstałych w tym czasie, tak swymi estetycznymi walorami, jak i treścią ideową, nieraz przewyższają antyczne wzory lub po prostu dorównują swym poziomem artystycznym literaturze starożytnej. Jednym spośród takich dzieł są właśnie *Treny* i myślę, że w tym stwierdzeniu nie ma nic spornego. Problem zaś tkwiący w interpretacji Miłosza to właśnie klisze wszechobecne w interpretacjach poezji renesansowej. Oczywiście, czytelnik, którego kryteria estetyczno-literackie wykształcone zostały pod wpływem przyjętych w wieku XX interpretacji fachowych, odbiera tę poezję przez pryzmat wspomnianych już stereotypów — klisze retoryczne, imitacje *etc.* Tak samo współczesny czytelnik słabo (lub nawet w ogóle) daje sobie radę, by tak rzec, z łatwością, z jaką humaniści renesansowi urzeczywistniają syntezę estetyki antycznej i duchowości judeochrześcijańskiej, godząc w swych utworach dwa odmienne zakresy aksjologiczne; jeszcze trudniej akceptuje fakt, iż w niejednym utworze i w rozmaitych gatunkach literackich ówczesnej poezji tkwi po prostu *sui generis* autentyczna duchowość tych czasów oraz ukryta nieraz filozoficzność, pozostająca dla współczesnego czytelnika nieco abstrakcyjna. Podobnie nie może być mowy o tym, że Kochanowski pod wpływem bolesnych doznań przeżywa w *Trenach* kryzys intelektualisty rozczarowanego założeniami filozofii starożytnej; wręcz przeciwnie — filozofia starożytna w *Trenach* to myśl przewodnia całego utworu; tę filozofię, jak postaram się w dalszym ciągu pracy udowodnić odpowiednimi wierszami, uosabia matka poety, jak Panna Filozofia u późnostarżytnego poety Boecjusza.

³ Ibidem, s. 109, 117.

W wersji 145. *Trenu XIX* matka poety wypowiada do syna znaczące słowa: „Teraz, Mistrzu, sam się lecz”. Za pomocą rad matczynych, stylizując w ten sposób poetycko własne *katharsis*, Kochanowski dochodzi do wniosku, że życie ludzkie „w sposób ludzki” ma wielki sens: należy bowiem „nie gardzić torem pospolitym”, bo jest zbawczy; poza tym „ludzkie przygody” należy „znosić po ludzku” — na tym polega w *Trenie XIX* postawa mędrca prowadząca poetę od świata złudzeń do świata prawd życiowych. Matka zaś przemawia u poety, by tak rzec, jak Sofia u Boecjusza, ale stylem filozoficznym oraz językiem Cyncerona: i to najpierw z drugiej księgi *Tuskulanek* — „humana humane ferenda” („sprawy ludzkie znosić należy po ludzku”), a potem z szóstej księgi jego pisma *De re publica*, czyli zdaniem kończącym *Somnium Scipionis* — „Ille discessit; ego somno solutus sum” („ów zniknął, ja obudziłem się ze snu”):

Tego się, synu, trzymaj, a **ludzkie przygody**
Ludzkie noś; jeden jest Pan smutku i nagrody.

Tu zniknęła. Jam się też ocknął. Acziem prawie
 Niepewien, jeslim przez sen słuchał czy na jawie⁴.

To, co liczni literaturoznawcy interpretowali wyłącznie jako kryzys poety (który Kochanowski jako rodzic niewątpliwie przeżywał) — odrzucanie założeń stoików lub Cyncerona — jest dygresją retoryczną wzbogacającą napięcie dramatyczne oraz intelektualną katabazę podmiotu lirycznego, który w deskrypcji własnej desperacji rodzicielskiej zanurza się w retorycznie stylizowaną rezygnację, czyli pozornie jak gdyby rezygnuje z postulatów etycznych, by ostatecznie przez starannie przemyślane kryptocytaty wskrzesić je odnowione oraz potwierdzone na wyższym poziomie empirycznym, ponownie wcielając we własny światopogląd swe przekonania filozoficzno-religijne. W tym również tkwi daleka od wszelkich klisz oryginalność Kochanowskiego jako poety, humanisty i — w etymologicznym tego słowa znaczeniu — filozofa, który zgodnie

⁴ Przytoczony fragment pochodzi z pracy: Z. Milanović: *Humanizm polski a humanizm chorwacki w dobie wczesnonowożytnej. Idee, związki, paralele*. [Dysertacja doktorska]. Kraków 2013, s. 365. Zob. także uwagę: „Dla zrozumienia narracji ostatniego trenu istotnym zdaje się być fragment z drugiej księgi *Tuskulanek*, w którym znajduje się lapidarnie ujęta myśl Cyncerona (*humana humane ferenda*, XVI wzg. 34), inkrustowana w części końcowej *Trenu XIX*. [...] warto tutaj zacytować tę część z *Tuskulanek*: »[...] Neque enim, qui rerum naturam, qui vitae varietatem, qui inbecillitatem generis humani cogitat, maeret, cum haec cogitat, sed tum vel maxime sapientiae fungitur munere; utrumque enim consequitur, ut et considerandis rebus humanis proprio philosophiae fruatur officio et adversis casibus **triplici consolatione** sanetur, primum quod posse accidere diu cogitavit, quae **cogitatio una maxime molestias omnis extenuat et diluit**, deinde quod **humana humane ferenda** intellegit, postremo quod videt **malum nullum esse nisi culpam**, culpam autem nullam esse, cum id, quod ab homine non potuerit praestari, evenerit«”. Ibidem. Cytuję za: M.T. Ciceronis: *Tusculanae Disputationes Liber II, XVI (34)*. Dostępne w Internecie: <http://www.thelatinlibrary.com/cic.html> (podkreśl. — Z.M.).

z własnymi estetycznymi oraz etycznymi zasadami podnosi samego siebie na duchu, równocześnie i nie mniej szczerze oplakując zgon swej kochanej, przedwcześnie zmarłej Orszuli.

Na podstawie poczynionych wywodów można założyć, iż stosowne interpretowanie i w konsekwencji zrozumienie dawnej poezji dziś nie przychodzi nam tak łatwo. Widoczne jest, że problem recepcji dawnego tekstu tkwi m.in. w poznaniu szerszego kontekstu życia danego autora, w pełniejszym rozumieniu tak kultury epoki w ogóle, jak i wzorów, pod których wpływem ta kultura została ukształtowana. Tutaj bowiem, jak sądzę, znajduje się główny problem interpretacyjny: zdaje się, iż być może zbyt łatwo wnioskowano o „nieoryginalności” ówczesnej twórczości literackiej, z uwagi na jej zretoryzowany charakter. Co prawda, reguły retoryczne i poetyckie ówczesnych (przede wszystkim włoskich) teoretyków literatury odegrały ogromną rolę w procesie twórczości literackiej, ale jest to powód, żeby tym bardziej się zastanowić i ponownie zapoznać z treścią teoretyczno-literacką tych poetyk, zanim podejmiemy się wartościowania tej literatury, by nie wyrokować pochopnie o „kliszach, imitacjach” *etc.* W tym sensie nieodzownymi przewodnikami w dziedzinie interpretacji są prace Bernarda Weinberga i Heinricha Lausberga, nie mniej istotni autorzy to Ernst Robert Curtius i Erich Auerbach (co do literatury średniowiecza); jeśli zaś chodzi o zagadnienia filozoficzne w ówczesnych kontekstach literackich nie straciły na znaczeniu prace Paula Oskara Kristellera, jak i jego oponenta w tego rodzaju dyskusjach Eugenia Garina. Spośród autorów polskich wyróżnić należy m.in. prace i uwagi Juliusza Domańskiego i Andrzeja Borowskiego⁵. Warto zaznaczyć, że jeśli chcemy rozumieć arcydzieła (i nie tylko) literatury renesansowej oraz stosownie je tłumaczyć i na tej podstawie interpretować wewnątrz tak samo stosownej waloryzacji literatury tego okresu, to należy przede wszystkim pogodzić się z faktem, że w dużej mierze to literatura wielkich idei filozoficzno-religijnych, znajdujących się w prawie wszystkich gatunkach literackich. Tym literatura ta różni się w sposób bardzo istotny od literatury współczesnej, która — patrząc przez pryzmat znawcy literatury dawnej — pozostaje zamknięta w ramach zaledwie subiektywnych przeżyć, pozbawiona wysokiego lotu idei epok minionych.

⁵ Mam na myśli przede wszystkim następujących autorów oraz ich dzieła: B. Weinberg: *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*. London 1961; H. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960; E.R. Curtius: *Literatura europejska i średniowiecze łacińskie*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1996; E. Auerbach: *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu*. Kraków 2006; E. Garin: *Umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*. Bari 1952; J. Hankins: *Two Twentieth-Century Interpreters of humanism: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller*. W: *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*. Vol. 1: *Humanism*. Roma 2003, s. 573—590; J. Domański: *Humanizm i filozofia. Kristellerowska i Garinowska interpretacja myśli renesansowej*. W: Idem: *Philologica, litteraria, humaniora. Studia i szkice z dziejów recepcji dziedzictwa antycznego*. Warszawa 2009, s. 65—86; A. Borowski: *Renesans*. Kraków 2002: *Humanizm — historie pojęcia*. Red. A. Borowski. Warszawa 2009.

W tym miejscu warto poczynić krótką refleksję dygresyjną: sam zresztą Miłosz publicznie oznajmił, że

tylko studia klasyczne mogły uchronić [go] przed wieloletnim błędzeniem po manowcach literatury, obronić przed lekturą i fascynacją dziełami niewartościowymi, tak jakby filologia klasyczna wykształcała jakiś niezawodny smak literacki. Z drugiej strony [...] Zygmunt Kubiak wyznał w wywiadzie, że absolutnie nie czyta i nie dotyka literatury współczesnej⁶.

Ponadto literatura dawna to literatura uczona, ukształtowana według reguł retorycznych, posiada ona nie tylko kanon estetyczny, lecz także nie mniej określony przez tradycję kod umysłowy oraz ideowy — filozoficzno-religijny, podczas gdy literatura współczesna opiera się na zupełnie innych zasadach, nie mówiąc już o tym, że takiego kodu w literaturze współczesnej najczęściej nie ma. Zapewne zabrzmiałoby to pretensjonalnie, ale zdaje się, że z uwagi na wyliczone fakty jest to realne: interpretacja literatury dawnej, spoza gruntownego poznawania epoki oraz jej zrozumienia, wymaga dystansu do literatury epoki obecnej i w konsekwencji tak samo wymaga (Miłosz formułował to jako „współodczuwanie” tłumacza z osobowością twórcy) kontemplacji *par excellence*; bez tego rodzaju „kontemplacji” nie sposób tej literatury dawnej w pełni rozumieć, interpretować, tłumaczyć. Myślę, że są to czynniki istotne nie tylko dla sprawnego, lecz w ogóle dla właściwego tłumaczenia oraz przekładania literatury dawnej, dlatego też przynajmniej czasami umiarkowana parafraza literacka okazuje się jedynym sposobem rozwiązania problemów translologicznych⁷. Jak postaram się udowodnić, nawet ta „umiarkowana parafraza” powinna zachować formę metryczną (wybór metrum nigdy nie jest przypadkowy) lub rym, jeśli jest to możliwe — winna być dokonana bez zniekształcenia myśli przewodnich i nie kosztem walorów

⁶ Cały ten ustęp cytuję z: R. Turasiewicz: *Być filologiem*. Rozmowę przeprowadzili K. Bielawski i A. Gorzkowski. „Terminus” 2001, z. 1–2, s. 17. Cytat jest częścią pytania skierowanego do Romualda Turasiewicza, które dotyczyło jego własnego osądu walorów literatury współczesnej, na które to pytanie Profesor odpowiedział z należytą ostrożnością: „To jest tak: mogę bardzo lubić stare kino, co nie znaczy, że z wielką przyjemnością nie oglądam najnowszego. Nie potrafiłbym się zamknąć. [...] Naturalnie czasami czytając jakieś nowe dzieła literackie, pisane w sposób niesłychanie przewrotny, czujemy, że grunt się nam usuwa spod nóg i wtedy chętnie wracamy do antyku, bo *in solido versamur*, stąpamy po solidnym gruncie. [...] Uważam, że nie wolno nam się odcinać od korzeni — to jest od antyku, ale z drugiej strony jeżeli świat potrafił coś wspaniałego w późniejszych epokach stworzyć, a stworzył, to musimy to docenić”. Ibidem, s. 18.

⁷ „Problemy translatorskie próbowali rozwiązywać również poeci — w Polsce Jan Kochanowski, pracując nad poezją *Księgi psalmów*. Tak w liście do Stanisława Fogelwedera poeta czarnoski, wyrażając swe dylematy, syntetyzuje »w genialnym skrócie istotę renesansowej teorii translacji«, dochodząc do wniosku, że rozwiązaniem problemów wynikłych z kłopotliwej relacji od przekładu *ad litteram* do przekładu *ad sensum* może być również — parafraza poetycka”. Z. Milanović: *Humanizm polski a humanizm chorwacki...*, s. 481. Fragment w cudzysłowie wewnątrz cytatu pochodzi z: A. Borowski: *Powrót Europy...*, s. 162.

tekstu oryginału. To przynajmniej niektóre z pytań pojawiających się w procesie translatologicznym tekstu poetyckiego i przynajmniej niektóre z problemów, jakie kroatysta polski z łatwością potrafi dostrzec.

Kolejny przykład ilustruje częściowo problematykę dziedzictwa kulturowego antyku w poezji oraz przestrzeganie reguł retorycznych, które w kontekście *Trenów* mają — w mojej ocenie — wyjątkową wagę oraz wyraźną funkcję estetyczną. Chodzi o fragment o Niobe, która w wierszach Kochanowskiego egzemplifikuje jego rozpacz. Przypomnijmy, Niobe to heroina antyczna, która utraciła swych synów i córki z powodu jej pychy rodzicielskiej w sposób obraźliwy okazanej wobec bogów. Wiersze podaję w oryginale polskim i w przekładzie angielskim Barańczaka i Heaney'a oraz w moim przekładzie na język chorwacki:

Jej bowiem łzy serdeczne skałę przenikają
I przezroczyście z góry strumieniem spadają.
Skąd zwierz i ptastwo pije; a ta w wiecznym pęcie
Tkwi w rogu skały wiatrom szalonym na wstręcie.
Ten grób nie jest na martwym, samże grobem w sobie.

Tears that flow down in streams where birds and deer
Gather to drink, but she, forever chained
On rocky heights, defies the howling wind.
This tomb keeps no corpse, this corpse keeps no tomb:
Here the room's tenant is the tenant's room.

Suze Niobe potokom bistrim niz stijenu
Teku, gdje mjesto je piti ptici i jelenu.
Ona pak lancima za navijek okovana
Na tvrdoj stijeni, vjetrom šibana.
Grob to je bez trupla i truplo bez groba,
Sam grob je tim truplom, a grobom Nioba.

Jak widać, przekład angielski wolny jest od rymu, ale nie zmniejsza to jego rytmiczności ani siły sugestywnej wiersza. Poza tym autorzy przekładów polskie słowo *zwierz* oddali w języku angielskim jako *deer* — „jeleń”; tę opcję przyjąłem w przekładzie chorwackim, w którym usiłuję śledzić rym polskich wierszy. Podobnie dla zachowania rymu wymieniłem Niobe, tragiczną matkę, która z powodu *hybris* utraciła dzieci; jej ból wykorzystany został przez Kochanowskiego jako topos, posłużył zobrazowaniu własnego bólu rodzicielskiego. Nawijając do poczynionych już refleksji, chcę zaznaczyć, iż obraz Niobe oraz jej funkcja retoryczna w trenie oddaje głębię desperacji poety, zaś samej sugestywności tego mocnego obrazu nie sposób sprowadzić do banału imitacji oraz kliszy. Motyw ten jako topos literacki w utworze jest wiernym odbiciem stanu podmiotu lirycznego w *Trenach*.

Dla ukazania wagi metrum w poezji dawnej oraz w jej przekładach posłużyć się innym przykładem z twórczości Kochanowskiego. Mianowicie ripostą na utwór Filipa Desportes'a pt. *Adieu à la Pologne*. Jak wiadomo, wybrany na króla Polski Henryk Walezy po śmierci swego brata, króla Francji Karola IX, w czerwcu 1574 roku opuścił potajemnie Kraków, udając się z powrotem do Francji, i już nigdy nie powrócił do Polski. Zaufany dworzanin króla Henryka Walezego, poeta Filip Desportes, który nieco później podążył śladem swego pana, pozostawił po sobie wspomniany obraźliwy paszkwil, w którym wyraził swą, eufemistycznie mówiąc, krytykę Polski dotyczącą klimatu, obyczajów jej mieszkańców *etc.*⁸ Natychmiastowa odpowiedź Kochanowskiego, zatytułowana *Gallo crocitanti* (napisana w 120 heksametrach daktylicznych), na utwór Desportes'a przez stosowną gradację w refutacji zarzutów z paszkwilu rzeczywiście przypomina szermierkę — *certamen poeticum*, z którego zwycięzcą (tak w sensie moralnym, jak i poetyckim) wyszedł Jan Kochanowski. Na początku riposty i przed samą refutacją oraz końcowym atakiem na oszczercę poeta czarnoleski ironicznie potraktował haniebną, w jego ujęciu, nocną ucieczkę „Galla”, przypominającą postawę tchórzy i złodziei:

Tę noc przynajmniej, o Gallu, mogłeś być ze mną odpocząć,
 Nie zaś niejasnym ciemnościom życia własnego powierzać.
 Stać wam każe, mężowie, bo dokąd to chcecie uciekać? [...]
 Kraj, z którego uciekasz, Sarmacją, Gallu, my zwiemy,
 Gościom ta ziemia jest wierna, przybyszom nawet nieznanym,
 Znieść nie może tyranów, wierna swoim zwyczajom:
 Najpierw ty dałeś jej słowo, byś potem jej plecy pokazał.

(Przeł. Z. Milanović)

Wybór metrum na ripostę nie jest u Kochanowskiego bynajmniej przypadkowy. Z jednej strony bowiem heksametr daktyliczny jako *versus heroicus* w poszczególnych częściach utworu (jak np. w oryginale łacińskim przytoczonego cytatu⁹) posiada emfazę epicką i w myśl intencji Kochanowskiego doskonale oddaje niewymuszoną powagę europejskiego mocarstwa, w którym „Gallus” obraził święte prawo polskiej gościnności. Z drugiej strony powaga samego metrum w częściach utworu nacechowanych ironią pod adresem „Galla” rozbrzmiewa

⁸ Ten ustęp opieram na pracy: Z. Milanović: *Humanizm polski...*, s. 391—393. O utworze Desportes'a i ripoście Kochanowskiego zob. uwagi oraz analizę w: A. Gorzkowski: *Bene atque ornate. Twórczość łacińska Jana Kochanowskiego w świetle lektury retorycznej*. Kraków 2004, s. 190—196.

⁹ W oryginale łacińskim: „Et tamen hanc poteras mecum reqiescere noctem, / Nec dubiis vitam comittere, Galle, tenebris. / State viri: quae causa fugae? [...] / Sarmatia est, quam Galle fugis, fidissima tellus / Hospitibus: fastus tantum impatiensque Tyranni / Sarmatia est, cui verba prius, nunc terga dedisti”. Tekst łaciński z: *Gallo crocitanti*. Dostępne w Internecie: <http://neolatina.bj.uj.edu.pl/neolatina/tslate/show/id/1113.html> [Data dostępu: 17.03.2017].

tym bardziej sardonicznie¹⁰. Pojęcie tyрана, którego poeta traktuje z niechęcią i kojarzy z formą rządów we Francji, powtarza się równie ironicznie w drugiej części pieśni, w której mowa o krwawej rzezi i defenestracjach po wystawnej uczcie w noc św. Bartołomieja. Jan Kochanowski, jako *durus Sarmata*¹¹, z pozycji zarówno dumnego, jak i roztropnego patrioty przemawia w heksametrach daktylicznych w obronie honoru swego kraju i na samym końcu przemyślanego oraz rozbudowanego retorycznie utworu (podobnie jak na samym początku) jeszcze raz satyrycznie i mężnie odnosi się do haniebnego postępuku „Galla”, czyli jego bezmyślnej ucieczki, radząc mu, aby już nigdy nie wracał do Polski. Zaakcentowanie tej stanowczej i mężnej postawy umożliwił Kochanowskiemu stosownie do tego wybrany heksametr daktyliczny — metrum heroiczne oraz epickie.

Pomimo że tłumacze polscy (zwłaszcza współcześni) na ogół unikają heksametru daktylicznego w przekładach poezji epickiej, to jednak czasami same metrum zostaje nośnikiem idei i w tym sensie — jak starałem się pokazać na przykładzie wierszy Kochanowskiego w moim przekładzie na polski heksametr daktyliczny — przynajmniej czasami, zwłaszcza w krótszych utworach, należy przestrzegać w tłumaczeniu oryginalnego metrum. Rzecz jasna, pospolite naśladowanie dawnej stylistyki może okazać się rażące, bo czasami jest po prostu zbędne. Jednakże sądzę, że nadmiar zabiegów uwspółcześniających stylistykę tekstów dawnych również potrafi okaleczyć dawny przekaz albo przynajmniej pomniejszyć jego autentyczne walory artystyczne oraz powagę ekspresji literackiej. Dotyczy to również problematyki tłumaczenia z kultury na kulturę i z epoki na epokę. W tym drugim wypadku jest to jeszcze bardziej widoczne, ponieważ w utworach renesansowych przeplatają się, co zauważalne było w przytoczonych utworach, wzory starożytne, ówczesne reguły oraz kanony retoryczne, wreszcie cechy epoki, w której utwory powstały. Dla samej translatologii zasadniczym punktem wyjścia jest zatem zrozumienie dzieła literackiego, czyli interpretacja literacka.

¹⁰ Por. uwagę: „Jan z Czarnolasu najlepiej i najswobodniej czuł się na gruncie łacińskiej [...] satyry, czego znamienitym dowodem jest riposta na *Adieu a la Pologne* Desportes’a; tu autor *Odprawy...*»uwolnił się« od wagi, czasami zbytnio skondensowanej w elegiach czy wierszach okolicznościowych, »retrowersywnej perspektywy« i poddał się nurtowi potoczystego, a przy tym cietego i perfekcyjnego ironicznie, responsu”. A. Gorzkowski: *Bene atque ornate...*, s. 217.

¹¹ Por. J. Pelc: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984, s. 580.



**Toneta Pretnarja prevod sonetov
Jana Nepomucena Kamińskiego**

**Translation of the sonnets of
Jan Nepomucen Kamiński by Tone Pretnar**

Andrej Šurla

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta; Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta,
andrej.surla@gmail.com

Data zgłoszenia: 11.03.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 1.04.2016 r.

Abstract: Jan Nepomucen Kamiński was, in the first half of the nineteenth century, an important figure in the Polish cultural life in Lvov. He is, however, lesser known as a poet. Tone Pretnar's decision to translate fourteen of Kamiński's sonnets into Slovene arose primarily due to his personal links with Matija Čop. His translations are probably aesthetically more powerful than the original; they are marked by the subtle and refined use of elements of the language of France Prešeren, whereby the translator succeeds in instilling into his rendering in the Slovenian language a sense of the era and the meta-literary environment in which the sonnets in their original form came into being.

Key words: Jan Nepomucen Kamiński, Tone Pretnar, France Prešeren, literary translation, sonnet.

V knjigi *Veter davnih vrtnic* (1993), antologiji prvotno po najrazličnejši literarni in splošni periodiki posejanih pesniških prevodov slovenskega prevajalca, verzologa in literarnega zgodovinarja Toneta Pretnarja (1945—1992), sodi med pesnike z izstopajočim številom pesmi Jan Nepomucen Kamiński (1777—1855). Podatek je na prvi pogled verjetno presenetljiv, saj avtor nikakor ne sodi med mednarodno znane poljske pesnike. Pravzaprav mu v poljski literarni zgodovini sploh ne pripada posebej opazno mesto. Pretnar je iz njegovega opusa prevedel ponarodelo Koperniku posvečeno dvostišje in štirinajst sonetov. Za slovenskega bralca, izhajajočega iz lastne narodne literarne tradicije, ki je močno obarvana prav s sonetizmom, je forma soneta gotovo poseben magnet, katerega moč se še

okrepi ob ugotovitvi, da je bil avtor (nekoliko starejši) sodobnik najpomembnejšega slovenska pesnika, prav tako sonetista Franceta Prešerna (1800—1849).

Kamiński je z istimi soneti (le da z dvema manj) vključen v antologijo poljskega soneta *Sonet polski: wybór tekstów*, ki jo je leta 1925 kot 82. publikacijo knjižne zbirke Biblioteka Narodowa objavil in z obsežnim uvodom o zgodovini in značilnostih soneta ter pojasnili o poljskih sonetopiscih in njihovih delih opremil profesor Jagelonske univerze Władysław Folkierski¹. V stavkih, ki jih je posvetil sonetopisju Kamińskega, ni mogoče spregledati prizadevanja za povečanje zanimanja zanje oz. za njihovo rehabilitacijo po izrazito odklonilnih kritikah, ki so jih pričakale ob nastanku leta 1827. Pretnar nas v članku „Kako mrčes naj ve, da vrtnica imena vrtnica zares je vredna“² seznanja z anekdotičnim izročilom, da so nastali na osnovi pesniške stave: „[K]er mu niso bili Mickiewiczovi soneti po volji, je s prijatelji stavil, da bo v dveh dneh napisal sto sonetov in vsak bo boljši od Mickiewiczevega“³. Na koncu jih je nastalo (le) okoli šestdeset. Kamińskega soneti so v izvorniku — kot ustreza poljski tradiciji — napisani v zlogovnem sistemu, vendar kot enajsterci, kar je seveda drugače kot pri najslavnejšem poljskem pesniku, kjer je verz silabični trinajsterec. Pretnar jih je v skladu s svojim priseganjem na načelo prevajanja klasičnih pesemskih oblik v njihovo v slovenski literaturi kanonizirano varianto poslovenil z značilno verzno obliko slovenskega sonetopisja: zlogovnonaglasnim jambskim enajstercem.

Poljska kritika, predvsem menda romantična, je bila do sonetov Kamińskega od samega začetka izrazito neprizanesljiva: zaradi nenavadnega pesniškega prisposabljanja je v njih videla „parodijo“ Mickiewiczovih sonetov. Kamińskega pesniški izraz je bil obtožen „šuma, zaradi katerega se ti zvrsti v glavi, nenaravnosti, pretiravanja [...]“⁴. Tudi v edinem pesnikovem pismu (z datumom 22. maj 1828) v Čopovi korespondenci je odziv opisan kot brutalen: „Varšava se norčuje iz mojih sonetov; počastila me je z epitetom blazneža!“⁵.

Tudi Folkierski po sto letih teh sonetov še zdaleč ni razglasil za vrhunsko umetnost. Prej nakazana pohvala se nanaša le na posamezna mesta v pesmih, ne pa tudi na njihovo celoto. Opozoril je, da pogosto niso dobro privedene do konca in da zaključek včasih sonet „prav pokvari“. Za potrebe tega sestavka pa je bolj zanimiva opazka, da se je avtor „precej lovil“ v jeziku: ta da je včasih čuden in

¹ *Sonet polski: wybór tekstów*. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył W. Folkierski. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1925.

² T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve, da vrtnica imena vrtnica zares je vredna*. *Jan Nepomucen Kamiński med Čopovimi poljskimi korespondenti*. „Slavistična revija“ 1985, 33/2, s. 289—299.

³ Ibidem, s. 295. Pretnar se tu sklicuje na zapis v razpravi Wilhelma Bruchnalskega v knjigi *Sonet Mickiewicza w literaturze galicyjskiej w latach 1827—1828*. Mickiewiczovi *Krimski soneti* so izšli leto prej, torej leta 1826.

⁴ Ibidem. Ta citat iz 66. številke (klasicistične) „Gazete Korespondenta“ (1830) tik pred tem ošvrkne tudi samo romantiko: „Gospod Kamiński je v svojih lvovskih sonetih pokazal našim romantikom ogledalo, v katerem bodo morali ugledati svoje obličje v pravi podobi“.

⁵ Ibidem, s. 19.

celo nekoliko smešen. A Folkierski je Kamińskiego kljub temu razglasil za rojenega sonetista. V fragmentih njegovih sonetov je prepoznal napoved kasnejših poljskih literarnih del in smeri, npr. Staffovega modernizma⁶, tipološko pa je sonetopisje Kamińskiego označil za „v poljski literaturi redke primer filozofskega soneta“⁷. Dobro stran običajnega knjižnega formata obsegajoč zapis se izteče v ekspresiven povzetek: „[J]e [...] strela in je nimfa, ni stepske otožnosti niti angelske govoricice. Predvsem pa ni gibčnega jezika. Ampak glava je mislila“. Pretnar v članku *Kako mrčes naj ve, da vrtnica imena vrtnica zares je vredna* ponudi še pol stoletja pozneje napisani soroden pogled Marte Zielinske: „[N]jegove metafore uravnava poseben princip: znano je besedje (čelo, obupen, duša, solze, oko, pretakati), toda podobe, ki jih sugerira, so presenetljivo konkretne. Namesto da bi bile usmerjene v čustvo, o katerem bi rad pesnik govoril bralcu, vodijo pogosto k čudaškim vizijam, ki so zanesljivo v nasprotju z avtorjevim namenom. Rezultat je razbitje trenutnega smisla že udomačenih romantičnih pesniških fraz, pri čemer pa ne prihaja do novega pomena“⁸.

Pretnar je prevedel vseh dvanajst sonetov Kamińskiego, ki jih najdemo v Folkierskega sonetni antologiji, ter jim pridal še dva, ki ju tam ni. Zanimiv je njegov zapis o namenu in vnaprej zelo omejenem pričakovanju glede rezultata tega prevoda: ta „[z]aradi omenjenih lastnosti [izvirnika; dopolnil A.Š.] ne more [...] v našem času prestopiti praga v zgradbo ‘cenjene svetovne klasike’ v naši prevodni književnosti“⁹. Izvirnik je namreč že v domači književnosti kljub prizadevanju Folkierskega za njegovo revitalizacijo ostal zgolj del „zgodovine“, (stranskega) predalčka v »muzeju narodove kulture«. Zato je po prevajalčevem mnenju prevod lahko zgolj „ilustracija v spominskih zapisih o Matiji Čopu“¹⁰.

Da Pretnarjeva ambicija, povezana s tem skrbno izdelanim (in po jezikovni gibkosti ter stilistični prepričljivosti morda celo izvirnik prekašajočim) prevodom, verjetno res ni bila zelo velika, nenazadnje priča mesto izida: periodična

⁶ Predhodništvo Staffovemu modernističnemu sonetopisju je pripisal sonetu *Pytasz, co robie — o laskawe nieba!* (Pretnar: *Sprašuješ me, kaj delam? — Dušica*). Sonet o poetičnih potrebah poljskega jezika je postavil ob soroden citat iz *Beniowskega* (Słowacki). V Kamińskem prepoznavata tudi Asnykovega predhodnika.

⁷ T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve...*, s. 296. Na osnovi študije Folkierskega v antologiji *Sonet polski...* Pretnar specifičnost in pomen sonetopisja Kamińskiego strne v poved: „Soneti Kamińskiego niso ustrezali niti klasicistični inerciji niti romantičnim inovacijam; po svoje so namreč, ‘bolj z detajlom kot celoto’ [...], širili tematsko obzorje poljskega sonetopisja s tem, da niso več »zažigali samo žrtev ljubezni, temveč tudi filozofirali, moralizirali, se spuščali na tla satire in spregovarjali celo o gramatičnih rečeh« [...]; posebno pomembni so njegovi filozofski soneti, ki predstavljajo redkost v poljskem sonetopisju [...]“.

⁸ T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve...*, s. 296. Citat je iz razprave *Mickiewicz i naśladowcy. Studium epigonizmu w systemie literatury romantycznej (Mickiewicz in posnemovalci. Študija epigonstva v sistemu romantične literature)*.

⁹ Ibidem, s. 297.

¹⁰ Ibidem.

publikacija *Listi*, kulturna in družboslovna priloga tednika *Železar*, ki ga je na industrijskih Jesenicah izdajala tamkajšnja železarna — kljub bogati in povsem resni ter raznoliki vsebini je bil doseg publikacije vendarle v glavnem omejen na lokalni prostor.

Pisec tega besedila se je v branje teh sonetov podal avanturistično: prvi stik z njimi in sploh s Kamińskim so bili Pretnarjevi prevodi, šele nato je poiskal izvirnike in še pozneje tudi informacije o njih ter njihovem avtorju. Najprej je tako pred njim zaživela njihova prevedena podoba, šele nato original in povsem na koncu še avtor (kolikor ga predstavljajo zapisi v dostopnih mu biografskih gradivih).

Kot nevedni bralec je torej — če se lahko, ne povsem brez razloga, izrazim z besedami Franceta Prešerna — začutil „sled sence zarje unstranske glori“, se šele potem poskusil približati njeni primarni podobi, »vtisnjeni v oltarje« izvirnika, šele povsem na koncu pa se dal poučiti tudi o zunajliterarni stvarnosti, sredi katere ali iz katere so pesmi (izvirniki) nastale.

Prešeren tule ni bil citiran popolnoma brez razloga. Kamińskega soneti v Pretnarjevem prevodu vzbujajo precej asociacij na največjega slovenskega pesnika. V teh prevodih je kar nekaj pesniških podob, metafor, besednih zvez, ki jih je v slovenski literarni spomin kodiral Prešeren. Sám po sebi se poraja vprašanje, v kolikšni meri so ti 'prešernovski' elementi podobni izrazom, zapisanim v izvirniku. In če jih je v (prevedeno) besedilo morda prinesel šele prevajalec: ali je to naredil spontano ali s kakšnim posebnim namenom?

Za Toneta Pretnarja nikakor ni mogoče reči, da je bil zgolj spontan prevajalec, ki bi se prepuščal le trenutnemu navdihu — kljub temu, da rokopisi njegovih prevodov, ki so bili predstavljeni javnosti (npr. v zveščiču prevodov, nastalih v zadnjem mesecu njegovega življenja in posmrtno objavljenih v knjižici *Tiho ti govorim*) kažejo, da jih verjetno ni kaj dosti spreminjal, kar potrjujejo tudi spomini njegovih univerzitetnih sodelavcev in prijateljev v posebni številki debata lista slavistov ljubljanske Filozofske fakultete *Slava*, posvečeni spominom na mnogim tako ljubega pokojnika¹¹. Šlo je za na področju literature vsestransko razgledanega strokovnjaka, dodatno obdarjenega z izjemno sposobnostjo za preigravanje modusov literarnega izražanja. O prevajanju je razmišljal tudi teoretično ter v okviru literarnozgodovinskega razvoja obeh literatur, primarne in sekundarne. Izoblikovana je imel — zlasti o prevajanju poezije — zelo jasna načela: pri tem je razmišljal predvsem o tehnično verzoloških rečeh, posredno tudi o drugih razsežnostih pesniške govorice¹². Tako je npr. pri prevajanju Norwida, kot lahko beremo v njegovih pojasnilih v spremni besedi, posebej pazil, kaj (torej: katero verzno obliko) prenesti v prejemniški jezik v izvirni obliki in katero posloveniti z verzno obliko, ki po kanonski vrednosti v slovenski pesniški tradiciji ustreza

¹¹ Pretnarjevega pisanja se dotaknejo različni spominski zapisi v drugi, posebni številki lista „Slava“ iz leta 1992.

¹² O tem v svojem zapisu o Pretnarju kot prevajalcu poljske poezije precej polonistka Rozka Štefan. R. Štefan: *Tone Pretnar kot prevajalec poljske poezije*. „Jezik in slovstvo“ 1994, 4.

kanonski vrednosti verzne oblike izvirnika¹³. Prevod literarnega dela je tudi v Pretnarjevi viziji odgovornega prevajalstva zavezan resnemu poslanstvu. Prevajalec naj bogati prejemniško književnost, jo plemeniti z najboljšim, kar ponujajo tuje literature, predvsem pa naj bo pozoren na tisto, česar prejemniška literatura sama ni razvila: npr. določene novitete v repertoarju pesniških oblik (ki jih je sam kot izobražen verzolog zelo dobro poznal).

Seveda bi bilo nesmiselno reči, da je za lastno prevajanje izbral samo takšna programska besedila. Za prevode, ki jih je posamično objavljajal v najrazličnejših publikacijah z večjim ali manjšim bralskim dosegom, se zdi, da so nastajali predvsem iz njegove lastne intimne miselne sorodnosti z izvirnikom. Na to kaže tudi dejstvo, da se sezname Pretnarjevih prevodov pesmi nekaterih avtorjev precej pogosto razlikujejo od izborov pesmi istih avtorjev v poljskih literarnih antologijah¹⁴. Pravkar omenjena knjiga Norwidovih pesmi je bila v slovenski literarni zgodovini prepoznana kot pomembno dejanje, ki je slovensko literarno publiko seznanilo z ustvarjalnostjo na Poljskem in v svetovni literaturi kanoniziranega avtorja, ki je močno sooblikoval skupinski miselni in estetski okus in se s tem vpisal med literate, ustvarjajoče fenomen t. i. svetovne književnosti. Za Kamińskiego pa vse do danes ni mogoče reči, da je del svetovnega literarnega zemljevida. Še več: ne najdemo ga niti na poljskih seznamih posebej pomembnih domačih pesnikov. Poljsko umetnostno zgodovinopisje ga sicer pozna in tudi ceni, vendar predvsem kot gledališkega človeka — in še tu bolj od umetniške vrednosti njegovih dramskih besedil poudarja neumorno in samožrtvujoče se delovanje za utrjevanje poljskosti v tedaj z avstrijsko raznarodovalno politiko prizadetem Lvovu. To konec koncev odraža tudi napis na njegovem nagrobniku: „Janowi Nepomucynowi Kamińskiemu, znakomitemu dyrektorowi sceny polskiej, pisarzowi dramatycznemu, filozofowi i badaczowi języka ojczystego Wdzięczni Rodacy“¹⁵.

Jan Nepomucen Kamiński je povprečnemu poljskemu ljubitelju poezije relativno zelo neznan avtor. Poljske literarnozgodovinske preglednice in priročniki

¹³ T. Pretnar: *Cyprian Kamil Norwid. V: Norwid*. Izbral, uredil, prevedel in spremno besedo napisal T. Pretnar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1985.

¹⁴ Za primer samostojnosti Pretnarjevega izbiranja besedil za prevajanje naj posluži primerjava med delom kanonizirajočega izbora pesmi poljskih pesnikov v zvezku *Romantyzm* iz zbirke Poljske znanstvene založbe in Pretnarjevim prevodnim izborom. Iz opusa Władysława Ludwika Anczyca ta literarna zgodovina izpostavlja tri pesmi, Pretnar ima eno — vendar drugo, takšno, ki je v učbeniškem kanonu ni. Enako je pri Janu Czczoztu: Pretnar je prevedel eno njegovo pesem, ki pa ni istovetna nobeni izmed dveh pesmi istega avtorja v literarnozgodovinskem pregledu. Iz opusa Alojzija Felińskiego je v poljski knjigi omenjena ena pesem, eno ima tudi Pretnar — ampak drugo. Manj osebno in bolj programsko so seveda narejeni izbori za monografske knjižne izdaje: za prvo slovensko antologijo pesmi Norwida, ki je izšla v reprezentativni pesniški zbirki „Lirika“, knjigi Herbertovih in Miłoszewih pesmi ali npr. tudi za obsežen izbor poezije t. i. „novega vala“, ki jo je pripravil za literarno revijo „Problemi“ („Literatura“).

¹⁵ Fotografija nagrobnika je dostopna tudi na Kamińskemu posvečeni strani spletne enciklopedije *Wikipedija*.

njegovo ime sicer poznajo, vendar praviloma le na področju gledališke umetnosti¹⁶. Sploh, niti kot gledališčnika, pa ga npr. ne omenja Czesław Miłosz v svoji primarno tuji študentski publikli namenjeni, a kasneje s strani poljskega ministrstva za šolstvo tudi za domačo šolsko rabo potrjeni *Zgodovini poljske literature*¹⁷.

Je pa Kamiński precej tesno povezan s Slovenci, morda posredno tudi s smerjo razvoja slovenske literature. Nenazadnje bi lahko posredno vplival tudi na razvoj poezije njenega po splošnem konsenzu največjega pesnika. Kamiński je bil namreč znanec in očitno tudi dober prijatelj Prešernovega najpomembnejšega sogovornika o poetoloških vprašanjih, Matije Čopa (1797—1835)¹⁸. Seznanila sta se med Čopovim petletnim (1822—1827) službovanjem v Lvovu¹⁹, kjer je bil Kamiński dolga leta osrednji organizator poljskega gledališkega dogajanja ter (neuspešen) borec za ustanovitev stolice poljskega jezika na tamkajšnji univerzi. Ohranjena Čopova korespondenca (v kateri je sicer le eno pismo samega Kamiñskega, a je slednji zato večkrat prijateljsko toplo omenjan v pismih ostalih Čopovih galicijskih prijateljev) priča, da se njun pouk poljščine „po vsej verjetnosti ni omejeval samo na obvladovanje in utrjevanje slovničnih, slovarskih, pravopisnih, pravorečnih in retoričnih pravil takratne govornice in pisane knjižne poljščine, temveč se je uresničeval bolj s pogovori o etimoloških, književnih, filozofskih in umetnostnih vprašanjih in se tako vključeval v literarni salon“²⁰, ki se je dogajal v Kamiñskega stanovanju in kjer se je Čop lahko družil tudi s preostalo lvovsko kulturniško in intelektualno elito. Prav ta neposredni Čopov kontakt s pomembnim lvovskim intelektualcem je bil tudi glavni povod za Pretnarjevo odločitev posloveniti del njegovih sonetov. Zaključni verz enega izmed njih je postal tudi naslov tu že nekajkrat citirane razprave, za katero je Pretnar zapisal, da bi se z njo „rad oddolžil Čopovemu spominu in osvetlil vsaj del njegovega lvovskega življenja in delovanja“, ki ga je kot „najbolj izvirna in tudi najbolj zanimiva osebnost“ zaznamoval prav Jan Nepomucen Kamiński²¹.

¹⁶ Poudarjeni so predvsem spevoigra *Vraža ali Krakovjani in hribovci (Zabobon, czyli Krakowiaczy i górale. Zabawka dramatyczna ze śpiewkami)* (1816), ki je nadaljevanje tedaj slavnega dela Wojciecha Bogusławskega *Domnevni čudež ali Krakovjani in hribovci (Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i górale)*, in veliko število prevodov, ki so na oder lvovskega poljskega gledališča, ki ga je Kamiński dolga leta tudi vodil, med drugim prinesli Shakespearja, Calderona in Schillerja.

¹⁷ C. Miłosz: *Historia literatury polskiej (do roku 1939)*. Iz angleščine prevedla M. Tarnowska. Kraków, Znak, 1993.

¹⁸ V doktorski razpravi *Prešeren in Mickiewicz — O slovenskem in poljskem romantičnem verzju* Pretnar pove, da je bil Čop (tako kot Kamiński) v Lvovu pozoren na sonetomanijo, ki so jo med Poljaki povzročili Mickiewiczovi soneti. Povsem verjetno je, da ga je to še utrdilo v poetoloških pogledih, ki jih je nato v Ljubljani kot neformalni mentor prenašal na Franceta Prešerna. Slednji je začel svoje sonete pisati po letu 1830.

¹⁹ Čop je v Lvovu služboval kot gimnazijski učitelj, zadnji dve leti je imel tudi status profesorskega pripravnika na tamkajšnji univerzi.

²⁰ T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve...*, s. 290.

²¹ Ibidem.

Izbor štirinajstih sonetov za svoj prevod je Pretnar v kratki spremni besedi ob njihovem izidu v jeseniškem časopisu utemeljil s kriterijem delne kanonizacije: „Današnji izbor prinaša tiste sonete Kamińskiego, ki so skozi sito kritične misli devetnajstega stoletja in teoretičnih pogledov našega časa našli svoje dokončno mesto v poljskem sonetopisju“²². To „mesto v poljskem sonetopisju“ je zgoraj omenjena antologija iz leta 1925 *Sonet polski — wybór tekstów* v redakciji in s spremnimi besedili Władysława Folkierskega. Iz nje je prvih dvanajst sonetov, zadnjih dveh pa v svojem izboru Folkierski nima. Iz omenjene spremne besede naj bo tule izpostavljeno še dvoje. Najprej anekdotična razlaga o motivaciji za nastanek samih sonetov: ti naj bi bili Kamińskiego „odziv in polemika z Mickiewiczovimi soneti, izročilo celo pravi, da je Kaminski stavil s prijatelji, da bo v dveh dneh in nočeh napisal sto sonetov in bo vsak boljši od Mickiewiczovih: stavo je izgubil, ker jih je napisal le nekaj nad šestdeset“. Drugi poudarek pa pokaže, da se je prevajalec zavedal avtorjeve šibke pozicije na poljski literarni sceni: „[O] njihovi vrednosti pa je poljska literarna zgodovina kaj zadržana, priznava mu sicer novatorstvo v tematiki, kritična pa je predvsem do jezika in misli“.

Pri prevodu starejše literature, ki je glede na današnjo podobo jezika že opazno arhaična, se mora prevajalec odločiti med dvema možnostma: ali jo preleti v jezik svojega ali izvornikovega časa. Pri Kamińskem se je Pretnar odločil za smiseln in posrečen kompromis. Prevodi so takšni, da jih vsaj na osnovni semantični ravni uporabljenega besedišča in skladnje današnji povprečni slovenski bralec literature prebere brez težav (razumevanje smisla je seveda stvar globlje senzibilnosti in erudicije, a tako je pri vsakem besedilu), hkrati pa ohranjajo tudi močno navezavo na čas nastanka originalov. Za to prevajalec poskrbi tako oblikovno (kar je, če bralec izvornika ne pozna, seveda manj opazno), kot s semantiko. Oblikovno je Pretnarjev prevod povsem prešernovski: prevodi so dosledno

²² „Listi: priloga tednika *Żelezar za kulturo in družboslovje*“ 1987, letnik 15, številka 68. from <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-ESZBD7GO/>. Celotna spremna beseda se glasi: „10. maja je minilo 210 let, odkar se je v Kutkorzu v vzhodni Galiciji rodil Jan Nepomucen Kaminski, ki se je v poljsko kulturno zgodovino zapisal kot gledališčnik (bil je režiser, igravec in upravnik poljskega gledališča v Lvovu, prevajalec Shakespearovih in Schillerjevih del in prirejevalec poljskih razsvetljenskih dram), jezikoslovec (zlasti pomembne so njegove razprave o filozofskosti jezika nasploh in materinščine posebej) in pesnik (pomembni so njegovi soneti, ki so nastali kot odziv in polemika z Mickiewiczovimi soneti, izročilo celo pravi, da je Kaminski stavil s prijatelji, da bo v dveh dneh in nočeh napisal sto sonetov in bo vsak boljši od Mickiewiczovih: stavo je izgubil, ker jih je napisal le nekaj nad šestdeset, o njihovi vrednosti pa je poljske literarna zgodovina kaj zadržana, priznava mu sicer novatorstvo v tematiki, kritična pa je predvsem do jezika in misli). / Za Slovence je Kaminski pomemben predvsem zato, ker je bil v letih 1822—1827 Čopov učitelj poljščine. Moral pa je biti tudi Čopu enakovreden sogovornik o estetskih, literarnih in jezikovnih rečeh. O tem priča tudi edino pismo Kaminskega Čopu iz leta 1828. Drobec iz, korespondence med Čopom in njegovimi nekdanjimi Iovskimi študenti to domnevo ne le potrjujejo, temveč dokazujejo, da se je Čop živo zanimal za jezikovno filozofijo svojega učitelja. / Današnji izbor prinaša tiste sonete Kaminskega, ki so skozi sito kritične misli devetnajstega stoletja in teoretičnih pogledov našega časa našli svoje dokončno mesto v poljskem sonetopisju“.

napisani v silabotoničnem jamskem enajstercu (in njegovi desetzložni varianti), medtem ko so izvirniki Kamińskiego pisani po silabičnem verzotvornem principu, značilnem za poljsko poezijo. Sicer imajo tudi verzi izvirnikov po enajst zlogov (kar je v nasprotju s pozneje prevladujočo poljsko sonetopisno tradicijo rabe trinajstložnega verza, ki jo je utrdil Mickiewicz z leto prej izdanimi *Krimskimi soneti*), jim pa zvočne ritmičnosti ne določa enakomerno izmenjevanje nepoudarjenih in poudarjenih zlogov (kot je običaj v slovenski poeziji), ampak dosledno spoštovanje pravila o regularni stavi cezure po petem zlogu. Če na to oblikovno-strukturno razliko bralec, ki pozna zgolj prevod, verjetno niti ne pomisli (ker je pač iz prakse branja slovenskih sonetov navajen na silabotoničnost), pa njegovo pozornost zagotovo pritegne precej besed, besednih zvez in literarnega podobja, ki so v slovenskem kolektivnem bralnem spominu močno (celo nespregledljivo) vezane na jezik poezije najznamenitejšega slovenskega pesnika. Če jih je tako izverzirani prevajalec, kot je bil Pretnar, uporabil v svojem prevodu, je bilo to zagotovo premišljeno. Precej verjeten vzrok je: posredno časovno definiranje izvirnikov prevedenih besedil.

Takšni 'prešernizmi' se organsko vklaplajo tudi v tematiko sonetov lvovskega gledališčnika in pesnika. Folkierski v *Poljskem sonetu* ob Kamińskiego sonetopisju poudari njegovo filozofičnost: „Kamińskiego soneti nekajkrat posežejo v zvrst pri nas tako redkega filozofičnega soneta“. Nato izpostavi prvega izmed njih, ki se začne z verzom *Któż mi dźwięk polski rozleje w odcienia?* (v Pretnarjevem prevodu: *Kdo poljski zven v odtenke mi razlije*), ki ga postavi ob bok razmišljanju o jezikovno-pesniškem konceptu, izraženem v *Beniowskem* Słowackega. Za tale članek je bolj kot znotraj poljske literarne korespondence zanimivejše vprašanje morebitne sorodnosti s Prešernom, ki bi dodatno upravičila Pretnarjevo slovenjenje z uporabo njegovih pesniških izrazil. To sorodnost res najdemo že v tem, uvodnem sonetu: oba pesnika družita želja po visokoumetniški realizaciji domačega nacionalnega jezika, ki bi jo prinesel božanski pesniški navdih (pri Prešernu je ta tema med drugim razporejena po osrednjih sonetih in magistralu *Sonetnega venca*). V pesmi se pojavi motiv antičnega pesniškega božanstva — le da je pri Kamińskem to Apolon „Chciałbym na gędnój wdzięcznie dźwięknąć gęśli, / Chciałbym w Apola zanucić wam tony“ (Pretnar: „Iz gosli rad bi zvabil harmonijo, / ki vredna bi Apolona bila“), Prešeren pa v 7. sonetu *Sonetnega venca* kliče Orfeja (Apolonovega sina).

Tretji sonet postreže s klasičnim pesniškim motivom ladje na razbesnelem morju. Pri Kamińskem ga je razburkala „nevihta“ („burza“): „Ciskany burzą, żaglem gwiazd dostanie“, Pretnar pa nevihto preimenuje v „vihar“: „Vihar ji trga šibkih jader krila“. Slednjega dobro poznamo iz elementarja Prešernove poezije — morda najbolj plastično v (sicer nesonetni) pesmi *Kam?*, kjer je sugestivno povezan z motivom izgubljenosti, brezupa. Upanje je imenovano tudi v tem sonetu, in to precej spominjajoč na Prešernov motto (s samega začetka njegovih *Poezij*). Kamiński tako zapíše: „Zawsze i zawsze w nieustannój zmianie, / W niebie nadziei, i zapomnień

rzéce!“ (Pretnar: „Vrstijo se ukana za ukano / v nebesih upov in v vodah slepila“). Pretnar pa v prevod doda še en izraz, ob katerem se v bralčevu zavest prikraide Prešernov vokabular: pri Kamiñskem močne svilene vrvi jader počijo kot „prózne bañki v nicošć“ v prevodu pa se zdrobijo „kakor trhel les“. Ta „trhel les“ priklíče v spomin predzadnjega iz cikla Prešernovih *Sonetov nesreće*, katerega lirski subjekt v svojem litanijem klicanju smrti le-tej pripiše odrešujočo moč, da prinese „trohljivost“, ki „vse verige zgrudi“ (torej: uniči vse naše zemeljske težave). Pretnar uporabi samostalniško izpeljanko iz te besede („trohnoba“) v prevodu 4. soneta Kamiñskega. Na mestu, kjer v izvorniku beremo „Majaż w tej czarnej, okropnej zamieci // Wszystkie a wszystkie zagasnać nadzieje?“, je tako v prevodu zapisano: „Bo sredi črne zemeljske trohnobe // up sleherni nemila smrt končala?“. Ta sonet je s predzadnjim *Sonetom nesreće* nasploh povezan s temo smrti oz. ‘umrtja’, ki je predstavljeno kot odhod, pot v ‘neživljenje’ — kar pa je pri Prešernu zaželena vizija, medtem ko Kamiñskega žalosti in plaši. Če kljub tej razliki ostanemo pozorni le na pesniško podobje, najdemo pri ubeseditvi motiva smrti nov prevajalčev poseg po izrazu, ki je zelo blizu besedišča njegove največje nacionalne pesniške avtoritete. Kamiñski pravi: „Gdy przyjdzie w podróz wybrać się daleką, / gdy ciemna Ksieni zapuka w lepiankę, // Z wątléj siedziby wyploszy ziemiankę“, v prevodu pa je to ‘pukanie w lepiankę’ spremenjeno v ‘odpiranje zapaha iz prsti’: „Ko stopal sam za črno bom gospo, / ki odpahnila bo zapah prsteni, // da breztelesen zginem v senci njeni“. Kaj spominja na Prešerna? Prav ta ‘zapah’, deščica za zapiranje vrat: v omenjenem litanijem nagovarjanju smrti v predzadnjem *Sonetu nesreće* je smrt, preden jo pesnik imenuje „srečna cesta, / ki pelje nas iz bolečine mesta“, poimenovana „vrata“, še trenutek prej pa „ključ“, ki bo ta vrata odprl in tako omogočil nastop na pot proti mirnemu prostoru grobne trohljivosti.

Tematsko in motivno sorodno pesem najde pri največjem slovenskem pesniku tudi 5. sonet Kamiñskega, ki izpostavlja gmotno revščino. Poljski pesnik potoži, da poljska poezija, naj bo še tako iskrena, pesniku ne prinese bogastva: „Co mam pod sercem, oddaję z ochotą; / Lecz pieśn serdeczna, to u niej nie złoto, / A złota nie da polska rymą gleba!“ (Pretnar: „Kar nosim v srcu, naj mi bo odvzeto; / zlata vlil nisem v pesem neizpeto, / saj poljska rima ne rodi zlata!“). Podobno razočaranje najdemo v Prešernovi *Glosi*. Obe pesmi se končata z bolj kot ne resigniranim pristankom na vztrajanje (le da je to pri slovenskem romantiku dodatno povezano z občutkom pesniškega ponosa, ki trpljenje povzdigne v element pesniškega preseganja gole materialnosti). Pri Kamiñskem se pri tem upanje nenehno obnavlja, saj ga „nie zniszczą ni ogieñ, ni zdrada“ (Pretnar: „jih še ogenj ne upepeli“); takšno upanje pa ima moč odganjanja občutka brezizhodne lakote: upajoč si lahko „dzieñ cały — zawsze po obiedzie“ (Pretnar: „lahko si ves čas brez jedi“) Prešeren pa *Gloso* zaključí s tem, da pesnik pač ne more kopičiti denarja in si kupovati gradov, da pa je zato njegov grad ves svet in njegova srebrnina travna rosa. Pa še ena drobna razlika med izvornikom in prevodom 5. soneta je zanimiva — prihaja pa lahko neposredno iz razlik v ljudski metaforiki

obeh jezikov ali pa je spet (tudi) posledica prevajalčevega prenosa metaforike svojega domačega pesniškega velikana. Kamiński o upanju (ki se kljub vsakdanjim slabim izkušnjam vedno znova naivno obnavlja) pove, da „prześliczne zamki stawia na ledzie“, v prevodu pa beremo, da „gradove zna v oblake zidati“. Prav ta frazem („gradove svetle zida si v oblake“) najdemo v Prešernovi v stancah spisani pesmi *Slovo od mladosti*. S tožbo o izgubljenih mladostnih idealih je ta nostalglična žalostinka zelo blizu tudi tukaj že omenjenemu 3. sonetu (z izjavo o spoznanju, da se svet/družba ne ravna po kriteriju čiste vesti, ampak spoštuje goljufijo in laž), pa tudi zadnjemu iz Pretnarjevega izbora (*Kaj so prisege? Ne verjamem vanje! / Kdor rad prisega, rad se izneveri.*).

Ko nas Kamiński v 6. sonetu (*Wypilem duszą duszę kalamarza — Izpil sem z dušo dušo tintnika*) popelje na pokopališče, tam lirskemu subjektu vse priča o minljivosti, ki pa se je ljudje v svojem napuhu ne zavedajo. Pav, ki se šopiri na pokopališču, in krt (metafori človeških tipov ali tudi ornament kakega groba?) bosta kmalu hrana črvov („Jedni, jak drudzy, pod rydlem grabarza, // Jednych i drugich, robak jeden kąsa“ — „grobar pa koplje jamo za oba. // Oba ogloje črvov lakota“). Variacija teme pokopališča in groba je pri Prešernu najmočnejše ubesedena v krik „Memento mori!“, zaključujočem enako poimenovani sonet. A tu gre za temo in motive, pogoste v vsej mednarodni romantični literaturi, kar lvovskega kulturnega delavca in kranjskega pesnika pač povezuje na ravni skupne senzibilnosti, izvirajoče iz splošnega duha časa, ki je v njunem času prepojil vso evropsko poezijo. Enako je seveda tudi z bolj tuzemskimi motivi na temo spora med skrajno občutljivo idealno romantično osebnostjo in obdajajočo ga okolico, ki ni zmožna enakega poglobljanja v globine duše in iskanja bistva resnice, pravičnosti in lepote. Spor, ki ga imamo v Prešernovem sonetopisju v sonetu o slikarju in čevljarju (*Apel in čevljar*), kjer se umetnik ostro zoperstavi nepoznavalski površni kritiki, se pri Kamińskem izrazito dogaja vsaj v dveh sonetih iz Pretnarjevega prevodnega izbora: drugem (*Ty śmieśz być sędzią mojemu sumieniu? — Ti drzneś moji vesti si soditi?*) in enajstem (*Ledwie się róża zjawila na niwie — Komaj na gredi wrtnica vzcwete*), ki bi si gotovo zaslužil mesto tudi v kakem reprezentativnem izboru svetovne literature, tematizirajočem bistvo umetnosti — če morda ne izvirna, ga naredi za takšnega njegova slovenska jezikovna podoba.

Prav ravnokar omenjena „vest“ je za Kamińskega — vsaj v teh štirinajstih sonetih, izrecno pa v drugem — glavni medij dostopanja do (sicer ne natančno poimenovane) pravičnosti. Zdi pa se tudi, da je pri tem pesniku mirna, čista vest podložena bolj z razumom kot s strastjo. Za ugotavljanje sorodnosti in razlik med njim in edinim meje domače nacionalne literarne zgodovine prestopajočim slovenskim sodobnikom (sicer 23 let mlajšim!) je zato najbrž smiselno opozoriti na osmega izmed tu obravnavanih sonetov (*Piękna jest prawda, co dotyka oka — Resnico lepo prepozna oko*). Tu je sicer v romantični maniri povedano, da „resnica“ ni popolna, če se je dotikamo samo s čuti (vidom in tipom), ne pa tudi s „srcem“. Je pa na tem mestu Pretnarjev prevod morda nekoliko nejasen, saj lahko bralec

zaradi pogojnika „če“, ki ga je uporabil v začetku 3. verza, 4. verz razume kot njegov posledični odvisnik (Kamiński: „Ale gdy serca do czucia nie skłonią, / Gdy ich myśl z głębi nie wie dzie głębo ka, // Próżno się wieńcem ozdabiasz proroka“). — Pretnar: „če pa občutkov v srcu ne zbudi, / nas ne navda z globoko mislijo, // zastonj si s slavo venča glavo“). Oba verza skupaj izzvenita ob takšnem branju kot poudarek dominanc e „srca“, torej čustev, nad „mislijo“, torej razumom. A v nadaljevanju, zlasti v samem izteku pesmi, se tudi pri Pretnarju na mesto urejevalca življenja postavi razum²³. Ta poudarek verjetno umestitev Kamińskiego in Prešerna na idejnem polju začetka druge četrtine devetnajstega stoletja nekoliko razmakne.

V okvir tematike spora med idealom in stvarnostjo sodi seveda tudi vedno mlado spraševanje o vrednotenju umetnosti in njeni usmeritvi. Med soneti Kamińskiego najdemo spor o glasnosti in intimnosti pesemskih oblik: izražen je v pesmi, ki jo odpre sugestiven verz *Zwiesz mię kramarzem, że obrazki piszę?* (Pretnar: *Da kramar, praviš, sem, ki kič ustvarja*). Pesniški subjekt z jasno dozo ironije komentira: „Chceszże, by same grzmiały ci Jowisze, / Bym w tkliwe serca utapiał sztylety?“ (Pretnar: „Od mene hočeš Jupitra-Vladarja, / da v nežna srca vbadal bi štylete?“). In odgovarja, prepričano se postavljajoč na nasprotni breg: „Ty lubisz łąki, a ja z łąk bukiety. / Piękne są burze, ale milsze cisze!“ (Pretnar: „Ti ljubiš travnike, jaz ljubim cvete, / vihar je lep, molk lepši od viharja“). Prešeren se je različnih pogledov na literaturo sicer najbolj kompleksno lotil v satirični *Novi pisariji*, bolj osebno in blizu citiranim verzom Kamińskiego pa zvenijo verzi zadnje izmed sedmih *Gazel*, kjer parafrazira poetološke nasvete, ki da jih je deležen: „Ta veli mi: poj sonete; oni: poj balade; / tretji bi bil bolj prijatelj Pindarjevi odi“.

Po tej delni zastranitvi od jezika Pretnarjevih prevodov k tematiki obravnavanih sonetov Kamińskiego in poezije Franceta Prešerna (iz katere si Pretnar izposoja nekatera izrazna sredstva za slovenjenje pesniškega jezika lvovskega literata) naj zadnji akcent spet pripade dvema izrazitima in popolnoma prepoznavnima Prešernovima citatoma, ki se pojavita v teh prevodih. Prvi je vezan na pojem „upanje“, ki je v povsem Prešernovi maniri zreduciran v obliko „up“. Najdemo ga v 6. verzu prevoda 7. soneta („Skryj ją pod ziemię, ja spojrzę v jęj lice!“ — „Zakoplji v prst jo, za mano bo še zmeraj“), in sicer v izrazu „up obudi“, ki ga vsak Slovenec pozna iz zadnjega verza 1. kitice Prešernove *Zdravljice* („v potrlih prsih up budi“). V izvorniku sorodno kratkega izraza ni, ampak je prižiganje in poznejše ugašanje upanja (poljsko: „nadzieja“) artikulirano drugače („Możesz nadzieję i słodkie otuchy / Tę Świątojańskie [...] zagasić jak świece“ — Pretnar: „up obudi in stre brezupje gluho, / odpihne ju kakor nadležno muho“). Vsebinski kontekst

²³ Terceti v izvorniku: „Z jednego pasma wszystkie nitki w sieci: / Prawda i piękność, czucie i poznanie / Są jednorodne, jednej wiedzy dzieci; // Skoro z nich które u drzwi zmysłów stanie, / Matka jak pajak po swych nitkach zleci, / Ułatwi dzieatek rozumem żądanie“. Isti del pesmi v Pretnarjevem prevodu: „Vse niti v mreži ista roka prede. / resnica, čustvo, vednost in lepota / so si v sorodu: hčere iste vede, // če pa katera v čutnost se zamota, / kot pajek mati z umom jo prepade / in ji olajša v svet razumna pota“.

tu niti ni pomemben, sam izraz pa je tako močno zaznamovan s Prešernovo rabo, da lahko v njem najbrž resnično brez realnega dvoma vidimo prevajalčev namen zavestnega zaznamovanja svojega prevoda, tj. posredno umestitev prevedenega besedila v Prešernov čas, ki je hkrati čas nastanka sonetov Kamiškega. Povsem enak (morda kvečjemu še močnejši) je tudi učinek izraza „uka žeja“, ki ga je Pretnar zapisal v 6. verzju že omenjenega 11. soneta (*Ledwie się róża zjawila na niwie – Komaj na gredi wrtnica wzcwete*)²⁴ in ga slovenski srednješolci srečajo v Prešernovem elegičnem sonetu o mladostnem odhodu iz varnega zavetja rodne vasi (sonet *O Vrba, srečna, draga vas domača*). Pri Kamiškem beremo: „Zaczął snuć chęci w nienasytném łonie, / Jakby chemicznie rozebrać jój wonie“, Pretnar pa je „chęci“ prevedel v sugestivno prešernovsko ‘žejo po učenju’: „že uka žeja se zbudi v mrčesu, / da bi vonjavo v formulo prenese!“

Pojavljanju Prešernovega pesniškega jezika v Pretnarjevih prevodih Kamiškega pa ima lahko še dodatno razsežnost. Kaj če so ‘prešernizmi’ v prevedenih sonetih (tudi) ekvivalent morebitnih ‘mickiewiczizmov’ v izvornikih? Se je hotel Pretnar s citiranjem Prešernovega pesniškega jezika znotraj prevodov navezati na ugotovitev (ali vsaj občutek) kritikov, da so soneti Kamiškega tudi parodija Mickiewiczeve lirike — da torej v pesniškem jeziku, s katerim jih je spisal Kamiški, odzvanja tudi Mickiewiczev jezik? Če bi se v kaki natančnejši analizi takšna neposredna prisotnost citatov velikana poljske romantike v sonetih Kamiškega potrdila, bi to le še dodatno prispevalo k visoki oceni Pretnarjeve občutljivosti tudi za metaliterarne detajle besedil, ki jih je preoblačil v slovensko jezikovno obleko. Vendarle pa se zdi, da Pretnar z vpletanjem Prešernove govornice v svoj prevod ni hotel poustvariti občutka parodije v pravem pomenu besede. Poznavajoč tudi korespondenco Kamiškega in Čopa²⁵, iz katere je razvidna pesnikova iskrena prizadetost ob kritiški zavrnitvi, je — tako se zdi — bolj kot zavračevalcem ‘verjel’ pesniku. Mickiewiczovo pronikanje v sonete Kamiškega je kot prevajalec poustvaril tako, da Prešernovo pronikanje v prevod nikakor ne zveni nenaravno (kaj šele smešno), ampak bolj (ali pa celo: zgolj) kot poklon času in osebnostim, neposredno (Kamiški, Čop, Prešeren) in posredno (Mickiewicz) oblikujočim literarno in duhovno identiteto bralca, ki poseže po tem prevodu.

Tone Pretnar je leta 1992 skupaj s kolegom, polonistom Nikom Ježem napisal razpravo *Slovinci in poljska književnost*²⁶, v kateri je zapisano: „Prevodna knji-

²⁴ Sonet je sicer, kot Pretnar povzame izjavo Bruchnalskega iz leta 1898, obramba Mickiewiczeve romantične pesniške umetnosti pred napadi klasicistično naravnane kritika Franciszka Salezija Dmochowskega. Tudi to razlago najdemo v članku *Kako mrčes naj ve...*, na 290. strani 2. številke „Slavistične revije“ za leto 1985.

²⁵ V Čopovi zapuščini se je med pismi njegovih Lvovskih znancev ohranilo tudi eno pismo Kamiškega. To korespondenco sta leta 1989 polonista Rozka Štefanova in Niko Jež zbrala v knjigi *Čopovi galicijski dopisniki*.

²⁶ T. Pretnar, N. Jež: *Slovinci in poljska književnost. V: Slovenski jezik v stiku s slovanskimi in neslovanskimi jeziki in književnostmi*. Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport, 1992 (Zbornik Slavističnega društva Slovenije; 2), s. 178—190.

ževnost nikakor ne more ponoviti izhodiščne, niti v celoti niti v posameznosti ne more biti z njo identična, lahko pa približne posnetke izvirnikov postavi v povsem nova in izvirna razmerja“. Če misel prenesemo na Pretnarjev prevod štirinajstih sonetov Jana Nepomucena Kamiñskega, lahko verjetno brez velikega tveganja najprej rečemo, da so Pretnarjevi „posnetki“ (kolikor se ocenjevalec lahko zanaša na lastni bralni občutek ob prevodu in na kritike, ki so jih izvirniku namenili avtorjevi poljski sodobniki ter poznejša literarna zgodovina) estetsko močnejši od izvirnikov. (Če se navežemo na metaforo z začetka prispevka, je pri Pretnarju „sled sence unstranske glori“ morda celo lepša, privlačnejša, opazovalca / bralca intimneje nagovarjajoča od pesniških slik, „vtisnjenih v oltarje“ sonetov Kamiñskega.) Soneti Kamiñskega v Pretnarjevem prevodu so idejno sugestivna, motivno bogata, jezikovno in ritmično lepo tekoča literatura — in kot takšni vsebujejo vse potenciale, da bi se lahko dotaknili tudi širše literarne publike, ne le strokovnjakov s področja literarne vede. Vendar pa je rezultat Pretnarjevega skrbnega prevajanja za zdaj (?) res le tak, kot ga je napovedal sam prevajalec: prevod je zgolj zapolnil „luknjo“ v poznavanju biografskega konteksta pomembnega akterja slovenske literarne zgodovine (Matije Čopa) in nekoliko obogatil slovensko poznavanje poljske literarne zgodovine. S tem potencialno razširja še zorni kot pogleda na idejno in estetsko polje, na katerem oz. iz katerega je zrastle tudi poezija domače pesniške ikone, Franceta Prešerna. Pesništvo Jana Nepomucena Kamiñskega je zdaj morda deležno tudi nekaj pozornosti študentov poljske književnosti in jezika. Običajni slovenski bralec — če odštejemo kakega morebitnega zelo ambicioznega in poljščine 19. stoletja veščega iskalca izvirnikov — teh sonetov ne spozna v njihovi ne najbolj posrečeni originalni podobi, ampak v lepo spleteni in bralno privlačni slovenski jezikovni preobleki (dodatno začinjeni z elementi pesniškega jezika največje slovenske pesniške avtoritete). Kljub prepričljivi moči konkretnega pesniškega produkta (prevoda), pa Kamiñski (še?) ni postal zares pomemben člen slovenskega literarnega horizonta. Za to bi verjetno moral priti nov pozitiven impulz iz poljske ali svetovne literarne vede, ki bi avtorja s stranskega predala poljske literarne zgodovine predstavil med nosilce literarne scene svojega časa ali ga glasno (ali zares argumentirano ali pa vsaj na podlagi avtoritete tistega, ki bi zanj zastavil svoj glas) predstavil kot pionirja pomembnih literarnih ali filozofskih premikov.

Literatura

- Bartosz A.: *Literatura polska w pigulce*. Białyostok, Wydawnictwo Benkowski, 1999.
Čopovi galicijski dopisniki. Red. R. Štefanova, N. Jež. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1989.

- Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 2. [Wyd. 2]. Kraków, Polska Akademia Umiejętności, 1936.
- http://portalwiedzy.onet.pl/1940,,,kaminski_jan_nepomucen,haslo.html.
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Nepomucen_Kami%C5%84ski.
- Idee programowe romantyków polskich. Antologia*. Red. A. Kowalczykowa. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000.
- Libera Z.: *Oświecenie*. V: *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*. Red. J.Z. Jakubowski. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1979.
- Listi: priloga tednika Železar za kulturo in družboslovje*. Jesenice, SŽ Železarna, 1987/1968.
- Miłosz C.: *Historia literatury polskiej (do roku 1939)*. Iz angleščine prevedla tłum. M. Tarnowska. Kraków, Znak, 1993.
- Prešeren F.: *Poezije — pesnitve in pisma*. Red. A. Slodnjak. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1958.
- Pretnar T.: *Cyprian Kamil Norwid*. V: *Norwid*. Izbral, uredil, prevedel in spremno besedo napisal T. Pretnar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1985.
- Pretnar T.: *Kako mrčes naj ve, da vrtnica imena vrtnica zares je vredna. (Jan Nepomucen Kamiński med Čopovimi poljskimi korespondenti)*. „Slavistična revija“ 1985, 2, s. 289—299.
- Pretnar T.: *Prešeren in Mickiewicz: o slovenskem in poljskem romantičnem verzju*. Prev. N. Jež in M. Pavičič. Ljubljana, Slovenska matica, 1998.
- Pretnar T.: *Veter davnih vrtnic: antologija pesniških prevodov 1864—1993*. Red N. Jež, P. Svetina. Ljubljana, Slava, 1993.
- Pretnar T., Jež N.: *Slovenci in poljska književnost*. V: *Slovenski jezik v stiku s slovanskimi in neslovanskimi jeziki in književnostmi*. Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport, 1992, s. 178—190.
- Slava — debatni list*: občasni organ debatnega krožka slavistov Filozofske fakultete v Ljubljani, 1992/2.
- Sonet polski: wybór tekstów*. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył W. Folkierski. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1925.
- Štefan R.: *Tone Pretnar kot prevajalec poljske poezije*. „Jezik in slovstvo“ 1994, 4, s. 125—136.
- Štefanova R.: *Poljska književnost*. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1960.
- Witkowska A., Przybylski R.: *Romantyzm*. Warszawa, PWN, 2003.

Andrej Šurla

Toneta Pretnarja prevod sonetov Jana Nepomucena Kamiškega

Povzetek

V bogatem prevodnem opusu Toneta Pretnarja je tudi 14 sonetov Jana Nepomucena Kamiškega, pomembnega organizatorja poljskega gledališkega in kulturnega življenja v Lvovu v 1. polovici 19. stoletja. Leta 1827 napisane sonete je tedanja kritika zavrnila, večje pozornosti pa jim ne namenja niti poznejša literarna zgodovina. Pretnar se je za njihov prevod odločil (po lastni izjavi) zaradi avtorjevih tesnih zvez z Matijem Čopom, pomembno osebnostjo slovenske intelektualne in umetniške scene istega obdobja. A medtem ko so bile Kamiškemu očitane (poleg kompozicijskih težav) tudi jezikovne slabosti, so Pretnarjevi prevodi jezikovno čisti in lepo tekoči. Pozornost pritegnejo 'prešernizmi': citati in aluzije na pesniški jezik največjega slovenskega romantika Franceta Prešerna. Z njimi je prevajalec svoj prevod uspešno umestil v čas, v katerega je

(kljub nekaterim poznejšim poskusom oživitve zanimanja) ostal zaprt original. Ni pa izključeno (čeprav ostane bralcu, ki ozadij literarne zgodovine ne pozna, skrito), da so 'prešernizmi' tudi genialna prevajalčeva rešitev, kako v prevodu realizirati to, kar so nekateri kritiki videli (ali hoteli videti) v originalu: parodijo lirike najpomembnejšega poljskega pesnika dobe, Adama Mickiewicza.

Ključne besede: Jan Nepomucen Kamiński, Tone Pretnar, France Prešeren, literarni prevod, sonet.

Andrej Šurla

Translation of the sonnets of Jan Nepomucen Kamiński by Tone Pretnar

Summary

The extensive translation work of Tone Pretnar includes within it the fourteen sonnets of Jan Nepomucen Kamiński, an important organiser of the Polish theatre and cultural life in Lvov in the first half of the nineteenth century. The sonnets, which were written in 1827, were rejected by critics of the period, and were not afforded any greater attention by later literary historians. According to his own account, Pretnar decided to undertake the translation of these works due to the author's close links with Matija Čop, an important figure in the intellectual and artistic scene of that time. While Kamiński's works were criticised for their linguistic and compositional failings, Pretnar's translations are linguistically pure and flow with inherent beauty. Attention is often focused on those elements within them that are reminiscent of Prešeren — namely quotations and allusions to the poetic language of the greatest Slovene romantic poet, France Prešeren. With these elements, the translator succeeded in firmly placing his translation in a time, interest in which (apart from some subsequent attempts to revitalise interest) remained, like the sonnets themselves, restricted and confined. Nor can it be ruled out (even though for the reader who is unaware of the literary and historical background it may not be immediately apparent) that those elements that are reminiscent of Prešeren also in fact represent the translator's ingenious solution to the problem as to how best realise in translation the very elements which some critics had seen (or wanted to see) in the original: namely, a lyric parody of the greatest Polish poet of that period, Adam Mickiewicz.

Key words: Jan Nepomucen Kamiński, Tone Pretnar, France Prešeren, literary translation, sonnet.



**Sonety Jana Nepomucena Kamińskiego
w przekładzie Tonego Pretnara**

**Translation of the sonnets of Jan Nepomucen Kamiński
by Tone Pretnar**

Andrej Šurla

Uniwersytet w Lublanie, Wydział Filozoficzny; Uniwersytet Karola w Pradze,
Wydział Filozoficzny, andrej.surla@gmail.com

Data zgłoszenia: 11.03.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 1.04.2016 r.

Abstract: Jan Nepomucen Kamiński was, in the first half of the nineteenth century, an important figure in the Polish cultural life in Lvov. He is, however, less known as a poet. Tone Pretnar's decision to translate fourteen of Kamiński's sonnets into Slovene arose primarily due to his personal links with Matija Čop. His translations are probably aesthetically more powerful than the original; they are marked by the subtle and refined use of elements of the language of France Prešeren, whereby the translator succeeds in instilling into his rendering in the Slovenian language a sense of the era and the meta-literary environment in which the sonnets in their original form came into being.

Key words: Jan Nepomucen Kamiński, Tone Pretnar, France Prešeren, literary translation, sonnet.

W antologii przekładów poetyckich *Veter davnih vrtnic (Wiatr dawnych róż*, 1993) zredagowanej przez słoweńskiego tłumacza, wersologa i historyka literatury Tonego Pretnara (1945—1992), pierwotnie rozsianych po najróżniejszych czasopiśmie literackich i nieliterackich, liczbą tłumaczeń wyróżniają się utwory Jana Nepomucena Kamińskiego (1777—1855). Fakt ten może zaskakiwać, ponieważ nie jest on zaliczany w poczet znaczących polskich poetów. Właściwie w historii literatury polskiej nie przypada mu szczególne miejsce. Pretnar z jego zbioru przetłumaczył dwuwiersz poświęcony Kopernikowi i czternaście sonetów. Dla słoweńskiego czytelnika, osadzonego w narodowej tradycji literackiej silnie naznaczonej obecnością sonetu, ta forma gatunkowa jest z pewnością wyjątko-

wym magnešem. Ponadto Kamiński był niemal rówieśnikiem Francego Prešerna (1800—1849), najwybitniejszego poety słoweńskiego romantyzmu, również piszącego sonety.

Wybrane przez tłumacza sonety Kamińskiego (choć o dwa mniej) opublikowane były w antologii polskiego sonetu *Sonet polski: wybór tekstów*¹, wydanej w roku 1925 jako 82. tom serii Biblioteki Narodowej. Publikacja została opatrzona obszernym wstępem autorstwa profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, Władysława Folkierskiego, na temat twórczości polskich sonecistów oraz historii i specyfiki sonetu. W opiniach, które badacz wyrażał na temat sonetów Kamińskiego nie można nie dostrzec postulatów o większe zainteresowanie jego poezją i o weryfikację sądów nieprzychylnych krytyki, jakie ukazywały się tuż po ich wydaniu w 1827 roku. W artykule *Kako mrčes naj ve, da vrtnica imena vrtnica zares je vredna*² (*A przecież robak tego jąc nie może, czym róża godna piękności nazwiska*³) Pretnar nawiązuje do anegdoty związanej z genezą powstania sonetów Kamińskiego: „Ponieważ sonety Mickiewicza nie przypadły mu [Kamińskiemu] do gustu, założył się z przyjaciółmi, że w ciągu dwóch dni napisze sto sonetów i każdy będzie lepszy od Mickiewiczowskiego”⁴. Ostatecznie powstało ich (tylko) około sześćdziesięciu. Sonety Kamińskiego w oryginale napisane są — zgodnie z polską tradycją wersyfikacyjną — w formie sylabicznych jedenastozgłoskowców, a to rzecz jasna odbiega od praktyki najslawniejszego polskiego poety, u którego wiersz sylabiczny jest trzynastozgłoskowy. Pretnar, w zgodzie ze swoimi zasadami tłumaczenia klasycznych form poetyckich z wykorzystaniem form skodyfikowanych już w literaturze słoweńskiej, przetłumaczył je, stosując charakterystyczny dla słoweńskiego sonetopisarstwa sylabiczno-akcentowy jedenastozgłoskowy jamb.

Polska krytyka od samego początku o sonetach Kamińskiego wyrażała się niepocholebnie: z powodu nadmiernej metaforyzacji widziała w nich „parodię” sonetów Mickiewicza. Poetyce Kamińskiego zarzucano „szum, od którego aż kręci się w głowie. [...] nienaturalność, przesadność [...]”⁵. W jedynym liście poety (z 22 maja 1828) adresowanym do Matiji Čopa reakcję krytyki określa

¹ *Sonet polski: wybór tekstów*. Wstępem i objaśnieniami zaopatrzył W. Folkierski. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1925.

² T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve, da vrtnica imena vrtnica zares je vredna*. *Jan Nepomucen Kamiński med Čopovimi poljskimi korespondenti*. „Slavistična revija” 1985, nr 2, s. 289—299.

³ Tytuł artykułu Pretnara jest cytatem z sonetu Kamińskiego pt. *Róża* (przypis tłum.).

⁴ T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve...*, s. 295. Pretnar powołuje się tu na informację zamieszczoną w rozprawie Wilhelma Bruchnalskiego pt. *Sonety Mickiewicza w literaturze galicyjskiej w latach 1827—1828*. *Sonety krymskie* Mickiewicza ukazały się rok wcześniej, czyli w 1826 roku. W przypadku niepodania nazwiska tłumacza wszystkie przekłady z języka słoweńskiego cytowanych dzieł są autorstwa tłumaczek artykułu.

⁵ Za: T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve...*, s. 295. Cytat ten pochodzi z (klasycystycznej) „Gazety Korespondenta” (1830, nr 66), uderzy również w twórców romantycznych: „Pan Kamiński w swoich lwowskich sonetach pokazał naszym romantynom lustro, w którym będą musieli dostrzec swoje oblicze we właściwej postaci”.

on jako brutalną: „Warszawa drwiła sobie z moich *Sonetów*; przydała mi epitet szalonego!”⁶.

Również Folkierski po stu latach od powstania sonetów wcale nie uznał ich za dzieła wybitne. Wspomniana wcześniej aprobata dotyczyła tylko niektórych fragmentów wierszy, a nie ich całości. Zwrócił on uwagę, że zakończenie pozostawia wiele do życzenia, a niejednokrotnie nawet „psuje cały sonet”. Ze względu na tematykę tego artykułu bardziej interesująca jest uwaga, że autor „borykał się” z językiem, który określił jako: „nieraz dziwaczny i nieco nawet śmieszny”. Mimo wszystko to Folkierski uznał Kamińskiego za urodzonego sonecistę.

We fragmentach jego sonetów dostrzegał zapowiedź późniejszych polskich dzieł i tendencji, np. „nutę staffowską”⁷. Klasyfikował je natomiast jako „w polskiej literaturze rzadki przykład sonetu filozoficznego”⁸. Ponadstronicowy komentarz kończy się stwierdzeniem: „Jest u Kamińskiego piorun i jest nimfa, nie ma stepowego smutku ni anielskiej mowy. I zwłaszcza nie ma giętkiego języka. Ale głowa myślała”⁹.

Pretnar w artykule *Kako mrčes naj...* przytacza analogiczną opinię Marty Zielińskiej:

Otóż jego metafory rządzą się pewną zasadą: znajome wydaje się słownictwo (czoło, okropny, dusza, łzy, oko, ronić) — ale obrazy sugerowane przez nie są zadziwiająco konkretne. Zamiast kierować uwagę na emocje, o których poeta stara się poinformować czytelnika, prowadzą do wizji często dziwacznych i zapewne niezgodnych z intencją samego autora. Rozbity zostaje w efekcie „chwilowy sens” zadowonionych już romantycznych zwrotów poetyckich, ale nie powstaje nowy¹⁰.

⁶ *Čopovi galicijski dopisniki*. Red. R. Štefan, N. Jež. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1989.

⁷ Prekursorstwo „nuty staffowskiej” widział w sonecie *Pytasz, co robię — o laskawe nieba!* (Pretnar: *Sprašuješ me, kaj delam? — Dušica*). Sonet o potrzebie rozwoju polskiego języka poetyckiego zestawił z cytatem z *Beniowskiego* (Słowacki). Poezję Kamińskiego uznał za prekursorską wobec poezji Asnyka. Określenia w cudzysłowie za: W. Folkierski: *Sonet polski: wybór tekstów...*

⁸ T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve...*, s. 296. Pretnar, na podstawie omówienia Folkierskiego, zamieszczonego w antologii *Sonet polski*, tak określa specyfikę i znaczenie sonetów Kamińskiego: „Sonety Kamińskiego nie wpisywały się ani w tendencje klasycystyczne, ani nie podążały za romantycznymi innowacjami; na swój sposób, raczej ze względu na detale niż całość [...], poszerzały horyzont tematyczny polskiego sonetopisarstwa dzięki temu, że nie »wznicały jedynie ofiar miłości, lecz poruszały także wątki filozoficzne, moralizowały, nabierały charakteru satyry, a nawet poruszały kwestie dotyczące gramatyki« [...]; szczególnie ważne są jego sonety filozoficzne, które są rzadkością w polskim sonetopisarstwie [...]”. Za: W. Folkierski: *Sonet polski: wybór tekstów...*

⁹ W. Folkierski: *Sonet polski: wybór tekstów...*, s. 98.

¹⁰ M. Zielińska: *Mickiewicz i naśladowcy: studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej (Mickiewicz in posnemovalci. Študija epigonstva v sistemu romantične literature)*. Warszawa, Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich, PIW, 1984, s. 55.

Pretnar przetłumaczył dwanaście sonetów Kamińskiego zamieszczonych w antologii Folkierskiego i dodał jeszcze dwa nowe. Interesująca jest jego uwaga o skromnych oczekiwaniach wobec tych przekładów: „z powodu wspomnianych właściwości [oryginału — A.Š.] tłumaczenia na język słoweński nie są w stanie [...] dorównać poziomowi wielkiej klasyki światowej”¹¹. A dodatkowo utwory oryginalne, pomimo wysiłków Folkierskiego, nawet w ojczyźnie pozostały jedynie zapomnianą częścią procesu historycznoliterackiego. Dlatego według tłumacza przekład może być tylko „dopełnieniem wspomnień o Matiji Čopie”¹².

Ambicje Pretnarza związane z tymi rzetelnie wykonanymi przekładami (biorąc pod uwagę spryt językowy i stylistyczną dojrzałość być może nawet przewyższającymi oryginały) prawdopodobnie rzeczywiście nie były duże. A świadczy o tym choćby miejsce ich ukazania się: periodyk „Listi”, będący dodatkiem kulturalnym do tygodnika „Železar” („Hutnik”) i wydawany w przemysłowym miasteczku Jesenice przez tamtejszą hutę żelaza. Pomimo bogatej, interesującej i różnorodnej tematyki zasięg publikacji ograniczał się jednak do lokalnych odbiorców.

Autor niniejszego artykułu po lekturę wspomnianych sonetów sięgnął przypadkowo, a pierwszy kontakt z nimi, i w ogóle z twórczością Kamińskiego, zawdzięcza przekładowi Pretnarza. Dopiero później odnalazł oryginały, a następnie informacje o nich i o ich twórcy (na tyle, na ile przedstawiają go notki w dostępnych materiałach biograficznych). Odwołując się, nie bez powodu, do słów Francego Prešerna, najpierw nieświadomie odczuł „sled sence zarje unstranske glor’je” („ślad brzasku wiecznej chwały”) utworów Kamińskiego, a dopiero potem próbował poznać je w oryginale, aż w końcu zaczął badać pozaliteracki kontekst i genezę ich powstania.

Prešeren nie był tutaj cytowany bez przyczyny. Sonety Kamińskiego w przekładzie Pretnarza wzbudzają wiele asocjacji z poezją największego słoweńskiego poety doby romantyzmu. W tych tłumaczeniach znalazło się wiele obrazów poetyckich, metafor, związków wyrazowych wpisanych w słoweńską tradycję literacką przez Prešerna. Rodzi się pytanie, na ile ta „prešernowska” poetyka odpowiada poetyce oryginałów. I, jeśli jest ona wynikiem decyzji tłumacza, czy zrobił to spontanicznie, czy z jakimś szczególnym zamiarem?

W żadnym wypadku o Tonym Pretnarze nie można powiedzieć, że jego rozwiązania translatorskie były wynikiem spontanicznych decyzji, chwilowego natchnienia. Nawet pomimo tego, że przedstawione szerszej publiczności rękopisy jego przekładów (np. te powstałe w ostatnim miesiącu jego życia, a wydane po śmierci w zbiorze *Tiho ti govorim — Mówię do ciebie cicho*) dowodzą, że prawdopodobnie ich nie zmieniał. Potwierdzają to także wspomnienia uczelnianych współpracowników oraz przyjaciół Pretnarza, zebrane w specjalnym, poświęco-

¹¹ T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve...*, s. 297.

¹² Ibidem.

nym jego pamięci, numerze czasopisma „Slava”¹³, które wydawane jest przez slawistów Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu w Lublanie. Pretnar wszak był wszechstronnym specjalistą z rozległą wiedzą literaturoznawczą, obdarzonym wyjątkową umiejętnością operowania środkami artystycznymi. Przekład interesował go także w aspekcie teoretycznym oraz historycznoliterackim, przy czym brał pod uwagę rozwój obu literatur, prymarnej i sekundarnej. Sformułował bardzo jasne zasady translatorskie, zwłaszcza w odniesieniu do tłumaczenia poezji. Skupiał się przede wszystkim na systemie wersyfikacyjnym, a pośrednio także na innych aspektach poetyckiego wyrazu¹⁴. Tłumacząc Norwida na przykład, szczególnie rozważał, który system wersyfikacyjny przenieść do kultury przyjmującej w oryginalnej formie, a który przekształcić na system wersyfikacyjny obowiązujący w kanonie słoweńskiej tradycji poetyckiej i odpowiadający znaczeniu danego systemu w tradycji literackiej oryginału¹⁵. Sam pisał o tym we wstępie do tomu przekładów poezji Norwida. Tłumaczenie dzieła literackiego wiązał z ogromną odpowiedzialnością, a nawet traktował jak misję. Tłumacz powinien wzbogacać literaturę przyjmującą, przenosić do niej najlepsze dzieła, jakie oferują literatury obce, a przede wszystkim powinien być uważny na to, czego literatura przyjmująca sama nie rozwinęła, np. określone rozwiązania w repertuarze form poetyckich (które sam, jako wykształcony wersolog, bardzo dobrze znał).

Oczywiście przedwczesne byłoby stwierdzenie, że na potrzeby tłumaczenia wybierał tylko teksty programowe. Wydaje się, że przekłady, które ukazywały się w rozmaitych publikacjach o większym lub mniejszym zasięgu, powstawały z uwagi na zaistniałe pokrewieństwo z jego światopoglądem. Świadczy o tym także fakt, że wybór wierszy niektórych autorów dokonany przez Pretnara różni się znacznie od wyborów tekstów tych samych autorów w polskich antologiach¹⁶. Wspomniany wcześniej zbiór wierszy Norwida był na przykład

¹³ Twórczości Pretnara poświęcone są liczne wspomnienia zebrane w drugim, specjalnym numerze czasopisma „Slava”, wydanym w 1992 roku.

¹⁴ Zagadnienie to szeroko omawia polonistka Rozka Štefan w pracy na temat przekładów poezji Tonego Pretnara. R. Štefan: *Tone Pretnar kot prevajalec poljske poezije*. „Jezik in slovestvo” 1994, nr 4.

¹⁵ Za: T. Pretnar: *Cyprian Kamil Norwid*. W: *Norwid*. Wybrał, zredagował, przetłumaczył i opatrzył słowem wstępnym T. Pretnar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1985.

¹⁶ Za przykład osobistego kryterium wyboru tekstów do tłumaczenia przez Pretnara niech posłuży porównanie dwóch zbiorów: wyboru wierszy poetów polskich w tomie *Romantyzm* danego w serii Polskiego Wydawnictwa Naukowego oraz wyboru przekładów Pretnara. Ze zbioru Władysława Ludwika Anczyca wspomniana praca historycznoliteracka przytacza trzy wiersze, Pretnar jeden — jednak inny niż te zamieszczone w podręczniku. Podobnie jest w przypadku Jana Czeczota: Pretnar przetłumaczył jeden jego wiersz, który nie pojawił się we wspomnianej syntezie historycznoliterackiej. Twórczość Alojzego Felińskiego w polskiej książce reprezentuje jeden wiersz, jeden wybrał także Pretnar — choć inny. Mniej osobiste, a bardziej programowe kryterium dotyczy oczywiście wyborów dokonanych na potrzeby osobnych zbiorów poezji po-

uznany przez słoweńskich historyków literatury za ważne wydarzenie, dzięki któremu słoweńscy odbiorcy mogli zapoznać się z twórczością polskiego autora, cenionego zarówno w kraju, jak i na świecie; autora, który współkształtował zbiorową wrażliwość i dzięki temu przynależał do literatów tworzących fenomen tzw. literatury światowej.

O poezji Kamińskiego do dziś nie można powiedzieć, że zajmuje istotne miejsce na światowej mapie literackiej. Co więcej, nie znajduje się nawet w polskich wykazach szczególnie ważnych poetów rodzimych. Polska historia sztuki zna go i ceni, jednak przede wszystkim jako człowieka teatru, choć nawet w tym kontekście, bardziej od wartości artystycznej jego dramatów podkreślane jest niezłomne i pełne poświęcenia zaangażowanie w walkę o polskość w dotkniętym wówczas austriacką polityką wynaradawiania Lwowie. Potwierdza to również napis na jego nagrobku: „Janowi Nepomucynowi Kamińskiemu, znakomitemu dyrektorowi sceny polskiej, pisarzowi dramatycznemu, filozofowi i badaczowi języka ojczystego Wdzięczni Rodacy”¹⁷.

Kamiński jest dla przeciętnego polskiego miłośnika poezji raczej mało znanym autorem. W polskich syntezach i podręcznikach historycznoliterackich pojawia się co prawda jego nazwisko, jednak przeważnie w kontekście sztuki teatralnej¹⁸. Choć Czesław Miłosz w swojej *Historii literatury polskiej* nie wspomina o nim nawet jako o dramaturgu. A przecież publikacja ta, choć była pierwotnie przeznaczona dla zagranicznych studentów, została później rekomendowana przez polskie ministerstwo jako podręcznik przeznaczony do polskich szkół¹⁹.

Kamiński ma natomiast dużo wspólnego ze Słoweńcami, a być może nawet wpłynął na kierunek rozwoju literatury słoweńskiej. Mógł przecież pośrednio oddziaływać na rozwój poetyki jej największego, według powszechnej opinii, poety. Kamiński był bowiem znajomym, a najwyraźniej nawet dobrym przyjacielem Matiji Čopa (1797—1835), z którym Prešeren wymieniał poglądy na temat poezji²⁰. Poznali się podczas pięcioletniego (1822—1827) pobytu Čopa

szczególnych autorów: odnosi się to np. do pierwszej słoweńskiej antologii wierszy Norwida, która wyszła w reprezentatywnej serii „Lirika”, do publikacji wierszy Herberta i Miłosza, a także obszernego wydania poezji pokolenia tzw. Nowej Fali, które przygotował dla czasopisma literackiego „Problemi”.

¹⁷ Fotografia grobu dostępna jest na stronie poświęconej Kamińskiemu w internetowej encyklopedii *Wikipedia*.

¹⁸ Uwagę zwracano zwłaszcza na śpiewogrę *Zabobon, czyli krakowiaczy i górale. Zabawka dramatyczna ze śpiewkami* (1816), która jest kontynuacją sławnego wówczas dzieła Wojciecha Bogusławskiego *Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i górale*, oraz na dużą liczbę przekładów, które przyczyniły do inscenizacji sztuk Szekspira, Calderona i Schillera na scenie lwowskiego Teatru Polskiego, którego dyrektorem przez wiele lat był właśnie Kamiński.

¹⁹ Por. C. Miłosz: *Historia literatury polskiej (do roku 1939)*. Z angielskiego przełożyła M. Tarnowska. Kraków, Znak, 1993.

²⁰ W pracy doktorskiej *Prešeren in Mickiewicz — O slovenskem in poljskem romantičnem verzju (Prešeren i Mickiewicz — O słoweńskim i polskim wersie romantycznym)* Pretnar stwierdza,

we Lwowie²¹, gdzie Kamiński przez wiele lat był głównym organizatorem działalności polskiego teatru oraz postulował utworzenie katedry języka polskiego na tamtejszym uniwersytecie (bez powodzenia). Zachowana korespondencja Čopa (w której znajduje się tylko jeden list samego Kamińskiego, choć on sam jest wielokrotnie z sympatią wspominany w listach pozostałych galicyjskich przyjaciół Čopa) świadczy o tym, że ich nauka polskiego

najprawdopodobniej nie ograniczała się tylko do opanowywania i utrwalania w mowie i w piśmie zasad gramatycznych, ortograficznych, ortoepicznych i retorycznych oraz słownictwa ówczesnej polszczyzny, lecz dopełniana była rozmowami na tematy związane z etymologią, literaturą, filozofią i sztuką, dzięki czemu współtworzyli oni tzw. salon literacki²².

Jego miejscem było mieszkanie Kamińskiego, gdzie Čop mógł się spotykać z całą kulturalną i intelektualną elitą Lwowa. Właśnie ten bezpośredni kontakt Čopa z ważnym lwowskim intelektualistą był głównym powodem decyzji Pretnara o przetłumaczeniu na język słoweński części jego sonetów. Ostatni wers jednego z nich stał się nawet tytułem cytowanej już w tym artykule rozprawy Pretnara, którą sam określił jako „wyraz wdzięczności wobec Čopa, dopełniającej wiedzę na temat jego życia i pracy z okresu lwowskiego”, kiedy to za „najbardziej inspirującą i interesującą osobowość” uchodził właśnie Jan Nepomucen Kamiński²³.

Wybór czternastu sonetów Pretnar argumentował w krótkim wstępie towarzyszącym ich ukazaniu się w czasopiśmie z Jesenic: „Dzisiejszy wybór prezentuje te sonety Kamińskiego, które w oczach dziewiętnastowiecznej krytyki oraz w opinii współczesnych teoretyków zaliczają się do czołówki polskiego sonetopisarstwa”²⁴. To „miejsce w czołówce polskiego sonetopisarstwa” po-

że Čop (tak jak Kamiński) był we Lwowie zainteresowany „sonetomanią”, która wśród Polaków nastąpiła pod wpływem sonetów Mickiewicza. Prawdopodobnie wpłynęło to na poglądy, którymi potem jako nieformalny mentor dzielił się w Lublanie z Prešernem. Ten ostatni zaczął pisać swoje sonety po roku 1830.

²¹ Čop pracował we Lwowie jako nauczyciel w gimnazjum, ostatnie dwa lata miał także status asystenta profesora na tamtejszejszym uniwersytecie.

²² T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve...*, s. 290.

²³ Por. *ibidem*.

²⁴ „Listi priloga tednika Železar za kulturo” („Listi: dodatek tygodnika Železar o kulturze”) 1987, r. 15, nr 68. Dostępne w Internecie: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-ESZBD7GO/> [Data dostępu: 21.03.2017]. Cały wstęp brzmi: „10 maja minie 210 lat, od kiedy w Kutkorzu we wschodniej Galicji urodził się Jan Nepomucen Kamiński, który zapisał się w polskiej historii kultury jako działacz teatralny (był reżyserem, aktorem i dyrektorem Teatru Polskiego we Lwowie, tłumaczem dzieł Szekspira i Schillera, inscenizował polskie dramaty oświeceniowe), językoznawca (ważne są zwłaszcza jego rozprawy o filozoficznym aspekcie języka ogólnie, a zwłaszcza jez. rodzimego) i poeta (istotne są jego sonety, które miały być odpowiedzią i polemiką z sonetami Mickiewicza, mówiło się nawet, że Kamiński założył się z przyjaciółmi, że w ciągu dwóch dni

twierdza wspomniana już antologia z roku 1925 *Sonet polski: wybór tekstów* pod redakcją i ze słowem wstępnym Władysława Folkierskiego. Z niej Pretnar wybrał pierwsze dwanaście utworów, dwóch pozostałych w wyborze Folkierski nie uwzględnił. Przywołując wspomniane już słowo wstępne, warto nadmienić jeszcze dwie kwestie. Jedna dotyczy anegdoty wyjaśniającej genezę powstania samych sonetów: miały być „odpowiedzią i polemiką z sonetami Mickiewicza, mówiło się nawet, że Kamiński założył się z przyjaciółmi, że w ciągu dwóch dni i dwóch nocy napisze sto sonetów i każdy będzie lepszy od Mickiewiczowskich; zakład przegrał, ponieważ napisał ich tylko nieco ponad sześćdziesiąt”²⁵. Drugą jest fakt, że tłumacz miał świadomość słabej pozycji autora na polskiej scenie literackiej: „Co do jego wartości polska historia literatury ma dystans, uznaje jednak jego nowatorstwo w zakresie tematyki, ale krytyczna jest przede wszystkim do języka i sposobu wyrażania myśli”²⁶.

Tłumacząc literaturę dawną, zawierającą archaizmy, tłumacz musi wybierać pomiędzy dwoma możliwościami: tłumaczyć na język współczesny sobie, bądź bliski epoce, w której dzieło powstało. W przekładach sonetów Kamińskiego Pretnar zdecydował się na sensowny i owocny kompromis. Przekłady na poziomie semantycznym, leksykalnym oraz składniowym są przystępne w odbiorze dla przeciętnego współczesnego Słoweńca (zrozumienie sensu jest oczywiście kwestią głębszej wrażliwości i erudycji, ale dotyczy to każdego tekstu), a równocześnie przetłumaczone utwory zachowują silny związek z epoką, w której powstały oryginały. Tłumacz zadbał o to zarówno na płaszczyźnie formalnej (jeśli odbiorca nie zna oryginału, jest to oczywiście mniej widoczne), jak i semantycznej. Pod względem wersyfikacji przekład Pretnara aktualizuje tradycję poezji Prešerna: przekłady są konsekwentnie napisane sylabotonicznym jedena-stozgłoskowym jambem (i jego wariantem dziesięciogłoskowym), podczas gdy oryginały Kamińskiego powstały w sylabicznym systemie wersyfikacyjnym, charakterystycznym dla poezji polskiej. Co prawda wersy oryginałów także mają po jedenaście sylab (co nie jest zgodne z kluczową w okresie późniejszym polską tradycją, zgodnie z którą w sonetach obowiązywał wers trzynastozgłoskowy,

i dwóch nocy napisze sto sonetów i każdy będzie lepszy od Mickiewiczowskich; zakład przegrał, ponieważ napisał ich tylko nieco ponad 60, a polska historia literatury wstrzymuje się od ich wartościowania, przyznaje mu nowatorstwo w zakresie tematyki, ale krytyczna jest przede wszystkim do języka i sposobu wyrażania myśli). Dla Słoweńców Kamiński jest ważny przede wszystkim dlatego, że w latach 1822—1827 uczył Čopa języka polskiego. Musiał dorównywać Čopowi w rozmowach na tematy estetyki, literatury i języka. Świadczy o tym także jedyny list Kamińskiego do Čopa datowany na rok 1828. Fragmenty korespondencji między Čopem i jego byłymi studentami ze Lwowa nie tylko to przypuszczenie potwierdzają, lecz dowodzą również, że Čop żywo interesował się podejściem swego nauczyciela do języka. Dzisiejszy wybór prezentuje te sonety Kamińskiego, które w oczach dziewiętnastowiecznej krytyki oraz w opinii współczesnych teoretyków zaliczają się do czołówki polskiego sonetopisarstwa”.

²⁵ T. Pretnar: *Kako mrčes naj ve...*, s. 290.

²⁶ Ibidem.

utrwalony przez Mickiewicza wraz z wydanymi rok wcześniej *Sonetami krymskimi*), lecz rytmu wiersza nie wyznacza równomierne następowanie po sobie sylab akcentowanych i nieakcentowanych (co jest charakterystyczne dla poezji słoweńskiej), a konsekwentne stosowanie średniówki po piątej sylabie. Nawet jeśli czytelnik, znający wyłącznie przekład i nieuświadamiający sobie tej zmiany formalnej, jej nie dostrzeże (ponieważ nawykł do sylabotonizmu dzięki lekturze sonetów słoweńskich), jego uwagę z pewnością przykuwać będzie leksyka i obrazowanie utrwalone w pamięci zbiorowej Słoweńców i silnie związane (czego nie da się nie zauważyć) z poezją najwybitniejszego słoweńskiego twórcy doby romantyzmu. Jeśli tak doświadczony tłumacz, jakim był Pretnar, zdecydował się na takie przesunięcie w przekładzie, z pewnością było to świadome. Najprawdopodobniej chciał w sposób niebezpośredni zasugerować czas powstania oryginałów tłumaczonych utworów.

Tego typu nawiązania do Prešerna korespondują z tematyką sonetów lwowskiego dramaturga i artysty. Folkierski w *Sonecie polskim...*, omawiając sonety Kamińskiego, podkreślał ich filozoficzność: „Sonety Kamińskiego parokrotnie zahaczają o tak nieliczny u nas rodzaj sonetu filozoficznego”²⁷. Badacz analizuje następnie jeden z nich, zaczynający się od słów: „Któż mi dźwięk polski rozleje w odcieniu?” (w przekładzie Pretnara: „Kdo poljski zven v odtenke mi razlije”), i w jego kontekście przywołuje językowo-poetycką koncepcję zrealizowaną przez Słowackiego w *Beniowskim*. Interesująca wydaje się tu kwestia ewentualnych zbieżności z poezją Prešerna, co dodatkowo potwierdziłoby zasadność decyzji Pretnara w kwestii wykorzystania środków artystycznych charakterystycznych dla jego poezji. Rzeczywiście odnaleźć można w tym sonecie podobieństwo; wspólne jest wyrażanie potrzeby doskonalenia literatury w języku ojczystym (u Prešerna tematyka ta pojawia się między innymi w *Wieńcu sonetów — Sonetni venec*). W wierszu pojawia się motyw antycznego boga poezji — z tym, że u Kamińskiego jest to Apollo: „Chciałbym na gędněj wdzięcznie dźwięknąć gęśli, / Chciałbym Apolla zanucić wam tony”²⁸ (Pretnar: „Iz gosli rad bi zvabil harmonijo, / ki vredna bi Apolona bila”²⁹), a Prešeren w siódmym sonecie *Wieńca sonetów* wzywa Orfeusza (syna Apolla).

W trzecim sonecie posłużył się klasycznym motywem łodzi na wzburzonym morzu. U Kamińskiego zmaćła je burza (słów. *nevihta*): „Ciskany burzą, żaglem gwiazd dostanie”, Pretnar jednak burzę zmienia na wicher (słów. *vihar*): „Vihar ji trga šibkih jader krila”. Motyw ten Słoweńcy dobrze znają z popularnego wiersza Prešerna *Kam? (Dokąd?)*, w którym sugestywnie wiąże się on z tematyką zagubienia i rozpacz. W polskim sonecie dostrzec można także motyw nadziei,

²⁷ *Sonet polski: wybór tekstów...*, s. 97.

²⁸ Ibidem. Wszystkie cytaty wierszy Kamińskiego pochodzą z tego wydania.

²⁹ T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic: antologija pesniških prevodov 1964—1993*. Ljubljana, Slava, 1993. Wszystkie cytaty wierszy Kamińskiego w przekładzie Pretnara pochodzą z tego wydania.

odwołujący się raczej do motta Prešerna (zamieszczonego na samym początku jego tomiku *Poezije — Poezje*). Kamiński zapisał: „Zawsze i zawsze w nieustannej zmianie, / W niebie nadziei, i zapomnień rzece!” (Pretnar: „Vrstijo se ukana za ukano / v nebesih upov in v vodah slepila”). Pretnar dodał do przekładu jeszcze jeden wyraz, który zasygnalizował w świadomości czytelnika odwołanie do twórczości Prešerna: u Kamińskiego silne jedwabne sznury żagli pękają jak „próżne bańki w nicość”, w przekładzie natomiast rozsypują się „kakor trhel les”. Cytowany *trhel les* (pol. „spróchniałe drewno”) odnosi się do przedostatniego sonetu z cyklu *Soneti nesreče* (*Sonety nieszczęścia*) Prešerna, w którym podmiot liryczny przywołuje śmierć i przypisuje jej zbawienną moc — „spróchniałość” (słow. *trohljivost*), która „rozbije wszystkie łańcuchy”³⁰ (czyli: zakończy trudy życia). Pretnar zastosował wyraz pochodny od słowa *trohnoba* (pol. „zgnilizna, stęchlizna”) w przekładzie czwartego sonetu Kamińskiego. Fragment oryginału: „Majáž w tej czarnej, okropnej zamieci // Wszystkie a wszystkie zagasnâc nadzieje?”, przełożono: „Bo sredi črne zemeljske trohnobe // up sleherni nemila smrt končala?”. Utwór ten z przedostatnim sonetem *Sonetów nieszczęścia* łączy temat śmierci bądź też umierania, które przedstawione jest jako odejście, przejście w „niebyt” — co u Prešerna jest upragnioną wizją, u Kamińskiego natomiast wzbudza smutek i strach. Jeśli mimo tej różnicy zwróci się uwagę wyłącznie na obrazy poetyckie, dają one nieodparte wrażenie pokrewieństwa ze sposobem obrazowania słoweńskiego wieszczka. Kamiński napisał: „Gdy przyjdzie w podróż wybrać się daleką, / gdy ciemna Ksieni zapuka w lepiankę, // Z wątlěj siedziby wypłoszy ziemiankę”, w przekładzie „pukanie w lepiankę” zamieniono na „odpiranje zapaha iz prsti” (pol. „otwieranie zasuwy ziemi”): „Ko stopal sem za črno bom gospo, / ki odpahnila bo zapah prsteni, // da breztelesen zginem v senci njeni”³¹. Odwołaniem do poezji Prešerna jest właśnie użycie leksemu *zasuwa* (deseczka służąca do zamykania drzwi): w kontekście przywoływanej śmierci w przedostatnim *Sonecie nieszczęścia*³² jest ona określona jako *vrata* (pol. „brama”), potem poeta nazywa ją „srečna cesta, / ki pelje nas iz bolečine mesta” („drogą szczęścia wytyczoną, / co wyprowadza duszę umęczoną”), a także *ključ* (pol. „klucz”), który otworzy tę „bramę” i umożliwi przejście w „spróchniałość”³³.

Również piąty sonet Kamińskiego, poruszający temat ubóstwa materialnego, jest ze względu na tematykę i zawarte w nim motywy zbieżny z twórczością Prešerna. Polski poeta ubolewa, że poezja, mimo swojej szczerości, nie przynosi bogactwa: „Co mam pod sercem, oddaję z ochotą; / Lecz pieśń serdeczna, to

³⁰ *Sonety nieszczęścia*. W: *Antologia poezji słoweńskiej*. Przeł. M. Piechal. Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 69.

³¹ T. Pretnar: *Veter...*

³² Cytaty w przekładzie na język polski za: M. Piechal: *Antologia poezji słoweńskiej*. Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973.

³³ *Sonety nieszczęścia*. W: *Antologia poezji słoweńskiej...*, s. 69.

u niej nie złoto, / A złota nie da polska rymą gleba!” (Pretnar: „Kar nosim v srcu, naj mi bo odvzeto; / zlata vlil nisem v pesem neizpeto, / saj poljska rima ne rodi zlata!”). Podobne rozczarowanie wydobywa się z wiersza *Glosa (Glossa)* Prešerna. Oba utwory kończy pełna rezygnacji zgoda na trwanie (tyle że u słoweńskiego romantyka jest ono dodatkowo związane z poczuciem dumy, która przemienia cierpienie w poetycki wariant dystansu do bogactwa). U Kamińskiego nadzieja wciąż się tli, ponieważ „nie zniszczą [jej] ni ogień, ni zdrada” (Pretnar: „jih še ogenj ne upepeli”); taka nadzieja ma moc uśmierzenia uczucia ciągłego głodu: mając nadzieję na „dzień cały — zawsze po obiedzie” (Pretnar: „lahko si ves čas brez jedi”). Zakończenie *Glossy* jest wyrazem przekonania, że poeta, nie mogąc gromadzić dóbr materialnych i kupować zamków, uznaje, iż „zamkiem jest cały świat”, a „jego srebrem rosa traw”³⁴. Interesująca jest jeszcze jedna drobna różnica między oryginałem a przekładem piątego sonetu — wypływa ona bezpośrednio z różnic w ludowej metaforyce obu języków, być może jest (także) skutkiem wzorowania się tłumacza na metaforyce Prešerna. Kamiński w kontekście nadziei (która mimo codziennych złych doświadczeń wciąż się odradza) wyznaje, że „prześliczne zamki stawia na lodzie”, w przekładzie zaś „gradove zna v oblake zidati” (pol. „zamki umie budować w chmurach”). Właśnie ta fraza („gradove svetle zida si v oblake”) znajduje się w wierszu Prešerna *Slovo od mladosti (Pożegnanie młodości)*. Nostalgiczna elegia o straconych latach młodości jest bardzo zbliżona do, wspomnianego już w artykule, trzeciego sonetu, a także ostatniego sonetu z wyboru Pretnara: „Co to są przysięgi? Nie wierzę w nie! / Kto chętnie przysięga, chętnie oszuka” („Kaj so prisege? Ne verjamem vanje! / Kdor rad prisega, rad se izneveri”).

Kiedy Kamiński w sonecie szóstym (*Wypilem duszą duszę kalamarza — Izpil sem z dušo dušo tintnika*) przywołuje motyw cmentarza, ma on podmiotowi lirycznemu przypomnieć o przemijaniu, które ludzka pycha stara się bagatelizować. Paw panoszący się po cmentarzu i kret (symbole typów ludzkich) staną się wkrótce pokarmem dla robaków („Jedni, jak drudzy, pod rydlem grabarza, // Jednych i drugich, robak jeden kąsa” — „grobar pa koplje jamo za oba. // Oba ogloje črvov lakota”). Asocjacje przywoływane przez motywy cmentarza i grobu są u Prešerna najmocniej zaakcentowane w krzyku „Memento mori!” kończącym tak samo zatytułowany sonet. Przywołany motyw, obecny w światowej literaturze romantycznej, który łączy lwowskiego działacza kulturalnego i słoweńskiego poetę na poziomie wspólnej wrażliwości, ma źródło we wspólnej tradycji, zbieżnej dla całej ówczesnej poezji europejskiej. Analogiczna sytuacja dotyczy motywów wyrażających dysonans między niezwykle wrażliwą osobowością romantyczną a jej środowiskiem, które nie jest zdolne do wglądu w czyjaś duszę i szukania istoty prawdy, sprawiedliwości i piękna. Dysonans obecny w sonecie

³⁴ *Glossa*. W: *Mah in srebro / Srebro i mech*. Przeł. K. Šalamun-Biedrzycka. Sejny, Pogranicze, 1995, s. 13.

Prešerna o malarzu i szewcu (*Apel i šewc — Apel in čevljar*), w którym artysta ostro przeciwstawił się powierzchownej krytyce, u Kamińskiego pojawia się przynajmniej w dwóch sonetach z wyboru translatorskiego Pretnara: w drugim (*Ty šmiész być sędzią mojemu sumieniu? — Ti drzneš moji vesti si soditi?*) i jedenastym (*Ledwie się róża zjawiła na niwie — Komaj na gredi vrtnica vzcvetete*). Ten ostatni z pewnością zasługuje na to, by umieścić go w kanonie literatury światowej, traktującej o istocie sztuki — jeśli nie w oryginale, to z pewnością w słoweńskim przekładzie.

Wspominane „sumienie” jest dla Kamińskiego — przynajmniej w tych czternastu sonetach, a zwłaszcza w drugim — podstawowym sposobem obcowania ze sprawiedliwością (niebezpośrednio przywoływaną). Wydawać się może także, że podmiot zawdzięcza spokojne, czyste sumienie bardziej rozumowi niż żądzy. Analizując podobieństwa i różnice między Kamińskim i współczesnym mu twórcą słoweńskim (młodszym od niego o 23 lata!), który jako jedyny zyskał międzynarodowe uznanie, warto zwrócić uwagę na ósmy z omawianych tu sonetów (*Piękna jest prawda, co dotyka oka — Resnico lepo prepozna oko*). Pojawia się w nim romantyczna idea, że prawda jest niepełna, jeśli obcuje się z nią jedynie zmysłami (wzrokiem i dotykiem), a nie sercem. W tym miejscu przekład Pretnara jest trochę niejasny, ponieważ czytelnik, sugerując się użytym trybem warunkowym *če* (pol. „jeśli”) na początku trzeciego wersu, może zrozumieć czwarty wers jako zdanie podrzędne (Kamiński: „Ale gdy serca do czucia nie skłonią, / Gdy ich myśl z głębi nie wie dzie głęboka, // Próżno się wieńcem ozdabiasz proroka” — Pretnar: „če pa občutkov v srcu ne zbudi, / nas ne navda z globoko mislijo, // zastoj si s slavo venča glavo”). Taka interpretacja może akcentować przewagę serca, czyli uczuć, nad myślą, czyli rozumem. W następnej części, zwłaszcza w samej końcówce wiersza, pojawia się afirmacja rozumu jako „architekta życia”³⁵. Ten akcent z pewnością może podważyć umieszczenie Kamińskiego i Prešerna w kręgu ideowym początku drugiego ćwierćwiecza XIX wieku.

Rozdźwięk między ideałem a rzeczywistością dotyczy także zawsze aktualnej kwestii wartościowania sztuki i kierunku jej rozwoju. Sonety Kamińskiego obrazują rozdźwięk pomiędzy ekspresywnością a impresywnością form poetyckich: wyrażony jest on w wierszu, który rozpoczyna sugestywny wers „Zwiesz mię kramarzem, że obrazki piszę?” (Pretnar: „Da kramar, praviš, sem, ki kič ustvarja”). Podmiot liryczny z wyraźną dozą ironii komentuje: „Chceszże, by same grzmiały ci Jowisze, / Bym w tkliwe serca utapiał sztylety?” (Pretnar: „Od mene hočeš Jupitra-Vladarja, / da v nežna srca vbadal bi štilete?”). I odpowiada, zajmując przeciwstawne stanowisko: „Ty lubisz łąki, a ja z łąk bukiety. / Piękne

³⁵ Oryginał: „Z jednega pasma vsostitke nitki v sieci. / Prawda i piękność, czucie i poznanie / Są jednorodne, jednej wiedzy dzieci; // Skoro z nich które u drzwi zmysłów stanie, / Matka jak pajak po swych nitkach zleci, / Ułatwi dziełek rozumem żądanie”. Przekład Pretnara: „Vse niti v mreži ista roka prede. / resnica, čustvo, vednost in lepota / so si v sorodu: hčere iste vede, // če pa katera v čutnost se zamota, / kot pajek mati z umom jo prepade / in ji olajša v svet razumna pota”.

są burze, ale milsze cisze!” (Pretnar: „Ti ljubiš travnike, jaz ljubim cvete, / vihar je lep, molk lepši od viharja”). Swoje poglądy na literaturę Prešeren najszerzej zaprezentował w satyrycznym utworze *Nova pisarija* (*Nowe piśmiennictwo*). Jednak bardziej osobiste i bliższe cytowanym wersom Kamińskiego wydają się wersy ostatniej spośród jego siedmiu *Gazel*. Parafrazuje w nich postulaty stawiane wobec literatury: „Ta veli mi: poj sonete; oni: poj balade; / tretji bi bil bolj prijatelj Pindarjevi odi”³⁶ („Ktoś mi rozkazuje: »Chcę sonetów!«; inny chciałby ody, / a znów trzeci ballad kołysanie”³⁷).

Dygresja ta pozornie nie dotyczyła języka przekładów Pretnara, a skoncentrowana była na tematyce omawianych sonetów Kamińskiego i poezji Francego Prešerna (z której Pretnar przejmuje niektóre środki wyrazu, by adekwatnie wyrazić tekst w języku słoweńskim). Warto jednak przywołać dwa najbardziej kojarzone z poezją Prešerna cytaty, pojawiające się w analizowanych przekładach. Pierwszy nawiązuje do pojęcia *upanje* (pol. „nadzieja”), które u Prešerna zostało zredukowane do formy *up*. Znaleźć ją można w przekładzie szóstego wersu siódmego sonetu Kamińskiego („Skryj ją pod ziemię, ja spojrzę v jój lice!” — „Zakoplji v prst jo, za mano bo še zmeraj”), a dokładniej w wyrażeniu „up obudi” (pol. „nadzieję obudzi”), które każdy Słoweniec łączy z pierwszą strofą wiersza *Zdravljica* (*Toast*) Prešerna („v potrtih prsih up budi” — „Bo nadzieje budzi w lot!”³⁸). W oryginale nie występuje podobne krótkie sformułowanie. Rozbudzenie nadziei i późniejsze jej gaśnięcie jest wyrażane inaczej („Možesz nadzieje i sladkie otuchy / Tę Świętojańskie [...] zagasić jak świecę” — Pretnar: „up obudi in stre brezupje gluho, / odpihne ju kakor nadležno muho”). Sama treść utworu nie jest więc szczególnie ważna w porównaniu z wyrażeniem, które jest tak charakterystyczne dla utworów Prešerna, że bez wątpienia można odczytać z niego intencję tłumacza, by przekład świadomie naznaczyć, umieścić go poniekąd w czasach Prešerna, które są równocześnie czasem powstania sonetów Kamińskiego. Identyfikacyjny (lub nawet mocniejszy) jest także efekt wyrażenia „uka žeja” (pol. „pragnienie wiedzy”), którego Pretnar użył w przekładzie szóstego wersu jedenastego sonetu (*Ledwie się róża zjawila na niwie — Komaj na gredi vrtnica vzcvetje*)³⁹ i które przeciętny Słoweniec zna z elegijnego sonetu Prešerna o opuszczeniu rodzinnych stron (sonet *O Vrba, srečna, draga vas domača — Vrbo! Szcześliwa, droga wsi rodzinna*). W utworze Kamińskiego można przeczytać:

³⁶ *Gazela*. W: K. Šalamun-Biedrzycka: *Mah in srebro / Srebro i mech: antologia poezji słoweńskiej...*, s. 20.

³⁷ *Ibidem*, s. 21.

³⁸ F. Prešeren: *Toast*. W: *Antologia poezji słoweńskiej*. Przeł. S. Pollak. Red. M. Piechal. Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 103.

³⁹ Sonet, jak twierdzi Pretnar, powołując się na wypowiedź Bruchnalskiego z roku 1898, stanowi formę obrony sztuki romantycznej Mickiewicza przed napadami krytyka Franciszka Salezego Dmochowskiego, zwolennika klasycyzmu. Wyjaśnienie to także znajduje się w artykule *Kako mrčes naj ve...*, w czasopiśmie „Slavistična revija” (1985, nr 2, s. 290).

„Zaczął snuć chęci w nienasytném łonie, / Jakby chemicznie rozebrać jój wonie”. Pretnar przetłumaczył słowo *chęci* na sugestywne określenie Prešerna *žeja po učenju*: „že uka žeja se zbudi v mrčesu, / da bi vonjavo v formulo prenesel” („Oby mnie zapal wiedzy z twego świata / nie wyprowadził był, fałszywa zmija!”).

Obecność języka poetyckiego Prešerna w przekładach Pretnara może mieć jeszcze dodatkowy wymiar. Być może „prešernizmy” są w tekście docelowym (także) ekwiwalentami ewentualnych sformułowań Mickiewicza w tekście wyjściowym. Pretnar mógł dzięki językowi Prešerna obecnemu w przekładzie nawiązać do stwierdzenia (albo chociażby wrażenia) krytyków, że sonety Kamińskiego są parodią liryki Mickiewicza i w związku z tym w języku poetyckim Kamińskiego pobrzmięwa język Mickiewicza. Jeśli dokładna analiza wykazałaby taką bezpośrednią obecność cytatów polskiego wieszczka w sonetach Kamińskiego, potwierdziłoby to dodatkowo i tak niezwykłą wrażliwość Pretnara na aspekt metaliteracki, który uwzględnił w swoim tłumaczeniu. Wydaje się jednak, że tłumacz, sięgając po język Prešerna, nie zamierzał w przekładzie uwzględnić obecnego w oryginale pierwiastka parodii. Ponadto zapoznawszy się z korespondencją Kamińskiego i Čopa⁴⁰, pełną ogromnego żalu poety do nieprzychylnych mu krytyków, wydaje się, że bardziej niż krytykom „wierzył” poecie. Ślady poezji Mickiewicza w sonetach Kamińskiego tłumacz odtworzył tak, że odwołania do Prešerna w tekście przekładu w żadnym wypadku nie brzmią sztucznie (a co dopiero śmiesznie), ale są bardziej (albo nawet: wyłącznie) ukłonem w stronę osobowości, które bezpośrednio (Kamiński, Čop, Prešeren) i pośrednio (Mickiewicz) kształtują literacką i duchową tożsamość czytelnika, sięgającego po ten przekład.

W roku 1992 Tone Pretnar we współpracy z polonistą Niko Ježem wydał rozprawę *Slovinci in poljska književnost (Słoweńcy i polska literatura)*⁴¹, w której konkluduje: „Literatura przekładowa w żaden sposób nie może odwzorowywać literatury oryginalnej — nie może być z nią identyczna ani w całości, ani w przypadku pojedynczego tekstu. Może jednak zbliżone do oryginału ekwiwalenty prezentować w całkowicie nowej relacji”. Jeśli powyższe rozważania odnieść do przekładu czternastu sonetów Jana Nepomucena Kamińskiego dokonanego przez Pretnara, bez obaw można stwierdzić, że „ekwiwalent” Pretnara (o ile autor tego artykułu może polegać na własnej interpretacji przekładu i na opiniach krytyków współczesnych autorowi oraz późniejszych historyków literatury) posiada większą wartość estetyczną od oryginałów. (Odwołując się do metafory przywołanej na początku artykułu, „sled sence unstranske glori’je” — „śląd brzasku wiecznej

⁴⁰ W spuściźnie po Čopie wśród listów jego lwowskich znajomych zachował się także jeden list Kamińskiego. Tę korespondencję w roku 1989 poloniści: Rozka Štefan i Niko Jež opublikowali w książce *Čopovi galicijski dopisniki (Galicyjscy korespondenci Čopa)*.

⁴¹ T. Pretnar, N. Jež: *Slovinci in poljska književnost*. W: *Slovenski jezik v stiku s slovanškimi in neslovanškimi jeziki in književnostmi*. Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport, 1992, s. 178—190. (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 2).

chwały” u Pretnara jest być może nawet piękniejszy i ponętniejszy dla obserwatora/czytelnika od obrazów poetyckich obecnych w sonetach Kamińskiego). Sonety Kamińskiego w przekładzie Pretnara reprezentują literaturę sugestywną ideowo, bogatą w motywy, dobrze brzmiącą językowo i rytmicznie — i jako takie zawierają w sobie odpowiedni potencjał, by dotrzeć do szerszej publiczności, a nie wyłącznie do grona literaturoznawców. Jednak rezultat sumiennego przekładu Pretnara dotychczas (?) jest zgodny z przewidywaniami tłumacza: przekład zapełnił wyłącznie lukę w biografii ważnej postaci słoweńskiej historii literatury (Matiji Čopa) i wzbogacił nieznacznie wiedzę Słoweńców o polskiej historii literatury. Poszerzył tym samym horyzont rozważań na temat aspektów ideowego i estetycznego zaplecza, z którego wyrosła również twórczość rodzimej ikony poezji — Francego Prešerna. Być może poezja Jana Nepomucena Kamińskiego zwróci teraz uwagę studentów literatury i języka polskiego. Przeciętny czytelnik słoweński nie pozna analizowanych sonetów w ich formie oryginalnej, ale w misternym tłumaczeniu na język słoweński (dodatkowo wzbogaconym środkami artystycznego wyrazu obecnymi w poezji słoweńskiego wieszczka). Mimo świetnej jakości przekładu Kamiński nie stał się (jeszcze?) naprawdę ważnym uczestnikiem słoweńskiej przestrzeni literackiej. By tak się stało, musiałyby pojawić się nowy pozytywny impuls ze strony literaturoznawstwa polskiego albo światowego, który zapewniłby autorowi poczesne miejsce wśród twórców współczesnej mu literatury lub przedstawił go jako pioniera ważnych ruchów literackich i filozoficznych.

Z języka słoweńskiego przetłumaczyły
Joanna Cieślar, Monika Gawlak i Weronika Woźnicka

Kultura docelowa w konceptualizacji tłumacza



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



**Medkulturnost v romanu Maje Haderlap
Engel des Vergessens / Angel pozabe
in strategija prevoda v slovenščino**

**Interculturality in Maja Haderlap's novel
Angel of Oblivion
and strategies of translation into Slovene**

Silvija Borovnik

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnost,
silvija.borovnik@um.si

Data zgłoszenia: 26.02.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 13.03.2016 r.

Abstract: The article analyses the intercultural elements in Maja Haderlap's novel *Angel of Oblivion* (orig. 2011, transl. 2012). The novel, based on familial autobiographical foundations and discussing the suffering of Carinthian Slovenes during the Second World War, is unique also because the author, herself a Carinthian Slovene, wrote it in German. This fact was harshly criticized by Florjan Lipuš in his novel *Enquiry for the Name* (2013). He labeled Haderlap's book release as linguistic heresy. The novel was translated into Slovene by Štefan Vevar. In this article, his innovative translation solutions, with which he stressed the role of the Slovenian language in Haderlap's novel, are presented. In his translation, he managed to preserve the bilingual, intercultural and even Carinthian dialectal elements of which the novel comprises and which make this novel Slovene. It belongs to the work of the authors that are marked by a double, intercultural identity.

Key words: Maja Haderlap's novel *The Angel of Oblivion*, Slovene translation, bilingualism, interculturality.

Ko je leta 2011 pri nemški založbi Wallstein izšel roman koroške Slovenke Maje Haderlap *Angel pozabe*, z nemškim naslovom *Engel des Vergessens*, je njegov izid vzbudil veliko pozornost.

Prvič zato, ker je roman v zgodbi, ki sloni na avtobiografski podlagi, v epski, a obenem lirsko pretanjeni širini zarisal trpljenje koroških Slovencev v času druge svetovne vojne v Avstriji, ko so nacisti mučili in izseljevali številne Slovence, nacistično nasilje pa je med preprostimi ljudmi rodilo partizanski odpor, edinstven v nemškem prostoru. Avstrija je zaradi njega po drugi svetovni vojni dobila status žrtve, ne pa nemške sodelavke v času preganjanja in vojnega nasilja. Ta tema je bila po drugi svetovni vojni malone zamolčana, partizansko gibanje pa je bilo marginalizirano, odvrženo na smetišče zgodovine. Toda v slovenskih krajih, v odročnih gorskih vaseh v okolici Celovca, ki je bil nekoč pretežno slovensko mesto, se je spomin na vojne in povojne krivice ohranil. Prenašal se je iz roda v rod, z izpovedni ljudi, ki so bili med vojno mučeni na domovih, v zaporih in deportirani v nacistična taborišča, a so imeli vsaj nekateri srečo, da so si rešili gola življenja, ter po vojni skušali ponovno zaživeti. V revščini, odmaknjeni od velikih centrov politike in oblasti. Ta del zgodovine je Maja Haderlap oživila na osnovi babičine zgodbe, ki je preživela taborišče Ravensbruck, medtem ko so mnoge koroške Slovenke, preproste kmečke in bajtarske ženske, osumljene sodelovanja s partizani, tam umrle. Ta del zgodbe je pisateljica oživila tudi z literarno podobo svojega travmatiziranega očeta, ki je bil med vojno najmlajši koroški partizan in, čeprav še otrok, preganjan in mučen. Na osnovi njegove izkušnje je pokazala, kako je vojna tudi po vojni še trajala, kako je segala v sodobnost in ljudem ni dovolila, da bi se od nje osvobodili. Ta del zgodovine je bil do izida pisateljčinega romana nemški javnosti, zlasti srednji in mlajši generaciji, neznan. Svoje zgodovine niso poznali v tej luči in zato je roman nanje deloval kot odkritje. Partizane je njihova nemško pisana zgodovina prikazovala kot izdajalce avstrijske domovine, kot Titove privrženice, kot pripadnike komunizma, s čimer pa, kakor je razvidno iz tega pričevanjskega romana, partizansko gibanje na slovenskem Koroškem v Avstriji zelo dolgo, skoraj do konca vojne, ni imelo nobene zveze. Maja Haderlap je pokazala, da je bil partizanski odpor na Koroškem zgolj odpor preprostih, tudi vernih ljudi, zoper hitlerjansko nasilje. Ljudje pa so ga izbrali, ker so čutili, da se morajo nasilju upreti. O kakršni koli ideji komunizma ni bilo med njimi ne duha ne sluha. Partizani iz Slovenije, iz tedanje Jugoslavije, so na Koroško prišli šele v zadnji tretjini vojne ter se šele potem povezali s koroškimi partizani. To je bila ena od zgodovinskih resnic, ki jo je Haderlapova posredovala nemško govorečim bralcem. Njen roman, ki je tudi zgodba o slovenskem rodu, je bil po tej plati zagotovo nekaj posebnega.

Drugič je bil roman poseben po tem, da je na osnovi babičinih pripovedi izpostavil žensko vojno zgodbo. Pisateljčina babica, med vojno jetnica v nacističnem taborišču Ravensbruck, je svoji vnukinji pogosto pripovedovala drobce o svojem trpljenju v taborišču, na osnovi katerih je deklica, pozneje pisateljica, sestavljala zgodbe ne le o babici, temveč tudi o številnih drugih ženskah, sorodnicah, sosedah in znankah, ki so trpele v tem taborišču in od koder se mnoge niso več vrnile k svojim družinam. To je zagotovo najbolj pretresljivi del romana. Sama se

spominjam najprej grobne tišine, ko je pisateljica na enem od literarnih večerov v Celovcu brala odlomek iz tega dela romana, nato pa svojega pogleda po dvorani, v kateri so navzoči s solzami v očeh strmeli predse. Angel pozabe, tisti angel, ki v romanu opominja na nekaznovane zločine, a obenem tudi blaži spomin, je plaval po prostoru. Kako je bilo to mogoče, kako se je lahko kaj takega dogajalo, so bila nema vprašanja, ki so jih zastavljale žalostne oči. Roman *Angel pozabe* pa je dosegel naklado, ki šteje danes okrog sto tisoč prodanih knjig. Reakcije bralcev pa so bile po pričevanju avtorice same nepričakovane. Ljudje, tudi povsem neznani, so jo ustavljali na ulici, jo objemali, ji čestitali, se ji zahvaljevali za ta roman. Sledile so tudi številne literarne nagrade, prva je bila nagrada Ingeborg Bachmann. Zagotovo izjemna odmevnost v sodobnem času, ki jo redko doživi ženska literarna ustvarjalka, še nikoli pa je ni bila deležna nobena Slovenka.

Tretja posebnost tega romana pa se skriva v dejstvu, da je napisan v nemščini, ki ni avtoričina materinščina. Pisateljica, tudi sama koroška Slovenka iz Lepe ne pri Železni Kapli, je doraščala v popolnoma slovenskem okolju. Člani njene družine, babica, oče, mama, brat, pa tudi sosedje daleč naokrog, so govorili med seboj le slovensko. Slovenske so bile trgovine in gostilne v okolici, slovenska je bila gorska osnovna šola, ki jo je obiskovala in v kateri sta bila njena učitelja, prav tako Slovenca, pesnik Valentin Polanšek in pisatelj Florjan Lipuš. Vloga slovenščine v romanu je zelo poudarjena. Avtorica je s tem romanom prikazala manjvreden položaj koroških Slovencev v Avstriji ne le med drugo svetovno vojno, temveč tudi po njej, v sodobnem času. Z literarnimi sredstvi je jasno spregovorila o diskriminaciji, o prisilnem izginjanju Slovencev, o zaničevanju in zanikovanju slovenskega jezika. In vendar je roman napisala v nemščini.

Pisateljica se je šolala na slovenski gimnaziji v Celovcu, po končani gimnaziji pa je študij nadaljevala na dunajski univerzi. Študirala je germanistiko in gledališke vede, iz katerih je tudi doktorirala. Jezik njenega socialnega in študijskega okolja je bil nemški, zato je postajal vedno močnejši, nemščina pa je vedno bolj vdirala tudi v njen osebni literarni svet. Svoji prvi pesniški zbirki *Žalik pesmi* (1983) in *Bajalice* (1987) je še napisala v slovenščini, za pripoved v svojem romanu pa je izbrala jezikovni prestop v nemščino. V številnih intervjujih, ki jih je dala po izidu tega dela, je razlagala, kako jo je nemščina varovala pred temami, ki so bile preveč boleče in ob katerih bi se lahko sicer čustveno razkrojila do te mere, da o njih ne bi mogla več pisati. Nemščino, je razlagala pisateljica, je tako izbrala kot nekakšno „neoprensko obleko“, ki ji je omogočala distanco do upovedenega. Nemščina v pripovedi ji je omogočila obrambni zid, tako da je lahko postala zgolj medij, ki pripoveduje zgodbo. Toda v romanu je zapisala tudi, kako je pozneje, po študiju in ob zaposlitvi v avstrijskem Mestnem gledališču v Celovcu začutila, da se ji slovenščina polagoma izmika, da jo zapušča, da je slovenščina „pospravila predale“, „zapustila njeno omaro“ in „s seboj odnesla svoje najlepše obleke“¹. Po

¹ M. Haderlap: *Engel des Vergessens*. Roman. Gottingen, Wallstein Verlag, 2011, s. 231.

tej izpovedi lahko sklepamo dvojje: da je nemščino kot literarni jezik pisateljica resda izbrala kot varovalo in ščit pred preveliko čustveno vpletenostjo, a obenem tudi zato, ker romana v slovenščini na tako zahtevnem stilističnem nivoju ne bi znala napisati. Nemščina je torej postala njen literarni jezik predvsem zato, ker se v njem čuti močnejšo.

Florjan Lipuš je njenemu jezikovnemu prestopu iz slovenščine, ki je bila na Koroškem v Avstriji vedno „spodnji jezik“, vedno znova zatirana v primerjavi z „zgornjim jezikom“, to je z nemščino, posvetil obširno poglavje v romanu *Poizvedovanje za imenom* (2013). V njem ni slepomišil in je pisateljico z bolečino okrcal za to, da je prestopila v nemščino ter da ni ostala zvesta jeziku, kakor je zapisal, „zaradi katerega so nas zmerjali in topli“². Zanj pomeni njen roman dejanje jezikovnega in kulturnega odpadništva, ki ga on sam, ki je bil njen učitelj in pisateljski prijatelj, nadvse obžaluje:

Pred to knjigo je bilo sicer napisanih sicer nešteto drugih, a bile so napisane v nepravem jeziku. Tudi niso bile napisane prepozno ali prezgodaj, bile so napisane ob napačnem času. Nobena njih za utelesitev deželne poštenosti, pravičnosti ni bila uporabna, ta je bila. Knjiga je zavrгла svoje borno poreklo in se preselila iz spodnjega jezika v zgornji jezik, uverjena, da bo od zdaj naprej izžarevala gosposkost in razkošnost³.

Roman v nemščini obžaluje tudi zato, ker ni edini primer med pisatelji srednje in mlajše generacije na Koroškem, pri katerih se slovenščina izgublja, ki pa so po njegovem vendar dovolj močni, da bi lahko svojo materinščino ohranjali tudi na umetniški ravni, a se namesto tega sami odločajo za odpadništvo in „svoje prestopništvo zdaj glasno uprizarjajo tudi duhovnosti zmožni, nadarjeni, oblagodarjeni s talenti, globljih spoznanj sposobni, ustvarjalni, tisti z vsem potrebnim in nepotrebnim preskrbljeni“⁴. Pisatelj njihovo literarno snovanje v nemščini ironično komentira:

Nalašč se izkoreninjajo, namenoma in hote, razkoračeni se postavijo za svojim hrptom, od zadaj se zabašejo pod pazduho, v sunku nategnejo, nategujejo, dokler sami sebe ne izrujejo iz zemlje⁵.

Slovenski pisatelji, ki pišejo v nemščini, po njegovem pomagajo ukinjati slovenščino, kajti: „Jezik plačujemo z ničemer drugim, jezik plačujemo z jezikom“⁶. Njegov opomin je zelo oster:

² F. Lipuš: *Poizvedovanje za imenom*. Maribor, Litera, 2013, s. 56–58.

³ *Ibidem*, s. 57.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 58.

⁶ *Ibidem*.

Predniki so vsi trpeli, v zgornjem jeziku so jih topli, jim ukradli dom in prostost, vzeli osebnost in ugled. Prestali so taborišče, se vrnili živi, zdaj jih tepejo in kradejo potomci⁷.

Njegova napoved glede prihodnosti slovenščine na Koroškem v Avstriji pa je prav zaradi takih jezikovnih prestopov pesimistična. Sledila jim bosta „duhovni mrk“ in „popolna tema“, izid romana Maje Haderlap v nemščini pa imenuje Lipuš zato „praznik razvalin“⁸.

Toda v tem nemško pisanem romanu igra slovenščina opazno in poudarjeno vlogo. Ves roman se odvija pretežno v slovenskem svetu in povsem jasno je, da je slovenščina pripovedovalkina materinščina. Če je materni jezik tisti, v katerem človek moli, potem v romanu najdemo tudi tako poudarjeno mesto. V nemškem izvorniku je namreč tisti del, ki se nanaša na molitev, na to, kako mama uči hčerko moliti, napisan v slovenščini:

Mutter betet mit mir sveti engel varuh moj, bodi vedno ti z menoj, stoj mi noč in dan ob strani, vsega hudega me brani, amen und sagt, dass Engel in die Seele eines Menschen blicken und ihre geheimsten Gedanken lesen können⁹.

Bralec nadalje prebira, da obiskuje pripovedovalka slovensko osnovno šolo, da se uči slovenskih otroških pesmic, npr. iz Župančičeve zbirke *Mehurčki*, da ji mama pripoveduje otroške zgodbe, npr. tisto o Vidku, ki so mu ukradli srajčico, da se otroci navdušujejo nad slovenskimi otroškimi in mladinskimi filmi, npr. nad Kekcem, ter da se za to, da lahko v gorskih krajih gledajo slovensko televizijo, morajo potruditi daleč k sosedom, ker slovenski televizijski program v drugi polovici šestdesetih let z antenami še ni bil povsod dosegljiv. Obenem pa je zapisano tudi, da avstrijska politika za Slovence posebnega TV-programa ne želi vzpostaviti¹⁰. O popolnoma slovenskem svetu, v katerem se roman odvija, pričajo tudi družinska imena romanesknh likov (Rastočnik, Perko, Majdič, Želodec itd.), tisti Slovenci pa, ki so bili internirani v nemška koncentracijska taborišča, izpovedujejo, da je bila slovenščina zanje „ščit božji“¹¹. K slovenski besedi, k molitvi in pesmi so se namreč na skrivaj zatekali takrat, kadar jim je bilo najbolj hudo, v slovenskosti so našli uteho in upanje. Da to niso prazne, patetične besede, priča tudi literarnozgodovinsko dejstvo o pisateljčini teti Katarini Miklav, ki je v Ravensbrucku umrla v plinski celici, a je v taborišču na skrivaj pisala slovenske pesmi, ki jih je zaupala sointerniranki, znani botaničarki dr. Angeli Piskernik, ona pa jih je iz taborišča pretihotapila in jih tako v rokopisni knjižici ohranila:

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 59.

⁹ M. Haderlap: *Engel...*, s. 13.

¹⁰ Ibidem, s. 26.

¹¹ Ibidem, s. 30; M. Haderlap: *Angel pozabe*. Prev. Š. Vevar. Celovec/Maribor, založba Drava in Litera, 2012, s. 23.

Zanesenjaška Mici je v verzih zapisovala v svoj zvežič slovenske napeve, pesmi in pisma svojemu ljubemu in tetam Katrci, Urši, Leni, Malki in Angeli, vezla jezik zvočnega opoja, nepretrganega napeva. Edino, kar je ostalo od nje¹².

Ta zbirka preproste ženske, ki je bila pesniška samorastnica, pripoveduje tudi o tem, kako se svoji identiteti ni mogoče odpovedati. Ni se ji bilo mogoče odpovedati niti v najhujših vojnih razmerah, v taborišču sredi najbolj brutalnega nasilja, tudi za ceno življenja ne. Viri navajajo, da je Katarina Miklav pred smrtjo leta 1944 v zid taboriščne celice vpraskala naslednje rime v slovenščini: „In že so travniki zeleni in pašniki po vsej Lepeni. / Pred hišo tam — moj mili vrt. / A tu, a tu povsod le smrt“¹³.

Rod pisateljice in pesnice Maje Haderlap je rod slovenskih ljudskih pesnikov in pesnic. V romanu *Angel pozabe* je omenjeno, da so na domači kmetiji v Lepeni prepevali, pesnili in igrali ljudske igre v slovenščini. Slovenske spominske zapise je izdal tudi Majin stric Tonči Haderlap (*Graparji*, 2007, *Moje zarje*, 2013), pesmi in zgodbe pa še njena mama Karla Haderlap (*Sledovi vojni v kapelških grapah*, 1997, *Leta človekova*, 2005). V romanu *Angel pozabe* najdemo tudi otroško pesmico v slovenščini, ki priča o nacističnem nasilju nad Majinim očetom, ki je bil v vojnem času še otrok. Mučili so ga, da bi izdal očeta, ki je bil v partizanih: „Ko pasel sem jaz kravce, / je prišel policist / in v oreh me obesil / in mislil da sem list“¹⁴. V romanu je slovenščina označena kot „naš jezik“¹⁵, gozd pa tisto mesto, kjer so se med drugo svetovno vojno skrivali „naši ljudje“¹⁶.

Ker je zvestoba slovenščini v romanu tako zelo poudarjena in se nanjo nanašajo mesta, ki izražajo veliko ljubezen do tega jezika, menim, da je Lipuševa „obsodba“ tega romana zaradi nemščine, v kateri je napisan, preostra. Je rezultat predvsem njegove perspektive in življenjskih izkušenj, seveda pa tudi zamer do vseh tistih, ki so mu slovenščino prepovedovali in jo zanihovali. Maja Haderlap pa je že pripadnica generacije koroških Slovencev, ki gojijo do nemščine kot literarnega jezika nekoliko drugačen, manj obremenjujoč odnos. V Avstriji so imeli možnost za to, da so se lahko šolali v slovenščini, v Celovcu so lahko obiskovali slovensko gimnazijo, na tamkajšnji univerzi je bil v okviru slavistike uveden študij slovenskega jezika in literature, brali so lahko slovenske časopise, izdajali revije v slovenskem jeziku. Živijo pa v svetu, zaznamovanem z globalizacijo, ki prinaša tudi na literarnem področju najrazličnejše jezikovne prakse. Med njimi literarni prestopi v drug, „tuj“ jezik, nikakor niso redki, nastajajo pa iz popolnoma osebnih in zelo različnih razlogov. Po mojem mnenju bi bilo treba te razloge

¹² M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 202.

¹³ Vir: volksgruppen.orf.at/slovinci/stories/2600873.

¹⁴ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 113—114.

¹⁵ M. Haderlap: *Engel...*, s. 75; Eadem: *Angel pozabe...*, s. 56.

¹⁶ M. Haderlap: *Engel...*, s. 76; M. Eadem: *Angel pozabe...*, s. 57.

spoštovati in se prepustiti pisateljevi izbiri. Roman pa je zaradi vsega naštetega, kljub temu da je napisan v nemščini, tudi slovenski roman. Sodi med dela tistih avtorjev oz. avtoric z dvojno, medkulturno zaznamovano identiteto.

Posebno zanimivo vprašanje pa se je ob izidu romana zastavljalo na prevajalski ravni. Pisateljica se je namreč odločila, da romana v slovenščino ne bo prevajala sama. Prevajanja se je tako lotil Štefan Vevar, znani knjižni prevajalec iz nemščine, sicer pa tudi sam po poreklu iz Koroške, le da iz tistega dela, ki se nahaja v Sloveniji, iz Kotelj. To dejstvo ni nepomembno, saj je v romanu precej koroških narečnih izrazov, ki jih je treba poznati oz. imeti posebno občutljiv odnos do njih. Koroščina je bila torej tudi prevajalčeva prva materinščina, kar je po tej plati za prevajalsko delo ponudilo zagotovo dobrodošlo izhodišče. Eno najbolj izrazitih vprašanj glede strategije njegovega prevajanja iz nemščine v slovenščino pa se je nadalje skrivalo v dejstvu, da se v nemško pisanem romanu številni deli in delci pojavljajo v slovenščini. Zato so se porajala vprašanja v zvezi s tem, kaj bo na takih mestih storil prevajalec, da se ta izrazita oblika dvojezičnosti oz. medkulturnosti v slovenskem prevodu ne bo izgubila. Izkazalo se je, da se je odločil za zanimivo, gotovo pa tudi iznajdljivo strategijo prevajanja takih jezikovno dvoravninskih mest. Navajam nekaj primerov:

Dialektalne koroške besede so v slovenskem prevodu ohranjene, zapisane pa so v kurzivu. Enega takih značilnih primerov najdemo npr. na mestu, ko babica odpira kozarec z marmelado: „*Malada* piše na nalepkah, ki jih je s kašo iz moke, mleka in sline nalepila na kozarce. Njena *malada* je bila temnorjava in grenko-sladka po okusu“¹⁷.

Podobno ohranjeno in zapisano v kurzivu je mesto, ko se je po tleh razlil jajčni rumenjaki in je deklica vzkliknila *sonči gre*¹⁸; ohranjen je tudi dialektalni izraz za deklico, ki ji babica ljubeče pravi *kokica*.

Ohranjanje dialektalnih besed v prevodu, zapisanih kurzivno, karakterizira govor preprostih ljudi, npr. babičin govor.: „Treba je prijazno prisluhniti poljem in gozdovom, se jim prikupiti, meni, ne pa jih *krancljati z verzi*“¹⁹. Včasih so te dialektalne besede kalki iz nemščine (npr. iz glagola „bekranzen“).

Zanimivo pa je v slovenskem prevodu mesto, ko reče babica vnučkinji po koroško „dečva“²⁰, a v originalu tega koroškega izraza sploh ni. V originalu najdemo namreč na tem mestu le knjižni in nezaznamovani nemški izraz „das Madchen“²¹. Prevajalec je na tem mestu dodal svoj interpretativni delček, ki je posrečen, saj bi se v slovenščini „deklica“ bralo preveč izumetničeno. Lik babice je namreč v romanu lik preproste Korošice, ki se izraža v narečju. Iz romana je tudi razvidno, da je koroško narečje njena edina slovenščina, da se v knjižni slo-

¹⁷ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 5.

¹⁸ Ibidem, s. 8.

¹⁹ Ibidem, s. 21.

²⁰ Ibidem, s. 24.

²¹ M. Haderlap: *Engel...*, s. 32.

venščini ne izraža, medtem ko je nemški državni jezik zanjo le „Lagersprache“, taboriščni jezik, in ga niti ne zna niti noče govoriti.

Enak primer predstavlja mesto, ko babica z drugimi igra karte: „Svoji najljubši igri pravi *avženga*, višja karta vzame nižjo“²². V nemškem izvirniku pa je uporabljena nevtralna knjižna beseda „Wirtschaften“²³.

V skladu s tako sliko podeželskega sveta, v katerem se različni romaneskni liki izražajo izključno v koroškem narečju, so tudi nekatera druga mesta v prevodu, ko se v slovenskem besedilu znajdejo nekatere narečne besede, ki jih v nemškem izvirniku ni, npr. beseda „presenci“ za vrbove šibe, ki jih ljudje na cvetno nedeljo nosijo v cerkev: „Na podstrešju zbira vrbove šibe, navleče jih iz butaric, *presencev*, vsako leto na cvetno nedeljo blagoslovljenih v cerkvi“²⁴. V nemškem izvirniku beremo „samo“ o „Weidenruten“, ne pa tudi o „presencih“: „Sie hat Weidenruten auf dem Dachboden gesammelt, die sie aus den gebundenen Palmbuschen herauszieht, welche jährlich am Palmsonntag in der Kirche geweiht werden“²⁵.

Taka mesta so dokaz, da se je prevajalec zelo natančno in občutljivo posvečal jezikovno-slogovni podobi romana, zato je nekatera mesta v svojem prevodu „pobarval“ s koroščino, predvsem oziraje se na bralca, ki naj se po njegovem zaveda, da se romaneskni liki izražajo v koroškem narečju. Taka mesta tvorijo značilni „prevajalski dodatek“, ki pa je upravičen, saj književni prevajalec ne razmišlja le o prenosu romaneskne vsebine iz enega jezika v drugega, temveč mora upoštevati tudi to, kak vtis bo napravil njegov prevod na ciljno občinstvo. Pri takih „dodatkih“, ki jih je Štefan Vevar zagotovo usklajeval tudi s samo avtorico romana, je torej premišljeno dodajal in uokvirjal jezikovno, to je narečno podobo Koroške. Podobno je ravnal na več mestih, npr. še: „Ko se z babico vrtim v krogu, si slikam pred očmi, kako se je nekoč *rajalo* v naši izbi, česar se, pravi jo, vsi spominjajo“²⁶; v nemškem izvirniku pa je zapisan „le“ knjižni, slogovno nezaznamovani glagol „tanzen“.

Slovenski prevod povsem jasno nakazuje, da babica govori v koroškem narečju. V nemščini beremo npr.: „[...] die Milch hat nur so gespritzt“²⁷, v prevodu pa beremo narečno: „[...] mleko je kar *špricavo*“²⁸. Podobno še npr.: „Gute Nacht, lahko noč!“²⁹, v prevodu pa: „Lahko noč — *vohko nuoč!*“³⁰ Koroško govori tudi pripovedovalkin oče: „Razumem, kar pač *zastopim*, reče oče“³¹.

²² M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 25.

²³ M. Haderlap: *Engel...*, s. 33.

²⁴ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 21.

²⁵ M. Haderlap: *Engel...*, s. 27.

²⁶ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 25.

²⁷ M. Haderlap: *Engel...*, s. 58.

²⁸ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 43.

²⁹ M. Haderlap: *Engel...*, s. 60.

³⁰ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 45.

³¹ *Ibidem*, s. 58.

Vevarjev prevod dobiva tako značilen koroški značaj, priča pa tudi o pripovedovalkini/pisateljčini materinščini, ki ni bila knjižna slovenščina, temveč koroško-remšniško narečje iz okolice Lepene pri Železni Kapli. Ob tem naj poudarim, da roman kljub berljivosti za prevajalca nikakor ni bil lahko delo in da je Štefan Vevar to delo dobro opravil. To, da mu bodo po izidu prevoda mnogi „škilili čez ramo“, pa je seveda vedel, kar je bilo zanj gotovo tudi moteče. A izjemno moč materinščine, ki je v izvorniku dobro razvidna, je v prevodu poudaril tudi kot moč in zanimivost koroškega narečja.

Posrečeno prevajalsko rešitev predstavljajo tudi vsa tista mesta, ki so v nemškem izvorniku napisana v slovenščini, v slovenskem prevodu pa je ta slovenščina zapisana kurzivno. Če se prevajalec ne bi odločil za tako rešitev, bi se v njegovem prevodu sicer zelo poudarjena dvojezičnost iz nemškega izvornika povsem izgubila, npr. tisti del, ki vsebuje materino in dekličino molitev³². Enako prevajalsko rešitev najdemo na mestu, ko v nemškem izvorniku otrok, ki najde čebeljo matico, zavpije v slovenščini „matica, matica“³³, v slovenskem prevodu pa je ta vzklik zapisan v kurzivu.

Vsa ta mesta so dokaz, da je kakovost prevoda zelo odvisna od prevajalčeve sposobnosti branja in razumevanja izvornika, od njegove „interpretacije“³⁴. Pri tem seveda ne mislimo na kakršnokoli prevajalsko potvarjanje besedila, temveč na usmerjenost k ciljnemu bralcu. Pri prevajanju namreč obstaja nevarnost, da se prenekatera sestavina na poti iz ene kulture v drugo, iz enega jezika v drugega, lahko izgubi ali pa dobi celo nepričakovane, nehotene pomene. Dober literarni prevajalec se tega zaveda in premišljuje o možnostih za to, da bi se to čim bolj poredko zgodilo. Zato literarno prevajanje razumemo predvsem kot medkulturno posredovanje književnih besedil, kot pretanjeno obliko medkulturne komunikacije³⁵.

Pri tem delu se poraja veliko vsebinskih, pa tudi jezikovno-slogovnih vprašanj, tudi pravih pasti in zagat, v katerih se znajde prevajalec. Odločati se mora med več možnostmi, od katerih je lahko vsaka „prava“, vprašanje pa je seveda, kateri kontekst bo ponudila ciljnemu bralcu, kako občutljivo sliko, kako jo bo zarisala, podčrtala — ali pa jo bo izgubila. Od kakovosti prevajalca je tudi odvisno, ali se bodo določene podobe kulturne raznolikosti, pa tudi večjezikovnih in medkulturnih prehajanj iz izvornega literarnega besedila ohranjale tudi v prevodu, ali jih bo bralec zaznal, ali pa jih sploh ne bo opazil. Štefanu Vevarju je z jezikovno-slogovnimi prevajalskimi rešitvami uspelo pokazati na sonavzočnost dveh kultur in jezikov na istem geografskem in državnem območju, na Koroškem v Avstriji. Občutljivo je nakazal samoumevno moč narečja v ljudskem govoru,

³² M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 11.

³³ M. Haderlap: *Engel...*, s. 19–20.

³⁴ M. Grosman: *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2004, s. 10.

³⁵ Ibidem.

pa tudi ljubezen do ohranjanja preganjane slovenščine. Pokazal je na stike in prepletanja med slovenščino in nemščino, na medkulturne vplive, ki se kažejo tako na vsebinski kot na jezikovni ravni. Njegov prevod naj bi pripomogel k razvijanju medkulturne zavesti pri ciljnemu bralcu, ki naj bi kar najbolje (s)poznal obe stični kulturi, tako slovensko kot nemško. Svojega bralca naj bi pripravil tudi na dejstvo, na katero opozarjajo različni znanstveniki, ki so se doslej ukvarjali s to problematiko, namreč da se bo soočal tudi s težavnimi konflikti, „ki jih brez medkulturne zavesti in strpnosti ne bo mogoče razrešiti“³⁶.

Roman Maje Haderlap *Engel des Vergessens/Angel pozabe* in njegov prevod v slovenščino izpovedujeta, da imajo ljudje pravico do lastne kulturne in jezikovne identitete, pa tudi to, na kar opozarjajo raziskovalci, „da so vse naše predstave o svetu odvisne od jezika, ki ga govorimo kot materinščino“ in da „govorci različnih jezikov vsaj do neke mere — prebivajo v sebi lastnih svetovih“, ki pa so „bolj ali manj neprimerljivi s svetovi drugih kultur“³⁷. Strokovnjaki poudarjajo, da „dosežkov tujih kultur ne moremo nepristransko spoznavati in presojeti brez vplivov lastne kulture, ki jo sprejemamo s primarno in sekundarno socializacijo“³⁸. Vsak književni prevod pa prinaša pravzaprav novo besedilo, v katerem lahko pride tudi do t. i. ustvarjalnega izdajstva³⁹. Gre za t. i. prevajalčev dodatek, ki je potreben zato, da lahko prevedeno literarno besedilo zaživi v novem kulturnem okolju. Taka mesta najdemo tudi v prevodu Štefana Vevarja, še največkrat tam, kjer je koroščino dodajal v svoj prevod, sicer zapisan v knjižni slovenščini.

Slovenski svet v delih Maje Haderlap se bo pri bralcih še naprej ohranjal s svojo močno sliko, s podobami gorske kmetije iz lepenskega otroštva, s številnimi ljudskimi liki, pa tudi s prvobitno koroščino. Njen roman ne upoveduje le kulturnih in jezikovnih razlik, temveč kaže tudi na sonavzočnost dveh kultur na avstrijskem Koroškem ter na možnost tvornega sožitja. Roman pripoveduje o ohranjanju slovenske kulture in jezika ter kljub zgodovinskemu trpljenju koroških Slovencev ponuja roko sprave, ponuja „angela pozabe“ vsem nemško govorečim. Opozarja na zgodovino, ki se ne bi smela ponoviti. Zato je napočil čas, da bralcem odkrije zgodbo, ki je bila predolgo zamolčana. Roman daje možnost spominu, ki se mora ohraniti, kajti:

Spomini razvnamajo ljudi iz grabnov, puntajo se jim in se jih spet polaščajo. Po koncu nacizma so še veliko vedeli drug o drugem, pripovedovali so si svoja doživetja, prepoznavali so se v bolečini drugega. Potem pa je prišel strah, da s temi zgodbami ne spadajo več zraven, da so tuji in deželi, ki je hotela slišati

³⁶ Ibidem, s. 20; E. Prunč: *Einführung in die Translationswissenschaft*. Bd. 1: *Orinetierungsrahmen*. Graz, Institut für Translationswissenschaft, 2002.

³⁷ M. Grosman: *Književnost...*, s. 21.

³⁸ Ibidem, s. 23.

³⁹ Strutz J., V. Zima: *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen, G. Narr Verlag, 1996, s. 8—9.

druge zgodbe in imela njihove za nepomembne. Vedo, da njihova preteklost v avstrijskih zgodovinskih knjigah ne obstaja, še manj v koroških zgodovinskih knjigah, v katerih se zgodovina dežele začne s koncem prve svetovne vojne, se potem pretrga in spet nadaljuje po koncu druge svetovne vojne. Pripovedovalci to vedo in so se naučili molčati⁴⁰.

Samo spoštljivo ohranjanje spomina, sporoča Maja Haderlap, lahko ponuja katarzično očiščenje, po katerem je mogoče na novo zaživeti. V tem novem življenju pa naj bi pisatelji in pisateljice tudi svoje zgodbe ali pesmi neobremenjeno zapisovali v različnih jezikih, v tistih pač, za katere se odločijo in jih izberejo, ne da bi se pri tem morali počutiti ogrožene ali pregnane.

Literatura

- Borovnik S.: *Književne študije. O vlogi ženske v slovenski književnosti, o sodobni prozi in o slovenski književnosti v Avstriji*. Maribor, Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti: Filozofska fakulteta, 2012.
- Grosman M.: *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2004.
- Haderlap K.: *Leta človekova*. Celovec, Mohorjeva, 2005.
- Haderlap K.: *Sledovi vojni v kapelških grapah*. Celovec, Koroški koledar, Mohorjeva, 1997.
- Haderlap M.: *Engel des Vergessens*. Roman. Gottingen, Wallstein Verlag, 2011.
- Haderlap T.: *Graparji. Spomini*. Celovec, Drava, 2007.
- Haderlap T.: *Moje zarje. Spomini na povojna leta*. Celovec, Drava, 2013.
- Hafner F.: *Peter Handke und die Slowenen. Peter Handke in Slovenci. Rede zur Verleihung des Einspielerpreises 2013. Govor ob podelitvi Einspielerjeve nagrade 2013*. Celovec, Mohorjeva, 2014.
- Juvan M.: *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana, LUD Literatura, 2006.
- Lipuš F.: *Poizvedovanje za imenom*. Maribor, Litera, 2013.
- Prunč E.: *Einführung in die Translationswissenschaft*. Bd. 1: *Orinetierungsrahmen*. Graz, Institut für Translationswissenschaft, 2002.
- Strutz J., Zima V.: *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen, G. Narr Verlag, 1996.

⁴⁰ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 174.

Silvija Borovnik

Medkulturnost v romanu Maje Haderlap *Engel des Vergessens* / *Angel pozabe* in strategija prevoda v slovenščino

Povzetek

Leta 2011 je pri nemški založbi Wallstein izšel roman koroške Slovenke Maje Haderlap, ki je vzbudil veliko pozornost. Roman je prvič nekaj posebnega zato, ker pripoveduje doslej manj znano in tudi pogosto zamoščano zgodbo o trpljenju koroških Slovencev v času druge svetovne vojne. To zgodbo oživlja pisateljica na osnovi pripovedi svoje babice in drugih sorodnikov, ki so bili med vojno deportirani v nacistična taborišča, ker so jih osumili sodelovanja s partizani. Drugič je roman poseben, ker izpostavlja žensko vojno zgodbo, ki je navadno v zgodovinskih priročnikih marginalizirana. Tretja posebnost romana pa se izraža v dejstvu, da ga je napisala Slovenka v nemškem jeziku. Pisateljica je to utemeljevala s pojasnilom, da ji je nemščina ponujala emocionalno distanco ter da je snov, ki je bila v nemško govorečem prostoru premalo poznana, želela čim bolj približati avstrijskim oz. nemškim bralcem. V romanu je na osnovi avtobiografskih prvih spregovorila o diskriminaciji Slovencev, pa tudi o zaničevanju in zanikovanju slovenskega jezika. Kljub temu je pisatelj Florjan Lipuš v svojem delu *Poizvedovanje za imenom* (2013) njen roman v nemščini označil kot jezikovno in nacionalno odpadništvo. Menil je, da bi morali slovenščino na umetniški ravni negovati zlasti tisti, ki so nadarjeni in sposobni, ter da pomeni pisanje literature v slovenščini ohranjanje tega jezika pred izginotjem. Njegova kritika jezikovnega prestopa Maje Haderlap v nemščino je zelo ostra tudi zato, ker to ni edini primer pri pisateljih mlajše oz. srednje generacije koroških Slovencev. Roman Maje Haderlap pa je v slovenščino prevedel Štefan Vevar, tudi sam doma s Koroškega. To je še posebno pomembno zato, ker je prevajalec s svojim inovativnim prevodom pokazal ne le na vlogo slovenskega jezika v tem nemško pisanem romanu, temveč je v svoj prevod dodajal še elemente koroškega narečja, ki je bilo prva materinščina tako avtorice romana same kakor tudi njenih literarnih likov. S temi prevajalskimi rešitvami je Vevar ohranjal jezikovno dvoravninskost izvirnika, pokazal pa je tudi na to, da je ta nemško pisani roman tudi slovenski. Avtorica romana pa sodi med pisatelje z dvojno, medkulturno zaznamovano identiteto.

Ključne besede: Maja Haderlap, roman *Angel pozabe*, slovenski prevod, dvojezičnost, medkulturnost.

Silvija Borovnik

Interculturality in Maja Haderlap's novel *Angel of Oblivion* and strategies of translation into Slovene

Summary

In 2011, the publication house Wallstein published the novel by the Carinthian Slovene Author, Maja Haderlap, which attracted a lot of attention. Firstly, the novel is special because it tells a somewhat unknown and oftentimes concealed tale about the agony of the Carinthian Slovenes during the Second World War. This narrative is being revived by the author on the basis of her grandmother's narration and other relatives, who were deported to Nazi concentration camps during the war because they were suspected of collaboration with the partisans. Secondly, this

novel is special because of its emphasis on a woman's war story which is usually marginalized in historical accounts. The third peculiarity of this novel is demonstrated by the fact that the novel was written by a female Slovene author in the German language. The author substantiated her writing on the rationale that the German language offered her the emotional distance and that she wanted to draw from the subject, which was not well-recognized in the German-speaking environment, being nearer to Austrian rather than German readers. On the basis of the autobiographical elements, she has spoken about the discrimination of the Slovenes and also about the disdain and disavowal of the Slovene language. Nevertheless, the writer, Florjan Lipuš, has labeled her novel as linguistic and national heresy in his work *Enquiry for the Name* (Poizvedovanje za imenom, 2013). He thought that the Slovene language on the artistic level should be taken care of by those that are gifted and creative and that writing literature in the Slovene language means its preservation. His critique of Maja Haderlap's linguistic crossing into German is also very harsh because this is not the only such case of writers of the younger or middle-aged generation of Carinthian Slovenians writing in German. Maja Haderlap's novel was translated into Slovene by Štefan Vevar, who is himself of Carinthian origin. This is especially important because the translator has demonstrated not only the role of the Slovene language in this novel but also has included in his innovative translation some elements of the Carinthian dialect, which is the mother tongue of the author and her literary characters. With these translation solutions, Vevar preserved the original's linguistic duality and also demonstrated that this novel, which was written in German, is also Slovene. However, the author of this novel belongs to the group of writers with a double, interculturally designated identity.

Key words: Maja Haderlap's novel *The Angel of Oblivion*, Slovene translation, bilingualism, interculturality.



**Międzykulturowość w powieści Mai Haderlap
Engel des Vergessens / Angel pozabe
i strategia tłumaczenia na język słoweński
Interculturality in Maja Haderlap's novel
Angel of Oblivion
and strategies of translation into Slovene**

Silvija Borovnik

Uniwersytet w Mariborze, Wydział Filozoficzny, Katedra Języków Słowiańskich i Literatury,
silvija.borovnik@um.si

Data zgłoszenia: 26.02.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 13.03.2016 r.

Abstract: The article analyses the intercultural elements in Maja Haderlap's novel *Angel of Oblivion* (orig. 2011, transl. 2012). The novel, based on familial autobiographical foundations and discussing the suffering of Carinthian Slovenes during the Second World War, is unique also because the author, herself a Carinthian Slovene, wrote it in German. This fact was harshly criticized by Florjan Lipuš in his novel *Enquiry for the Name* (2013). He labeled Haderlap's book release as linguistic heresy. The novel was translated into Slovene by Štefan Vevar. In this article, his innovative translation solutions, with which he stressed the role of the Slovenian language in Haderlap's novel, are presented. In his translation, he managed to preserve the bilingual, intercultural and even Carinthian dialectal elements of which the novel comprises and which make this novel Slovene. It belongs to the work of the authors that are marked by a double, intercultural identity.

Key words: Maja Haderlap's novel *The Angel of Oblivion*, Slovene translation, bilingualism, interculturality.

Kiedy w roku 2011 w niemieckim wydawnictwie Wallstein opublikowano powieść karynckiej Słowenki Mai Haderlap pod niemieckim tytułem *Engel des Vergessens*, jej wydanie wzbudziło wielkie zainteresowanie.

Po pierwsze, dlatego że w fabule powieści, która zawiera elementy autobiograficzne, w sposób epicki i jednocześnie poetycki opisano cierpienie Słoweńców karynckich w czasie drugiej wojny światowej w Austrii, w okresie nazistowskich szykan i wysiedleń. Przemoc nazistów skłaniała okoliczną ludność do oporu zbrojnego, który po drugiej wojnie światowej pomógł zapewnić Austrii status ofiary działań wojennych, a nie niemieckiego sprzymierzeńca. Temat ten był po wojnie niemal zupełnie przemilczany, a ruchy partyzanckie marginalizowane, wyrzucone na śmietnik historii. Jednak na obszarach, gdzie żyli Słoweńcy, w zapadłych górskich wioskach koło Klagenfurtu (słow. Celovec), który był kiedyś w większości miastem słoweńskim, wspomnienia wojny i powojennych krzywd zostały zachowane. Przekazywali je z pokolenia na pokolenie ludzie, którzy w czasie wojny byli terroryzowani w swoich domach, ciemieni w więzieniach i deportowani do nazistowskich obozów, ale mieli też na tyle szczęścia, że udało im się ocalić życie, by po wojnie budować je na nowo — w biedzie i odpowiedniej odległości od wielkich centrów władzy. Tę część historii Maja Haderlap ożywiła dzięki losom babci, która przeżyła obóz Ravensbrück, w odróżnieniu od wielu Słowenek karynckich, prostych wiejskich kobiet oskarżonych o współpracę z partyzantami. Historia ta odżyła także dzięki postaci ojca autorki, który w czasie wojny był najmłodszym karynckim partyzantem i, mimo że był dzieckiem, dosięgły go wysiedlenie i prześladowania. Na podstawie jego doświadczeń pisarka pokazała, jak wojna mogła trwać również po swoim formalnym zakończeniu, jak sięgała do czasów teraźniejszych i nie pozwalała ludziom uwolnić się od swego brzemienia. Ten fragment historii był do czasu wydania powieści nieznanym niemieckim czytelnikom, zwłaszcza pokoleniu średniemu i najmłodszemu. Dlatego też powieść była dla nich odkryciem. Dotychczas w niemieckiej historii ukazywano partyzantów jako: zdrajców austriackiej ojczyzny, popleczników Tita i zwolenników komunizmu, z którym, jak przedstawia powieść, ruchy partyzanckie w słoweńskiej części Karyntii w Austrii bardzo długo, prawie do końca wojny, nie miały do czynienia. Maja Haderlap pokazała, że ruch oporu w Karyntii był sprzeciwem prostych, wierzących ludzi wobec hitlerowskiego bestialstwa. Ludzie przyłączali się do niego, chcąc przeciwstawić się przemocy. O jakichkolwiek ideach komunizmu nie było więc mowy. Partyzanci komunistyczni z ówczesnej Jugosławii przywędrowali do Karyntii w ostatniej fazie wojny i dopiero później połączyli się z partyzantami karynckimi. To była jedna z prawd historii, którą Haderlap przekazała niemieckojęzycznym czytelnikom. Jej powieść, będąca jednocześnie historią narodu słoweńskiego, jest z tego powodu z pewnością wyjątkowa.

Po drugie, *Engel des Vergessens* wyróżnia się także dlatego, że dzięki opowiadaniom babci autorka wyeksponowała historię wojenną kobiet. Babcia pisarki, w czasie wojny więźniarka w nazistowskim obozie Ravensbrück, często wspominała swojej wnuczce o obozowych cierpieniach, na podstawie których dziewczynka, a później pisarka, tworzyła historie nie tylko o babci, lecz także o wielu

innych kobietach, krewnych, sąsiadkach i znajomych, które cierpiały w obozie i tam też zginęły. To z pewnością najbardziej wstrząsająca część powieści. Sama pamiętam najpierw grobową ciszę, kiedy Haderlap na jednym z wieczorów literackich w Klagenfurcie czytała fragment powieści, po czym skierowała swoje spojrzenie na audytorium — obecni ze łzami w oczach patrzyli przed siebie. Anioł zapomnienia, ten anioł, który w powieści zwraca uwagę na nierozliczone zbrodnie, i równocześnie nikłe wspomnienie unosiły się w pomieszczeniu. Słuchacze zaś zadawali sobie retoryczne pytanie, jak można było dopuścić do tych wydarzeń. Powieść *Angel pozabe* wydana została w dużym nakładzie, liczącym obecnie około stu tysięcy sprzedanych egzemplarzy. Reakcje czytelników były według samej pisarki zaskakujące. Ludzie, czasami zupełnie jej nieznani, zatrzymywali ją na ulicy, obejmowali, gratulowali, dziękowali za książkę. Otrzymała również liczne nagrody literackie, z czego pierwszą była Nagroda im. Ingeborg Bachmann. Rzadko zdarza się, by w dzisiejszych czasach taki sukces odniosła kobieta — pisarka, a z pewnością nigdy uznania takiego nie zdobyła Słowenka.

Trzecia cecha charakterystyczna powieści skrywa się w fakcie, że napisana została w języku niemieckim, który nie jest językiem ojczystym autorki. Haderlap, Słowenka karyncka z miejscowości Lepena pri Železni Kapli (niem. Leppen, Eisenkappel-Vellach), dorastała w całkowicie słoweńskim środowisku. Członkowie jej rodziny, babcia, ojciec, matka, brat oraz sąsiedzi mówili między sobą tylko po słoweńsku. Słoweńskie były sklepy i restauracje w okolicy, a także szkoła podstawowa, do której uczęszczała i w której jej nauczycielami byli poeta Valentin Polanšek i pisarz Florjan Lipuš, obaj Słowenci. Rola języka słoweńskiego w utworze jest bardzo uwydatniona. Autorka dzięki powieści ukazała poślednią pozycję Słoweńców karyneckich w Austrii nie tylko w czasie drugiej wojny światowej, ale również po niej, w czasach współczesnych. Za pomocą środków literackich jasno powiedziała o dyskryminacji, o przymusowym wysiedlaniu, o pogardzie wobec języka słoweńskiego. A jednak powieść napisała po niemiecku.

Pisarka chodziła do słoweńskiej szkoły średniej w Klagenfurcie, następnie zaczęła studia na Uniwersytecie Wiedeńskim. Studiowała germanistykę i teatrologię, z których się także doktoryzowała. Językiem jej środowiska społecznego i uniwersyteckiego był niemiecki, dlatego stawał się on coraz mocniejszy i coraz głębiej wdzierał się także w jej osobisty świat literacki. Swoje pierwsze tomiki poetyckie *Žalik pesmi* (1983) i *Bajalice* (1987) napisała jeszcze po słoweńsku, ale dla historii zawartej w swojej powieści wybrała język niemiecki. W licznych wywiadach, których udzieliła po wydaniu tego dzieła, wyjaśniała, jak niemiecka broniła ją przed tematami, które były zbyt bolesne i przez które mogłyby rozpaść się emocjonalnie tak bardzo, że nie byłyby w stanie o nich już pisać. Pisarka tłumaczyła, że język niemiecki potraktowała jak „skafander”, umożliwiający zachowanie dystansu do opowiedzianej historii. Język niemiecki w opowieści zbudował mur obronny, pozwalając, by autorka stała się jedynie medium, które opowiada historię. Jednak w powieści opisała także, jak po ukończeniu studiów

i zatrudnieniu w austriackim teatrze miejskim w Klagenfurcie poczuła, iż język słoweński powoli jej umyka, że ją opuszcza, że „posprzątał szuflady”, „opuścił jej szafę” i „wziął z sobą najpiękniejsze ubrania”¹. Z tego wyznania możemy wywnioskować dwie rzeczy. Językiem literackim pisarki stała się niemieczyna, służąc jej rzeczywiście jako bezpiecznik i tarcza przed zbyt dużym emocjonalnym zaangażowaniem, a także dlatego, że powieści po słoweńsku na tak wymagającym poziomie stylistycznym nie potrafiłaby napisać. Język niemiecki został więc jej językiem literackim przede wszystkim dlatego, że czuła się dzięki niemu silniejsza.

Florjan Lipuš rezygnacji autorki z języka słoweńskiego (który był w Karyntii austriackiej uważany za „gorszy język”, wciąż dyskryminowany — w odróżnieniu od „języka lepszego”, czyli niemieckiego) poświęcił obszerny rozdział w powieści *Poizvedovanje za imenom* (2013). Z bólem skarcił w nim pisarkę za to, że przeszła na niemieczynę i nie pozostała wierna językowi, „z powodu którego wyzywali nas i bili”². Jej powieść oznacza dla niego fakt językowego i kulturowego odejścia, którego on sam, jako jej były nauczyciel i przyjaciel po piórze, bardzo żałuje:

Przed tą książką napisano wiele innych, choć napisano je w niewłaściwym języku. Nie były też napisane zbyt późno ani zbyt wcześnie, napisano je w nieodpowiednim czasie. Żadna z nich nie umiała ucieleśnić tutejszej uczciwości i sprawiedliwości, w przeciwieństwie do tej. Książka ta odrzuciła swoje ubogie pochodzenie i przeniosła się z języka gorszego do lepszego, przekonana, że od teraz promieniować będzie pańskością i wspañiałością³.

Powieść w języku niemieckim martwi go także dlatego, że to niejedyny taki przykład wśród pisarzy średniej i młodszej generacji w Karyntii, którzy rezygnują z języka słoweńskiego, mimo że według Lipuša są wystarczająco wprawni, by swój język ojczysty pielęgnować również na poziomie artystycznym. Zamiast tego decydują się na „odejście” i „swoją rezygnację ogłaszają także ci inteligentni, obdarzeni talentem, zdolni do głębszych refleksji, twórczy, zaopatrzeni we wszystko, co potrzebne i niepotrzebne”⁴. Pisarz ironicznie komentuje ich literackie próby w języku niemieckim: „Wykorzeniają się umyślnie, specjalnie i celowo, stają w rozkroku za swoimi plecami, łapią się od tyłu za ramiona, prężą się, napinają, dopóki sami siebie nie wyrwą z ziemi”⁵.

Pisarze słoweńscy, którzy piszą po niemiecku, według niego pomagają unicestwiać język słoweński, ponieważ: „Języka nie zastępujemy czymś innym, język zastępujemy językiem”⁶. Jego uwagi są bardzo surowe:

¹ M. Haderlap: *Engel des Vergessens*. Roman. Göttingen, Wallstein Verlag, 2011, s. 231.

² F. Lipuš: *Poizvedovanje za imenom*. Maribor, Litera, 2013, s. 56–58.

³ Ibidem, s. 57.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 58.

⁶ Ibidem.

Wszyscy nasi przodkowie znosili katusze, w języku lepszym bito ich, odzierano z mienia i przestrzeni, odbierano osobowość i szacunek. Przeżyli obozy, wrócili z nich żywi, a teraz katują ich i odzierają potomkowie⁷.

Prognozy Lipuša dotyczące przyszłości języka słoweńskiego w austriackiej Karyntii ze względu na takie językowe „odejścia” są pesymistyczne. Współgrają z nimi „duchowy mrok” i „całkowita ciemność”, a wydanie powieści Mai Haderlap po niemiecku Lipuš nazywa „świętem destrukcji”⁸. Jednak w dziele tym język słoweński gra widoczną i ważną rolę. Cała historia rozwija się w większości w świecie słoweńskim i oczywiste jest, że to język słoweński jest językiem ojczystym narratorki. Jeśli językiem ojczystym jest ten, w którym człowiek się modli, to znajdziemy w powieści i taki przykład. W niemieckim oryginale bowiem fragment, który dotyczy modlitwy i nauki jej odmawiania, jest napisany po słoweńsku:

Mutter betet mit mir sveti angel varuh moj, bodi vedno ti z menoj, stoj mi noč in dan ob strani, vsega hudega me brani, amen und sagt, dass Engel in die Seele eines Menschen blicken und ihre geheimsten Gedanken lesen können⁹.

Czytelnik dowiaduje się następnie, że narratorka uczęszcza do słoweńskiej szkoły podstawowej, że uczy się słoweńskich wierszyków dla dzieci, np. ze zbioru *Župančiča Mehurčki*, że mama opowiada jej dziecięce historyjki, np. o Vidku, któremu ukradli koszulę, że dzieci zachwycają się słoweńskimi filmami dla dzieci i młodzieży, np. *Kekcem*, oraz że oglądanie słoweńskiej telewizji w górskich miasteczkach zmusza ich do odwiedzania sąsiadów, ponieważ zasięg antenowy słoweńskiego programu telewizyjnego w drugiej połowie lat 60. był dość ograniczony. Równocześnie autorka pisze także, że polityka austriacka nie ma zamiaru stworzyć specjalnego programu telewizyjnego dla Słoweńców karyntkich¹⁰. O całkowicie słoweńskim świecie, w którym dzieje się opisana historia, świadczą także nazwiska powieściowych postaci (Rastočnik, Perko, Majdič, Želodec itd.), natomiast ci Słoweńcy, którzy byli więźniami niemieckich obozów koncentracyjnych, opowiadają, że język słoweński był dla nich „boską tarczą”¹¹. Do słoweńskiego słowa, modlitwy i wiersza uciekali się bowiem po kryjomu, kiedy byli w największej rozpacz. W słoweńskości znajdowali pocieszenie i nadzieję. Nie są to tylko puste, patetyczne słowa, o czym świadczy także fakt historycznoliteracki dotyczący ciotki pisarki — Katariny Miklav — która

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 59.

⁹ M. Haderlap: *Engel...*, s. 13.

¹⁰ Ibidem, s. 26.

¹¹ Ibidem, s. 30; M. Haderlap: *Angel pozabe*. Prev. Š. Vevar. Celovec/Maribor, založba Drava in Litera, 2012, s. 23.

zginęła w Ravensbrück w komorze gazowej. Pisała ona w obozie wiersze po słoweńsku, które powierzyła współwięźniarce, znanej botanik dr Angeli Piskernik, ta zaś przemyciła je z obozu i zachowała w formie rękopisu:

Pełna entuzjazmu Mici spisywała w swoim zeszytiku słoweńskie melodie, wiersze i listy do swojego ukochanego i ciotek Katrci, Urši, Leni, Malki i Angeli, wyplatała język dźwięcznego upojenia, nieprzerwanej melodii. To jedyne, co po niej zostało¹².

Zbiorek ten, napisany przez prostą kobietę, która była poetyckim samoukiem, opowiada także o tym, że nie można rezygnować z własnej tożsamości. Nie można z niej zrezygnować nawet w najcięższych warunkach wojennych — ani w obozie, ani w czasie najstraszniejszego terroru, ani także za cenę życia. Źródła odnotowują, że Katarina Miklav przed śmiercią w 1944 roku na ścianie komory obozu wydrapała następujące wersy w języku słoweńskim: „In že so travniki zeleni in pašniki po vsej Lepeni. / Pred hišo tam — moj mili vrt. / A tu, a tu povsod le smrt”¹³.

Maja Haderlap pochodzi z rodu słoweńskich poetów i poetek ludowych. W powieści *Angel pozabe* wspomniane jest, że w słoweńskim gospodarstwie śpiewano, pisano wiersze i grano w zabawy ludowe po słoweńsku. Wspomnienia po słoweńsku opublikował także wuj Mai, Tonči Haderlap (*Graparji*, 2007, *Moje zarje*, 2013), a jej mama Karla Haderlap wydała wiersze i opowiadania (*Sledovi vojni v kapelških grapah*, 1997, *Leta človekova*, 2005). W powieści *Angel pozabe* znajdziemy także wierszyk dziecięcy po słoweńsku, opowiadający o okrucieństwie nazistów wobec ojca Mai, który w czasie wojny był dzieckiem. Znęcano się nad nim, żeby wydał swojego ojca, członka ruchu oporu: „Ko pasel sem jaz kravce, / je prišel policist / in v oreh me obesil / in mislil da sem list”¹⁴. W powieści język słoweński jest opisany jako „nasz język”¹⁵, a las jest tym miejscem, gdzie w czasie drugiej wojny światowej szukali schronienia „nasi ludzie”¹⁶.

Ponieważ język słoweński jest w powieści traktowany z wielkim oddaniem i miłością, uważam, że „wyrok” Lipuša o dziele napisanym po niemiecku jest zbyt surowy. Przede wszystkim wynika z jego perspektywy, życiowych doświadczeń oraz z urazy do wszystkich, którzy zabraniali mu stosować język słoweński. Maja Haderlap jest jednak już częścią tej generacji Słoweńców karynych, mającą do niemieczyzny jako języka literackiego trochę inny, mniej oskarżycielski

¹² M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 202.

¹³ „Juž trava i pola zelone po całej Lepenie. / Przed domem — ukochany ogród. / A tu, tu wszędzie tylko śmierć” (tłum. — J.C.). Oryginał dostępny na: volksgruppen.orf.at/slovenici/stories/2600873 [Data dostępu: 22.03.2017].

¹⁴ „Gdy pasłem moje krowy, przyszedł policjant, powiesił mnie na orzechu i myślał, że jestem liściem”. M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 113—114 (tłum. — J.C.).

¹⁵ M. Haderlap: *Engel...*, s. 75; Eadem: *Angel pozabe...*, s. 56.

¹⁶ M. Haderlap: *Engel...*, s. 76; Eadem: *Angel pozabe...*, s. 57.

stosunek. W Austrii mieli możliwość pobierania nauki w języku słoweńskim, w Klagenfurcie mogli chodzić do słoweńskiej szkoły średniej, na tamtejszym uniwersytecie w ramach slawistyki wprowadzono studia z języka słoweńskiego i literatury, mogli czytać słoweńskie czasopisma, wydawali magazyny w języku słoweńskim. Żyją w świecie naznaczonym globalizacją, który także w dziedzinie literatury zezwala na najróżniejsze praktyki językowe. Literackie przejścia w inny, „obcy” język nie są bynajmniej wśród nich rzadkie, a dochodzi do nich z zupełnie osobistych i bardzo różnych powodów. Według mnie powinno się te powody szanować i zrozumieć wybór twórcy. Powieść, mimo że napisana po niemiecku, jest także powieścią słoweńską. Stanowi część twórczości autorów lub autorek z podwójną, międzykulturową tożsamością.

Ciekawa jest zwłaszcza kwestia przekładowa, która pojawiła się po opublikowaniu powieści. Pisarka zdecydowała się bowiem, że nie będzie sama tłumaczyła powieści na język słoweński. W wyniku jej decyzji przekładem zajął się Štefan Vevar, znany tłumacz literacki, sam także z pochodzenia Karyntyjczyk, jednak z części znajdującej się po stronie słoweńskiej. Fakt ten nie jest bez znaczenia, ponieważ w powieści pojawia się dużo wyrażen z dialektu karynckiego, które trzeba znać lub traktować z odpowiednim wyczuciem. Dialekt karyncki był więc pierwszym językiem tłumacza, co z pewnością było pomocne w kontekście przekładu. Jedną z najbardziej wyrazistych kwestii, jeśli chodzi o strategię tłumaczenia, wiąże się z faktem, że w powieści napisanej po niemiecku liczne fragmenty są w języku słoweńskim. Dlatego pojawiły się pytania, co w takich miejscach zrobi tłumacz, by ta wyrazista forma dwujęzyczności lub międzykulturowości w słoweńskim przekładzie się nie zgubiła. Okazało się, że zdecydował się on na ciekawą i z pewnością także oryginalną strategię tłumaczenia.

Słowa z dialektu karynckiego są w słoweńskim przekładzie zachowane, ale zapisane kursywą. Jeden z przykładów znajdziemy np. we fragmencie, kiedy babcia otwiera słoik z marmeladą: „*Malada piše na nalepkah, ki jih je s kašo iz moke, mleka in sline nalepila na kozarce. Njena malada je bila temnorjava in grenkosladka po okusu*”¹⁷. Podobnie zachowany i zapisany kursywą jest fragment opisujący sytuację, kiedy na podłogę wylało się żółtko jajka i dziewczynka wykrzyknęła *sonči gre*¹⁸. Pozostawiono także dialektalny wyraz określający dziewczynę, którą babcia pieszczotliwie nazywa *kokica*.

Zachowanie wyrazów dialektalnych w przekładzie, zapisanych kursywą, charakteryzuje mowę prostych ludzi, np. wypowiedzi babci: „Treba je prijazno prisluhiniti poljem in gozdovom, se jim prikupiti, meni, ne pa jih *krancljati z verzi*”¹⁹. Czasami wyrazy dialektalne są kalkami z języka niemieckiego (np. od czasownika „bekranzen”).

¹⁷ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 5.

¹⁸ Ibidem, s. 8.

¹⁹ Ibidem, s. 21.

Interesujący jest w słoweńskim przekładzie fragment, kiedy babcia mówi o wnuczce w dialekcie karyńckim „dečva”²⁰, a w oryginale wyraz ten w ogóle nie występuje. Znajdziemy tam bowiem tylko literacki i nienacechowany niemiecki wyraz „das Madchen”²¹. Tłumacz dodał w tym miejscu fortunne określenie, ponieważ słoweńska „deklica” brzmiałaby zbyt sztucznie. Babcia przedstawiona jest w powieści jako prosta Karyntyjka, która mówi w dialekcie. W książce widać, że dialekt karyński jest jej językiem prymarnym, że nie wyraża się w słoweńskim języku literackim, podczas gdy niemiecki język urzędowy jest dla niej tylko „Lagersprache”, językiem obozu, i nie chce go ani znać, ani używać.

Podobny przykład przedstawia fragment, w którym babcia gra z innymi w karty: „Svoji najljubši igri pravi *avženga*, višja karta vzame nižj”²². W niemieckim oryginale użyty został neutralny wyraz „Wirtschaften”²³.

Zgodnie z takim obrazem prowincjonalnego świata, w którym różne postaci z powieści wyrażają się wyłącznie w dialekcie karyńckim, tworzone są także inne fragmenty przekładu. W słoweński tekst tłumacz włącza pewne słowa dialektalne, niewystępujące w niemieckim oryginale, np. słowo „presenci” określające wierzbowe witki, które ludzie w niedzielę palmową zanoszą do kościoła: „Na podstrešju zbira vrbove šibe, navleče jih iz butaric, *presencev*, vsako leto na cvetno nedeljo blagoslovljenih v cerkvi”²⁴. W niemieckim oryginale czytamy tylko o „Weidenruten”, bez słowa „presenci”: „Sie hat Weidenruten auf dem Dachboden gesammelt, die sie aus den gebundenen Palmbuschen herauszieht, welche jährlich am Palmsonntag in der Kirche geweiht werden”²⁵.

Przytoczone fragmenty są dowodem na to, że tłumacz bardzo dokładnie i z wyczuciem poświęcił się językowo-stylistycznemu wymiarowi powieści, dlatego niektóre miejsca w swoim tłumaczeniu „ubarwił” dialektem karyńckim, przede wszystkim mając na uwadze czytelnika, który według niego ma świadomość, że postaci z powieści posługują się rzeczonym dialektem. Takie fragmenty tworzą charakterystyczne „wstawki tłumacza”, które są uzasadnione, ponieważ tłumacz literacki nie myśli tylko o przeniesieniu treści powieści z jednego języka do drugiego, ale musi brać pod uwagę także to, jaki skutek wywoła jego tłumaczenie u odbiorców docelowych. Dzięki takim „wstawkom”, z pewnością uzgodnionym z samą autorką powieści, Štefan Vevar w sposób przemyślany uzupełniał i kształtował językowy (dialektalny) obraz Karyntii. Obraz ten formował w wielu fragmentach, np.: „Ko se z babico vrtim v krogu, si slikam pred

²⁰ Ibidem, s. 24.

²¹ M. Haderlap: *Engel...*, s. 32.

²² M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 25.

²³ M. Haderlap: *Engel...*, s. 33.

²⁴ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 21.

²⁵ M. Haderlap: *Engel...*, s. 27.

očmi, kako se je nekoč *rajalo* v naši izbi, česar se, pravijo, vsi spominjajo”²⁶; w niemieckim oryginale jest użyty tylko literacki, nienacechowany stylistycznie czasownik „tanzen”. Słoweńskie tłumaczenie zupełnie jasno pokazuje, że babcia mówi w dialekcie karynckim. Autorka napisała po niemiecku np.: „[...] die Milch hat nur so gespritzt”²⁷, a w przekładzie czytamy w dialekcie: „[...] mleko je kar *špricavo*”²⁸. Analogiczne fragmenty: „Gute Nacht, lahko noč!”²⁹, a w przekładzie: „Lahko noč — *vohko nuoč!*”³⁰. W dialekcie mówi także ojciec narratorki: „Razumem, kar pač *zastopim*, reče oče”³¹.

W ten sposób tłumaczenie Vevara zyskuje typowy karyncki charakter, świadcząc też o języku ojczystym narratorki/pisarki, który nie był językiem literackim, ale dialektem z okolic wsi Lepena pri Železni Kapli. Chciałabym przy tym podkreślić, że powieść mimo dużej czytelności dla tłumacza nie była łatwa w przekładzie, jednak Štefan Vevar dobrze wykonał swoją pracę. To, że po opublikowaniu przekładu wiele osób będzie mu „patrzeć przez ramię”, oczywiście wiedział, choć musiało być to również deprymujące. Wyjątkową moc języka ojczystego, która jest dobrze widoczna w oryginale, zaprezentował w tłumaczeniu przez pryzmat dialektu karynckiego.

Udane rozwiązania tłumacza prezentują także te wszystkie fragmenty, które w niemieckim oryginale są napisane w języku słoweńskim, a w słoweńskim tłumaczeniu oznaczono je kursywą. Gdyby tłumacz nie zdecydował się na takie rozwiązanie, tak akcentowana dwujęzyczność w przekładzie zupełnie by się zatraciła, np. we fragmencie opisującym modlitwę matki i córki³². Identyczne rozwiązanie znajdziemy we fragmencie, kiedy w niemieckim oryginale dziecko, które znajdzie pszczelą królową, zakrzyknie po słoweńsku „*matica, matica*”³³ — w słoweńskim tłumaczeniu okrzyk ten zapisany jest kursywą.

Wszystkie te fragmenty świadczą o tym, że jakość tłumaczenia jest niezmiernie zależna od umiejętności tłumacza w zakresie czytania i rozumienia oryginału, od jego „interpretacji”³⁴. Oczywiście nie chodzi tu o jakiegokolwiek wypaczanie tekstu, ale o ukierunkowanie na odbiorcę docelowego. W procesie tłumaczenia istnieje bowiem niebezpieczeństwo, że niektóre treści na drodze z jednej kultury do drugiej, z jednego języka do drugiego, mogą się zgubić albo zyskać zaskakujące, niechciane znaczenia. Dobry tłumacz literacki ma tego świadomość i rozważa

²⁶ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 25.

²⁷ M. Haderlap: *Engel...*, s. 58.

²⁸ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 43.

²⁹ M. Haderlap: *Engel...*, s. 60.

³⁰ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 45.

³¹ Ibidem, s. 58.

³² Ibidem, s. 11.

³³ M. Haderlap: *Engel...*, s. 19–20.

³⁴ M. Grosman: *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2004, s. 10.

sposoby, by zdarzało się to jak najrzadziej. Dlatego przekład literacki rozumiemy przede wszystkim jako międzykulturowy przekaz tekstów literackich, jako wysublimowaną formę komunikacji międzykulturowej³⁵.

W procesie tłumaczenia pojawia się wiele kwestii merytorycznych i językowo-stylistycznych, zdarzają się prawdziwe pułapki i sytuacje bez wyjścia, w jakich może znaleźć się tłumacz. Wybierać musi między różnymi rozwiązaniami, z których każde może być właściwe. Pytanie więc nasuwa się samo — co dane rozwiązanie może zaoferować czytelnikowi docelowemu, jaki kontekst naryskuje, zaakcentuje albo zatraci. Od umiejętności tłumacza zależy również, czy obrazy różnorodności kulturowej, a także wielojęzycznych i międzykulturowych doświadczeń zostaną zachowane w tłumaczeniu, czy czytelnik je odczuje, czy raczej ich nie zauważy. Dzięki pewnym rozwiązaniom językowo-stylistycznym Štefanowi Vevarowi udało się pokazać współistnienie dwóch kultur i języków na tym samym obszarze geograficznym i państwowym — w austriackiej Karyntii. Z wyczuciem ukazał oczywistą moc dialektu w mowie prostych ludzi, a także czułą troskę o prześladowany język słoweński. Wyeksponował współbrzmienie i współistnienie języka słoweńskiego i niemieckiego, wpływy międzykulturowe, które widać zarówno na płaszczyźnie treści, jak i języka. Jego przekład miał pomóc w rozwoju świadomości międzykulturowej u czytelnika docelowego, który najlepiej (po)znałby obie graniczące ze sobą kultury — słoweńską i niemiecką. A także przygotować odbiorcę na to — na co wskazują liczni badacze, zajmujący się do tej pory niniejszą problematyką — że będzie się musiał skonfrontować z poważnymi konfliktami, „których bez świadomości międzykulturowej i cierpliwości nie będzie można rozwiązać”³⁶.

Powieść Mai Haderlap *Engel des Vergessens / Angel pozabe* i jej przekład na język słoweński pokazują, że ludzie mają prawo do własnej tożsamości kulturowej i językowej, a także (co potwierdzają naukowcy) „że nasze wyobrażenia świata są zależne od języka, który uważamy za język ojczysty”, a „użytkownicy różnych języków — przynajmniej do pewnego stopnia — przebywają w swoich światach wewnętrznych”, które są „mniej lub bardziej nieporównywalne ze światami innych kultur”³⁷. Znaczący podkreślają, że „osiągnięć obcych kultur nie możemy poznawać bezstronnie i osądzać bez wpływu własnej kultury, którą przyjmujemy dzięki socjalizacji prymarnej i sekundarnej”³⁸. Każdy przekład literacki to w zasadzie nowy tekst, w którym może dojść także do tzw. twórczej zdrady³⁹. Chodzi o tzw. wkład własny tłumacza, który jest potrzebny do tego, by

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, s. 20; E. Prunč: *Einführung in die Translationswissenschaft*. Bd. 1: *Orinetierungsrahmen*. Graz, Institut für Translationswissenschaft, 2002.

³⁷ M. Grosman: *Književnost...*, s. 21.

³⁸ Ibidem, s. 23.

³⁹ V. Zima: *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen, G. Narr Verlag, 1996, s. 8—9.

przetłumaczony tekst literacki mógł przyjąć się w nowym obszarze kulturowym. Takie fragmenty znajdziemy także w tłumaczeniu Štefana Vevara, zwłaszcza tam, gdzie do swojego przekładu dodawał dialekt karyncki, choć zapisany w literackim języku słoweńskim.

Słoweński świat w twórczości Mai Haderlap pozostawił swój żywy obraz w umyśle czytelników dzięki motywom górskiego gospodarstwa z dzieciństwa autorki, licznym postaciom z życia wsi, a także czystemu dialektowi karynckiemu. Omawiana powieść nie prezentuje tylko różnic kulturowych i językowych, lecz pokazuje również współwystępowanie dwóch kultur w austriackiej Karyntii oraz możliwość ich twórczego współistnienia. Książka opowiada o pielęgnowaniu kultury słoweńskiej i języka. Mimo historycznych cierpień Słoweńców karynckich autorka wyciąga w niej rękę na zgodę, oferując „aniola zapomnienia” wszystkim mieszkańcom niemieckojęzycznym. Zwraca uwagę na historię, która nie powinna się powtórzyć. Dlatego nadszedł czas, żeby odkryć czytelnikom zbyt długo przemilczaną historię. Powieść przywraca wspomnienie, które musi zostać zachowane, gdyż:

Wspomnienia rozpalają ludzi, opierają się im i znów ich spowijają. Po upadku nazizmu jeszcze sporo o sobie wiedzieli, opowiadali sobie nawzajem swoje przeżycia, odnajdywali się w bólu innego. A potem nadszedł strach, że przez te historie nie pasują do reszty, że są obcy w okolicy, która chciała słyszeć inne opowieści, uważając tamte za nieważne. Wiedzą, że ich przeszłość w austriackich książkach historycznych nie istnieje, tym bardziej w karynckich, gdzie historia krainy zaczyna się z końcem pierwszej wojny światowej, potem urywa się, by ponownie pojawić się po końcu drugiej wojny światowej. Opowiadający wiedzą o tym, więc nauczyli się milczeć⁴⁰.

Tylko pełne szacunku zachowanie wspomnień, twierdzi Maja Haderlap, może spowodować *katharsis*, po którym można odżyć na nowo. W tym nowym życiu pisarze i pisarki powinni swoje historie lub wiersze tworzyć z łatwością w dowolnych językach bez poczucia strachu i zagrożenia.

⁴⁰ M. Haderlap: *Angel pozabe...*, s. 174 (tłum. — J.C.).

Z języka słoweńskiego przetłumaczyła
Joanna Ciešlar



**Niemieckie composita jako jednostki słowotwórcze
nacechowane kulturowo
w przekładzie na język polski**

**German compound words as culturally marked
word-formation units
and their translation into Polish**

Jakob Altmann

Uniwersytet Śląski, Instytut Filologii Słowiańskiej, kuba.alt@interia.pl

Data zgłoszenia: 16.03.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 29.03.2016 r.

Abstract: This article deals with German compound words as culturally marked word-formation units and their translation into Polish, based on the example of the translation of Herta Müller's novel *Herztier* (*The Land of Green Plums*). Therefore, the author analyses the difficulty of transferring compound words typical for the synthetic German language into the analytic Polish language. A particular interest is attached to compound words, which can be regarded as culture-specific word-formation units of German.

Key words: compound words, Polish-German translation, word formation, *The Land of Green Plums*, cultural imprint.

Czytając pierwsze strony powieści Herty Müller *Herztier* (*Sercątko*), która będzie przedmiotem niniejszych rozważań, nie możemy oprzeć się wrażeniu, że podstawowym jej wyróżnikiem jest metaforyczność języka. Już sam tytuł, będący jednocześnie jednym z najważniejszych compositów, jest wysoce metaforyczny. W przekładzie stanowi on interpretację tytułu oryginału, co — według Edwarda Balcerzana — jest istotnym zjawiskiem translacyjnym, pisze on bowiem, że „tytuł dzieła bywa zmieniany przez tłumaczy częściej i namiętniej niż inne znaki”¹.

¹ E. Balcerzan: *Poetyka przekładu artystycznego*. W: Idem: *Literatura z literatury — strategie tłumaczy*. Katowice, „Śląsk”, 1998, s. 21.

Owa metaforyczność nie wynika tylko z poetyki utworu, lecz również z obrazu świata zawartego w języku, symbole są tu bowiem ściśle powiązane ze swoimi konkretyzacjami w języku niemieckim.

W przekładzie językowy obraz świata (JOS) ulega przekształceniu lub odkształceniu pod wpływem języka i kultury przyjmującej, co jest zjawiskiem związanym z dokonującym się transferem. Skoro JOS jednoczy mentalnie, wyobrażeniowo, emocjonalnie i umysłowo jakąś zbiorowość, to ma swoje podstawy zarówno w kategoriach leksykalnych i gramatycznych, jak i w użyciu systemu językowego oraz w stylu komunikacji. Wśród kategorii tworzących obraz świata zawartego w języku niemieckim i polskim znajdują się leksyka, morfologia, składnia i stylistyka (m.in. *composita*, rodzaj i przypadek) mniej lub bardziej nośne światopoglądowo². Pojawia się więc pytanie o granice takich koniecznych odkształceń, które pozwolą doświadczenia kultury oryginału wyrazić w języku docelowym.

JOS jest koncepcją teoretyczną szeroko dyskutowaną i opracowaną. U jej podstaw leży teoria relatywizmu językowego sformułowana przez Edwarda Sapira i jego ucznia Benjaminą Lee Whorfa. Doszli oni wspólnie do wniosku, że język determinuje sposób widzenia świata. Jako przykład służył im głównie język plemienia Hopi. Język tego indiańskiego plemienia nadaje rzeczom i zjawiskom świata przede wszystkim nazwy, widząc go jako zbiór zdarzeń, podczas gdy język angielski i języki europejskie ujmują świat głównie za pomocą ciągów wydarzeń, więc czas jest w nich podstawowym elementem pojmowania świata. Na podstawie swoich obserwacji Sapir i Whorf wywnioskowali, że w językach europejskich najważniejszą rolę składniową odgrywa czasownik, natomiast w języku Hopi rzeczownik³. Stwierdzenia te skłoniły Whorfa do wniosku, że aby poznać kulturę, trzeba najpierw poznać język, który w niej obowiązuje, ponieważ świat widziany jest przez pryzmat języka, bez możliwości bezpośredniego dotarcia do obiektywnego świata. Tak więc, dopiero po nauczaniu się języka obcego, istnieje możliwość poznania w autentyczny sposób tego, co stanowi o kulturze należącej do tego języka i tym samym także o jego obrazie świata⁴.

Pomimo możliwości wydzielenia kilku poziomów organizacji języka, jakimi są „najtwardsza podstawa jego rekonstrukcji” — gramatyka, „postawa poznania świata” — słownictwo oraz „dla badaczy JOS szczególnie atrakcyjne” — frazeologizmy, „nie można izolować od siebie różnych poziomów organizacji języka”⁵. JOS kształtuje się bowiem dopiero wtedy, gdy uwzględnimy wszystkie te poziomy

² Por. J. Bartmiński: *Językowe podstawy obrazu świata*. Wyd. 5. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009, s. 13.

³ Por. B. Whorf: *Język, myśl i rzeczywistość*. Tłum. T. Hołówka. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2002.

⁴ Por. E. Sapir: *Kultura, język, osobowość*. Tłum. B. Stanosz. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.

⁵ J. Bartmiński: *Językowe podstawy obrazu świata...*, s. 13.

łącznie; gdy dokonamy interpretacji rzeczywistości za pomocą języka⁶. Opisując JOS, trzeba mieć na względzie, że nie jest on dany z góry, lecz powstaje dopiero dzięki językowi, który wręcz „narzuca obraz świata”⁷. Istotną rolę w budowaniu JOS należy przypisać również danym „przyjętym”, czyli tzw. utrwalonej społecznie wiedzy o świecie oraz „przyjętym i obowiązującym, czyli skonwencjonalizowanym zachowaniem”⁸, oczywiście różnym dla każdej grupy etnicznej. W kontekście analizy tytułowych compositów ważnym aspektem JOS jest z jednej strony jego wariant „podmiotowy”, czyli czyjaś wizja świata⁹, z drugiej zaś strony jego aspekt społeczny, ponieważ stosowany przez Hertę Müller język jest, w moim przekonaniu, zarówno odbiciem jej bardzo osobistego światopoglądu, jak i doświadczenia wyniesionego z otoczenia. Swoją „utrwaloną społecznie wiedzę o świecie” autorka wyciąga ze wspólnoty Szwabów banackich¹⁰, znajdującej się w zachodniej Rumunii, gdzie dorastała.

Przedmiotowe composita stanowią część dziedziny językoznawstwa zwaną słowotwórstwem, a więc na płaszczyźnie leksykalnej będzie poszukiwana typowość tej kategorii dla języka niemieckiego. Jak powszechnie wiadomo, język niemiecki jest szczególnie predysponowany do tworzenia compositów, wyrazów złożonych, zrostów lub zestawień (czyli łac. *compositum*), ponieważ dysponuje możliwością do niemal niekończącego się składania słów, przez co powstają coraz to dłuższe słowa składające się z wielu wyrazów¹¹. Wynikająca z tego produktywność widoczna jest na przykładzie popularnego — i dla unaocznienia esencji tego zjawiska przesadzonego — złożenia *die Donaudampfschiffahrtselektricitätenhauptbetriebswerkbauunterbeamtengesellschaft* („spółka niższego rzędu podlegająca głównemu zakładowi elektrowni Żegluga Dunajskiej”), będącym dowodem na przesadność tego zjawiska słowotwórczego. Composita stanowią językowy konkret, a także należą do sfery potencjalności w procesie rozwoju języka.

Przyjrzyjmy się teraz jednak definicjom i ujęciom compositów w języku polskim z jednej, a w języku niemieckim z drugiej strony, żeby później przejść do

⁶ Por. ibidem, s. 76.

⁷ Ibidem, s. 17.

⁸ Ibidem, s. 14.

⁹ Ibidem, s. 76.

¹⁰ Por. niem. Banater Schwaben. Z powodu możliwych negatywnych skojarzeń po polsku nazywani są również Niemcami banackimi.

¹¹ Na ten fakt zwraca uwagę również autor językoznawczej pracy pt. *Substantivische Nominalkomposita des Deutschen und ihre polnischen Entsprechungen (Rzeczownikowe złożenia nominalne języka niemieckiego i ich odpowiedniki w języku polskim)*, przywołując stwierdzenie z *Wörterbuch der Gegenwartssprache (Słownik współczesnego języka [niemieckiego])*, że jedną z podstawowych tendencji współczesnego (jak na rok 1978) języka niemieckiego jest niemal nieograniczone tworzenie compositów. Por. J. Jeziorski: *Substantivische Nominalkomposita des Deutschen und ihre polnischen Entsprechungen*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1983, s. 15.

kulturowo-językowej analizy tłumaczeń tychże specyficznych i tak typowych dla języka i kultury niemieckiej jednostek językowych.

Złożenie w rozumieniu *Słownika terminów literackich* to „wyraz utworzony przez połączenie dwóch odrębnych jednostek leksykalnych, stanowiący całość akcentową i gramatyczną, tj. odmieniający się jak wyraz jednorodny. Np. żółto-dziób, wiatronóg, rybołów. Inna nazwa: *compositum*. Por. zestawienie, zrost”¹². Równie istotna dla niniejszego wywodu będzie definicja „zestawienia”: „stałe powiązanie dwóch lub więcej wyrazów zachowujących samodzielność gramatyczną i znaczeniową, ale tworzących wspólnie nową jednostkę semantyczną, najczęściej nazwę. Np. konik polny, boża krówka, Święto Pracy. Por. skrótowiec, złożenie, zrost”¹³. Trzecim ważnym pojęciem odnoszącym się do tej samej kategorii słotwórczej jest „zrost”: „wyraz utworzony przez połączenie dwóch innych, które zachowały przy tym sposób odmiany właściwy im jako wyrazom samodzielnym. Np. Krasnystaw — Krasnegostawu, Białystok — Białegostoku. Por. złożenie, zestawienie”¹⁴. Ścisłej mówiąc, „to taki rodzaj *compositów*, który powstał przez zespolenie dwu (lub więcej) oddzielnych wyrazów w ich gotowej formie fleksyjnej, tzn. z końcówkami będącymi wykładnikami stosunków między pojęciami w zdaniu”¹⁵. Podsumowując, w języku polskim można wyróżnić dwa rodzaje *compositów*, tj. wyrazów pisanych łącznie: złożenia (np. *rybołów*, *światopogląd*) oraz zrosty (np. *Białystok*, *Wielkanoc*). Wprawdzie zestawienia również opisują nowe złożone — pod względem merytorycznym — pojęcia, w przeciwieństwie do języka niemieckiego są to jednak wyrażenia pisane oddzielnie (np. *skok w dal*, *panna młoda*).

Najważniejszym zjawiskiem w perspektywie porównania z językiem niemieckim wydaje się złożenie. Zawiera ono zawsze „dwie odrębne jednostki leksykalne”¹⁶, więc na poziomie semantycznym dwa odrębne sememy, które potencjalnie mogą być jednostkami nacechowanymi kulturowo. Język niemiecki wręcz obfituje w złożenia, natomiast nie posiada zrostów takich, jakie są nam znane z języka polskiego (czyli takich, „które zachowały [przy tym] sposób odmiany właściwy im jako wyrazom samodzielnym”). W języku niemieckim zrosty i zestawienia sprowadzają się właściwie do tego samego zjawiska. Są to bowiem połączenia „dwóch lub więcej wyrazów zachowujących samodzielność gramatyczną i znaczeniową”¹⁷, w których jednak tylko jeden element albo całość może określać rodzaj i właściwy sposób odmiany (np. w zestawieniu *das*

¹² M. Głowiński, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2010, s. 637.

¹³ Ibidem, s. 636.

¹⁴ Ibidem, s. 639.

¹⁵ K. Handke: *Budowa morfologiczna i funkcje compositów polskich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976, s. 9.

¹⁶ Por. M. Głowiński, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich...*, s. 637.

¹⁷ Ibidem, s. 636.

Vergissmeinnicht; rodzajnik *das* wynika tutaj prawdopodobnie z nominalizacji czynności „nie zapominać” i odnosi się do tego zestawienia jako całości, liczba mnoga to odpowiednio *die Vergissmeinnichte*). Niemożność utworzenia zrostu w języku niemieckim można z łatwością pokazać na następującym przykładzie: złożenie *Großstadt* („metropolia”) teoretycznie mogłoby być zrostem, gdyż jak w wyrazie *Białystok* mamy do czynienia z połączeniem przymiotnika (*Groß*) i rzeczownika (*stadt*), przymiotnik (*Groß*) jednak nie podlega deklinacji (gdyby było inaczej, mielibyśmy formę *Große*), w przeciwieństwie do rzeczownika *stadt* (por. lp. *die Großstadt* i lm. *die Großstädte*).

Zusammenrückung („zestawienie”) to według różnych źródeł „durch einfache Zusammenschreibung einer Wortgruppe gebildete Zusammensetzung (3) (z. B. Bösewicht, Gottesmutter)”, zatem „złożenie utworzone poprzez pisanie łączne grupy słów (np. łotr, Matka Boska)”¹⁸. Zestawieniami po niemiecku nazywamy więc zwroty i wyrażenia, które w tym specyficznym połączeniu nabyły nowego znaczenia odbiegającego od sumy znaczeń ich poszczególnych elementów, np. *Tunichtgut* („nicpoń”, a dosłownie: *tu* — „rób/robi”, *nicht* — „nie”, *gut* — „dobrze”) albo *Dreikäsehoch* („brzdąc”, a dosłownie: *drei* — „trzy”, *Käse* — „ser”, *hoch* — „wysoki”). Są to więc mimo wszystko wyrazy złożone (bo pisane łącznie), w odróżnieniu od języka polskiego — jeśli za podstawę tego porównania weźmiemy przytoczoną definicję zestawienia.

Według *Gramatycznego Systemu Informacyjnego Instytutu Języka Niemieckiego* „Kompozycja (wg łac. *compositio*), zwana też złożeniem, [to z kolei — J.A.] obok derywacji jeden z głównych procesów tworzenia nowych słów”, podczas którego składa się przynajmniej dwie jednostki w jedno compositum. Również zestawienia są tu zaliczane do compositów, na przykład *Vergissmeinnicht*¹⁹. Na uwagę zasługuje z pewnością także następująca definicja: „Wort, das zwei oder mehr lexikalische Morpheme enthält”, czyli „słowo, które zawiera dwa lub więcej morfemów leksykalnych”²⁰. Sugeruje nam to wyraźnie, że composita to nie tylko konstrukcje typu rzeczownik-rzeczownik (jak „rybołów” — *Fischfang*), lecz także takie, które składają się choćby z połączenia konfixu — czyli według *Duden* „powstały ze skrócenia lub formy skróconej niesamodzielny element słotwórczy (np. bio[logiczny] rytm = biorytm)”²¹ — i rzeczownika, tak jak

¹⁸ Por. *Universal-Lexikon Academic* pod hasłem *Zusammenrückung*: http://universal_lexikon.deacademic.com/137995/Zusammenrückung [Data dostępu: 1.01.2016] lub *Wiktionary* pod hasłem *Zusammenrückung*: <https://de.wiktionary.org/wiki/Zusammenrückung> [Data dostępu: 1.01.2016]. Wszystkie tłumaczenia z języka niemieckiego i angielskiego są mojego autorstwa, poza przekładem powieści Herty Müller *Sercątko* — J.A.

¹⁹ Szczegółowe informacje na temat teorii złożzeń podaje E. Donalies w *Gramatycznym Systemie Informacyjnym Instytutu Języka Niemieckiego*: http://hypermedia.ids-mannheim.de/call/public/sysgram.ansicht?v_typ=d&v_id=585 [Data dostępu: 2.01.2016].

²⁰ *Wiktionary* pod hasłem *Kompositum*: <https://de.wiktionary.org/wiki/Kompositum> [Data dostępu: 2.01.2016].

²¹ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Konfix> [Data dostępu: 3.01.2016].

Politbüro („biuro polityczne”). Jednakże najtrafniej znaczenie złożenia zostało ujęte w *Słowniku terminologii językoznawczej*, mianowicie jako „wyraz złożony motywowany, powstały nie przez dodanie afiksu, lecz drogą zespolenia dwu (lub więcej) samodzielnych wyrazów w jedną pod względem formy (wspólny akcent) i znaczenia całość w ten sposób, że pod względem formalnym przynajmniej jeden z członów nie miałby tej samej postaci w odpowiadającej złożeniu luźnej grupie (tzw. paratezie), pod względem zaś znaczeniowym zachowana jest odrębność komponentów”²². Właśnie ta ostatnia część przytoczonej definicji wnosi bardzo istotną informację, która pozwala nam odróżnić złożenie od zestawienia i zrostu: złożenie różni się tym od paratezy, że poszczególne jego elementy nie wykazują wzajemnej zgodności, co do osoby, przypadku lub rodzaju, jedna część (jeden człon) traci jakoby samodzielność i fleksyjność. W złożeniu *Krankenschwester* („pielęgniarka”) takim członem jest przymiotnik *krank*, ponieważ nie podlega deklinacji typowej dla przymiotników rodzaju żeńskiego (jego odmieniona postać wyglądałaby następująco: *kranke*), element *-en-* natomiast jest jedynie interfiksem, a członem samodzielnym i fleksyjnym jest rzeczownik *Schwester* (por. lp. *die Schwester*, lm. *die Schwestern*, dop. lm. *die Schwestern*).

Composita w języku niemieckim — i częściowo także w języku polskim — możemy zatem podzielić na następujące (najważniejsze) rodzaje²³.

Najbardziej powszechne *Determinativkomposita* („złożenia determinatywne”) charakteryzują się tym, że drugi człon decyduje o ich właściwościach morfosyntaktycznych, m.in. więc o części mowy (np. w czasownikowo-rzeczownikowym compositum *Bügeleisen* — „żelazko”, drugi człon *Eisen* decyduje o rodzaju — nijakim — i o części mowy — rzeczowniku). Któremu członowi w compositum natomiast powinniśmy przypisać ważniejszą rolę semantyczną w języku niemieckim, podpowiada akcent, gdyż — inaczej niż w języku polskim — akcent pozostaje przeważnie w tym samym miejscu, co przed procesem złożenia (np. w rzeczowniku *Verständnis* akcent pada na drugą sylabę i nie zmienia się to, gdy dodamy do niego człon *-problem*, powstaje złożenie *Verständnisproblem*, lecz akcent pozostaje nadal na drugiej sylabie).

Kopulativkomposita („złożenia kopulatywne”) składają się z dwóch równorzędnych leksemów, jest to najczęściej połączenie dwóch przymiotników, jak np. *grünelb* — „zielonożółty”.

Nomenkomposita („złożenia rzeczownikowe”) charakteryzują się tym, że drugim ich członem — determinatywnym — zawsze jest rzeczownik, przy czym pierwszy jego człon może być zarówno przymiotnikiem, czasownikiem, rzeczownikiem, jak i konfiksem, więc należą one do części mowy rzeczowników, np. *Hosentasche* — „kieszka spodni”. Composita należące do tej kategorii typu

²² Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański: *Słownik terminologii językoznawczej*. Warszawa 1968.

²³ Por. *Gramatyczny System Informacyjny Instytutu Języka Niemieckiego*: http://hypermedia.ids-mannheim.de/call/public/sysgram.ansicht?v_typ=d&v_id=585 [Data dostępu: 2.01.2016].

przymiotnik-rzeczownik wykazują w języku niemieckim bardzo dużą produktywność, w odróżnieniu od języka polskiego, w którym najczęściej mamy do czynienia z konstrukcjami analitycznymi typu przymiotnik + rzeczownik lub rzeczownik + przymiotnik (por. *Rotwein* — „czerwone wino” lub *Sauerkraut* — „kapusta kiszona”). Istotną grupę tego typu złożeń stanowią ponadto niektóre zleksykalizowane złożenia, czyli takie, w których nie sposób wydzielić składników bez (przynajmniej częściowej) zmiany znaczenia całości²⁴. Jeszcze wyraźniejsza staje się tu istota złożeń: „znaczenie compositum to nie tylko suma jego składników, lecz [przede wszystkim — J.A.] związki między jego elementami”²⁵. Przykładami tego typu złożeń są *Weißbrot*, czyli „chleb biały”, albo *Großmutter*, czyli „babcia”, które po wydzieleniu składników, czyli rozwinięciu w grupę słowną, nazywaną również parafrazą słowotwórczą²⁶, mają odmienne znaczenie: *weißes Brot* to chleb o kolorze białym, a nie rodzaj chleba, *große Mutter* to wysoka matka, a nie babcia.

Adjektivkomposita („złożenia przymiotnikowe”) charakteryzują się tym, że drugim ich członem — determinatywnym — zawsze jest przymiotnik, przy czym pierwszy ich człon może być zarówno innym przymiotnikiem, jak i czasownikiem, rzeczownikiem lub konfikssem, więc należą one do części mowy przymiotników, np. niem. *schneeweiß* — „śnieżnobiały”. Innym znamionym przykładem złożenia należącego do tej kategorii jest wyraz *farbenblind*, tłumaczony na język polski jako „daltonista”. Podczas gdy *farbenblind* odsyła niemieckojęzycznego odbiorcę jednoznacznie do ślepoty na barwy/kolory, *daltonista* jest wyrazem pochodzenia obcego, którego budowa słowotwórcza nie motywuje znaczenia.

Verbkomposita („złożenia czasownikowe”) charakteryzują się tym, że drugim ich członem — determinatywnym — zawsze jest czasownik, więc należą one do części mowy czasowników, np. *schönreden* — „upiększać, eufemizować” (a w dosłownym tłumaczeniu „pięknie mówić”), *bloßstellen* — „kompromitować” (dosłowne tłumaczenie jest w tym przypadku niemożliwe) albo *freisprechen* — „uniewinnić” (a w dosłownym tłumaczeniu „mówić wolno/uwalniając”). Ten rodzaj compositów jest w języku polskim — w odróżnieniu od języka niemieckiego — mało produktywny, jako przykłady mogą posłużyć jedynie takie czasowniki, jak: *błogosławić*, *złorzeczyć*, *zadośćuczynić* albo *lekceważyć*, które z — wyjątkiem tego ostatniego (por. *geringschätzen*) — z kolei na język niemiecki nie są tłumaczone jako composita.

²⁴ J. Jeziorski: *Substantivische Nominalkomposita des Deutschen...*, s. 22.

²⁵ Ibidem, s. 13.

²⁶ Zofia Kurzowa ujawnia sens rozwijania compositum w parafrazę słowotwórczą, którą można uznać za synonim grupy słownej. Dzięki parafrazie słowotwórczej sprawdzany jest „stosunek motywacyjny między wyrazem złożonym a wieloczłonową bazą. [...] Jeśli w parafrazie słowotwórczej występują wyrazy zawierające identyczne tematy jak w wyrazie złożonym, złożenie należy uznać za motywowane”. Por. Z. Kurzowa: *Złożenia imienne we współczesnym języku polskim*. Kraków, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976, s. 8.

Wiadomo, że języki słowiańskie w odróżnieniu od języka niemieckiego są językami mocno fleksyjnymi, preferującymi multiwerbizacyjne lub uniwerbizacyjne sposoby tworzenia nowych złożonych — pod względem merytorycznym — pojęć, właśnie za pomocą zależności przypadków (por. *Laufband* — „bieżnia”, czyli proces uniwerbizacyjny, czes. *běžeký pás*, czyli proces multiwerbizacyjny)²⁷. Dlatego też przekształcając niemieckie złożenie w odpowiadającą mu grupę słowną, a więc dokonując multiwerbizacji, otrzymujemy metajęzykowe wyjaśnienie, które w języku polskim często jest jego dokładnym morfologiczno-semantycznym odpowiednikiem: np. złożeniu *Angstgefühl* odpowiada grupa słowna *Gefühl der Angst*, która w przetłumaczeniu na język polski daje jego dokładny odpowiednik — „uczucie strachu”²⁸. Ujawnia się w tym miejscu jeszcze inna cecha odróżniająca język polski od języka niemieckiego: dopełniacz jako „przypadek wyrażający stosunek w ogóle”²⁹, w tym *genitivus partitivus* i *genitivus possessivus*. Drugi preferowany w języku polskim sposób tworzenia nowych złożonych pojęć to uniwerbizacja, w wyniku której informacja — w języku niemieckim wyrażana dwoma lub kilkoma leksemami — zostaje przekazana za pomocą jednego nośnika znaczenia i jego formantu słowotwórczego, przez co brak pozostałych nośników znaczenia, obecnych w języku niemieckim, np. złożeniu *Kalbfleisch* zawierającemu dwa nośniki znaczenia (*Kalb* — „cielę”, *Fleisch* — „mięso”) odpowiada w języku polskim derywat *cielęcina* zawierający jedynie nośnik znaczenia „cielę”³⁰.

Z powyższego wynika, że *composita* nie są w żaden sposób charakterystyczne dla języków słowiańskich — w przeciwieństwie do języków germańskich, a przede wszystkim do języka niemieckiego, gdzie stanowią zasadniczy element słowotwórstwa — a ich obecność w języku polskim należy uznać za nienaturalną również dlatego, że *composita* w języku polskim mogą się składać maksymalnie z dwóch członów, a w języku niemieckim z dwóch lub więcej. Innymi słowy, *composita* w języku polskim są zjawiskiem peryferyjnym, co potwierdza również autorka językoznawczej pracy Kwiryna Handke. Słusznie zauważa, że istnieje „od dawna utrwalony pogląd, że ogromna liczba złożzeń w słownictwie pospolitym tych języków [słowiańskich — J.A.] uznana została za element obcy lub utworzony według obcych wzorów”³¹. W owo stwierdzenie wpisuje się również „zgodność poglądów co do istnienia w językach słowiańskich [zaledwie — J.A.] pewnej niewielkiej liczby złożzeń rodzimych odziedziczonych w zasobie słownictwa z epoki prasłowiańskiej”, którymi są *kolovortě* i *lětorostlě* lub wyrazy, których złożoność się z czasem zatarła, jak np. *gospodě* i *člověkbě*³². Jednak

²⁷ Por. J. Jeziorski: *Substantivische...*, s. 71—72.

²⁸ Por. *ibidem*, s. 71.

²⁹ Por. *ibidem*, s. 75.

³⁰ Por. *ibidem*, s. 80—81.

³¹ K. Handke: *Budowa morfologiczna i funkcje compositów polskich...*, s. 5.

³² *Ibidem*, s. 7.

najogólniej rzecz biorąc, composita „nie są strukturami charakterystycznymi dla języków słowiańskich” i uznaje się je „w zasadzie za struktury obce duchowi tych języków”³³.

Przejdźmy teraz do analizy materiału językowego, którym jest wielokrotnie nagrodzona powieść Herty Müller pt. *Herztier* i jej przekład na język polski pt. *Sercątko*, dokonany przez Alicję Buras. Uzasadnienie przyznania nagrody IMPAC Dublin Literary Award za angielskojęzyczną wersję *Sercątko* pod tytułem *The Land of Green Plums* świetnie oddaje sedno teje wyjątkowej powieści:

Powieść ta w niebywały sposób ukazuje świat okrucieństwa i ucisku. Osadzona jest w komunistycznej Rumunii w dyktaturze Ceaușescu, *Sercątko* przedstawia życie grupy studentów i nauczycieli przeciwstawiających się komunistycznemu reżimowi, którzy są ciągle dręczeni i nękani, i czasem także zdradzani. Brutalna i pełna obrazów proza Herty Müller dokonuje analizy społeczeństwa wystraszonego przez kłamstwa i niekończące się oszczerstwa polityczne. Tytułowe „zielone śliwki” są w pewnej mierze wyrazem prawdy i jej brutalnego tłumienia w świecie przesłuchań i donosicielstwa, gdzie wyrażanie własnego zdania może decydować o życiu i śmierci³⁴.

Gdy przyjrzymy się bliżej twórczości Herty Müller (w tym *Sercątku*), zauważymy, że obfituje ona w typowe dla języka niemieckiego wyrazy złożone. Autorka podziwia je zwłaszcza w kontraście do języka rumuńskiego — choć kontrast stanowiłby tutaj oczywiście także język polski. Jako przykład podaje niemiecki wyraz *Bügeleisen* („żelazko”), mówiąc: „W języku niemieckim najładniejsze są wyrazy złożone. W romańskich językach, jak wiadomo, często mamy do czynienia z przyimkiem: żelazko staje się więc nieraz żelazem do prasowania. Niewiele można na to poradzić”³⁵. Upodobanie to odzwierciedla się ponadto w tytułach dwóch jej nagrodzonych powieści *Herztier* (*Sercątko*) i *Atemschaudel* (*Huśtawka oddechu*), przy czym oba te tytuły są wyrazami złożonymi wymyślonymi przez Hertę Müller, czyli neologizmami niewidniejącymi w słowniku języka niemieckiego, co dowodzi, że autorka bawi się słowami i zdolnością języka niemieckiego do niemal nieograniczonego składania słów, do jego mechanizmu generowania sensu. Z tego być może wynika również fakt, iż unika abstrakcyjnych wyrazów obcych, nie stosuje na przykład nigdy wyrazu *Diktatur* („dyktatura”), lecz określa ją bardziej poprzez opis jej istoty, używając przy tym wielu leksemów złożonych i metafor jednocześnie. Do takich wyrazów

³³ Ibidem, s. 15.

³⁴ Strona internetowa International Dublin Literary Award, część poświęcona zwycięzcy teje nagrody z 1998 roku — Hercie Müller: <http://www.dublinliteraryaward.ie/nominees/the-land-of-green-plums/> [Data dostępu: 4.01.2016].

³⁵ S. Beyer: *Ich habe die Sprache gegessen*. Wywiad z Hertą Müller. „Der Spiegel”, 27.08.2012. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-87908042.html> [Data dostępu: 4.01.2016].

należą na przykład („zgubione” przez główną bohaterkę) „nożyczki do paznokci”, czyli w oryginale *Nagelschere*. Symbolizują „narzędzie” dyktatorskiej władzy socjalistycznej, likwidującej wszystko, co ją podważa. Oznacza także narzędzie służące utrzymaniu porządku osobistego, czyli codziennego użytku, ponieważ długie paznokcie są oznaką nieporządku i zapuszczenia, co nie mieści się w jej światopoglądzie. Główna bohaterka posługuje się nazwą przedmiotu po to, by w listach zakodować wiadomość o tym, że jest przesłuchiwana. Metaforyczne znaczenie takiego, wydawałoby się, zwykłego przedmiotu unaocznia nam następujący fragment: „Ich bin seit einer Woche erkältet und finde meine Nagelschere nicht”³⁶ („Jestem od tygodnia przeziębiona i nie mogę znaleźć moich nożyczek do paznokci”³⁷). Zdanie to zawiera informację o tym, że bohaterka jest od tygodnia inwigilowana i przesłuchiwana. Istota rumuńskiej dyktatury socjalistycznej jest także wyrażana poprzez złożenie *Arbeiterchöre*, czyli kolokację „chóry robotnicze”, które „sangen von der Decke zur Wand, von der Wand auf die Betten, bis die Nacht kam”³⁸ („śpiewały z sufitu na ścianę, ze ściany na łóżka, aż nastawała noc”³⁹), albo wysoce symboliczne metafory *Blechschafe* i *Holzmelonen*, czyli „blaszane owce” i „drewniane arbuzy”, będące symbolami gospodarki planowanej w socjalistycznej Rumunii. Pod względem strukturalnym tego typu złożenia są o tyle znamienne, że rozwijając je na grupę słowną, jesteśmy zmuszeni zastosować odmienną kategorię gramatyczną w przypadku pierwszego ich członu, na wzór polskiego przekładu: przymiotnik + rzeczownik (por. *blecherne Schafe* i *hölzerne Melonen*). W oryginale atrybut i opisywany przez niego rzeczownik tworzą całość skojarzeniową, podczas gdy w przekładzie jest ona rozbita na dwie części.

Jak już wspomniano, istnieją różne rodzaje compositów, w tym również zestawienia. W języku polskim zestawienia to niemal zawsze osobne wyrazy, czyli konstrukcje analityczne, podczas gdy w języku niemieckim mamy do czynienia z konstrukcjami syntetycznymi „utworzonymi poprzez pisanie łączne grupy słów”⁴⁰. Pierwszym dobrym przykładem jest tu niewątpliwie zestawienie, które pojawia się wielokrotnie w *Sercątku*, gdy główna bohaterka charakteryzuje w szczególny sposób napotykanych ludzi, w tym przypadku swoją koleżankę Lolę: „Lola kam aus dem Süden des Landes, und man sah ihr eine armgebliebene Gegend an”⁴¹. Zdanie to zostało przetłumaczone w następujący sposób: „Lola przyjechała z południa kraju i widać było po niej biedę tej okolicy”⁴². Jak

³⁶ H. Müller: *Herztier*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2007, s. 101.

³⁷ H. Müller: *Sercątko*. Tłum. A. Buras. Wołowiec, Czarne, 2009, s. 85.

³⁸ H. Müller: *Herztier*..., s. 11.

³⁹ H. Müller: *Sercątko*..., s. 12.

⁴⁰ *Universal-Lexikon Academic* pod hasłem *Zusammenrückung*: http://universal_lexikon.deacademic.com/137995/Zusammenrückung [Data dostępu: 17.01.2016].

⁴¹ H. Müller: *Herztier*..., s. 9 (podkr. — J.A.).

⁴² H. Müller: *Sercątko*..., s. 10.

widać, nie udało się (i nie mogło się udać) tłumacze zachować w przekładzie compositum złożonego z przysłówka i imiesłowu przymiotnikowego biernego, co unaoczniła nam brak możliwości języka polskiego do utworzenia zestawień pisanych łącznie. Tłumacz nie musi jednak naśladować kategorii, lecz mechanizm generowania sensu. Członem *arm* i *geblieben*[e] odpowiadają: „biednie/biedna” i „pozostały”, z których ewidentnie nie może powstać żadne compositum. W tym przykładzie należy przywrócić się wszakże przede wszystkim różnicy w (językowym) obrazie świata wynikającej z obecności przydawki w postaci *armgeblieben* z jednej strony i z jej braku — z drugiej. W przypadku zdania oryginalnego rzeczownik *Gegend* („okolica”) został bliżej określony poprzez przydawkę. W przekładzie ta określoność staje się nierozpoznawalna, ponieważ jest ona jedynie implikowana w zdaniu „widać było po niej biedę tej okolicy”. Jedyną alternatywą, dzięki której można by się zbliżyć semantycznie i strukturalnie do oryginału, mogłoby być użycie przymiotnika *zbieđniały* lub *zubożały*, a więc wyrazić sens za pomocą innej kategorii gramatycznej.

Kolejnym compositum, a dokładniej złożeniem, godnym uwagi ze względu na trudność tłumaczenia go na język obcy jest *Zimmerstuhl* w zdaniu „Nur in den Höfen alter Leute standen sie [Maulbeerbäume — J.A.]. Und unter den Bäumen stand ein *Zimmerstuhl*”⁴³ („Tylko na podwórkach starych ludzi stały [morwy — J.A.]. A pod drzewami stało meblowe krzesło”⁴⁴). Mamy tu do czynienia z kolokacją o niskiej frekwencji użycia powstałą na podstawie mało utrwalonego złożenia w języku niemieckim, podczas gdy inne złożenia z pierwszym członem *Zimmer-* są jak najbardziej produktywne (np. *Zimmerantenne* — „antena pokojowa” albo *Zimmernummer* — „numer pokoju”). Abyśmy byli w stanie ocenić zasadność tłumaczenia *Zimmerstuhl* jako „meblowe krzesło”, musimy na początku ustalić, czym się ono charakteryzuje, czyli jaka tkwi w nim konceptualizacja, najpierw w języku wyjściowym, a potem w języku docelowym. Na wstępie należy podkreślić, że ani jedno, ani drugie nie figuruje w słowniku monolingwalnym (*Duden* i *Słownik języka polskiego*). Z ich użycia wynika jednakże następująca konceptualizacja: *Zimmerstuhl* to krzesło będące częścią wyposażenia pokoju, najczęściej pokoju dziennego, ale nie tylko, i jest ono określane ponadto poprzez związki antonimiczne z *Gartenstuhl* („krzesło ogrodowe”), *Küchenstuhl* („krzesło kuchenne”), *Klappstuhl* („krzesło składane”), *Balkonstuhl* („krzesło balkonowe”) lub *Schaukelstuhl* („fotel bujany”). Jest to więc krzesło wchodzące w skład umeblowania pokoju. *Meblowe krzesło* albo bardziej *krzesło meblowe* (ponieważ tylko w tej kolejności wykazuje w ogóle jakąkolwiek frekwencję w wyszukiwarkach internetowych, nie mówiąc o korpusie) to natomiast krzesło mające wysokiej jakości wyściełanie kojarzące się z dawniejszym wyposażeniem pokoi. Z porównania tych dwóch konceptualizacji jednoznacznie wynika, że przydawka *meblowe*

⁴³ H. Müller: *Herztier...*, s. 9–10 (podkr. — J.A.).

⁴⁴ H. Müller: *Sercatko...*, s. 10 (podkr. — J.A.).

nie wywołuje tych samych skojarzeń, co człon *Zimmer-*. Za tłumaczenie semantycznie bliższe oryginału można by uznać kolokację *krzesło pokojowe*, ponieważ wywołuje bezpośrednie skojarzenie z wyposażeniem pokoju.

Jednym z fragmentów, który mówi nam bardzo wiele o kulturze, w której rozgrywa się akcja powieści (czyli okolice Banatu Temeszwarskiego), skłaniając do refleksji nad ekwiwalencją w przekładzie, jest zdanie: „Sie hießen Patentstrümpfe im ganzen Land. Patentstrümpfe für Mädchen, die Strumpfhosen wollten, so glatt und dünn wie ein Hauch. Und Haarlack wollten die Mädchen, Wimperntusche und Nagellack”⁴⁵ („W całym kraju nazywano je pończochami patentowanymi. Patentowane pończochy dla dziewcząt, które pragnęły rajstop, gładkich i cienkich jak mgiełka. I lakieru do włosów chciały dziewczęta, i tuszu do rzęs, i lakieru do paznokci”⁴⁶). Owe „pończochy patentowane” są zjawiskiem nieznanym zarówno dla niemieckiego, jak i polskiego odbiorcy, ponieważ były one noszone głównie przez Szwabów dunajskich (do których należą m.in. także Szwabowie banaccy), aczkolwiek w czasach Polskiej Republiki Ludowej istniały tzw. patentki, czyli „dziecięce bawełniane pończochy w prążki”⁴⁷. Również w serwisie internetowym Pogadajmy o peerelu wspomina się o „patentkach”, czyli „wełnianych pończochach zapinanych na haltery”⁴⁸. Według niemieckich źródeł „pończochy patentowane” to bardziej eleganckie i lżejsze pończochy z bawełny, produkowane na skalę przemysłową, które w Rumunii były dostępnejsze niż upragnione rajstopy. Określenie *patentowane* (choć określenie *patentowe* wydaje się naturalniejsze w języku polskim) pochodzi przy tym prawdopodobnie z języka studentów z poprzedniego stulecia, kiedy to oznaczało „eleganckie” i „doskonałe w swoim rodzaju”⁴⁹ i według słownika etymologicznego języka niemieckiego *patentowy* to ktoś „sprytny, praktyczny, pilny” lub coś „bardzo użytecznego, wspaniałego”⁵⁰.

Zacytowany fragment nabiera jednak dopiero szczególnego znaczenia pod względem przekładoznawczym, gdy porównamy go z innym, w którym również jest mowa o wspomnianych rajstopach: „Von den sechs Mädchen im Viereck hatte Lola die wenigsten hauchdünnen Strumpfhosen”⁵¹ („Z sześciu dziewcząt

⁴⁵ H. Müller: *Herztier...*, s. 12 (podkr. — J.A.).

⁴⁶ H. Müller: *Sercątko...*, s. 13 (podkr. — J.A.).

⁴⁷ *Słownik języka polskiego* pod hasłem *patentki*: <http://sjp.pl/patentki> [Data dostępu: 17.01.2016].

⁴⁸ Pogadajmy o peerelu — w czterech porach roku: <http://polska-peerelu.blog.onet.pl/zapomniane-slowka/> [Data dostępu: 17.01.2016].

⁴⁹ Wspomina o nich np. autorka artykułu na temat tradycyjnych strojów wśród mieszkańców „Schambeku”, miasta położonego na dzisiejszych Węgrzech. E. Hajdú: *Die Volkstracht in Schambek*. Dostępne w Internecie: http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/nemetek/beitrag_e_zur_volkskunde_der_ungarndeutschen/1993/pages/006_die_volks_tracht_in_schambek.htm [Data dostępu: 6.01.2016].

⁵⁰ *Duden — Das Herkunftswörterbuch — Etymologie der deutschen Sprache*. Red. J. Riecke. Wyd. 5. Berlin, Mannheim, Zürich, Dudenverlag, 2014, s. 620.

⁵¹ H. Müller: *Herztier...*, s. 17 (podkr. — J.A.).

w czworokącie Lola miała najmniej cienkich jak mgiełka rajstop⁵²). W oryginale autorka mówi w pierwszym fragmencie o rajstopach, które są „dünn wie ein Hauch”, czyli w tłumaczeniu właśnie „cienkie jak mgiełka” (a dosłownie: „cienkie jak powiew/podmuch”), w drugim fragmencie bawi się natomiast możliwością języka niemieckiego do tworzenia zleksykalizowanego złożenia rzeczownikowo-przymiotnikowego *hauchdünn*, co nie jest możliwe w języku polskim. Teoretycznie złożenie takie musiałyby brzmieć *mgielkocienkie*, co byłoby jednak zupełnie obce duchowi tego języka, jedyną alternatywą byłoby więc utworzenie zdrobnienia w postaci *cieniutkie*, dzięki któremu można by utrzymać syntetyczność tego wyrażenia, utracono by przy tym jednak poetyckość. Przedmiotowe wyrażenie jest często stosowaną metaforą w języku niemieckim, którą poza obrazem „cienkiego powiewu” (co stanowi swego rodzaju materializację tego właściwie nienamacalnego zjawiska) wyróżnia znaczący stopień onomatopieczności, której w tłumaczeniu oczywiście nie sposób wiernie oddać. Chodzi mianowicie o wyraz *Hauch*, który naśladuje dokładnie dźwięk powiewu albo wiatru. W konsekwencji, tłumaczka dokonała odpowiedniego wyboru, stosując w obu przypadkach poetycko brzmiącą konstrukcję analityczną „cienkie jak mgiełka”.

Twórczość Herty Müller charakteryzuje między innymi także refleksja nad samym językiem, na przykład nad rodzajem gramatycznym, o czym wspomina w jednym z wywiadów. Wypowiada się w nim o słowach *lilia* i *zima*. *Zima* to po niemiecku *der Winter* (rodzaj męski), podczas gdy po rumuńsku to *iarnă* (rodzaj żeński). Tę różnicę w rodzaju Herta Müller postrzega jako zjawisko nie tylko gramatyczne, lecz przede wszystkim kulturowe: „zima to po rumuńsku kobieta i raz, nie uświadamiając sobie tego, zrobiłam z niej [także po niemiecku — J.A.] kobietę. Wiem, że miałam wtedy na myśli tę rumuńską zimą. To właśnie jest szalone w językach, każde słowo pokazuje nam inną perspektywę”⁵³. Dalej wymienia przykłady *lilii* i *róży*, które to słowa w języku niemieckim są rodzaju żeńskiego (tak samo jak zresztą w języku polskim): „róża w języku rumuńskim jest rodzaju męskiego, lilia także, to daje zupełnie inny obraz”⁵⁴. Herta Müller mówi tutaj o bardzo istotnym językowo-kulturowym aspekcie, mianowicie o rodzaju gramatycznym, w który w znaczący sposób wpisana jest kultura. Rodzaj męski bowiem zawsze niesie ze sobą pewne cechy męskości, rodzaj żeński cechy żeńskości, a rodzaj nijaki cechy neutralności lub rzeczowości. Tak więc *zima* w języku polskim (jak i w języku rumuńskim) kojarzona będzie raczej z kobietą, a w języku niemieckim z mężczyzną. Szczególnego znaczenia nabiera rodzaj gramatyczny zwłaszcza wtedy, gdy sobie uświadomimy, że jest on zupełnie nieobecny w języku angielskim, przez co powstaje jeszcze inny językowy obraz

⁵² H. Müller: *Sercątko...*, s. 17 (podkr. — J.A.).

⁵³ S. Beyer: *Ich habe die Sprache gegessen...*

⁵⁴ Ibidem.

świata. Języki romańskie z kolei wyróżniają jedynie rodzaj męski i żeński, a rodzaj nijaki praktycznie nie występuje (za wyjątek można by uznać np. hiszpański rodzajnik *lo* w zwrotach takich jak *lo bueno* — „dobro/to, co dobre”, *lo hermoso* — „piękno/to, co piękne”), co sprawia, że rzeczywistość jest w nich postrzegana bardziej czarno-biało i mniej abstrakcyjnie, ponieważ rodzaj nijaki najczęściej (wyjątkiem są zwierzęta) opisuje coś nieżywego.

Z podobną sytuacją, czyli refleksją metajęzykową (bo wpisana w akcję powieści), mamy do czynienia w następującym fragmencie: „Manchmal konnte Lola die laufenden Maschen nicht fangen, weil sie in der Sitzung war. Beim Lehrstuhl, sagte Lola, ohne zu wissen, wie gut dieses Wort ihr gefiel”⁵⁵ („Czasem Lola nie mogła łapać lecących oczek, bo była na zebraniu. — W katedrze — mówiła Lola, nie zdając sobie sprawy, jak bardzo podobało się jej to słowo”⁵⁶). Lola, bohaterka powieści, a właściwie narratorka, rozmyśla w tym miejscu o słowie *Lehrstuhl*, zauważając być może, jaki przywołuje ono obraz. *Lehrstuhl* to dosłownie „krzesło (-*stuhl*) przeznaczone do nauczania (*Lehr-*)”, więc miejsce na nim powinna zająć tylko taka osoba, która ma powołanie do nauczania, czyli profesor. Zebranie, w którym uczestniczyła Lola, było jednak raczej związane z działalnością na rzecz partii komunistycznej, więc o miejscu, gdzie uprawia się naukę, nie może być mowy. Lola jednak nie zdaje sobie do końca sprawy ze znaczenia tego słowa i podoba jej się ono tylko dlatego, że kojarzy je z mężczyzną, który „za cztery lata przyjedzie [z nią — J.A.], bo ktoś taki wie, że na wsi będzie panem”⁵⁷. *Katedra* staje się więc dla niej niejako metaforą pojęciową.

Słownik języka niemieckiego *Duden* potwierdza wyłożoną teorię na temat tego leksemu: *Lehrstuhl* to bądź „pełnoetatowe stanowisko profesora na uniwersytecie lub w szkole wyższej”, bądź cała kadra: „osoba zajmująca takie stanowisko i jej współpracownicy”⁵⁸. Gdy porównamy konceptualizację *Lehrstuhl* z konceptualizacją wyrazu *katedra* zastosowanego w tłumaczeniu, otrzymamy odmienny obraz. Najważniejszą i najpoważniejszą różnicę należy rozpatrywać w braku obrazu „krzesła przeznaczonego do nauczania”. Mimo iż znaczenia leksemu *katedra* w większości się pokrywają ze znaczeniami leksemu *Lehrstuhl*, nie da się zaprzeczyć, że w tym przypadku doszło do utraty obrazowości obecnej w oryginale. *Katedra* ma w języku polskim następujące znaczenia: „1. stół wykładowcy, zwykle znajdujący się na podwyższeniu; 2. mównica; 3. budynek sakralny; 4. jednostka zajmująca się działalnością naukowo-dydaktyczną, najczęściej na uniwersytecie”⁵⁹, przy czym znaczenie „mównica” wywodzi się

⁵⁵ H. Müller: *Herztier...*, s. 18 (podkr. — J.A.).

⁵⁶ H. Müller: *Sercatko...*, s. 17 (podkr. — J.A.).

⁵⁷ Ibidem, s. 11.

⁵⁸ *Duden* pod hasłem *Lehrstuhl*: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Lehrstuhl> [Data dostępu: 19.01.2016].

⁵⁹ *Słownik języka polskiego* pod hasłem *katedra*: <http://sjp.pl/katedra> [Data dostępu: 7.01.2016].

prawdopodobnie z wyrażenia zapożyczonego z łaciny *ex cathedra* oznaczającego „mówić z katedry”. Z tego zestawienia wynika, że wyraz *katedra* obecny w przekładzie ma paradoksalnie szersze pole znaczeniowe (stół, tron, świątynia, zabytek, wysoka, jednostka/kadra naukowo-dydaktyczna, biuro/biura, mównica) niż oryginalny *Lehrstuhl* (posada, osoba na stanowisku uczelnianym, kadra naukowo-dydaktyczna, biura). Najistotniejszą różnicę należy upatrywać w braku elementu znaczeniowego „osoba na stanowisku uczelnianym”, gdyż właśnie on tworzy u Loli wspomnianą metaforę pojęciową⁶⁰. Mimo wszystko *katedra* wydaje się najbardziej odpowiednim heteronimem, więc „wyrazem, który wobec innego wyrazu wykazuje duże semantyczne podobieństwo, lecz różni się od niego w jakimś aspekcie merytorycznym”⁶¹. Na utracie pewnych elementów znaczeniowych wyrazu czy wyrażenia wyjściowego właśnie polega specyfika tłumaczenia: dokonując tłumaczenia, „nigdy nie mamy na myśli całego zasobu leksykalnego, lecz pewną jego część, ograniczoną grupę elementów, spośród których wybór był możliwy”⁶².

Kolejny istotny pod względem nacechowania kulturowego wydaje się następujący fragment: „Ich ging nicht mehr in die Kantine. Ich verkaufte meine *Essenskarte* und kaufte mir drei Paar hauchdünne Strumpfhosen”⁶³ („Przestałam chodzić do kantyny. Sprzedałam moją *kartę żywnościową* i kupiłam sobie trzy pary cienkich jak mgiełka rajstop”⁶⁴). Pozbycie się przez główną bohaterkę karty żywnościowej można z pewnością uznać za wyraz determinacji, by osiągnąć choć namiastkę luksusu w postaci upragnionych rajstop. Należy jednak zaznaczyć, że doszło tutaj do wyraźnego przesunięcia semantycznego: *Kantine* odsyła bowiem zarówno do „restauracjopodobnych pomieszczeń koszarowych, jak i zakładowych”⁶⁵, a polska *kantyna* — tylko do „bufetu, głównie wojskowego, często połączonego ze stołówką”⁶⁶. Z przytoczonego kontekstu możemy wywnioskować, że w tym przypadku chodzi o drugie znaczenie (z niemieckiej definicji),

⁶⁰ Mam tu na myśli metafory pojęciowe w rozumieniu Petera Stockwella. Według Stockwella metafora to podstawowy mechanizm działania ludzkiego umysłu. Źródło dla takich metafor upatruje w codziennych doświadczeniach. Są to więc abstrakcyjno-metaforyczne reprezentacje porządkujące oraz wartościujące zjawiska otaczającego nas świata. Często stają się naturalnym sposobem rozpoznawania i rozumienia świata. Taką abstrakcyjną reprezentacją opisanego mężczyzny staje się *Lehrstuhl*. Za: P. Stockwell: *Cognitive Poetics. An introduction*. London, Routledge, 2002, published in the Taylor and Francis e-Library, 2005, s. 105—119.

⁶¹ *Duden* pod hasłem *Heteronym*: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Heteronym> [Data dostępu: 19.01.2016].

⁶² E. Balcerzan: *Strategie tłumaczy*. W: Idem: *Literatura z literatury...*, s. 107—129.

⁶³ H. Müller: *Herztier...*, s. 49 (podkr. — J.A.).

⁶⁴ H. Müller: *Sercatko...*, s. 42 (podkr. — J.A.).

⁶⁵ Por. *Duden* pod hasłem *Kantine*: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kantine> [Data dostępu: 25.01.2016].

⁶⁶ *Słownik języka polskiego* pod hasłem *kantyna*: <http://sjp.pl/kantyna> [Data dostępu: 25.01.2016].

a więc o stołówkę zakładową. W konsekwencji rzeczownik *Essenskarte* winien zostać przetłumaczony jako „bon stołówkowy”, a nie jako „karta żywnościowa”, ponieważ wywołuje on najbardziej podobne skojarzenia. Złożenie *Essenskarte* składa się z wyrazu *Essen*, czyli „jedzenie”, wrostka *-s-* typowego dla wielu niemieckich złożzeń i członu determinatywnego w postaci rzeczownika *Karte*, czyli „karta”. Każę ono więc — osobie niemieckojęzycznej — myśleć o małym kawałku papieru lub materiału papieropodobnego uprawniającego jego posiadacza do pobrania określonej przez znajdującą się na nim kwotę (w postaci fizycznej czy w obecnych czasach elektronicznej) porcji jedzenia, prawdopodobnie obiadu⁶⁷. *Karta żywnościowa* odsyła natomiast do znanej z czasów PRL (koniec lat 70. i lata 80. XX wieku) reglamentacji towarów, w wyniku której niemal każdy produkt był wydawany wyłącznie na podstawie kartki, na której wyszczególniano nazwę produktu/produktów i przypisaną do niego/nich ilość. Gdyby w tym fragmencie autorka miała na myśli właśnie kartę żywnościową, w języku oryginalnym mielibyśmy do czynienia z równoważnikiem znaczeniowym tego wyrażenia *Lebensmittelmarke* (*Leben* — „życie”, *Mittel* — „środek”, *Marke* — „marka/bon/kartka”), czyli „kartka wydawana w czasach wojny i kryzysu, na której fragmentach przydzielane są reglamentowane produkty żywnościowe”⁶⁸. Zacytowane zdanie jest także jednym z elementów wskazujących na powód, dla którego właśnie na język polski przetłumaczono największą liczbę dzieł Herty Müller: podobieństwo doświadczeń kulturowych. Wynika ono po części ze wspólnego dla krajów demokracji ludowej pod przewodnictwem Związku Radzieckiego reżimu społeczno-politycznego: realiów polityczno-społecznych tamtego okresu i marzeń o dobrobycie Zachodu. Zachwyty nad zachodnimi towarami, a jednocześnie zazdrość (ze strony współpracownic) jest widoczna w opisie rzeczy, które posiada przyjaciółka głównej bohaterki — Teresa: „Miała sukienki z Grecji i Francji. Swetry z Anglii, a dzinsy z Ameryki [...]. Kobiety w biurze nie znosiły Teresy. Widać było, o czym myślały, patrząc na nią. Myślały: Wszystko, co nosi Teresa, warte jest ucieczki”⁶⁹. Takiego samego stosunku do tego typu zjawisk zapewne nie mają (zachodnio)niemieccy odbiorcy, dla których tematyka ta jest odległa i niezbyt łatwa do zrozumienia.

Konstrukcją, której nie sposób przetłumaczyć wiernie na język polski, jest czasownik złożony typu przysłówki + czasownik (w języku niemieckim), np. *fertigmachen* i *schönreden*. Temu pierwszemu odpowiadać będzie konstrukcja „wykończyć kogoś” (jego dosłowne tłumaczenie brzmiałoby: „zrobić gotowym”), pochodzi on od potocznego znaczenia przymiotnika *fertig* (właściwie: „gotowy”), czyli „wykończony” albo „wyczerpany”. Czasownikowi *schönreden*

⁶⁷ *Duden* pod hasłem *Essenskarte*: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Essenskarte> [Data dostępu: 25.01.2016].

⁶⁸ *Duden* pod hasłem *Lebensmittelmarke*: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Lebensmittelkarte> [Data dostępu: 19.01.2016].

⁶⁹ H. Müller: *Sercątko...*, s. 98—99.

z kolei odpowiadają heteronimy „upiększać coś”, „zamykać oczy na coś” i „bagatelizować”, a dosłowne tłumaczenie miałyby postać: „powiedzieć pięknie”. Widzimy, że taki sam zestaw wyrazów w języku polskim nie jest w stanie wyrazić obecnej w języku niemieckim konotacji: „powiedzieć tak, żeby wydawało się piękne”. Charakterystyczne dla tego typu konstrukcji jest bliższe określenie czasownika poprzez przysłówek bezpośrednio związany (bo złożony) z nim, co w języku polskim jest niemożliwe. Powstają w ten sposób różne obrazy świata wynikające z odmiennych konceptualizacji, w tym przypadku ściśle związanych z zasadami słowotwórczymi i gramatyką. Przykładem z powieści *Sercątko* jest następujący fragment, w którym mamy do czynienia z czasownikiem *leeressen* (dałby się on przetłumaczyć jako „wyjeść”, „zjeść wszystko”): „Darum ißt das Kind die Taschen mit den Pflaumen später leer”⁷⁰ („Dlatego dziecko zjada później wszystkie śliwki z kieszeni”⁷¹). Aby oddać tę samą treść co w oryginale, potrzebny jest opisowy sposób wyrażania czasownika *leeressen* poprzez wyrażenie „zjadać wszystko”, przy czym „wszystko” ma paradoksalnie antonimiczne znaczenie w stosunku do *leer* („pusto”), zachodzi tu więc odwrotny proces myślowy: w języku niemieckim naszym pierwszym skojarzeniem będzie pustka, a w języku polskim pełnia, więc rodzimy użytkownik języka niemieckiego widzi „szklanę w połowie pustą”, a rodzimy użytkownik języka polskiego widzi „szklanę w połowie pełną”. Posuwając się dalej, można by przyjąć, że pierwsi patrzą na rzeczywistość raczej pesymistycznie, a drudzy bardziej optymistycznie. Wspomniany czasownik to, dokładniej rzecz biorąc, czasownik rozdzielnie złożony (czyli taki, w którym akcent pada na przedrostek — najczęściej jest nim przyimek — i w którym ten przesuwa się na koniec zdania), więc moglibyśmy mówić w tym przypadku wręcz o tzw. złożeniu rozdzielonym (*Distanzkompositum*), którego „człony — formalnie rozdzielone — nie mogą istnieć bez siebie przy określonym znaczeniu całości konstrukcji syntaktycznej”⁷².

Miejszem, w którym tłumaczka wybrała sformułowanie nieodpowiadające duchowi języka polskiego, lecz uświadamiające odbiorcy przekładu, że książka oryginalnie napisana została po niemiecku, jest następujący fragment: „Als die Bäume kahl wurden, konnte ich das Frischgestorbene der Frau nicht ertragen”⁷³ („Kiedy drzewa traciły liście, nie mogłam znieść świeżozmarłości tej kobiety”⁷⁴). Jest to dosyć odważne, lecz prawdopodobnie świadome posunięcie tłumaczki, mając na uwadze, że złożenia *świeżozmarłość* nie znajdziemy w żadnym słowniku ani jakimkolwiek innym źródle (choćby internetowym). Wyjściowe złożenie *Frischgestorbene* wprawdzie również nie figuruje w żadnym słowniku języka

⁷⁰ H. Müller: *Herztier...*, s. 22 (podkr. — J.A.).

⁷¹ H. Müller: *Sercątko...*, s. 20 (podkr. — J.A.).

⁷² K. Handke: *Budowa morfologiczna i funkcje compositów polskich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976, s. 10—11.

⁷³ H. Müller: *Herztier...*, s. 136.

⁷⁴ H. Müller: *Sercątko...*, s. 114.

niemieckiego, ze względu na swoją strukturę (compositum) jest ono jednak o wiele bardziej naturalne dla niemieckojęzycznego niż polskojęzycznego odbiorcy. Moglibyśmy określić je za Jeziorskim jako *Augenblicksbildung*⁷⁵, czyli językowy okazjonalizm, którego nie znajdziemy w słowniku, ponieważ tworzony jest tylko z potrzeby w danej chwili. Nie wykazuje przy tym wystarczającej frekwencji, by umieścić go w słowniku, gdyż istnieje jedynie potencjalnie.

Fragmentem, na podstawie którego można pokazać, na czym polega wspomniana obrazowość typowa dla języka niemieckiego, jest opis przyrody, która jawi się w odczuciu głównej bohaterki następująco: „Ich ging quer durch das Gras auf dem Weg, den ich beim Kommen zertreten hatte. Malven aus lauter lila Fingerhüten, Königskerzen griffen in die Luft”⁷⁶ („Szłam na przełaj po trawie drogą, którą wydeptałam przechodząc. Malwy z samych liliowych naparstków, dziewanny wyciągały się w powietrze”⁷⁷). Należy tu zwrócić uwagę zwłaszcza na *lila Fingerhüte* oraz *Königskerzen*, czyli „liliowe naparstki” i „dziewanny”. Pomijając pomyłkę, jaka wkradła się w tłumaczeniu rośliny *Fingerhut* (jest polska „naparstnica”, a nie „naparstek”), trzeba przyznać, że ani nazwa „naparstnica”, ani nazwa „dziewanna” nie wywołuje bezpośrednich skojarzeń dotyczących wyglądu, koloru lub zapachu tych kwiatów. Zupełnie przeciwnie zachowują się złożenia niemieckie: w przypadku wyrazu *Fingerhut* wiemy, że mamy do czynienia z kwiatem o wyglądzie kapelusza (*Hut*) nakładanego na palec (*Finger*), czyli naparstka. Po polsku nie wywołuje żadnych skojarzeń, ponieważ rdzeń tego wyrazu *-parst* nie znajduje żadnego odzwierciedlenia w postaci nadrzędnego leksemu obecnie występującego w słowniku języka polskiego. W lepszej sytuacji byłby w tym przypadku na przykład odbiorca czeskiego przekładu, ponieważ *náprstník* bezpośrednio wskazuje na nadrzędny wobec niego rzeczownik *prst* („palec”). Podobnie ma się rzecz z dziewanną. Nie odsyła ona do żadnego nadrzędnego wyrazu, który mógłby dostarczyć informacji na temat właściwości tejże rośliny. Niemieckie złożenie *Königskerze* przekazuje nam natomiast względnie klarowny jej obraz, mianowicie jako kwiat o wyglądzie królewsko (*Königs-*) zdobionej świeczki (*Kerze*).

Tematem różnic (i podobieństw) w obrazowości między językiem niemieckim a językiem polskim w kontekście przekładoznawstwa zajmuje się na przykład Joanna Kubaszczyk w swojej najnowszej monografii dotyczącej „słowoobrazów” i „obrazów w przekładzie”⁷⁸. Analizując między innymi wiele compositów, zauważa znaczące różnice w zakorzenieniu pewnych „słowoobrazów” (głębiej są one zakorzenione w języku niemieckim), przez co pojawiają się nieraz roz-

⁷⁵ J. Jeziorski: *Substantivische...*, s. 15.

⁷⁶ H. Müller: *Herztier...*, s. 67.

⁷⁷ H. Müller: *Sercątko...*, s. 114.

⁷⁸ J. Kubaszczyk: *Wortbilder und Übersetzungsbilder. Eine Untersuchung zur Wortbildung als Bildbildung im Kontext der Übersetzungswissenschaft*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

bieżności skojarzeniowe w przekładzie jako wytworze. Podczas gdy złożenie *Aufbruchstimmung* zawiera w sobie cały ciąg skojarzeń i obrazów (pozytywny nastrój, ekscytacja, oczekiwanie na coś pozytywnego), jego ekwiwalent podany przez autorkę — „wyjazdowy nastrój” — nie jest w stanie wywołać choćby zbliżonych reakcji⁷⁹, gdyż nie jest on zakorzeniony w języku, lepszym rozwiązaniem byłoby z pewnością wyrażenie „podekscytowanie podróżą”. Podobnie jest w przypadku leksemu *Blebschaden*, który został przetłumaczony jako „stłuczka”, chociaż to właściwie „uszkodzenie karoserii”. Jednakże „stłuczka” wydaje się najbardziej zakorzenionym odpowiednikiem i przez to najbardziej stosownym. Obrazowość i idiomatyczność są jednak dużo mniejsze niż w przypadku *Blebschaden*, które bezpośrednio odsyła do skutków wypadku⁸⁰.

Najważniejszym złożeniem jest ostatecznie tytułowe *sercątko*, które pojawia się wielokrotnie w całej powieści. Wydaje się ono swego rodzaju motorem napędowym każdego człowieka, a nawet rzeczy w świecie wykreowanym przez Hertę Müller, w którym nie ma miejsca dla prawdziwego serca odczuwającego pozytywne i negatywne emocje. Wywołany omawianym złożeniem obraz mógłby pojawić się we śnie, jest to bowiem kombinacja dwóch elementów: „serca”, centralnego narządu ludzkiego, uważanego za symbol istoty charakteryzującej się duszą i indywidualną emocjonalnością, oraz „zwierzęcia” — uważanego za istotę żywą uległą człowiekowi, którą cechują instynkt i popęd⁸¹. Sercątko ma według „śpiewającej babki” na przykład dziadek, choć z uwagi na jej demencję starczą można przyjąć, że chodzi raczej o jej sercątko, gdyż przez osoby z demencją rzeczy są nieraz widziane inaczej albo wręcz odwrotnie: „Sie faßt seine Hände an und sagt: Du sollst nicht schlafen, dein Herztier ist noch nicht zu Hause”⁸² („Chwyta jego ręce i mówi: Nie śpij, twojego sercátka nie ma jeszcze w domu”⁸³). Sercątko to pęta się (jak opętane) razem z nią po wsi. Ze swoim sercątkiem boryka się również główna bohaterka powieści, gdy zastanawia się nad popełnieniem samobójstwa. Sercątko wydaje się tym elementem ciała i duszy, który uniemożliwia bohaterce ten krok: „Der Tod piff mir von weitem, ich mußte Anlauf nehmen zu ihm. Ich hatte mich fast in der Hand, nur ein winziges Teil machte nicht mit. Vielleicht war es das Herztier”⁸⁴ („Śmierć gwizdała na mnie z oddali, potrzebny był mi do niej rozbieg. Miałam się prawie w rękę, jeszcze tylko maleńka cząstka opierała się. Może to było sercátko”⁸⁵). Pełni ono więc

⁷⁹ Por. *ibidem*, s. 124.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 125.

⁸¹ Por. P. Müller: *Herztier. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern*. W: R. Köhnen: *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt am Main, P. Lang, 1997, s. 110.

⁸² H. Müller: *Herztier...*, s. 138.

⁸³ H. Müller: *Sercątko...*, s. 115—116.

⁸⁴ H. Müller: *Herztier...*, s. 111 (podkr. — J.A.).

⁸⁵ H. Müller: *Sercątko...*, s. 93 (podkr. — J.A.).

w pewnym stopniu funkcję *élan vital*⁸⁶, czyli pędu życiowego umożliwiającego dynamiczny rozwój istot żywych; innymi słowy jest to instynkt przetrwania.

Należy jednak przyjrzeć się w głównej mierze sztucznym twórcom, jakimi są zarówno *Herztier* w języku niemieckim, jak i *sercątko* w języku polskim. Dosłowne tłumaczenie oryginalnego wyrazu brzmiałoby „sercozwierzę”, lecz tłumaczka zamiast złożenia zdecydowała się użyć zgodnie z duchem języka polskiego formantu słowotwórczego pochodzącego z największym prawdopodobieństwem od zdrobnienia wyrazu *zwierzę* mającego postać *zwierzątka*. Nadała w ten sposób sercu status zwierzęcia, a dokładniej młodego lub małego zwierzęcia, czyli *zwierzątka*. Z takimi *zwierzátkami* kojarzymy w języku polskim na przykład *kociątko*, *słoniątko*, *cielątko*, *prosiątko*. Formant *-ątko* sugeruje ponadto, że mamy do czynienia ze stworzeniem przyjaznym człowiekowi, niegroźnym, lecz także zwierzęcym. Wyjściowe *Herztier* natomiast przywołuje odmienny obraz (choć stanowi ten sam problem ontologiczno-psychologiczny), nie mamy tutaj do czynienia ze zdrobnieniem (które w języku niemieckim jest zresztą mało produktywne), a zestawienie z sobą *Herz* („serce”) i *Tier* („zwierzę”) w jednym słowie brzmi szorstko, wręcz groźnie, gdyż *Tier* jest w stanie wyrzucić *Herz* krzywdę. Można by więc rzec, że w *sercątku* skrywa się biegun zwierzęcy człowieka, jego „agresja złośliwa”. Według Ericha Fromma człowiek jest bowiem „jedynym zwierzęciem, które może mordować i dręczyć przedstawicieli własnego gatunku, nie odnosząc równocześnie z tego żadnych racjonalnych korzyści biologicznych czy ekonomicznych”⁸⁷. W świecie takiej „złośliwej agresji” żyją bohaterowie *Sercątka*, doświadczając jej czy to ze strony *Securitate* stosującego torturę podczas przesłuchań, czy to ze strony zwykłych ludzi, takich jak współpracownicy Kurta w rzeźni, dręczący go psychicznie. Konkludując, można by uznać *sercątko* za swego rodzaju *alter ego* każdego człowieka, czyli jego drugą zwierzęcą tożsamość. Nie wyczerpuje to wprawdzie wszystkich znaczeń, jakie przybiera *sercątko* w powieści o tym samym tytule, lecz przybliży ich wspólne właściwości.

Reasumując, *composita* w języku niemieckim, co widoczne jest również w *Sercątku* Herty Müller, odgrywają centralną rolę w słowotwórstwie i współtworzą w znacznej mierze językowy obraz świata. Jako że *composita* w języku polskim są zazwyczaj twórcami sztucznymi, bazującymi w dużej mierze na obcych wzorach, w tym niemieckich, tłumacz stoi każdorazowo przed dużym dylematem. Musi się bowiem zdecydować: czy zrezygnować z pewnych obrazów, które wywołuje *compositum* u odbiorcy oryginału (niemieckojęzycznego), na rzecz bardziej idiomatycznej konstrukcji analitycznej, tak aby odbiorca przekładu nie odczuł żadnej obcości zgodnie ze sposobem *covert translation*, czy

⁸⁶ Por. portal Onet.wiem pod hasłem *élan vital*: http://portalwiedzy.onet.pl/93553,,,lan_vital,haslo.html [Data dostępu: 21.01.2016].

⁸⁷ Por. E. Fromm: *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*. Tłum. J. Karłowski. Wyd. 1. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 1999, s. 243.

zaryzykować i wybrać nietypową konstrukcję (taką jak na przykład wspomniana *świeżozmarłość*) uświadamiającą odbiorcy przekładu, że książka oryginalnie została napisana w innym języku.

W celu stworzenia szerokiego spektrum interpretacyjnego autorka posługuje się metaforami, w konstrukcji których composita pełnią ważną funkcję jako nośniki niemieckojęzycznego obrazu świata, czyli światopoglądu wpisanego w język. Przy niemieckim zamiłowaniu do konkretności w compositach, tak jak w metaforze, istnieją dynamiczne przestrzenie semantyczne, będące otwartymi szczelinami dla jednostkowych aktualizacji.

W tłumaczeniu tego typu konstrukcji na język polski możemy zauważyć wyraźną próbę znalezienia złotego środka między sposobem *covert translation* a *overt translation*, przy czym przeważa ten drugi. Tłumaczka wyraźnie stara się zachować cechy morfologiczno-leksykalne typowe dla języka wyjściowego (a nie dla języka docelowego — polskiego), jak np. compositum *świeżozmarłość* (zamiast np. „nastrój/atmosfera panująca po niedawnej śmierci”) albo konstrukcja multiwerbizacyjna „pończochy patentowane” (zamiast istniejących niegdyś „patentek”). Nie zawsze wychodzi to na dobre, jak choćby w przypadku leksemu *kantyna*, który został bezpośrednio przetłumaczony z języka wyjściowego, gdzie wykazuje niemal identyczne cechy ortograficzno-fonetyczne. *Kantin* jednak, jak się okazuje, odsyła do czegoś innego niż *kantyna*, więc w tym przypadku sposób *overt translation* nie sprawdził się. Najbardziej znamienym przykładem rozwiązań tłumaczeniowych dotyczących compositów jest tytułowe *Herztier*, przetłumaczone jako *Sercątko*. Możemy w tym przypadku mówić o pewnym kompromisie między zachowaniem wzorca oryginalnego (neologizm został przetłumaczony także za pomocą neologizmu) a użyciem typowej dla języka docelowego konstrukcji uniwerbizacyjnej typu rdzeń + formant słowotwórczy (w przeciwieństwie do użytego w oryginale compositum).

Bardzo istotne w *Sercątku* są skojarzenia powstające u odbiorcy. Zadaniem tłumacza, a w tym przypadku tłumaczki, jest więc znalezienie takiego równoważnika znaczeniowego, który wywoła jak najbardziej podobne skojarzenia, czyli „poruszy wyobraźnię i emocje”⁸⁸ w równym stopniu co w oryginale. Trudność ta szczególnie widoczna jest na przykład w nazwach roślin, w języku niemieckim często wyrażonych poprzez wysoce obrazowe composita, jak choćby w przypadku wspomnianych *Fingerhut* i *Königskerze*, które w tłumaczeniu na język polski nie wywołują choćby zbliżonych asocjacji. Jednakże tłumacząc jakkolwiek tekst z języka niemieckiego na język polski, zawsze będziemy napotykali na ten problem, ponieważ bariera systemów językowych uniemożliwia nam wierniejszy przekład. Gdybyśmy bowiem próbowali każde niemieckie compositum tłumaczyć za pomocą compositum w języku polskim, otrzymalibyśmy zupełnie

⁸⁸ B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 165.

sztuczny twór pełen dziwaczych neologizmów. Najważniejsze jest ostatecznie znalezienie ekwiwalentu zarówno semantycznego, jak i funkcjonalnego. Sens jest także generowany przez wyrażenia o dużym stopniu nacechowania kulturowego, takie jak metafory, *composita*, obrazowość i różne sposoby narracji. Tłumacz zmienia struktury i znaczenia, lecz zachowuje sens i mechanizm generowania sensu.

Literatura

- Balcerzan E.: *Literatura z literatury — strategie tłumaczy*. Katowice, „Śląsk”, 1998.
- Bartmiński J.: *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.
- Duden — *Das Herkunftswörterbuch — Etymologie der deutschen Sprache*. Red. J. Riecke. Wyd. 5. Berlin, Mannheim, Zürich, Dudenverlag, 2014.
- Fromm E.: *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*. Tłum. J. Karłowski. Wyd. 1. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 1999.
- Głowiński M., Sławiński J.: *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2010.
- Gołąb Z., Heinz A., Polański K.: *Słownik terminologii językoznawczej*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- Handke K.: *Budowa morfologiczna i funkcje compositów polskich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Jeziorski J.: *Substantivische Nominalkomposita des Deutschen und ihre polnischen Entsprechungen*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1983.
- Kubaszczyk J.: *Wortbilder und Übersetzungsbilder. Eine Untersuchung zur Wortbildung als Bildbildung im Kontext der Übersetzungswissenschaft*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.
- Kurzowa Z.: *Złożenia imienne we współczesnym języku polskim*. Kraków, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.
- Müller H.: *Herztier*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 2007.
- Müller P.: *Herztier. Ein Titel/Bild inmitten von Bildern*. W: R. Köhnen: *Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers*. Frankfurt am Main, P. Lang, 1997.
- Müller H.: *Sercątko*. Przeł. A. Buras. Wołowiec, Czarne, 2009.
- Sapir E.: *Kultura, język, osobowość*. Tłum. B. Stanosz. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Stockwell P.: *Cognitive Poetics. An introduction*. London, Routledge, 2002. Published in the Taylor and Francis e-Library, 2005, s. 105—119.
- Tokarz B.: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Whorf B.: *Język, myśl i rzeczywistość*. Tłum. T. Hołówka. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2002.

Źródła internetowe

- Beyer S.: *Ich habe die Sprache gegessen*. Wywiad z Hertą Müller. „Der Spiegel”, 27.08.2012.
Dostępne w Internecie: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-87908042.html>.
- Duden: <http://www.duden.de>.
- Gramatyczny System Informacyjny Instytutu Języka Niemieckiego [Grammatisches Informationssystem des Instituts für Deutsche Sprache]: <http://hypermedia.ids-mannheim.de>.
- Hajdú E.: *Die Volkstracht in Schambek*. Dostępne w Internecie: http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/nemetek/beitrage_zur_volkskunde_der_ungarndeutschen/1993/pages/006_die_volkstracht_in_schambek.htm.
- International Dublin Literary Award: <http://www.dublinliteraryaward.ie/nominees/the-land-of-green-plums/>.
- Portal Onet.wiem: <http://portalwiedzy.onet.pl/>.
- Pogadajmy o peerelu — w czterech porach roku: <http://polska-peerelu.blog.onet.pl/zapomniane-slowka/>.
- Słownik języka polskiego: <http://sjp.pl>.
- Universal-Lexikon Academic: http://universal_lexikon.deacademic.com.
- Wiktionary: <https://de.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Hauptseite>.

Jakob Altmann

Deutschen Komposita als kulturell geprägte Wortbildungseinheiten und deren Übersetzung ins Polnische

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel behandelt das Thema der „Deutschen Komposita als kulturell geprägte Wortbildungseinheiten und deren Übersetzung ins Polnische“ am Beispiel von Herta Müllers Roman *Herztier* und dessen Übersetzung ins Polnische mit dem Titel *Sercatko*.

Es werden dabei zunächst Komposita als solche — sowohl im Deutschen als auch im Polnischen — definiert sowie deren Funktionen und verschiedene Typen besprochen. Besonders im Blickpunkt stehen in diesem Zusammenhang Divergenzen im Bereich der in der jeweiligen Sprache verwendeten Begriffe (s. *Zusammenrückung* vs. *zestawienie* und *zrost*).

Im praktischen, der Analyse der polnischen *Herztier*-Übersetzung gewidmeten Teil wird die Aufmerksamkeit des Lesers anfangs auf für die Übersetzung potenziell problematische Charakteristika von Herta Müllers Prosa gelenkt, um anschließend konkrete Textpassagen vergleichend zu analysieren. Dabei kann Folgendes festgestellt werden: die typisch deutschen Komposita können nicht ohne Bedeutungsverschiebungen ins Polnische übertragen werden, es werden dafür nämlich teils univierbende, teils multivierbende Konstruktionen verwendet, wodurch jedoch ein großer Teil der Bildlichkeit verloren geht. Viele dieser Komposita sind kulturell geprägte Wendungen, wie z.B. *Patentstrümpfe* oder *Essenskarte*, die nicht eins zu eins ins Polnische übertragen werden können. Nichtsdestotrotz hat die Übersetzerin gute translatorische Lösungen gefunden, was man teilweise mit Parallelen zwischen den kulturellen (mit dem Leben in der Rumänischen Volksrepublik zusammenhängenden) Erfahrungen Müllers und den der Übersetzerin Alicja Buras (in der Polnischen Volksrepublik aufgewachsen) erklären kann.

Alles in allem, können wir in der polnischen Übersetzung den klaren Versuch erkennen, die goldene Mitte zwischen *covert translation* und *overt translation* zu finden, wobei Letztere überwiegt.

Schlüsselwörter: Komposita, deutsch-polnische Übersetzung, Wortbildung, *Herztier*, kulturelle Prägung.

Jakob Altmann

German compound words as culturally marked word-formation units and their translation into Polish

Summary

This article deals with the topic of German compound words as culturally marked word-formation units and their translation into Polish, based on the example of the translation of Herta Müller's novel *Herztier* (*The Land of Green Plums*).

Firstly, the author specifies compound words as such — in German and Polish, as well as their differing functions and types. Under focus especially are the divergences in the area of the terms used in each language (cf. *Zusammenrückung* vs. *zestawienie* and *zrost*).

In the beginning of the practical part, which is dedicated to an analysis of the translation into Polish, the attention of the reader is directed to the potentially problematic characteristics of Herta Müller's prose, which can appear during the process of translation. In this regard, we can state: that the typical German compound words cannot be translated into Polish without semantic displacements, for the translation it is necessary to use partly uni- and partly multi-verbated constructions. However, this results in the loss of an important degree of imagery. Many of these compound words are culturally marked collocations, e.g. *Patentstrümpfe* or *Essenskarte*, which cannot be translated faithfully into Polish. Nevertheless, one can say that the translator has found satisfactory translational solutions, which we can partially explain as parallels between the cultural experiences of Herta Müller (her life in the Romanian People's Republic) and of the translator, Alicja Buras (raised in the Polish People's Republic).

All in all, we can recognise in the Polish translation the clear effort to find the golden mean between the so-called *covert translation* and *overt translation*, with the second one dominating.

Key words: compound words, Polish-German translation, word formation, *The Land of Green Plums*, cultural imprint.

Przekłady literatury dla dzieci i młodzieży



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



**Polskie przekłady zbioru *Priče iz davnine*
Ivany Brlić-Mažuranić**
**Polish translations of *Croatian tales of long ago*
by Ivana Brlić-Mažuranić**

Anita Gostomska

Uniwersytet Gdański, Katedra Slawistyki, filag@univ.gda.pl

Data zgłoszenia: 11.03.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 27.04.2016 r.

Abstract: Despite the over one hundred years long popularity of Ivana Brlić-Mažuranić in Croatia, her literary work is almost absent in Poland. In this paper, I would like to trace the history of Polish translations of the famous collection *Croatian Tales of Long Ago*, focusing on the silhouettes of the three translators who took on the translation and the factors that might have affected the problematic reception of Croatian writers in Poland, including the translation strategies adopted by the translators in dealing with the original.

Key words: Ivana Brlić-Mažuranić, *Croatian Tales of Long Ago*, Wanda Pogonowska, Wiktor Bazielić, Magdalena Petryńska, translation.

Zbiór *Priče iz davnine* Ivany Brlić-Mažuranić (1874—1938) miał swoją premierę wydawniczą w 1916 roku w Zagrzebiu. Początkowo liczył on sześć utworów, ale dekadę później, przy okazji trzeciego wydania, autorka wzbogaciła go o dwie kolejne baśnie¹. Zbiór można uznać za szczytowe osiągnięcie w jej stosunkowo skromnej karierze literackiej, które uczyniło ją słynną także poza granicami Chorwacji. Pierwszy — angielski — przekład zbioru (*Croatian tales of long ago*), ilustrowany przez Vladimira Kirina, ukazał się w 1924 roku w Londynie, staraniem brata autorki, Želimira Mažuranića. Okres wielkiej popularności

¹ Zob. D. Zima: *Ivana Brlić-Mažuranić*. Zagreb 2001, s. 96. Kompletny zbiór tworzą baśnie: *Kako je Potjeh tražio istinu*, *Ribar Palunko i njegova žena*, *Regoč*, *Šuma Striborova*, *Bratac Jaglenc* i *sestrica Rutvica*, *Lutonjica Toporka* i *devet župančića*, *Sunce djever* i *Neva Nevičica*, *Jagor*.

słowiańskich baśni trwał do 1933 roku i w tym czasie dotarły one m.in. do Szwecji, Danii, Czechosłowacji, Francji, Niemiec, przynosząc Brlić-Mażuranić oprócz sławy także przydomek „chorwackiego Andersena”². Kolejna, skromniejsza fala przekładów przypadła na lata 50. XX wieku. Pomimo niesłabnącej od ponad stu lat popularności Ivany Brlić-Mażuranić w Chorwacji, jej twórczość w Polsce pozostaje praktycznie nieobecna. W niniejszym szkicu chciałabym prześledzić historię polskich przekładów słynnego zbioru *Priče iz davnine*, koncentrując się na sylwetkach trojga tłumaczy, którzy w różnym zakresie podejmowali się jego translacji, oraz na czynnikach mogących mieć wpływ na problematyczną recepcję chorwackiej pisarki w Polsce. Przyglądając się przyjętym przez tłumaczy strategiom postępowania z oryginałem, staram się uniknąć ewaluacji efektów ich zabiegów, ponieważ funkcjonowali oni w obrębie odmiennych systemów literackich i kulturowych, co sprawia, że opis kontekstu (z konieczności szkicowy) wydaje się ważniejszy niż ocena przekładów³.

Trudności z wyrażeniem w języku polskim pozornie nieskomplikowanego tytułu w dużej mierze wiążą się z genologiczną złożonością utworów składających się na zbiór⁴. Tytułowe *priče* wykazują zaawansowane pokrewieństwo z baśniami, ale można je odczytywać także jako rodzaj przypowieści, paraboli⁵.

² Podobnie jak baśnie Hansa Christiana Andersena, chorwacki zbiór także nie jest adresowany wyłącznie do dzieci. Zob. A. Gostomska: *Czy Ivana Brlić-Mażuranić to chorwacki Hans Christian Andersen? W: Bajkowe inspiracje literaturoznawców i kulturoznawców*. T. 2. Red. M. Zaorska, A. Grabowski. Olsztyn 2012, s. 101–110.

³ Por. A. Adamowicz-Pośpiech: *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*. Katowice 2013, s. 48.

⁴ Maria Krukowska proponuje *Opowiadania z dawnych czasów*, podobnie jak Elżbieta Kwaśniewska. Zob. A. Barac: *Literatura narodów Jugosławii*. Przeł. M. Krukowska. Wrocław 1969, s. 313; *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży. Pisarze, książki, serie, ilustratorzy, przegląd bibliograficzny*. Red. K. Kuliczowska, B. Tylicka. Warszawa 1979, s. 74. Leszek Małczak tłumaczy tytuł zbioru jako *Dawne opowieści*, jednak przy opisie przekładu Magdaleny Petryńskiej posługuje się terminem „opowiadanie”. Zob. L. Małczak: *Croatia. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944–1989*. Katowice 2013, s. 425, 462, 466, 588, 768, 803. Propozycja Danuty Cirić-Straszyńskiej — *Opowieści z dawnych czasów* — wydaje się na tym tle najbardziej koncyliacyjna; przekład Petryńskiej został tu określony (przypuszczalnie przez Hannę Kirchner) mianem bajki. Zob. J. Benešić: *Osiem lat w Warszawie (kronika)*. Przeł. D. Cirić-Straszyńska. Wybór, posłowie, biogramy H. Kirchner. Warszawa 1985, s. 12, 383, 420. Warto w tym miejscu zauważyć, że tytuł zbioru zaproponowany przez Wandę Pogonowską (*Baśnie z dawnej doby*) zdradza wnikliwszą znajomość oryginału. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 478/14.

⁵ Dodatkowych komplikacji przekładowych następują rozbieżności terminologiczne, wynikające z bogactwa tradycji ludowej Słowiańszczyzny południowej, jednak kompleksowe omówienie tego problemu, uwzględniające m.in. zagadnienia z zakresu antropologii kulturowej, znacząco wykraczałoby poza ramy niniejszego szkicu. Równie poważnym wyzwaniem wydają się badania nad powiązaniem językowymi, literackimi i folklorystycznymi zbioru Ivany Brlić-Mażuranić ze wschodniosłowiańską literaturą ludową. Zob. m.in. A. Kos-Lajtman, J. Horvat: *Ivana Brlić-Mażuranić, Priče iz davnine: nova konstrukcija izvora i metodologije*. „Fluminensia” 2011, br. 1, s. 87–99.

Drugi człon tytułu odsyła do neoromantycznych fascynacji zmitologizowaną w „godzinie Herdera”⁶ przeszłością, jednak warto podkreślić, że Ivana Brlić-Mažuranić przywołała ducha słowiańskiej wspólnoty w obliczu wydarzeń „wielkiej wojny”, wzbogacając rdzennie odrodzeniowy kontekst o pierwiastek uniwersalny⁷. Tryumf dobra nad złem dawał trwałą, ponadczasową nadzieję, a postępowanie bohaterów, którzy często okazywali się zwykłymi, słabymi ludźmi, uczyło moralnie pożądanых postaw, niezbędnych zwłaszcza w tzw. trudnych czasach. Patriotyczny wyraz bajkopisarstwa zaangażowanej społecznie Ivany Brlić-Mažuranić zyskuje dodatkową wartość w kontekście niemieckojęzyczności literatury dla dzieci w XIX-wiecznej Chorwacji. Zaproponowane przez pisarkę słowiańskie baśnie były wyjątkowe, bowiem dotychczas, ze względu na historyczną przynależność Chorwacji do monarchii Habsburgów, młode pokolenia czytelników mogły obcować bądź z przekładami literatury dziecięcej z języka niemieckiego (powszechnie były adaptacja i zawłaszczenie tekstów źródłowych)⁸, bądź — zwłaszcza w przypadku najbardziej znanych niemieckich baśni — aż do XX wieku wyłącznie z niemieckimi oryginałami, co wobec jawnej niechęci władz austriackich do języka chorwackiego, uznawanego za „dziecinny i niezdolny do wyrażania treści naukowych oraz idei z zakresu kultury wysokiej”, można interpretować jako wyraz germanizacji, nie ignorując jednak stopnia zniemczenia w tym czasie chorwackich elit⁹. Oryginalny sposób krzewienia patriotyzmu

⁶ Zob. J. Rapacka: *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*. Warszawa 1995.

⁷ Intrygować może fakt, że wojna była także katalizatorem działań słynnych braci Grimm, którzy, przekonani o destrukcyjnym wpływie wojen napoleońskich na cenne dziedzictwo kulturowe Niemiec, zdecydowali o opublikowaniu zbieranych przez siebie materiałów folklorystycznych. Zob. C. Dollerup: *Przekład i baśnie dla dzieci*. Przeł. M. Heydel. „Przekładaniec” 2006, nr 16, s. 83, 92.

⁸ Brak informacji o pochodzeniu utworów mógł, zdaniem Marijany Hameršak, wynikać ze sposobu, w jaki w XIX-wiecznej Chorwacji pojmowano naród i literaturę ludową: „powszechnie było wówczas postrzeganie baśni i podań jako wyrazu ducha narodu [...]. Tak więc baśnie dla dzieci [...] określano jako pochodzące wyłącznie ze słowiańskiej, chorwackiej, serbskiej, polskiej itd. tradycji ustnej. Aż do ostatniej dekady XIX wieku niesłowiańskie baśnie i podania były publikowane z pominięciem ich pochodzenia [...]. Dopiero pod koniec XIX wieku, kiedy osłabło zainteresowanie kwestiami literatury narodowej i ludowej, a idee słowiańskiej jedności zniknęły z chorwackiego dyskursu politycznego, zaczęto jasno wskazywać na pochodzenie niesłowiańskich baśni”. Badaczka przestrzega przed interpretowaniem tej sytuacji jako oporu Chorwatów wobec wiedeńskiej dominacji. Zob. M. Hameršak: *Przekłady baśni pomiędzy mobilizacją narodową a komodyfikacją*. Przeł. A. Arno. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 134, 137.

⁹ Język niemiecki był w XIX wieku językiem klas średnich i wyższych na północy Chorwacji. Mimo że w latach 80. blisko trzy czwarte ludności miejskiej podawało język chorwacki jako ojczysty, niemiecki pozostawał „codziennym językiem domowym”, używanym zwłaszcza w edukacji. Literatura niemieckojęzyczna należała do standardowej oferty księgarni i wypożyczalni w Chorwacji aż do końca II wojny światowej. Do końca XIX wieku niemieckie książki ilustrowane stanowiły częsty prezent bożonarodzeniowy. Rozpowszechnianiem książek chorwac-

pozwała w bajkopisarstwie Brlić-Mažuranić dostrzec także swoiste nowatorstwo, bowiem zabiegając o przywrócenie literaturze rodzimej jej słowiańskiej tożsamości, pisarka sięgnęła po gatunek spoza kanonu¹⁰.

Wiedza na temat Wandy z Żygulskich¹¹ Pogonowskiej (1892—1965), pierwszej polskiej tłumaczki baśni Ivany Brlić-Mažuranić, pozostaje rozproszona i niepełna. Jej postać powraca przede wszystkim we wspomnieniach bliskich; Kazimierz Żygulski wspomina list od ciotki, który we wrześniu 1939 roku dotarł do Lwowa z Warszawy, informując rodzinę o tragicznych skutkach bombardowań¹². Jego brat, Zdzisław Żygulski junior, przywołuje z kolei sielankowy obraz przedwojennego domu rodzinnego we Lwowie¹³. Wandę Pogonowską, jako artystkę malarzkę, która prezentowała swoje prace we Lwowie, Wiedniu i Zagrzebiu, oraz rzeźbiarkę i poetkę, po raz pierwszy „przedstawił” w 1928 roku jej mąż, Jerzy Pogonowski, w szkicu do rodzinnej monografii¹⁴. Informował także, że jego żona kieruje szkołą rysunku i malarstwa dla dzieci i młodzieży¹⁵. Najdokładniejszych

kojęzycznych dla dzieci (będących jednak często adaptacjami niemieckich książek ilustrowanych) zajmowało się Stowarzyszenie Nauczycieli Chorwackich. Zob. M. Hameršak: *Przekłady baśni...*, s. 130—145.

¹⁰ W dokumentacji przesłanej Komitetowi Noblowskiemu w 1931 roku Gavro Manojlović — podkreślając walory baśni Ivany Brlić-Mažuranić — zauważa, że gdyby urodziła się ona jako mężczyzna, to „[...] sve bi to iskazala u vebnoj dramsko-epskoj pjesmi narodnoga pravremena [...]”. Oryginał dokumentu w języku niemieckim. Zob. Gradivo Arhiva Odsjeka za povijest hrvatske književnosti Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Fond Ivana Brlić-Mažuranić, 492. Cyt. za: D. Zima: *Ivana Brlić-Mažuranić, članstvo u Akademiji i Nobelova nagrada*. „Libri&Liberi” 2014, br. 3, s. 258.

¹¹ O rodzinie Żygulskich zob. M. Bajer: *Rody uczone. Kreski do szkicu*. Warszawa—Toruń 2013, s. 551—559.

¹² Pogonowska, która „przeżyła z całą rodziną wrzesień”, powiadamiała o śmierci dalszych krewnych. Zob. K. Żygulski: *Jestem z lwowskiego etapu*. Warszawa 1994. Wersja internetowa: <http://lwow.home.pl/zygulski/zygulski2.html#dzien> [Data dostępu: 18.10.2015]. W październiku 1939 roku Pogonowska została uwięziona wraz z 700 nauczycielami i profesorami na dwa tygodnie na Pawiaku. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 476—480/14.

¹³ „Na drugim piętrze naszej kamienicy mieszkała siostra mojego ojca Wanda Pogonowska, ciocia Wandzia, z mężem Jerzym i synem Iwem. Chorowaliśmy często na wszelkie ówczesne dziecinne choroby. Wsadzano nas do łóżek i czytano zadziwiające bajki Andersena, okrutne bajki braci Grimm i jeszcze okrutniejsze »baśnie ludu polskiego«?. Wspomnienia Zdzisława Żygulskiego juniora zostały spisane w Krakowie, 10 stycznia 2006 roku, i znalazły się w tekście *Szkoła Kistryna. Wspomnienia b. uczniów z okresu nauki w Szkole Powszechnej i Gimnazjum im. Henryka Jordana we Lwowie* [część II, ostatnia], opublikowanym oryginalnie w biuletynie krakowskiego oddziału Towarzystwa Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich. „Na Bajkach” 2007, nr 72 (172). Zob. <https://lwow.home.pl/nabajkach/kistryn1.html> [Data dostępu: 18.10.2015].

¹⁴ J. Pogonowski: *Pogonowscy z Pogonowa. Szkic genealogiczno-heraldyczny*. Lwów 1928, s. 19. Na stronie tytułowej widnieje informacja, że szkic ten, drukowany jako rękopis, ukazał się nakładem Związku Rodzinnego Pogonowskich. Wanda Pogonowska, często ilustrująca publikacje męża, była autorką drzewa genealogicznego zamieszczonego w szkicu.

¹⁵ Pogonowska, która malarstwa uczyła się w prywatnej szkole Batowskiego i w Szkole Przemysłowej we Lwowie oraz w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej w Krakowie,

(spośród nielicznych opublikowanych) danych biograficznych dotyczących Wandy Pogonowskiej dostarcza jej biogram sporządzony przez Hannę Kirchner, która określa Pogonowską jako malarzkę, rzeźbiarkę oraz tłumaczkę. Znajomość języka chorwackiego, umożliwiającą jej pracę przekładową, zyskała Pogonowska dzięki rocznemu pobytowi w Zagrzebiu, dokąd udała się wraz z mężem w 1922 roku. Po powrocie do Polski zaangażowała się w propagowanie kultury jugosłowiańskiej, uczestnicząc m.in. w pracach Ligi Polsko-Jugosłowiańskiej we Lwowie. Kirchner podaje, że przełożoną przez Pogonowską sztukę Milana Ogrizovicia *Hasanaginica* wystawiły teatry lwowski (1927) i warszawski (1929)¹⁶, a sztuka Milana Begovicia *Pustolov pred vratima* oraz *Priče iz davnine* Ivany Brlić-Mažuranić „pozostały zapewne w rękopisie”¹⁷.

Julije Benešić, delegowany przez jugosłowiańskie Ministerstwo Oświaty w ramach wymiany kulturalnej, poznał Wandę Pogonowską przypuszczalnie niedługo po swoim przyjeździe do Warszawy w 1930 roku, kiedy 23 marca uczestniczył w kongresie stowarzyszeń jugosłowiańskich w Polsce. Udział w tym wydarzeniu wspomina z niechęcią, szczególnie uciążliwe było dla niego prowadzenie męczących konwersacji. Wśród natrętnych rozmówców znalazła się także Pogonowska, prawdopodobnie próbująca zainteresować Benešicia swoim przekładem zbioru Brlić-Mažuranić: „Męczy mnie p. Wanda Pogonowska, żona rycerza Pogonowskiego, tłumaczka »Opowieści z dawnych czasów« Ivany Brlić-Mažuranić (musi to być cudowny przekład!), ledwie zipię”¹⁸. Lektura wspomnień Benešicia nie pozwala jednoznacznie ustalić, dlaczego pozostał on obojętny na fakt istnienia tego tłumaczenia, mimo iż pozyskiwanie tłumaczy dla Biblioteki Jugosłowiańskiej bywało często bardzo kłopotliwe. Być może koncepcja serii propagującej literaturę jugosłowiańską w Polsce, oparta na jego wizji, ostatecznie wykluczyła dzieło Brlić-Mažuranić z kręgu utworów mających przybliżyć Polakom Jugosławię. Objaśniając w styczniu 1931 roku klucz doboru dzieł do tłumaczenia, Benešić pisał:

we Lwowie była właścicielką szkoły rysunku i malarstwa dla dzieci i młodzieży w latach 1916—1926, a od 1918 roku uczyła też rysunku w szkołach prywatnych. W 1926 roku na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych złożyła egzamin na nauczycielkę rysunku, zaś w 1929 roku egzamin pedagogiczny na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Przed wojną pracowała w szkołach warszawskich, zaś w czasie okupacji udzielała prywatnych lekcji rysunku i języków nowożytnych. W latach 50. została członkiem ZPAP. Podczas pobytu w Zagrzebiu prezentowała swoje prace na wystawie indywidualnej i zbiorowej, tamże „studiowała rozwój sztuki jugosłowiańskiej”. Potwierdzające te fakty dokumenty osobiste Wandy z Żygulskich Pogonowskiej przechowywane są w Bibliotece Jagiellońskiej. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 476—480/14.

¹⁶ W innym miejscu Kirchner informuje, że sztukę *Žona agi Hasana* wystawiono we Lwowie w 1924 roku. Zob. J. Benešić: *Osiem lat w Warszawie...*, s. 522.

¹⁷ Zob. ibidem, s. 419. Zachowane dokumenty poświadczają, że Wanda Pogonowska sama również pisała sztuki teatralne i występowała jako aktorka. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 476—480/14.

¹⁸ J. Benešić: *Osiem lat w Warszawie...*, s. 12.

[...] musimy ze swej strony dać to, co najlepsze, najbardziej interesujące, a przede wszystkim to, co zrozumiałe dla obcego czytelnika. [...] Nie ma więc sensu forsować takich naszych wytworów literackich — choćby o nie wiem jak głębokiej wartości etnograficznej lub folklorystycznej — których znaczenie, wartość i atrakcyjność mają charakter lokalny, a nie dają gwarancji, że zrozumie je przeciętnie inteligentny człowiek w Polsce. Wyjątek stanowi oczywiście poezja ludowa [...]¹⁹.

Zapiski Benešicia zdradzają także ogromną niechęć, jaką żywił on do męża Wandy Pogonowskiej, którego konsekwentnie określał mianem „lwowskiego rycerza”. Przyczyną tej awersji był konflikt na tle przekładu Gunduliciowskiego *Osmana*, bardzo krytycznie ocenionego przez Benešicia i ostatecznie powierzonego Czesławowi Jastrzębiec-Kozłowskiemu²⁰. Za odrzucenie jego wersji Pogonowski do końca życia zachował urazę do Benešicia²¹, ten zaś w trakcie pobytu w Warszawie wyraźnie unikał kontaktów z Pogonowskim, co mogło ostatecznie uniemożliwić ewentualną współpracę z jego żoną.

¹⁹ Ibidem, s. 298—299.

²⁰ Określenie „lwowski rycerz” (niemal zawsze zaakcentowane wziętym w nawias wykrzyknikiem) powraca na kartach wspomnień Benešicia wielokrotnie i wydaje się nie mieć bezpośredniego związku z konfliktem dotyczącym odrzucenia przekładu. Zob. ibidem, s. 366, 380, 383. Zaczątki sporu dają się wyczuć w zapiskach ze stycznia 1931 roku: „Jestem w rozpacz przez tego gadułę Pogonowskiego. Przesłał mi wczoraj 5 przetłumaczonych pieśni »Osmana«, na 116 małych papierkach, nagryzmołone to niedbale, choć czytelnie, na papierze pakowym, na wydartych z notesu karteczkach formatu nieco większego niż bibułki do papierosów, a nawet bez formatu, z wystrzępionymi brzegami, krótko mówiąc: żadna drukarnia na świecie nie przyjąłaby tego do roboty i żaden redaktor nie chciałby tego czytać. Ja, naturalnie, w mojej sytuacji chwytam się nawet brzytwy, zacząłem więc przepisywać przekład z tych papierków. [...] To by jeszcze nie było najgorsze, ale porównując przekład z oryginałem widzę teraz, że jest to wolny przekład rymowany, jakaś przeróbka, a nie przekład. Miejsca najistotniejsze, najbardziej barokowe, są po prostu wodniste, prozaiczne i rymowane jak w Mariji Bistricy [...]. To w ogóle nie są rymy, a w języku polskim, który pod tym względem jest daleko bardziej wyrobiony od naszego [...], takie rymy to hańba. Pogonowski posłużył się niestety językiem rzekomo staropolskim, żeby te prozaiczne rzygowiny uczynić w dodatku niezrozumiałymi dla czytelnika. Po cóż więc to śmiecie przepisywać na czysto?”. Ibidem, s. 386—387. Przed podjęciem ostatecznej decyzji swój kategoryczny osąd Benešić konfrontuje jednak ze Stanisławem Lamem: „Byłem u dra Lama i pytałem go o zdanie w sprawie przekładu Pogonowskiego. Powiedział to, czego się spodziewałem: »Po przeczytaniu trzech stron każdy odrzuci ten przekład »Osmana«, bo nie ma w nim za grosz poezji«. Ibidem, s. 389. Wkrótce Benešić odnotowuje: „Wczoraj wieczorem napisałem do Pogonowskiego, że nie mogę przyjąć jego przekładu »Osmana«, ponieważ nie jest to przekład, tylko przeróbka, swobodna parafraza eposu Gundulicia, bardzo daleka od oryginału. [...] W poniedziałek odeśle ładnie zapakowany przekład pocztą, żeby mi tu nie przychodził i żebym się nie denerwował”. Ibidem, s. 390—391.

²¹ Informację taką podaje w biografii Pogonowskiego Hanna Kirchner. Zob. Ibidem, s. 420. Warto tu jednak odnotować, że Damir Agičić określa Jerzego Pogonowskiego mianem „przyjaciela Benešicia”. Zob. D. Agičić: *Wiktor Bazielich i njegovi hrvatski korespondenti. Prilog poznavanju hrvatsko-poljskih književnih i kulturnih veza u dvadesetom stoljeću*. „Historijski zbornik” 2009, br. 1, s. 224.

Przekład Wandy Pogonowskiej powstał przypuszczalnie pomiędzy 1926 a 1930 rokiem²², w którym miał się ukazać drukiem²³, do czego jednak nie doszło przede wszystkim z przyczyn finansowych²⁴. W liście skierowanym do Sekcji Przekładów Krakowskiego Oddziału Związku Literatów Polskich w marcu 1960 roku Wanda Pogonowska wspominała, że poznała Ivanę Brlić-Mażuranić osobiście podczas rocznego pobytu w Zagrzebiu i „zachęcona przez nią” przełożyła *Priče iz davnine* na język polski, jednak nie doczekały się one druku, „ponieważ warunkiem było korzystanie z pięknych ilustracji malarza chorwackiego Kirina, a to byłoby zbyt podrożyło nakład”. Wersja przedwojenna uległa zniszczeniu w pożarze, podczas Powstania Warszawskiego, kiedy Wanda Pogonowska została ranna²⁵. Powtórnego przekładu dokonała ona najprawdopodobniej w drugiej połowie lat 50. XX wieku²⁶. Działalność przekładowa, będąca efektem pobytu

²² Przekład Pogonowskiej liczył osiem utworów, co oznacza, że dokonała ona tłumaczenia wydania z 1926 roku, zilustrowanego przez Vladimira Kirina. Według słów Pogonowskiej, to koszt ilustracji wykonanych przez chorwackiego artystę uniemożliwił publikację jej przedwojennego przekładu. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 478/14.

²³ Zaawansowanie prac przekładowych Pogonowskiej w tym czasie potwierdzają wszystkie cytowane w niniejszej pracy źródła. O polskim wydaniu baśni (*sic!*) w 1930 roku informował także Franjo Bučar na łamach piątego numeru czasopisma „Hrvatska revija”. Referując przegląd Bučara, w którym wymienione zostały zagraniczne wydania baśni Brlić-Mażuranić z okresu piętnastu lat od ich premiery wydawniczej w Chorwacji, Vesna Zednik lokuje polskie wydanie pomiędzy 1926 a 1928 rokiem. Zob. V. Zednik: „*Priče iz davnine*”. „*Vijenac*” 2000, br. 167—169. Wersja internetowa: <http://www.matica.hr/vijenac/167/Pri%C4%8De%20iz%20davnine/> [Data dostępu: 15.11.2015].

²⁴ W liście do Ludowej Spółdzielni Wydawniczej w Warszawie (14.11.1960.) Pogonowska jako przyczynę wydawniczego niepowodzenia swoich *Baśni z dawnej doby* wskazuje finanse, nie wspominając tym razem o zbyt kosztownych ilustracjach Vladimira Kirina: „[...] zachwycona pięknem i poezją tego utworu wzięłam go zaraz na warsztat tłumacki. [...] Niestety nie udało mi się w tym okresie międzywojennym znaleźć nakładcy na to piękne dzieło”. Kopia listu przechowywana jest w Bibliotece Jagiellońskiej. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 478/14. Niesprzyjającą ambitnym planom sytuację finansową z przełomu lat 20. i 30. XX wieku wspominał także Wiktor Bazielich, mówiąc wręcz o całkowitym zastoju koniunktury wydawniczej: „Na wszystkie moje oferty do nakładców, o ile mi w ogóle odpowiedziano, brzmiała odpowiedź: owszem, zainteresowanie wzrosło, publiczność dopytuje czasem o przekłady z autorów jugosłowiańskich, lecz w obecnych czasach nie możemy się angażować w nowe wydawnictwa — skorzystamy może kiedy później, gdy się stosunki ekonomiczne poprawią”. Fragment listu Wiktora Bazielicha cyt. za: D. Agičić: *Wiktor Bazielich i njegovi hrvatski korespondenti...*, s. 150.

²⁵ Mienie i dorobek artystyczny Wandy Pogonowskiej uległy częściowemu zniszczeniu już we wrześniu 1939 roku, zaś całkowitemu podczas Powstania Warszawskiego. W czasie powstania Pogonowska doznała obrażeń fizycznych (w dokumentach znajdują się informacje o „ciężkiej ranie postrzałowej” poniesionej „przy gaszeniu pożaru” — „przestrzelonym płucy” i „łopatce strzaśkanej wylotem kul”).

²⁶ W marcu 1958 roku Pogonowska pisała: „Niedawno otrzymałam nowy egzemplarz »Prič« i dokonałam powtórnego przekładu [...]”. Kopia listu do Związku Literatów Polskich, Oddział Krakowski, Sekcja Przekładów przechowywana jest w Bibliotece Jagiellońskiej. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 478/14.

w Zagrzebiu i praktykowana przede wszystkim w latach 20., nie zdominowała twórczości Wandy Pogonowskiej. Warto podkreślić, że w okresie powojennym jej zainteresowanie Jugosławią, mierzone liczbą przekładów czy odczytów i publikacji popularyzujących wiedzę o sztuce jugosłowiańskiej (licznych w okresie współpracy z lwowską, a następnie warszawską Ligą Przyjaźni Polsko-Jugosłowiańskiej), praktycznie zanika, co powrót do zbioru Brlić-Mażuranić czyni wyjątkowym. W liście z marca 1960 roku Pogonowska informowała, że gotowy jest nowy przekład, na który składa się osiem utworów. Lakoniczna odpowiedź Marii Suszyńskiej, będącej kierownikiem Redakcji Wydawnictw dla Młodzieży w Ludowej Spółdzielni Wydawniczej, nie wyjaśnia, dlaczego w listopadzie 1960 roku wydawnictwo nie było zainteresowane słynnymi baśniami²⁷. Jedynym śladem po przekładzie Wandy Pogonowskiej, którego dalsze losy do chwili obecnej pozostają nieustalone, jest tytuł zbioru — *Baśnie z dawnej doby* — wymieniany we wspomnianych dokumentach, a także tytuły dwu baśni (*Puszcza Strzyborowa*²⁸ oraz *Słońce starostą weselnym*), które tłumaczka odczytała podczas wieczoru jugosłowiańskiego, zorganizowanego przez krakowską grupę „Zachęta” 28 listopada 1960 roku w świetlicy Klubu Plastyków²⁹.

Własny przekład jednej baśni ze zbioru Brlić-Mażuranić udało się opublikować na łamach prasy międzywojennej³⁰ Wiktorowi Bazielielowi (1892—1963), który w 1919 roku ukończył prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim, a swoje życie zawodowe związał z kolejnictwem³¹. Jego życiową pasję stanowiła

²⁷ O negatywnej decyzji, podjętej przypuszczalnie niemal natychmiast po otrzymaniu oferty Pogonowskiej, wydawnictwo poinformowało tłumaczkę krótkim, jednozdaniowym listem poleconym z 22.11.1960. Jego treść brzmiała następująco: „Zwracając w załączeniu maszynopis przekładu baśni jugosłowiańskiej autorki, uprzejmie informujemy, że nie będziemy mogli zająć się tą pozycją”. List przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 478/14.

²⁸ Baśń *Striborova šuma* została przez Wandę Pogonowską przetłumaczona także na język esperanto (*Pra arbarego del Striboro*); maszynopis tekstu z ręcznymi poprawkami stanowi część spuścizny przechowywanej przez Bibliotekę Jagiellońską. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 478/14.

²⁹ Odczyt baśni Pogonowska poprzedziła prezentacją biografii Ivany Brlić-Mażuranić, a wcześniej Jerzy Pogonowski wprowadził publiczność „w zagadnienia literatury jugosłowiańskiej i jugosłowiańskiej baśni”. Kopia sprawozdania z przebiegu uroczystości przechowywana w Bibliotece Jagiellońskiej. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 478/14. O odczycie dwu baśni (data odczytu oraz tytuły utworów nie zostały podane) na wieczorze Sekcji Tłumaczy w Krakowskim Oddziale Związku Literatów (o jego zorganizowanie prosiła Pogonowska w liście z marca 1958 roku) dowiadujemy się z kopii listu tłumaczki do Ludowej Spółdzielni Wydawniczej (14.11.1960). Informuje ona także o uznaniu dla baśni, wyrażonym w trakcie dyskusji przez Feliksa Konopkę, Wandę Kragen, Zbigniewa Mehoffera oraz Alinę Świdorską. Zob. kopia listu do LSW w Warszawie z 14.11.1960. BJ, Rkp. Przyb. 478/14.

³⁰ Zob. I. Brlić-Mażuranić: *Rybak Palunko i jego żona*. Przeł. W. Bazielielich. „Ilustracja Polska” 1934, nr 5—10.

³¹ Hanna Kirchner zapewne słusznie podkreśla pochodzenie Bazieliela, który przyszedł na świat „we wsi Podmajerze na peryferiach Starego Sącza” jako syn „stolarza kolejowego”, a pokonując kolejne szczeble edukacji i kariery zawodowej zdobył w 1925 roku posadę urzędnika

literatura³², szczególnie zaś tłumaczona niestrudzenie na język polski literatura południowosłowiańska, którą promował z ogromnym zaangażowaniem zwłaszcza w latach 30., pełniąc jednocześnie funkcję sekretarza i skarbnika, a w okresie powojennym prezesa Katowickiego Oddziału Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Jugosłowiańskiej. Znajomość języka chorwackiego zawdzięczał Bazieliom wpływowi swego wuja (brata matki), proboszcza ze Straconki koło Bielska-Białej, Franciszka Kacza, po którym odziedziczył bogaty m.in. w dzieła literatury południowosłowiańskiej księgozbiór. Zaopatrzony w „niemieckie samouczki języka serbsko-chorwackiego” oraz w chorwacko-niemiecki słownik Ivana Filipovicia, z niezwykłym zapałem przystąpił do studiowania chorwackiej spuścizny, by wkrótce podjąć pierwsze, we własnym odczuciu niezbyt udane, próby translacji. Usystematyzowaniu działań przekładowych sprzyjała życiowa stabilizacja, jakiej Bazieliom doświadczył wraz z zawodowym awansem i przeprowadzką do Katowic³³. Literaturą chorwacką zainteresował się „głębiej

Dyrekcji Okręgowej Kolei w Katowicach. Zob. J. Benešić: *Osiem lat w Warszawie...*, s. 443. Sam Bazieliom w liście do Ivana Esiha wspominał: „Ulegając [...] namowom ojca, którego nie było stać na utrzymanie mnie w Krakowie, zapisałem się na wydział prawa UJ, bo można było siedzieć w domu na prowincji, a na wykłady zajeżdżać 2—3 razy w półroczu. 2 stycznia 1914 roku zmarł mi ojciec, a skromna emerytura wdowia, jaką matka otrzymała, nie pozwalała na tyle na studia w Krakowie. Musiałem jeszcze oglądać się za jakim zarobkiem. Wnet wybuchła wojna. Przez przypadkową omyłkę nie dostałem się do wojska przy pierwszym poborze [...], a przy następnych [...] dziwnym szczęściem nie uznano mnie za »zdatnego« — i w ten sposób nie zaznałem jej okropności frontowych. [...] Cały niemal dzień zajmowała mi praca w kancelarii adwokackiej Dra Szayera, ojca słynnej śpiewaczki Ady Sari — i udzielanie lekcji dwu najmłodszym jej braciom. [...] Ciągnęło mnie zawsze do szerokiego świata. Więc gdy robota w kancelarii adwokackiej się urwała, a moi uczniowie pozdawali do gimnazjum, znalazłem zajęcie w kancelarii jednego z notariuszy w Krakowie. Lecz — jako to zawsze bywa — inaczej mi się tam życie ułożyło i popłynęło, niż sobie marzyłem. [...] Rozgrywały się wtedy epokowe chwile ostatnich miesięcy 1918 r., runęła sromotnie Austrija, zrodziła się nasza Rzeczpospolita. Wnet potem [...] wyjazd z Krakowa, ożenek i ciężka harówka kandydata notarialnego w prowincjonalnej kancelarii [...]. W międzyczasie porzuciłem notariat (maj 1920) i wstąpiłem do służby kolejowej. Na praktykę dostałem się do rodzinnego miasteczka, później do Nowego Sącza, gdzie też zamieszkałem do 1925 r. [...] wtem telegraficznie przeniesiono mnie (marzec 1925) do dyrekcji kolejowej, lecz nie do Krakowa, o czym marzyłem przy wstępowaniu do kolei, tylko do Katowic. Tu nowe i zupełnie obce stosunki i środowisko, odmienna zupełnie praca referenta procesowego przy odmiennym ustawodawstwie zahamowały znowu bieg moich prac”. Cyt. za: D. Agičić: *Wiktor Bazieliom i njegovi hrvatski korespondenti...*, s. 146—148.

³² W rodzinnych stronach Wiktor Bazieliom jest ceniony przede wszystkim z powodu opublikowanego pod koniec życia przewodnika *Stary Sącz i jego zabytki* (Kraków 1961), pośmiertnie zaś tomów: *Historie starosądeckie* (Kraków 1965) oraz *Starosądeckie domy rynkowe i ich dawniejsi właściciele* (Nowy Sącz 1996). Jego imię nosi Powiatowa i Miejsko-Gminna Biblioteka Publiczna w Starym Sączu oraz jedna z ulic w tym mieście.

³³ W liście do Vlastimira Mareša, z lipca 1934 roku, Bazieliom pisał: „pracuję w służbie finansowej jako kierownik działu kontroli wpływów i kas”. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 48/56 <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=271325&from=publication> [Data dostępu: 9.12.2015].

i poważniej, z określonym już celem”, kiedy spostrzegł, że rynek księgarski „zalewają coraz to większe masy przekładów z obcych literatur, przekłady rzeczy zupełnie bezwartościowych”³⁴. Nabyte drogą samouctwa kompetencje językowe nie uczyniły z Bazelicha wybitnego tłumacza³⁵, ale efekty ogromnego wysiłku, jaki włożył on w popularyzację chorwackiej i serbskiej kultury, są bezspornie wysoko oceniane³⁶. Lektura korespondencji Bazelicha stanowi świadectwo jego wielkiej pracowitości i wytrwałości, które rekompensowały niedobór talentu literackiego³⁷. Pierwszym opublikowanym na łamach prasy przekładem Wiktora Bazelicha była nowela Janka Leskovara *Bez doma* („Polska Zachodnia” styczeń 1928)³⁸. Najprawdopodobniej jego największym osiągnięciem

³⁴ W liście do Ivana Esiha Bazelich wyjaśniał: „Daremnie szukałem po wszystkich katalogach księgarskich za przekładami z literatury chorwackiej (na razie o niej tylko miałem jakiegotakie wyobrażenie i ona mnie pociągała). W ogóle ze słowiańskich piśmiennictw mało tłumaczono i wydawano [...]. Zbudziło to we mnie pragnienie zapełnienia tej luki w naszej literaturze przekładowej, za jaką uważałem zupełny brak przekładów z literatur jugosłowiańskich, całkiem u nas nieznanych”. Cyt. za: D. Agičić: *Wiktor Bazelich i njegovi hrvatski korespondenti...*, s. 148–149.

³⁵ Bardzo kategorycznie wypowiadał się o poziomie przekładów Bazelicha współpracujący z Benešiem w Warszawie Arnold Szyfman, reżyser i ówczesny dyrektor Teatru Polskiego i Małego. Powierzony Bazelichowi w 1930 roku przekład sztuki Miroslava Krležy *W agonii* Szyfman określił jako „haniebny” i zdecydował, by ponownie, z pomocą Benešicia, opracowała go Zofia Nałkowska, która „jest bardziej Jugosłowianką niż Polką od czasu, jak wróciła z Zagrzebia”. J. Benešić: *Osiem lat w Warszawie...*, s. 44, 61. Również Nałkowska podtrzymała negatywną ocenę, odnotowując, że wśród podejmowanych przez nią prac zarobkowych jest „korekta okropnego przekładu jugosłowiańskiego dramatu Krležy *Baronowa Lenbach* [...] (13 III 1931)”. Cyt. za: H. Kirchner: *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa 2011, s. 382. Sztuka w przekładzie Nałkowskiej została wystawiona w listopadzie 1933 roku w Teatrze Małym w Warszawie.

³⁶ Pomimo niskiej oceny kompetencji Bazelicha jako tłumacza (zob. przypis 35.) Benešić chwalił jego dążenia do zainteresowania polskich odbiorców literaturą jugosłowiańską: „Od lat tłumaczy nowele chorwackie i serbskie nasz zagorzały przyjaciel w Katowicach, Wiktor Bazelich [...]. I p. Bazelich stara się teraz umieszczać swe przekłady w czasopismach, częściowo nawet ze skutkiem, lecz efekty takie są krótkotrwałe”. J. Benešić: *Osiem lat w Warszawie...*, s. 300. Tekst ukazał się 5 stycznia 1931 roku w dzienniku „Obzor” (nr 4). Jako osobę najczęściej w okresie powojennym piszącą o Jugosławii i Chorwacji określa Bazelicha m.in. Leszek Małczak. Zob. L. Małczak: *Croatica...*, s. 121.

³⁷ Damir Agičić stwierdza: „Bazelich nie miał wielkiego talentu literackiego, ale był niezwykle pracowity i wytrwały w swych wysiłkach. Niełatwo było go zniechęcić odmowami, które często dostawał od redakcji szanowanych czasopism. Jeśli nie udało się w jednym miejscu, swoje teksty przysyłał do innych wydawców aż przewyciężył ich opór. Czasami nie miał umiaru w pytaniu o los swoich tekstów, o to, czy będą opublikowane [...]. Nie zniechęcał się negatywnymi uwagami [...]”. D. Agičić: *Przyczynek do historii polsko-jugosłowiańskich stosunków kulturalnych po II wojnie światowej — działalność Wiktora Bazelicha na polu promocji kultury i jego praca tłumacza*. „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”. T. 46. Warszawa 2011, s. 235.

³⁸ Cyt. za: D. Agičić: *Wiktor Bazelich i njegovi hrvatski korespondenti...*, s. 150.

nięciem translatorskim było przetłumaczenie powieści Borisava Stankovicia *Nečista krv*, która w 1935 roku ukazała się w ramach słynnej Benešiciowskiej Biblioteki Jugosłowiańskiej i doczekała się ponownego wydania dwie dekady później (Warszawa 1956).

Zainteresowanie Bazieliha twórczością Ivany Brlić-Mažuranić wydaje się przypadkowe. W przeciwieństwie do Wandy Pogonowskiej, nie poznał on Ivany Brlić-Mažuranić osobiście (dopiero po przetłumaczeniu utworu nawiązał z nią kontakt korespondencyjny) i można odnieść wrażenie, że posiadając zbiór jej baśni wśród wielu chorwackich książek, które zamierzał przetłumaczyć, wybrał opowieść o rybaku niejako na próbę, być może celem sprawdzenia reakcji wydawców. Z listów, jakie Wiktor Bazielić wymieniał w 1930 roku z Benešiciem oraz z Brlić-Mažuranić, można wnioskować, że przekład *Rybaka Palunka* powstał między lipcem a październikiem tego roku i prawdopodobnie była to jedyna baśń ze zbioru *Priče iz davnine* przełożona przez Bazieliha³⁹. Z korespondencji prowadzonej z Ivaną Brlić-Mažuranić wynika, że wspomnianą baśń starał się on opublikować już w 1930 roku. Pisarka wyraziła wówczas zgodę na druk, ale jednocześnie, sugerując możliwy konflikt interesów, informowała Bazieliha o istnieniu kompletnego przekładu Pogonowskiej, oczekującego w tym czasie na wydanie⁴⁰. W odpowiedzi tłumacz, prosząc o skontaktowanie go z Pogonowską, przekonywał, że publikacja jego przekładu mogłaby okazać się korzystna dla recepcji polskiego wydania zbiorku⁴¹. Ostatecznie w 1934 roku to przekład Bazieliha, podzielony na sześć części, ukazał się drukiem na łamach poznańskiego tygodnika „Ilustracja Polska”⁴². Prawdopodobnie zachęcona konse-

³⁹ W liście do Benešicia, przesłanym w lipcu 1930 roku, zbiór baśni Ivany Brlić-Mažuranić figurował na liście pozycji książkowych, znajdujących się w posiadaniu Bazieliha (w odrębnych spisach wymieniał on przekłady i planowane przekłady), jednak już w październiku, w korespondencji z pisarką, mowa jest o gotowym przekładzie baśni. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 50/56. <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=275000&from=publication> [Data dostępu: 25.10.2015]. *Rybak Palunko* pojawia się także w liście do Ivana Esiha z lutego 1932 roku, wymieniony pośród wielu przekładów, które Bazielić posiadał wówczas w rękopisie. Cyt. za: D. Agičić: *Wiktor Bazielić i njegovi hrvatski korespondenti...*, s. 152.

⁴⁰ „Kako javljate preveli ste »Ribara Palunka« iz mojih »Priča iz davnine«. Medutim je poljski prevod svih ovih mojih priča, sačinjen po gđi. Pogonowskoj Žigulskoj, dobio moju autorizaciju i vjerojatno je da će ove godine izaći. [...] Meni dakako nesmeta ako istodobno i Vaš prevod »Ribara Palunka« bude štampan, no neznam jeli to za uspjeh prevoda povoljno”. Rękopis listu z 15.10.1930. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 50/56. <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=275000&from=publication> [Data dostępu: 25.10.2015].

⁴¹ „Slobodan sam držati da za uspjeh prevoda cijele knjige bit će to i od koristi, ako jedna priča bude publicirana baš u jednom omladinskom časopisu”. Brudnopis listu z 18.10.1930 ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, udostępniany w ramach Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 50/56. <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=275000&from=publication> [Data dostępu: 25.10.2015].

⁴² Zob. I. Brlić-Mažuranić: *Rybak Palunko i jego žena*. Przeł. W. Bazielić. „Ilustracja Polska” 1934, nr 5, s. 13; nr 6, s. 13; nr 7, s. 13; nr 8, s. 13—14; nr 9, s. 13—14; nr 10, s. 13—14.

kwencją tłumacza⁴³, Ivana Brlić-Mażuranić w tym samym czasie zaproponowała mu kolejny przekład, na co Bazieli chętnie przystał, by po roku poinformować pisarkę, że przetłumaczył *Čudnovate zgrade šegrta Hlapića*. Niestety, jest to ostatni zachowany list do Ivany Brlić-Mażuranić, w rękopiśmiennej spuściźnie Bazieli chętnie sąsiadujący z jej nekrologiem⁴⁴.

Magdalena Petryńska (1940), której przekład baśni o rybaku Palunku ukazał się ponad czterdzieści lat po publikacji wersji Wiktora Bazieli⁴⁵, pochodzi ze Lwowa. Ukończyła studia filologiczne — polonistykę i serbokroaatystykę — na Uniwersytecie Warszawskim, jest członkiem warszawskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Od 1967 do 1991 roku pracowała w Państwowym Instytucie Wydawniczym jako redaktorka, zaś w latach 1991—1996 pełniła obowiązki *attaché* kulturalnego w Ambasadzie RP w Belgradzie⁴⁶. Jej dorobek przekładowy jest imponujący — obejmuje dzieła wielu wybitnych pisarzy, przede wszystkim serbskich (wśród nich są m.in. Borislav Pekić i Slobodan Selenić); w ostatnich latach Magdalena Petryńska systematycznie odkrywa przed polskim czytelnikiem walory prozy Miljenka Jergovicia, co zaowocowało przyznaniem mu w 2012 roku Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus” za powieść *Srda śpiewa o zmierzchu w Zielone świątki* — jury wyróżniło wówczas również osobę tłumaczki⁴⁷. Niepodważalne wydają się także jej zasługi dla przyznania w 2010 roku doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Warszawskiego wybitnemu serbskiemu antropologowi i etnologowi Ivanowi Čoloviciowi, którego prace z zakresu tożsamości etnicznej i kulturowej ludności krajów Europy Środkowej i Południowej zagościły w Polsce dzięki staraniom tłumaczki⁴⁸. Radiowy wywiad przeprowadzony z Magdaleną Petryńską przez Tomasza Kwaśniewskiego potwierdza, że status tłumacza literatury południowosłowiańskiej w Polsce nie zmienia się mimo upływu czasu. Znajomość języka literatury małego kraju naj-

⁴³ Skuteczność Bazieli, który niechętnie rezygnował z powziętych zamierzeń, poparta niezwykle wytrzymałością, ale czasem także brakiem przyzwoitości, udokumentowanymi w korespondencyjnej spuściźnie tłumacza, odnotowuje Damir Agičić, powołując się na swoją rozmowę z prof. dr. hab. Zdzisławem Pietrzykiem, dyrektorem Biblioteki Jagiellońskiej. Zob. D. Agičić: *Wiktor Bazieli i njegovi hrvatski korespondenti...*, s. 149.

⁴⁴ Bazieli chętnie przywołuje tytuł *Dziwne przygody szewczyka Wojtusia* („bardzo miła i mądrze napisana powieść dla 8-10-letnich dzieci”) w korespondencji z krakowskim tygodnikiem „Odrodzenie” z 1946 roku, w której wylicza swoje tłumaczenia ukończone przed wojną. Cyt. za: D. Agičić: *Przyczynek do historii polsko-jugosłowiańskich stosunków kulturalnych...*, s. 222.

⁴⁵ Zob. I. Brlić-Mażuranić: *O rybaku Palunku i o morskim królu*. Przeł. M. Petryńska. Warszawa 1976.

⁴⁶ Zob. http://www.iszip.uw.edu.pl/historia/ksiega/26_absolwenci.html [Data dostępu: 15.12.2015].

⁴⁷ Nagrodę dla tłumaczki ufundowała Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Angelusa Silesiusa z Wałbrzycha. Zob. <http://angelus.com.pl/laureaci/angelus-2012/> [Data dostępu: 15.12.2015].

⁴⁸ http://arch.uw.edu.pl/o_uw/historia/dhcuw.html [Data dostępu: 15.12.2015].

częściej gwarantuje komfort samodzielnego wyboru pisarza i dzieła, a w dalszej perspektywie może oferować prawdziwą satysfakcję z ich „odkrycia”, jednak poszukując wydawcy przekładu, tłumacz ponownie musi polegać na swojej samodzielności, przede wszystkim zaś — wytrwałości⁴⁹.

Przystępując do tłumaczenia baśni o rybaku Palunku, Magdalena Petryńska nie wiedziała o istnieniu wcześniejszych przekładów⁵⁰. Okoliczności wyboru tekstu sugerują incydentalność — tłumaczka nie była zainteresowana przekładem całości zbioru; o wydaniu jej tłumaczenia ostatecznie miały zadecydować względy praktyczne⁵¹. Można przypuszczać, że status Brlić-Mażuranić nie rzutował na sposób translacji; Magdalena Petryńska zdecydowanie podkreśla, że w trakcie jej pracy priorytetem był dziecięcy adresat tekstu, zaś kwestie historyczno- i teoretycznoliterackie mogące dotyczyć tekstu nie odgrywały w tym procesie znaczącej roli. Według słów tłumaczki — „To miała być po prostu ładna bajka, z ładnymi obrazkami, zrozumiała dla dzieci”.

Polskie tytuły utworu *Ribar Palunko i njegova žena*⁵² sugerują, że tłumacze przyjęli skrajnie odmienne postawy translatorskie. Można przypuszczać, że specyfikę przekładu Wiktora Bazieliha, który brzmienie oryginału oddał jako *Rybak Palunko i jego żona*, stanowi strategia tłumaczenia dosłownego, podczas gdy Magdalena Petryńska proponując tytuł *O rybaku Palunku i o morskim królu*, wybrała technikę ekwiwalencji funkcjonalnej⁵³. Jednak aby zweryfikować trafność tego spostrzeżenia i dokonać bardziej zaawansowanej analizy dostępnych w chwili obecnej polskich przekładów baśni pochodzącej ze słynnego zbioru Ivany Brlić-Mażuranić, należałoby uwzględnić szereg zróżnicowanych czynników, mogących

⁴⁹ Magdalena Petryńska na pytanie Tomasza Kwaśniewskiego o swobodę w doborze pisarzy do tłumaczenia odpowiedziała: „Tak, to jest właśnie wyższość tłumaczy literatury małych języków. My, jak już kogoś znajdziemy, to jesteśmy jak rzep. Uczepiamy się go i idziemy od wydawcy do wydawcy, żeby znaleźć wydawcę. Nie jest tak błogo, że wszyscy przyjmują nas z otwartymi rękoma”. Zob. <http://www.rdc.pl/wp-content/uploads/2014/09/Popoludnie-RDC-30-09-14-Magdalena-Petrynska.mp3> [Data dostępu: 15.12.2015].

⁵⁰ Z informacji uzyskanych w grudniu 2015 roku od Magdaleny Petryńskiej można wnosić, że gdyby wiedziała ona o istnieniu przekładu Wiktora Bazieliha, nie podjęłaby się powtórnego tłumaczenia. Tłumaczce bardzo dziękuję za prywatną wypowiedź dotyczącą przekładu zbioru *Priče iz davnine*, na którą powołuję się w dalszej części pracy.

⁵¹ Na pytanie o to, jakimi względami był podyktowany wybór tekstu do translacji, Magdalena Petryńska odpowiedziała: „Czysto praktycznymi, wydawca chciał to opublikować”.

⁵² W dalszej części pracy, cytując oryginał, korzystam z wydania: I. Brlić-Mażuranić, *Ribar Palunko i njegova žena*. W: I. Brlić-Mażuranić, A. Milčinić, Z. Marković: *Izabrana djela*. Pr. M. Šicel. PSHK 73. Zagreb 1968, s. 39—52, 153.

⁵³ Świadoma wieloznaczności tych pojęć, rozróżnienie na ekwiwalencję formalną i funkcjonalną przyjmuję za Eugene Nidą i rozumiem je odpowiednio jako mechaniczne odtworzenie właściwości oryginału, znaczeniowo bliskie „tłumaczeniu dosłownemu” oraz próbę takiego przekazania treści oryginału, aby „reakcja odbiorcy była podobna do reakcji odbiorców tekstu oryginalnego”. Zob. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. Dąbmska-Prokop. Częstochowa 2000, s. 68—75.

znacząco determinować sposób translacji. Rolę kluczową zdaje się odgrywać genologiczna specyfika utworu, zwłaszcza zaś dwa jej aspekty: charakterystyczna dla baśni inspiracja tkanką ludową oraz adresat, którego nie można zredukować wyłącznie do dziecięcej publiczności⁵⁴. Wobec stanowczych deklaracji pisarki, dotyczących pokrewieństwa nazw i postaci występujących w zbiorze z mitologią słowiańską oraz jego relacji do liryki ludowej⁵⁵, specjalnej uwagi wymagałyby także studia nad korespondencją zbioru m.in. z XIX-wiecznymi pracami Aleksandra Afanasjewa oraz Antona Tkánego, których dogłębną znajomość poświadczają

⁵⁴ Na tę kwestię zwraca uwagę tłumaczka najnowszego, obszernego wydania baśni braci Grimm, Eliza Pieciul-Karmińska: „[...] wierny przekład dzięki odwzorowaniu schematyczności, prostoty języka i fabuły [...], czarno-białego obrazu świata powinien zachować swe fundamentalne znaczenie dla emocjonalnego rozwoju dziecka. [...] Z kolei czytelnikom dorosłym wierny przekład baśni powinien dać wgląd w oryginalne dzieło Grimmów: w jego literackie i pozaliterackie cele, językowy obraz świata, na który składa się połączenie pradawnej ludowej mentalności z rodzącą się samoświadomością Niemców początku XIX wieku”. Zob. E. Pieciul-Karmińska: *Polskie dzieje baśni braci Grimm*. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22—23, s. 95. Warto zauważyć, że również J.R.R. Tolkien był krytyczny wobec „łączenia baśni z dziecięcym czytelnikiem”, dostrzegając w tym przejaw „nowoczesności”: „Baśnie zostały w nowoczesnym literackim świecie odesłane do przedszkola. [...] Dzieci jako grupa — które jawią się jedynie z perspektywy braku doświadczenia [życiowego] — ani nie wykazują większych skłonności ku baśniom, ani nie rozumieją ich lepiej niż dorośli”. Cyt. za: M. Oziewicz: *Wojna w niebie jako temat tabu: czy tłumaczyć Mroczne materie Philipa Pullmana?* „Przekładaniec” 2006, nr 16, s. 195. Być może więc badania przekładów baśni powinny stanowić wypadkową *translation studies* i *children's literature translation studies*? Zob. M. Borodo: *Children's Literature Translation Studies? — zarys badań nad literaturą dziecięcą w przekładzie*. „Przekładaniec” 2006, nr 16, s. 12.

⁵⁵ Słowiańskość utrwalona na kartach zbioru, która wydaje się tożsama z ludowością Słowian, była dla jego autorki wyjątkowo istotna. Dobitnie świadczy o tym jej zalecenie, by publikacji polskiego przekładu baśni o rybaku Palunku towarzyszyło objaśnienie dotyczące genezy baśni. W korespondencji z 15 października 1930 roku pisarka wyjaśniała Bazielielowi: „Stalo mi je do toga, da slavenski čitaoci budu upućeni u duh i historijat ovih priča, a ovo će ih pismo o tome autentičnije izvestiti, nego li bi to naknadno mogli kritičari u pojedinim literaturama učiniti”. Rękopis listu z 15.10.1930 ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, udostępniany w ramach Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej. Zob. BJ, Rkp. Przyb. 50/56. <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetad ata?id=275000&from=publication> [Data dostępu: 25.10.2015]. Prośba pisarki została ostatecznie spełniona w ograniczonym stopniu, bowiem objaśnienie ukazało się w mocno okrojonej wersji, w innym miejscu niż przekład baśni. We wspomnianym liście, adresowanym do syna, Ivana Brlić-Mažuranić omawiała związki łączące zawartość jej zbioru z mitologią słowiańską oraz z liryką ludową, podkreślając swoją miłość do Słowiańszczyzny i wiarę w potęgę jej ducha. List ten, pochodzący z 1929 roku i mający początkowo całkowicie prywatny charakter, został opublikowany w 1930 roku, w numerze piątym czasopisma „Hrvatska revija”. Ivana Brlić-Mažuranić reagując z humorem na dociekliwość czytelników i krytyki, pisała: „[...] te su *Priče* [...] moje originalno djelo. One su sačinjene oko imena i likova uzetih iz slavenske mitologije i to je sva vanjska veza koje one imaju s narodnom mitološkom predajom. [...] Posve je drugo pitanje nutarnja veza koju *Priče iz davnine* imaju s narodnim pjesništvom. S toga gledišta moje su *priče* zaista ne moje, nego su one pričanja, predviđanja, nade, vjerovanja i uzdanja cijele duše slavenskog plemena”. Zob. I. Brlić-Mažuranić: *Pismo o postanku Priča iz davnine*. W: Eadem: *Izabrana djela*. Zagreb 1997, s. 275—276.

rękopiśmienne zapisy Ivany Brlić-Mažuranić⁵⁶. Badanie przekładu polegające na podążaniu tropem wyznaczników kulturowych obecnych w oryginale wydaje się bowiem niemożliwe bez wcześniejszej próby zidentyfikowania ich rodowodu, ten zaś wywodzi się z różnych tradycji⁵⁷. Kłopotliwa pozostaje również kwestia uznania przekładów Wiktora Bazielicha i Magdaleny Petryńskiej za serię przekładową⁵⁸, ponieważ niewątpliwie pozostają nią one w znaczeniu „zbioru przynajmniej dwóch tłumaczeń danego utworu literackiego”, jednak brak m.in. wzajemnych odniesień (tłumaczka nie wiedziała o istnieniu wcześniejszej wersji translacji, przez co wybór odmiennej strategii tłumaczeniowej, uwarunkowany istnieniem intencji polemicznej, musi zostać zakwestionowany)⁵⁹ sprawia, że każdy polski wariant opowieści o rybaku Palunku należałoby traktować jako pierwszy, a więc raczej jako otwarcie serii przekładowej⁶⁰.

⁵⁶ Prowadzone w ostatnich latach badania dokumentów osobistych Ivany Brlić-Mažuranić z zasobów Chorwackiego Archiwum Państwowego (archiwalia Brliciów) doprowadziły do ujawnienia rękopisu z 1934 roku, zatytułowanego *Ove su bilježke izvađene iz Afanasjev Vozzrenija drevnih Slavjan i iz Tkany* Mythologie der alten Teutschen und Slaven. *Što je prekriženo ono sam upotrebila u nekim pričama*, który umożliwia szczegółowy wgląd w pracę pisarki ze wspomnianymi źródłami. Zob. m.in. T. Engler, A. Kos-Lajtman: *Bajkopisna diseminacija mitoloških motiva u Pričama iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić na primjeru intertekstualnih poveznica s leksikonom A. Tkanyja*. „Studia Mythologica Slavica” 2011, br. 14, s. 307—326.

⁵⁷ W świetle najnowszych ustaleń naukowców zróżnicowanie to dotyczy zarówno czerpania z dorobku wzajemnie odległych kultur słowiańskich, jak i odwoływania się do odmiennych porządków wyznaniowych. Kwestię tę podejmowały w swoich badaniach m.in. Maja Bošković-Stulli i Andrijana Kos-Lajtman. Zob. M. Bošković-Stulli: *Priče iz davnine i usmena književnost*. W: *Zbornik radova o Ivani Brlić-Mažuranić*. Ur. D. Jelčić i dr. Zagreb 1970, s. 163—180; A. Kos-Lajtman, J. Horvat: *Ivana Brlić-Mažuranić, Priče iz davnine: nova konstrukcija izvora i metodologije*. „Fluminensia” 2011, br. 1, s. 87—99; T. Engler, A. Kos-Lajtman: *Bajkopisna diseminacija...*

⁵⁸ „Pojęcie przekładu polemicznego okazuje się bardzo przydatne w analizie tłumaczeń literatury dziecięcej. [...] serie translatorskie — niezależnie od tego, czy w powstawaniu ich kolejnych ogniw większą rolę odgrywają czynniki komercyjne [...], czy literackie, i od tego, czy ich relację do serii uznamy za przypadkową lub systematyczną — dostarczają obfitego i wartościowego materiału do badania ewolucji norm przekładowych. Jak pokazują studia nad przekładem dla dzieci podejmowane na gruncie teorii polisystemu [...], tradycyjny niski status i peryferyjna pozycja literatury dziecięcej w polisystemach literackich sprzyjają daleko posuniętym manipulacjom, uważanym za dopuszczalne i uzasadnione w tekstach dla dzieci, w odróżnieniu od tłumaczeń literatury dla dorosłych”. I. Szymańska: *Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej*. „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, nr 9, s. 195.

⁵⁹ Anna Legeżyńska przypadkowość kolejnego „ogniwa serii” (w sytuacji gdy tłumacz nie zna wcześniejszych wersji lub je ignoruje) traktuje jako jeden z rodzajów relacji zachodzących pomiędzy przekładami w obrębie serii. Zob. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999, s. 188—215. Cyt. za: I. Szymańska: *Przekłady polemiczne...*, s. 194.

⁶⁰ Zob. A. Adamowicz-Pośpiech: *Seria w przekładzie...*, s. 19—48. Pojęcie „otwarcie serii” wprowadził Grzegorz Ojcewicz, konfrontując je z „otwartością serii” Edwarda Balcerzana. Zob. G. Ojcewicz: *Otwartość serii a seria otwarcie: krytyka przekładu w systemie wiedzy o tłumaczeniu*. W: *Recepcja, transfer, przekład*. T. 2. Red. J. Koźbiał. Warszawa 2004, s. 29—41.

Motyw ubogiego rybaka, który na skutek spotkania z fantastyczną istotą zyskuje szansę odmiany swojego życia, może wzbudzać uzasadnione skojarzenia z ludową baśnią udokumentowaną po raz pierwszy w 1812 roku przez braci Grimm⁶¹. Warto jednak podkreślić, że Ivana Brlić-Mažuranić, wykorzystując identycznie brzmiący tytuł, w swojej wersji opowieści o rybaku uosobieniem chciwości czyni samego rybaka, a nie jego żonę, której powierza odpowiedzialność za uratowanie rodziny. Z puszkiniowskim wariantem baśni Grimmów, w którym nienasycona żona rybaka żąda, by złota rybka uczyniła ją „wszechwładną morza cesarzową”, mieszkającą „w głębokim oceanie”⁶², utwór chorwacki, w którym Palunko nieustępliwie domaga się wskazania mu drogi do Morskiego Króla⁶³, łączy właśnie ów motyw władania podwodnymi krainami. Poza postacią morskiego władcy z pracą Afanasjewa wyraźnie korespondują u Brlić-Mažuranić m.in. leksemy toponimiczne, charakterystyczne dla folkloru wschodniosłowiańskiego: kamień Alatyr oraz wyspa Bujan⁶⁴.

Obecnie wiadomo, że większość motywów mitologicznych wykorzystanych w utworze *Ribar Palunko i njegova žena* została zaczerpnięta ze wspomnianego trzytomowego studium Aleksandra Afanasjewa⁶⁵, jednak w chwili dokonywania

⁶¹ Baśń o rybaku trafiła do tomu pierwszego zbioru *Kinder- und Hausmärchen* pod tytułem *Von dem Fischer und seiner Frau*. W Polsce była publikowana jako *O rybaku i jego żonie* oraz *Rybak i jego żona*.

⁶² Aleksander Puszkini stworzył w latach 30. XIX wieku poetycką wersję baśni o rybaku; w Polsce jest ona znana dzięki przekładowi Juliana Tuwima i w powszechnym odbiorze uchodzi za bajkę rosyjską. Zob. A. Puszkini: *Bajka o rybaku i rybce*. Przeł. J. Tuwim. Warszawa 1979. W Chorwacji istnieje co najmniej dziesięć przekładów tego utworu (z czego cztery powstały jeszcze w XIX wieku!), co świadczy niewątpliwie o jego ogromnej popularności. Zob. R. Božić-Šejčić, I. Droždjek: *Kontrastivna analiza prijevoda nekih gradacijskih elemenata u pet prijevoda Bajke o ribaru i ribici A.S. Puškina*. „Fluminensia” 2010, br. 1, s. 137.

⁶³ Bohater zstępujący do podwodnego królestwa pojawia się w bylinach, gdzie nosi imię Sadko, nie jest on jednak rybakiem, a nowogrodzkim gęślarzem, który w cudowny sposób zyskuje majątek i zaczyna trudnić się handlem. Zob. *Mały słownik kultury dawnych Słowian*. Red. L. Leciiejewicz. Warszawa 1972, s. 58—59, 343.

⁶⁴ Oba leksemy stanowią element formuły inicjalnej, typowej dla rosyjskiej ludowej bajki magicznej. „*Прусказка* pełni istotną funkcję ornamentacyjną i wyróżnia bajkę wschodniosłowiańską spośród bajek innych narodów”. W przekładzie wspomnianych formuł często ulegają redukcji, jednak w utworze Brlić-Mažuranić wystąpiły one w innej roli i zostały zachowane w przekładzie (przy czym pozostawienie przez polskich tłumaczy oryginalnego brzmienia nazwy własnej magicznego kamienia [Alatir] może oznaczać, że nie został on przez nich zidentyfikowany). Zob. I. Rzepnikowska: *Specyfika tłumaczenia tekstów folklorystycznych (na materiale polskich przekładów rosyjskiej bajki magicznej)*. Toruń 1997, s. 17.

⁶⁵ Zob. A. Kos-Lajtman, J. Horvat: *Utjecaj ruskih mitoloških i usmenoknjiževnih elemenata na diskurs Priča iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić*. W: *Zbornik radova petoga hrvatskog slavističkog kongresa*. Ur. M. Turk, I. Srdoč-Konestra. Knj. 1. Rijeka 2012, s. 157—165 oraz A. Kos-Lajtman, J. Horvat: *Ivana Brlić-Mažuranić, Priče iz davnine: nova konstrukcija izvora...*

przekładu Wiktor Bazielich i Magdalena Petryńska nie posiadali tej wiedzy i nie mogła ona wpłynąć na ich pracę. Stąd też jako obiekt przekładu szczególnie interesujące wydają się nazwy kobiecych istot demonicznych, obecnych w kulturze Słowian, tym bardziej że tłumaczący musieli uwzględnić dziecięcego odbiorcę prozy Brlić-Mażuranić⁶⁶. Poszukiwanie polskich ekwiwalentów tych nazw przebiegało w zupełnie różnych kierunkach, co ilustruje poniższa tabelka.

Tabela 1

Ekwiwalenty chorwackich nazw kobiecych istot demonicznych użyte w polskich przekładach utworu Ivany Brlić-Mażuranić *Ribar Palunko i njegova žena*

| Tekst oryginalny | Przekład Wiktora Bazielicha | Przekład Magdaleny Petryńskiej |
|------------------------|--------------------------------|--|
| <i>pomorkinje</i> | wiły | Rusałki |
| <i>vile pomorkinje</i> | morskie wiły | Rusałki Głębinne |
| <i>vila prekomorka</i> | wiła poprzemorska | Wróżka Bystroskrzydła / Wróżka Bystrolotna |
| <i>žena vilinska</i> | wiła | wróżka |
| <i>morske Djevice</i> | Morskie Dziewice | Morskie Rusałki |
| <i>Zora-djevojka</i> | Zorza-dziewica | Dziewczyna-Zorza |

Według ustaleń Kazimierza Moszyńskiego rusałki to demony wschodniosłowiańskie, a wiły — przede wszystkim południowosłowiańskie, jednak posiadają one wiele wspólnych, demonicznych „wątków”, ponieważ jako popularne istoty mityczne „wykazują zdolność wchłaniania różnych motywów, otrzymanych w spadku po innych postaciach demonicznych [...]”. Cenne wydaje się tutaj także inne spostrzeżenie badacza, który odnotowuje, że „rusałki to postacie tak dobrze znane z literatury”, iż obszerniejszy ich opis jest bezcelowy, natomiast „[...] Polacy nie znają wił zupełnie [...]”⁶⁷. Zignorowawszy — zgodnie z poczynionym na wstępie założeniem — ewaluację zaprezentowanych decyzji translatorskich, należy wobec tego zauważyć, że Bazielich, konsekwentnie posługując się terminem „wiła”, dla którego tworzy w swoim przekładzie specjalny przypis objaśniający, próbuje tym samym przybliżyć polskiemu czytelnikowi kulturę źródłową, a więc opowiada się po stronie egzotykcji. Petryńska zaś, całkowicie redukując nieliczne

⁶⁶ Oddanie w tłumaczeniu elementów kultury oryginału zawsze stanowi wyzwanie dla tłumacza, jednak w wypadku literatury dziecięcej problem się powiększa, bowiem „o ile tłumacz może zakładać, że czytelnik dorosły zaznajomiony jest w pewnym stopniu z kulturą oryginału (zwłaszcza jeśli dotyczy to obszarów kulturowych, między którymi istnieją długotrwałe więzy), o tyle dla dziecka są to zagadnienia obce”. Zob. M. Adamczyk-Garbowska: *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław—Warszawa—Kra-ków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 88.

⁶⁷ Zob. K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2, cz. 1. Warszawa 1967, s. 602—603, 678, 685—686.

przypisy obecne w oryginale⁶⁸ oraz wybierając określenia kojarzone przez polskiego odbiorcę, domestykuje przekład. Przekład imienia synka tytułowego rybaka mógłby z kolei świadczyć o mechanizmie odwrotnym: podczas gdy Bazielich spolszcza je do swojsko brzmiącego Władka — udomawia je, zachowując się w sposób typowy dla tłumaczy literatury dziecięcej⁶⁹, Petryńska zostawia je w oryginalnym brzmieniu — Vlatko, jednak jest to raczej wyjątek potwierdzający zaobserwowaną wcześniej regułę. Wobec tych zabiegów intrygować może zgodność w kwestii oryginalnego brzmienia imienia Palunko w obu wersjach przekładowych.

Przekład nazwy ludowego instrumentu dętego, zbudowanego z dwóch drewnianych piszczałek, najczęściej o różnym przekroju, tradycyjnie używanego przez pasterzy, zrealizowany zgodnie z zasadami ekwiwalencji dynamicznej, wymusił na Magdalenie Petryńskiej ingerencję w tekst oryginału. Podczas gdy Wiktor Bazielich w kolejnym przypisie objaśnia, czym są *dwojnice*, potencjalnie wzbogacając w ten sposób wiedzę odbiorcy, tłumaczka zastępuje element kulturowy jego podobnie funkcjonującym polskim ekwiwalentem⁷⁰ i w jej wersji żona rybaka posługuje się fujarką. Ponieważ zaś instrument pełni w baśni Ivany Brlic-Mażuranić funkcję przedmiotu magicznego, a dla osiągnięcia określonych efektów bohaterka dmucha w prawą lub lewą piszczałkę dwojnicy, wydobywając odpowiednio cieńsze i grubsze tony, to w przekładzie Magdaleny Petryńskiej kobieta musi grać na fujarce „cieniutko” lub „grubiej”. Przykład ten pokazuje, że wybierając odmienne strategie translatorskie: ekwiwalencji formalnej (Bazielich) i funkcjonalnej (Petryńska), tłumacze osiągnęli tożsamy efekt semantyczny, chociaż generalna analiza komparatystyczna ich propozycji przekładowych nie zawsze prowadzi do podobnych wniosków.

Stosując terminologię Lawrence’a Venutiego, można byłoby przekład Bazielicha określić mianem opornego (*resistant*), bowiem tłumaczowi zależało niewątpliwie na wzbudzeniu szacunku dla kultury języka źródłowego i otwarciu na jego wartości kultury języka polskiego. Przekład Petryńskiej byłby wówczas uległy (*submissive*), bowiem zamyka się on na obcość i dostosowuje do oczekiwań polskiego odbiorcy⁷¹. Ich działanie reprezentuje dwie skrajne tendencje przekładu ar-

⁶⁸ Mimo iż nieobecność przypisów autorskich w przekładzie Magdaleny Petryńskiej wiąże się prawdopodobnie z kształtem publikacji, wykorzystywanej przez tłumaczkę w trakcie pracy, obecnie także nie uważa ich ona za niezbędne „w ślicznie ilustrowanej bajce dla dzieci”, co zdaje się potwierdzać wcześniejszą diagnozę jej translatorskich priorytetów.

⁶⁹ Zob. J. Van Coillie: *Nie ma śpiącej królowny bez kolców. Tłumaczenie baśni. Propozycja modelu analizy porównawczej*. Przeł. E. Wójcik-Leese. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 25.

⁷⁰ Zob. M. Adamczyk-Garbowska: *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej...*, s. 81.

⁷¹ Terminologię Venutiego podają za Jakubem Głuszakiem. L. Venuti: *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. London—New York 1995, s. 308. Cyt. za: J. Głuszak: *Postarzale przekłady — o niedostatkach istniejących tłumaczeń historii The Cat that Walked by Himself Rudyarda Kiplinga*. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 203.

tystycznego — przybliżenia oryginału do czytelnika oraz przybliżenia czytelnika do oryginału⁷². Co interesujące, odpowiadają one „dwóm szkołom przekładu dla dzieci”: „Jedna z nich wymaga zachowania całkowitej wierności w stosunku do oryginalnego tekstu i zaleca tłumaczom jak najmniejsze manipulowanie tekstem źródłowym. Druga szkoła zakłada natomiast, że tekst powinien przede wszystkim być wierny wobec dziecięcych czytelników tekstu docelowego”⁷³. Zgodności co do tego, jak należy przekładać książki dla dzieci i w jakich ramach twórczej wolności może poruszać się tłumacz, jednak nie ma, w efekcie czego każdy przekład oscyluje pomiędzy dosłownością a wolnością, a tłumacz waha się między odtwórstwem a kreacją⁷⁴.

Przekład Bazielicha może zadziwiać swoistą lojalnością wobec oryginału (rozumianą jako dbałość o zachowanie elementów kulturowych), zwłaszcza jeśli uwzględni się dominujący wówczas nieporównywalnie większy stopień swobody tłumacza (dodatkowo — w przypadku Bazielicha — przy stosunkowo niskich kompetencjach tłumaczącego!) oraz słabszą pozycję kultury źródłowej względem kultury docelowej. W tym kontekście Bazielich jawi się jako typowy przykład *bridgehead* — tłumacza pomostu, który szanuje i podziwia dorobek kultury uznawanej za peryferyjną i działa w przekonaniu, że kultura źródłowa, którą darzy osobistym sentymentem, ma wiele do zaoferowania kulturze docelowej, a on pomaga zaistnieć w niej wartościowym tekstom; tłumacz taki przyjmuje rolę mediatora i propagatora pozostającej poza obszarem powszechnego zainteresowania literatury „egzotycznej”, której językiem włada jako jedna z nielicznych osób w swoim kręgu kulturowym, i którą pragnie zainteresować czytelnika tekstu docelowego. W ten sposób, reprezentując interesy kultury słabszej, tworzy rodzaj pomostu, łączącego ją z kulturą dominującą⁷⁵.

Podsumowując rezultaty działań obojga tłumaczy, można uznać, że główną wartością przekładu Wiktora Bazielicha, którego warsztat trudno porównywać z filologiczną sprawnością Magdaleny Petryńskiej oraz paradoksalnie prawdopodobnie także z jej znajomością kultury źródłowej, jest wpisana w wersję z 1934 roku idea krzewienia kultury jugosłowiańskiej, wynikająca z autentycznej pasji i zainteresowań tłumacza, a także z aury lat międzywojennych. Zasadniczą zaletą przekładu Magdaleny Petryńskiej pozostaje natomiast jego wysoki poziom arty-

⁷² Zob. S. Sojda: *Adresat dziecięcy w tłumaczeniach Winnie-the-Pooh A.A. Milne'a na język polski i słowacki*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1, s. 150.

⁷³ Zob. S. Liseling-Nilsson: *Szwedzkie déjã vu w polskim przekładzie*. „Przekładaniec” 2006, nr 16, s. 70.

⁷⁴ K. Albińska: „Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 265.

⁷⁵ Zob. A. Brzózka: *Czy strategia redukcji może służyć egzotyzacji, czyli gdzie się podziała sierotka Marysia w angielskim przekładzie*. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 148–150, 156. Autor opisuje pochodzący z lat 20. XX wieku przekład słynnego utworu Marii Konopnickiej na język angielski.

styczny, adekwatny do tworzywa literatury pięknej w postaci baśni Ivany Brlić-Mażuranić. Wariant z 1976 roku, chwilami porzucający dosłowność na rzecz wierności sensowi oryginału, stanowi przede wszystkim efekt troski o dziecięcego odbiorcę, który porusza się w obrębie rodzimej kultury. Niewątpliwie oba przekłady w jednakowym stopniu unaoczniają wielość parametrów, składających się na ostateczny rezultat wysiłków tłumacza, który mierzy się z kompetencjami własnymi, ale także autora i odbiorcy, ponadto, podobnie jak autor i odbiorca, podlega działaniu określonego czasu historycznego.

Literatura

- Adamczyk-Garbowska M.: *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*. Katowice 2013.
- Agičić D.: *Przyczynek do historii polsko-jugosłowiańskich stosunków kulturalnych po II wojnie światowej — działalność Wiktora Bazieliha na polu promocji kultury i jego praca tłumacza*. „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”. T. 46. Warszawa 2011, s. 217—236.
- Agičić D.: *Wiktor Bazielich i njegovi hrvatski korespondenti. Prilog poznavanju hrvatsko-poljskih književnih i kulturnih veza u dvadesetom stoljeću*. „Historijski zbornik” 2009, br. 1, s. 137—162.
- Albińska K.: „Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 259—282.
- Bajer M.: *Rody uczone. Kreski do szkicu*. Warszawa—Toruń 2013.
- Barac A.: *Literatura narodów Jugosławii*. Przeł. M. Krukowska. Wrocław 1969.
- Bazielich W.: *Historie starosądeckie*. Kraków 1965.
- Bazielich W.: *Starosądeckie domy rynkowe i ich dawniejsi właściciele*. Nowy Sącz 1996.
- Bazielich W.: *Stary Sącz i jego zabytki*. Kraków 1961.
- Benešić J.: *Osiem lat w Warszawie (kronika)*. Przeł. D. Cirić-Straszyńska. Wybór, posłowie, biogramy H. Kirchner. Warszawa 1985.
- Borodo M.: *Children’s Literature Translation Studies? — zarys badań nad literaturą dziecięcą w przekładzie*. „Przekładaniec” 2006, nr 16, s. 12—23.
- Bošković-Stulli M.: *Priče iz davnine i usmena književnost*. W: *Zbornik radova o Ivani Brlić-Mażuranić*. Ur. D. Jelčić i dr. Zagreb 1970.
- Božić-Šejčić R., Drożdżek I.: *Kontrastivna analiza prijevoda nekih gradacijskih elemenata u pet prijevoda Bajke o ribaru i ribici A.S. Puškina*. „Fluminensia” 2010, br. 1, s. 137—148.
- Brlić-Mażuranić I.: *O rybaku Palunku i o morskim królu*. Przeł. M. Petryńska. Warszawa 1976.
- Brlić-Mażuranić I.: *Pismo o postanku Priča iz davnine*. W: *Eadem: Izabrana djela*. Zagreb 1997.
- Brlić-Mażuranić I.: *Ribar Palunko i njegova žena*. W: I. Brlić-Mażuranić, A. Milčinović, Z. Marković: *Izabrana djela*. Pr. M. Šicel. Pet Stoljeća Hrvatske Književnosti 73. Zagreb 1968, s. 39—52, 153.

- Brlić-Mažuranić I.: *Rybak Palunko i jego żona*. Przeł. W. Bazielić. „Ilustracja Polska” 1934, nr 5, s. 13; nr 6, s. 13; nr 7, s. 13; nr 8, s. 13—14; nr 9, s. 13—14; nr 10, s. 13—14.
- Brzózka A.: *Czy strategia redukcji może służyć egzotyzacji, czyli gdzie się podziela sierotka Marysia w angielskim przekładzie*. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 146—158.
- Dollerup C.: *Przekład i baśnie dla dzieci*. Przeł. M. Heydel. „Przekładaniec” 2006, nr 16, s. 81—93.
- Engler T., Kos-Lajtman A.: *Bajkopisna diseminacija mitoloških motiva u Pričama iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić na primjeru intertekstualnih poveznica s leksikonom A. Tkanyja*. „Studia Mythologica Slavica” 2011, br. 14, s. 307—326.
- Głuszak J.: *Postarzale przekłady — o niedostatkach istniejących tłumaczeń historii The Cat that Walked by Himself Rudyarda Kiplinga*. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 192—204.
- Gostomska A.: *Czy Ivana Brlić-Mažuranić to chorwacki Hans Christian Andersen? W: Bajkowe inspiracje literaturoznawców i kulturoznawców*. T. 2. Red. M. Zaorska, A. Grabowski. Olsztyn 2012.
- Hameršak M.: *Przekłady baśni pomiędzy mobilizacją narodową a komodyfikacją*. Przeł. A. Arno. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 130—145.
- Kirchner H.: *Nalkowska albo życie pisane*. Warszawa 2011.
- Kos-Lajtman A., Horvat J.: *Ivana Brlić-Mažuranić, Priče iz davnine: nova konstrukcija izvora i metodologije*. „Fluminensia” 2011, br. 1, s. 87—99.
- Kos-Lajtman A., Horvat J.: *Utjecaj ruskih mitoloških i usmenoknjiževnih elemenata na diskurs Priča iz davnine Ivane Brlić-Mažuranić*. W: *Zbornik radova petoga hrvatskog slavističkog kongresa*. Ur. M. Turk, I. Srdoč-Konestra. Knj. 1. Rijeka 2012.
- Legeżyńska A.: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999.
- Liseling-Nilsson S.: *Szwedzkie dèjà vu w polskim przekładzie*. „Przekładaniec” 2006, nr 16, s. 69—80.
- Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. U. Dąbska-Prokop. Częstochowa 2000.
- Małczak L.: *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944—1989*. Katowice 2013.
- Mały słownik kultury dawnych Słowian*. Red. L. Leciejewicz. Warszawa 1972.
- Moszyński K.: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2, cz. 1. Warszawa 1967.
- Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży. Pisarze, książki, serie, ilustratorzy, przegląd bibliograficzny*. Red. K. Kuliczowska, B. Tylicka. Warszawa 1979.
- Ojcewicz G.: *Otwartość serii a seria otwarć: krytyka przekładu w systemie wiedzy o tłumaczeniu*. W: *Recepcja, transfer, przekład*. T. 2. Red. J. Koźbiał. Warszawa 2004.
- Oziewicz M.: *Wojna w niebie jako temat tabu: czy tłumaczyć Mroczne materie Philipa Pullmana?* „Przekładaniec” 2006, nr 16, s. 193—206.
- Pieciul-Karmińska E.: *Polskie dzieje baśni braci Grimm*. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 80—96.
- Pogonowski J.: *Pogonowscy z Pogonowa. Szkic genealogiczno-heraldyczny*. Lwów 1928.
- Puszkin A.: *Bajka o rybaku i rybce*. Przeł. J. Tuwim. Warszawa 1979.
- Rapacka J.: *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*. Warszawa 1995.
- Rzepnikowska I.: *Specyfika tłumaczenia tekstów folklorystycznych (na materiale polskich przekładów rosyjskiej bajki magicznej)*. Toruń 1997.
- Sojda S.: *Adresat dziecięcy w tłumaczeniach Winnie-the-Pooh A.A. Milne’a na język polski i słowacki*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2012, t. 3, cz. 1, s. 149—163.
- Szkoła Kistryna. Wspomnienia b. uczniów z okresu nauki w Szkole Powszechnej i Gimnazjum im. Henryka Jordana we Lwowie* [część II, ostatnia]. „Na Bajkach” 2007, nr 72 (172).
- Szymańska I.: *Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej*. „Rocznik Przekładoznawczy” 2014, nr 9, s. 193—208.

- Van Coillie J.: *Nie ma śpiącej królowy bez kółców. Tłumaczenie baśni. Propozycja modelu analizy porównawczej*. Przeł. E. Wójcik-Leese. „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 11—35.
- Venuti L.: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London—New York 1995.
- Zednik V.: „*Priče iz davnine*”. „*Vijenac*” 2000, br. 167—169.
- Zima D.: *Ivana Brlić-Mažuranić, članstvo u Akademiji i Nobelova nagrada*. „*Libri&Liberi*” 2014, br. 3, s. 239—262.
- Zima D.: *Ivana Brlić-Mažuranić*. Zagreb 2001.
- Żygulski K.: *Jestem z lwowskiego etapu*. Warszawa 1994.

Źródła internetowe

- <http://angelus.com.pl/laureaci/angelus-2012/>
- http://arch.uw.edu.pl/o_uw/historia/dhcuw.html
- <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=271325&from=publication>
- <http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=275000&from=publication>
- <http://lwow.home.pl/zygulski/zygulski2.html#dzien>
- http://www.iszip.uw.edu.pl/historia/ksiega/26_absolwenci.html
- <http://www.matica.hr/vijenac/167/Pri%C4%8De%20iz%20davnine/>
- <http://www.rdc.pl/wp-content/uploads/2014/09/Popoludnie-RDC-30-09-14-Magdalena-Petrynska.mp3>
- <https://lwow.home.pl/nabajkach/kistryn1.html>

Anita Gostomska

Poljski prijevodi zbirke *Priče iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić

Sažetak

Unatoč nesmanjenoj, više no stogodišnjoj popularnosti Ivane Brlić-Mažuranić u Hrvatskoj, njezino je stvaralaštvo u Poljskoj gotovo odsutno. Pokušavajući utvrditi razloge te odsutnosti, treba rekonstruirati okolnosti u kojima su nastali poljski prijevodi zbirke *Priče iz davnine* i ocrtati siluete njezinih prevoditelja. Vode nas one do umjetnice i slikarice Wande Pogonowske, koju treba smatrati prvom poljskom prevoditeljicom poznatih bajki. Iako je jedina prevela na poljski cijelu zbirku, i to dvaput (u tridesetim i pedesetim godinama dvadesetog stoljeća), konačni rezultat njezinih prevoditeljskih napora, zbog višegodišnjih problema s objavljivanjem, ostaje nepoznat, a sjećanje na Wandu Pogonowsku polako nestaje. Vlastiti prijevod jedne bajke iz kolekcije Brlić-Mažuranić uspio je u međuratnom tisku objaviti Wiktor Bazielič, koji također nije bio profesionalni prevoditelj, ali nedostatak profesionalizma nadoknadio je iznimnom ustrajnošću. Četrdeset godina poslije istu bajku o ribaru Palunku ponovo je prevela Magdalena Petryńska (nesvjesna da postoji starija poljska verzija), koja svojim bogatim opusom, za razliku od prijeratnih prevoditelja-amatera, ponosno predstavlja krug najistaknutijih suvremenih poljskih prevoditelja južnoslavenske proze. Postojeći prijevodi dokaz su prihvatanja krajnje različitih prevoditeljskih strategija. Bazieličov stav, koji je mogao proizlaziti iz namjere da se poljskim primateljima približi stvarnost južnoslavenske kulture ili jednostavno iz sposobnosti prevoditelja, blizak je

formalnoj ekvivalenciji, a postupak Petrynske, koji diktira zabrinutost za komunikacijsku udobnost dječjeg primatelja, može se opisati kao funkcionalna ekvivalencija.

Ključne riječi: Ivana Brlić-Mažuranić, *Priče iz davnine*, Wanda Pogonowska, Wiktor Bazielič, Magdalena Petryńska, prijevod.

Anita Gostomska

Polish translations of *Croatian Tales of Long Ago* by Ivana Brlić-Mažuranić

Summary

Despite the over one hundred years long popularity of Ivana Brlić-Mažuranić in Croatia, her collection *Croatian Tales of Long Ago* remains almost absent in Poland. An attempt to determine the reasons for this absence involves the reconstruction of the circumstances of its Polish translations and the outline of the translators' silhouettes, which leads to Wanda Pogonowska, who was a visual artist and a painter by education and who should be considered as the first Polish translator of the famous Croatian tales. Although she took on the translation twice (in the 1930s and 1950s) and has remained the only person who translated the entire collection into Polish, the final effect of her translation efforts, due to the problems with its publication, is still unknown, and the memory of Wanda Pogonowska is slowly fading away. Wiktor Bazielič was also an amateur translator but who made up for his lack of professionalism with his extraordinary perseverance and managed to publish in the interwar press his own translation of one fairy tale from the Brlić-Mažuranić' collection. The same tale about the fisherman Palunko was translated again forty years later by Magdalena Petryńska (unaware of the existence of the earlier Polish version), who, with her considerable achievements, in contrast to the pre-war translators of Brlić-Mažuranić, proudly represents the circle of the most outstanding contemporary Polish translators of South Slavic prose. Existing translations show that the translators adopted extremely different translation strategies. Wiktor Bazielič's attitude, which could result from his intention of introducing Polish recipients to the realities of South Slavic culture or from the translator's skills, is close to formal equivalence; while the procedure of Magdalena Petryńska was dictated by a concern for the communication comfort of the story's recipients — children and can be described as functional equivalence.

Key words: Ivana Brlić-Mažuranić, *Croatian tales of long ago*, Wanda Pogonowska, Wiktor Bazielič, Magdalena Petryńska, translation.



Chorvátska literatúra pre deti a mládež v centre záujmu slovenských prekladateľov Croatian literature for children and youth as the centre of interest of Slovak translators

Alica Kulihová

Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, kulihova@gmail.com

Data zglaszenia: 15.01.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 29.04.2016 r.

Abstract: Slovak literature in translation has a representative selection of works of Croatian authors for children and youth starting from the 19th century to the present days (I. Brlič-Mažuranić, V. Nazor, M. Lovrak, I. Kušan, Lj. Bauer, J. Horvat, H. Hitrec, Đ. Zrakić, J. Cveniċ, S. Tomaš, A. Gardaš, Z. Balog). Slovak translations of works of these authors were published in Slovakia, but also in the Serbian part of Vojvodina. Publishing policy in Slovakia has not always supported translations of Croatian authors' books, being representative of the books by authors from the former Yugoslavia, first because of the socio-political atmosphere and currently, according to the publishers' misconception, that its nature is considered not commercial enough. Translations from earlier periods were not always at an adequate level, partly because of the absence of quality translation dictionaries, that is the reason why they performed a rather informative role.

Key words: literature for children and youth, literature in translation, publishing policy, translation competence.

Plnohodnotnou súčasťou každej národnej literatúry je aj literatúra pre deti a mládež. Stretávame sa s ňou aj v prekladovej literatúre. Kým literárna veda zameraná na literatúru pre dospelého percipienta sa venuje komparatívnej analýze konkrétnych národných literatúr, vplyvu literárnych smerov a škôl, vzájomnému prínosu, či podnetom pre tvorcov, prekladová literatúra pre deti a mládež je v tomto diskurze dosť marginalizovaná. Literárna veda a kritika kladie väčšinou dôraz na pôvodnú literárnu tvorbu pre deti a mládež a minimálny okruh otázok sa dotýka aj relevantného komparatívneho pohľadu na prekladovú detskú literatúru.

Chorvátskej kultúre, respektíve chorvátskej literatúre sa na Slovensku vo svojich odborných publikáciách detailne venoval Ján Jankovič. Jeho prínos pre ďalší vedecký výskum je nespochybniteľný. Vo svojich prácach sa však sústreďuje viac na dospelého percipienta.

Slovenská prekladová literatúra disponuje reprezentatívnym výberom z tvorby chorvátskych autorov literatúry pre deti a mládež počnúc od konca 19. storočia až po súčasnosť (Ivana Brlić-Mažuranić, Vladimir Nazor, Mato Lovrak, Ivan Kušan, Ljudevit Bauer, Joža Horvat, Hrvoje Hitrec, Josip Cvenić, Stjepan Tomaš, Ante Gardaš, Zvonimir Balog a i.).

Slovenské preklady diel uvedených autorov sa uverejňovali na Slovensku, ale aj vo Vojvodine, v Srbsku, keďže vo Vojvodine pôsobili aj mnohí prekladatelia, ktorí prekladali diela autorov literatúr národov bývalej Juhoslávie, aby ich tak priblížili vojvodinským Slovákom. Tvorba týchto autorov zarezonovala viac či menej aj v slovenskej prekladovej literatúre. Napriek tomu sa ich recepcii a prínosu nevenovala dostatočná pozornosť ani v čase vzniku prekladov, ani v neskoršom období.

Rovnako významné miesto ako autori pôvodných diel majú v dejinách prekladu z chorvátskej literatúry aj prekladatelia. Môžeme konštatovať, že niektoré obdobia slovenského prekladu z chorvátskej literatúry sú obdobiami konkrétnej prekladateľskej činnosti prekladateľa, resp. prekladateľka, ktorý sa vďaka svojej dlhoročnej prekladateľskej práci dostal do povedomia čitateľov, ale aj odbornej verejnosti.

Vydavateľská politika na Slovensku nebola vždy priaznivo naklonená chorvátskym autorom, resp. autorom z bývalej Juhoslávie. Najprv to bolo kvôli spoločensko-politickej atmosfére a v súčasnosti, podľa názoru vydavateľstiev, pre jej málo komerčný charakter. Preklady zo starších období neboli vždy na adekvátnej úrovni, často plnili skôr informatívnu úlohu. Príčin bolo niekoľko: na jednej strane mali nízku kvalitu prekladu na svedomí prekladatelia bez filologického vzdelania a bez prekladateľských kompetencií, na druhej strane to bola absencia vhodných prekladových či výkladových slovníkov.

Komparatívny výskum detskej prekladovej literatúry si vyžaduje dôsledné štúdium a analýzu tak inojazyčnej detskej literatúry, preložených diel, ako aj vzájomných literárnych, kultúrnych a často aj spoločensko-politických a ekonomických súvislostí a vzťahov medzi konkrétnymi národmi. Mnohé tieto faktory totiž dokážu ovplyvniť vznik, recepciu a percepciu aj textov určených pre detského percipienta. K uvedeným pragmatickým faktorom vzniku či absencie prekladov detskej literatúry pristupujú ešte aj lingvistické a prekladateľské kompetencie prekladateľa. Uvedené kompetencie však musia byť pri literatúre pre detského percipienta doplnené aj určitou nadstavbou, pretože literatúra pre deti kladie špecifické nároky nielen na autora, ale aj na prekladateľa. Medzi čitateľmi, ale občas aj prekladateľmi bez praktických skúseností vládne mylný názor, že prekladať literatúru pre deti a mládež nie je vôbec náročné. Preklad aj tvorba detskej

literatury vyžaduje tak od autora, ako aj od prekladateľa vyhranený cit pre slovo, výraz, vtipné vyjadrovanie sa, rozvíjanie príbehu a zaujímavú pointu, živé dialógy, špecifickú syntax a pod. Pri preklade musí prekladateľ okrem svojich jazykových a prekladateľských kompetencií disponovať aj určitými mimolingvistickými znalosťami, „musí poznať psychiku, zákonitosti jazykového a myšlienkového vývoja dieťaťa a požiadavky a možnosti vekového stupňa, ktorému je kniha určená“¹. Prekladatelia nepristupovali vždy adekvátne a v uvedených intenciách k prekladom detskej literatúry z chorvátskeho jazyka, čo sa podpísalo aj pod kvalitu preložených textov a následne percepciu u detského čitateľa. V priestore tohto príspevku nie je možné detailne analyzovať všetky preklady. Pokúsime sa skôr všeobecne načrtnúť prekladateľské zámery naprieč dejinami slovenského prekladu diel pre deti a mládež.

Preklady chorvátskej literatúry pre deti a mládež na Slovensku v 19. storočí

O prvý knižný preklad chorvátskej literatúry pre deti a mládež sa zaslúžil Ivan Branislav Zoch (1843—1921), ktorý po odchode zo Slovenska pôsobil v Osijeku, Sarajeve a Petrinji ako stredoškolský učiteľ na gymnáziu. V roku 1890 mu vydavateľ v Trnave Adolf Horovitz vydal knihu *Malý herec*, v ktorej sa nachádzajú pôvodné aj preložené komédie pre mládež. V knižke sa nachádzajú dve jednoaktovky Antona Vjenčeslava Truhelku *Zlá retiazka čili buď milosrdným!* (or. *Zlatan lančić ili Da si miloserdan!*) a *Vyklalo se šidlo z vreca* (or. *Zaklela se zemlja raju, da se sva otajna znaju*). Tieto dve komédie pre mládež uverejnil už v roku 1881 v časopise pre deti *Včielka*. Uvedené dramatické texty majú výchovný charakter, preto si ich Zoch, povolaním učiteľ, aj vybral na preklad. Uvedené Zochove preklady sú aj dnes čitateľné, napriek archaickosti výrazových prostriedkov. Na konci 19. storočia Zoch prekladal aj do chorvátskeho jazyka slovenské ľudové rozprávky. Súdiac podľa výberu Zocha, v tomto počiatočnom období prekladov detskej literatúry do slovenčiny, sa do popredia záujmu dostávajú najmä texty s výchovným, vzdelávacím charakterom, v oveľa menšej miere zábavné, s ktorými sa stretávame v najnovšom období literatúry, ale aj prekladateľskej praxe.

¹ Z. Klátik: *Slovo, kľúč k detstvu*. Bratislava, Mladé letá, 1975, s. 313.

Preklady chorvátskej literatúry pre deti a mládež na Slovensku od začiatku 20. storočia po rok 1989

Prekladateľská činnosť sa začína rozvíjať systematickejšie v medzivojnovom období, hoci významné prekladateľské počiny, najmä z tvorby klasikov chorvátskej literatúry, zaznamenávame už aj pred rokom 1918 (napr. Ivan Mažuranić, August Šenoa, Josip Kozarac a iní).

Významným medzníkom v dejinách slovenského prekladu chorvátskych autorov pre deti a mládež predstavuje tvorba Ivany Brličovej Mažuranićovej a jej dielo *Priče iz davnine* (1916) (*Príbehy z pradávna*). Autorkou prvého slovenského prekladu bola Anna Dollinayová-Vračanová a kniha vyšla pod názvom *Povesti z pradávna v roku* 1931. Hoci odozva na slovenský preklad v tej dobe bola veľmi skromná, vydanie „chorvátskeho Andersena“, ako nazývajú túto autorku chorvátski literárni vedci, sa môže považovať za výnimočnú udalosť pre slovenskú prekladovú literatúru. Až po niekoľkých desaťročiach sa k fundovanejšiemu hodnoteniu prekladu vracia slovenský literárny historik a prekladateľ Ján Jankovič a preklad Anny Dollinayovej-Vračanovej hodnotí ako vynikajúci, pretože „dobrý preklad rozprávky odoláva času niekoľkonásobne lepšie ako preklady iných žánrov“².

I. Brličová Mažuranićová navrhnutá niekoľkokrát na Nobelovu cenu si vytvorila „vlastný slovanský rozprávkový svet“³, vo svojich rozprávkach čerpá najmä zo slovanskej mytológie, ktorých hrdinovia a postavy sa nachádzajú aj v slovenských klasických rozprávkach alebo aj v moderných pôvodných príbehoch pre deti a mládež, stretávame sa tu s archetypmi, ktoré sú prítomné v každej rozprávke a pripomínajú Dobšinského ľudové rozprávky. Druhý preklad diela *Priče iz davnine* vychádza v roku 1976 v preklade Zlatka Klátika s názvom *Rozprávky z pradávna*. Tretíkrát v roku 1979 v preklade Juraja Tušiaka rovnako s názvom *Rozprávky z pradávna* vychádza aj v Srbsku, v Novom Sade, a v rovnakom roku aj jeho druhé vydanie. Keďže texty Ivany Brličovej Mažuranićovej mali pozitívny ohlas medzi čitateľmi a prekladatelia „stavili na istotu“, vychádza nový preklad jej textov znovu v roku 1991 s názvom *Ctiborova hora a iné rozprávky* v preklade Zlatka Klátika. Všetky preklady rozprávok I. Brličovej Mažuranićovej mali u detského čitateľa priaznivý ohlas, preto aj boli prekladané niekoľkokrát. V roku 1984 vydavateľstvo Mladé letá zaradilo do knihy *Rozprávky zďaleka i zblízka* jednu rozprávku tejto autorky *Ctiborova hora* (or. *Šuma Striborova*) v preklade Michala Nadubinského.

Ďalší chorvátsky autor, ktorý zaujal prekladateľov okrem svojej tvorby pre dospelých čitateľov, bol Vladimir Nazor. V roku 1931 Václav Šlosar preložil dva jeho prozaické texty a vydal pod názvom *Riasanka* (or. *Halugica*) a *Maják*

² J. Jankovič: *Chorvátska literatúra v slovenskej kultúre I. (do roku 1938)*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV Bratislava, 1997, s. 101.

³ Ibidem, s. 100.

(or. *Svjetionik*) v knihe so spoločným názvom *Synovia mora*. Tieto texty sú podľa slov prekladateľa v úvode knihy určené pre mládež. Nazor je svojimi textami s prvkami naturizmu veľmi blízky slovenskému čitateľovi opisom prírody a spojenia človeka s prírodou. Škoda, že preklad týchto výnimočných textov sa dostal k slovenskému čitateľovi v nie celkom kvalitnom stave, aj podľa hodnotenia Janoviča ide o subštandardný preklad a paškvil, najmä pre zlú slovenčinu.

Vydavateľstvo Československá grafická únia v Prahe v roku 1933 vydalo knihu rozprávok s názvom *Juhoslovenské rozprávky. Srbské, chorvátske a slovenské*. Prekladateľ Peter Prídavok do výberu zahrnul dve chorvátske rozprávky *Železný muž a Žobrák*. V roku 1935 vo vydavateľstve U NÁS vyšli *Juhoslovenské rozprávky* ešte raz vo výbere a preklade Ferda Klátika. Analýza a hodnotenie prekladov v čase vzniku týchto prekladov takmer neexistovali, články o nových prekladoch, nielen diel pre deti a mládež, mali iba informatívny charakter. Ako je zrejmé z výberu textov na preklad, prekladatelia sa prikláňali skôr ku klasickým textom, známym autorom, bez ambícií predstaviť nových, súdobých autorov, nové témy v detskej literatúre, správali sa, dá sa povedať, opatrne, hoci mali dosť aktuálnych informácií o chorvátskej literatúre, i vďaka vojvodinským Slovákom, ktorí pravidelne prispievali aj do periodík na Slovensku o nových srbských, chorvátskych dielach, resp. dielach národov bývalej Juhoslávie. Napríklad novinár a prekladateľ Andrej Vrbacký, ktorý od 30. rokov do 70. rokov 20. storočia systematicky prekladal z chorvátskej a srbskej literatúry, považovaný za najproduktívnejšieho prekladateľa z jazykov bývalej Juhoslávie do dnešných čias, literárny historik, prekladateľ a univerzitný profesor Andrej Mráz a iní, ale aj Chorvát Ljubomir Maraković, ktorý aktuálne informoval už v 20. rokoch 20. storočia v Slovenských pohľadoch, napr. o velikánovi chorvátskej literatúry Miroslavovi Krležovi.

Prekladová literatúra v medzivojnovom období bola výsledkom mnohých prekladateľov, ktorí nemali lingvistické vzdelanie, čo malo prirodzene vplyv aj na kvalitu prekladu. V takýchto prípadoch išlo často iba o „poslovenčovanie“ originálu. S nedostatkami na lexikálnej rovine prekladu, predovšetkým pod vplyvom doslovného prekladu alebo interlingválnej homonymie, sa stretávame najčastejšie v prekladoch slovenských prekladateľov z Vojvodiny, hoci aj tu výnimka potvrdzuje pravidlo. Tou je prekladateľ Tomáš Štrba, ktorý napriek svojmu vojvodinskému pôvodu a technickému vzdelaniu bravúrne zvládal prekladateľskú prácu aj takých autorov, akým bol Ivo Andrić.

Najplodnejšie obdobie, čo do počtu prekladov z chorvátskeho jazyka vôbec, predstavuje obdobie Slovenského štátu (1939–1945). Počas šiestich rokov bolo preložených a vydaných 26 kníh. Okrem beletrie pre dospelého čitateľa sa prekladala aj literatúra pre deti a mládež.

V roku 1940 Matica slovenská vydáva ďalšie známe dielo Ivany Brlićovej Mažuranićovej *Podivné príhody učňa chlapčeka* (or. *Čudnovate zgodbe šegrta Hlapića*) v preklade Kolomana K. Geraldiniho. V roku 1943 prekladateľská dvo-

jica Ivan Minárik a Andrej Vrbacký prinášajú v preklade ďalšie dielo tejto autorky *Jaša Dalmatin*.

Vladimir Nazor, slovenskému čitateľovi už známy autor, sa ocitá v centre pozornosti slovenských prekladateľov v roku 1941, keď Matica slovenská vydáva v preklade Mateja Pirtiaka (= Matej Jurkovič) Nazorovo dielo *Bijeli jelen*, v slovenskom preklade pod názvom *Husiarka Hanka*. V knihe okrem príbehu o Husiarke Hanke sa nachádzajú ešte rozprávky *Palček* a *Delfín*. V roku 1951 vychádza táto kniha aj vo vydavateľstve Bratstvo — jednota v Novom Sade. Druhýkrát sa *Husiarka Hanka* objavuje na Slovensku v roku 1966, keď ju vydávajú Mladé letá v preklade Branislava Manicu. Preklad je však takmer identický s prekladom z roku 1941. Pirtiak sa vracia k Nazorovi v roku 1944 a prekladá jeho dielo *Šarkove uspomene*, v slovenskom preklade s názvom *Strakáč. Rozpráva pes*. Slovenské preklady Nazorových textov vychádzajú ešte v Novom Sade v roku 1952 s názvom *Palček* v preklade Mateja Pirtiaka, v roku 1960 v Báčskom Petrovci s názvom *Rozprávky* v preklade Samuela Dubovského a v roku 1962 s názvom *Ming — Čang — Lin*, opäť v preklade Samuela Dubovského v spolupráci vydavateľstiev v Báčskom Petrovci a v Ľubľane.

Môžeme konštatovať, že tvorba Nazora bola v centre pozornosti slovenských prekladateľov takmer 40 rokov, od roku 1931 do roku 1966. A to sa netýka iba detskej literatúry. Jeho tvorba pre dospelých je rovnako bohato zastúpená v slovenskej prekladovej literatúre⁴. K úspechu Nazorových textov v tomto období určite prispela aj skutočnosť, že sa Nazor osobne zúčastňoval na bojoch partizánov v Chorvátsku.

Rok 1945 bol významným medzníkom v dejinách slovenského prekladu. Začína sa plodné obdobie slovenskej prekladovej literatúry. Je to výsledok nie iba vhodnejších podmienok pre vydavateľskú činnosť po druhej svetovej vojne, ale aj prekladateľskej tradície, ktorá sa postupne vytvárala ešte pred rokom 1945. Začínajú vznikať vydavateľstvá so špecializovanou činnosťou, dobrým vybavením a dostatočným materiálnym zabezpečením. Povojnová situácia na Slovensku aj v bývalej Juhoslávii mali veľa spoločných črt. Priateľské vzťahy boli predpokladom pre ďalšie vydávanie prekladov.

Po oslobodení v roku 1945 vo vydavateľstve Ján Horáček vychádza román pre deti Mateho Lovraka *Nepriateľ číslo 1* (or. *Neprijatelj broj 1*) v preklade Ivana Minárika. Tvorba M. Lovraka oslovila aj ďalšieho prekladateľa Jána Vitéza, a tak v roku 1948 preložil jeho dielo *Zaviaty vlak* (or. *Vlak u snijegu*) a vydalo ho vydavateľstvo Ján Horáček v Bratislave. Tento preklad vyšiel v spolupráci slovenského vydavateľstva Mladé letá a novosadského vydavateľstva Obzor druhýkrát v roku 1972. Tretíkrát sa objavuje tento preklad v Novom Sade v roku 1985⁵. Lovrakove

⁴ V. Nazor: *Život na ostrove*. Bratislava, Novum, 1946; *S partizánmi. Zápisky 1943—1944*. Bratislava, Partizán, 1946; *Malomocný*. Turčiansky sv. Martin, Matica slovenská, 1947.

⁵ Predmetom ďalšieho skúmania v rámci analýzy jednotlivých vydání prekladu uvedeného diela by malo byť, do akej miery ovplyvnila meniaci sa jazyková situácia redakčné zásahy. Tiež

diela prinášali pre deti svet dobrodružstiev, detskej samopaše, preto sa aj u slovenských čitateľov stretli s veľmi priaznivým ohlasom.

Treba pripomenúť, že preklady diel chorvátskych autorov sa prekladali a aj vydávali nie iba na Slovensku ale aj vo Vojvodine, odkiaľ pochádzalo mnoho významných prekladateľov.

1. januára 1950 začína svoju činnosť sieť štátnych vydavateľstiev, ku ktorým patrilo aj Slovenské nakladateľstvo detskej literatúry. Výber diel na preklad, ktorý mal v minulosti skôr subjektívny charakter a závisel najmä od prekladateľa, jeho informovanosti a záujmu, sa stáva organizovanou a plánovanou činnosťou. Napriek súdobej vydavateľskej politike, ktorá uprednostňovala diela najmä zo socialistických krajín, sa vydavateľstvu Mladé letá, založenému v roku 1950, podarilo vydať mnoho kvalitných diel pre deti a mládež.

Spooločenská situácia a politické pomery však ovplyvnili aj to, že od roku 1951 do roku 1954 nebolo preložené ani jedno dielo z chorvátskej literatúry a ani z literatúr národov bývalej Juhoslávie. Bolo to obdobie eskalácie studenej vojny a následky rezolúcie Informbyra⁶ vplývali aj na postoje a názory politikov na chorvátsku literatúru. Literatúra národov bývalej Juhoslávie, a teda aj chorvátska, sa stala pre slovenského čitateľa nedostupnou a zakázanou. A týkalo sa to aj detskej literatúry. Postupná normalizácia sa začína až neskôr. Podobný fenomén vzniká aj po roku 1969, keď sa mnohí prekladatelia odmlčali a počet prekladov z chorvátskej literatúry sa zredukoval.

60. roky 20. storočia prinášajú niekoľko významných prekladov z chorvátskej detskej literatúry. V roku 1961 v Báčskom Petrovci vychádza preklad románu pre mládež Ivana Kušana *Poplach na Zelenom Vršku* (or. *Uzbuna na zelenom vrhu*) v preklade Samuela Miklovica a v roku 1965 znovu v Petrovci z pera toho istého prekladateľa ďalšie dielo I. Kušana *Koko a duchovia* (or. *Koko i duhovi*). Tieto preklady a väčšina starších slovenských prekladov vojvodinských prekladateľov sú poznačené stavom slovenského jazyka vojvodinských Slovákov, čo znamená, že sa v preklade vyskytuje veľa archaizmov, časté sú prechodníky, viditeľná je chorvátska, resp. srbská syntax, doslovný preklad, interlingválna homonymia. Neprirodzene vyznievajúci text je pre detského čitateľa na Slovensku neprijateľný, napriek tomu, že sú Kušanove diela u mladých čitateľov veľmi obľúbené. V roku 1973 vychádza aj Kušanova kniha *Klameš, Melita* (or. *Lažeš, Melita*) v spolupráci Mladých liet a vydavateľstva Obzor z Nového Sadu v preklade Eleny Čiernej. Tento preklad je na oveľa vyššej kvalitatívnej úrovni a splňa všetky atribúty štandardného prekladu.

Mladé letá v roku 1965 v spolupráci s vydavateľstvom Obzor z Báčskeho Petrovca vydávajú knihu ľudových rozprávok *Zlatá jabloň a deväť pávov* v prekla-

je dôležitá skutočnosť, že preklad vyšiel na Slovensku a vo Vojvodine, hoci od rovnakého prekladateľa.

⁶ Informačné byro komunistických a robotníckych strán.

de Ferda Klátika a Zlatka Klátika (otca a syna), ktorá obsahuje ľudové rozprávky, ale aj poznámky o ľudových zvykoch. Druhé vydanie vychádza v roku 1971 v Mladých letách.

V 60. rokoch sa k obľúbenému Kušanovi pripája ďalší chorvátsky autor Grigor Vitez, ktorým sa začína nová éra v chorvátskej poézii pre deti. V spolupráci vydavateľa z Báčskeho Petrovca a Ľubľany a v preklade Samuela Miklovica vychádzajú preklady dvoch jeho diel, v roku 1965 *Zrkadielko a Sýkorenky*. K Vitezovi sa vracia v roku 1989 prekladateľ Miroslav Demák prekladom jeho básnického diela *Škovránok sa ráno hlási* (or. *Ševina jutarnja pesma*), ktorý vychádza v Novom Sade. Kruh chorvátskych autorov predstavených v slovenských prekladoch v 60. rokoch uzatvára Mira Buljanová dielom *Jelenica Jeseň* (or. *Košuta Jesen*) prekladateľa Samuela Miklovica v spolupráci vydavateľstva Obzor z Báčskeho Petrovca a vydavateľstva Mladinska knjiga z Ľubľany v roku 1967.

V 70. rokoch 20. storočia boli vydavateľstvá na Slovensku veľmi stále opatrné vo vydávaní prekladov diel chorvátskych autorov detskej literatúry, hoci ani o kvalitnú detskú literatúru, ani o kvalitných prekladateľov v tej dobe už nebola núdza. Veď Andrej Vrbacký nepretržite prekladal od 30. rokov 20. storočia, rovnako Ivan Minárik, Branislav Choma a Ján Jankovič od 60. rokov. Na vydávanie prekladov sa preto podujali vo väčšine prípadov vojvodinské vydavateľstvá a iba ojedinele v spolupráci so slovenským vydavateľstvom Mladé letá. Do pozornosti prekladateľov a najmä vojvodinských vydavateľstiev sa dostáva znovu Mato Lovrak, keď v roku 1971 v Novom Sade vychádza preklad jeho diela *Micko, Mucko a Dedko* (or. *Micek, Muček i Dedek*) v preklade Juraja Tušiaka. Okrem Lovraka v 70. rokoch vychádza román pre deti Milivoja Matošeca *Postrach Lipovej ulice* (or. *Strah u Ulici lipa*) v preklade Juraja Tušiaka, znovu v spolupráci vydavateľstva Mladé letá s vydavateľstvom Obzor z Nového Sadu. Prekladateľ Juraj Tušiak, pravdepodobne po pozitívnom ohlase na Matošeca, prekladá v 1977 jeho ďalší román pre deti *Detstvo na Sutle* (or. *Dječak sa Sutle*), ktorý vychádza v Novom Sade. Vojvodinské vydavateľstvá v tomto čase supľujú vydavateľskú činnosť vydavateľstiev na Slovensku, pokiaľ ide o chorvátsku detskú literatúru, čoho dôkazom je aj ďalší preklad diela Dragutina Horkiča *Začmudené príhody* (or. *Čad-jave zgode*) v preklade Milana Ferka z roku 1976 a v roku 1979 v spolupráci bratislavského a novosadského vydavateľstva vychádza preklad diela Nikolu Pulića *Posledná hra* (or. *Poslednja igra*) v preklade Petra Čačka.

80. roky boli ešte stále poznamenané obmedzenou slobodou tlače. V roku 1981 tak znovu v spolupráci s novosadským vydavateľstvom vydávajú Mladé letá preklad knihy pre deti Branka Hribara *Adam Vlčiak alebo knižka o priateľstve* (or. *Adam Vučjak ili knjiga o prijateljstvu*) v preklade J. Jankoviča. V roku 1983 vychádza preklad knihy Ljudevita Bauera *Parolod' Kolombína* (or. *Parnjača Columbina*) v preklade J. Jankoviča, opäť v spolupráci Mladých liet s novosadským Obzorom. V roku 1983 spolupráca uvedených vydavateľstiev prináša výber ľudových rozprávok s názvom *Šarkan a kráľov syn* v preklade Ruda Brtáňa. V roku

1984 sa mladé letá podujali na samostatný vydavateľský počín a vydávajú zbierku chorvátskych epických piesní *Turecký šuhaj a krásavica* v preklade Ruda Brtáňa. Vydané epické piesne, ktoré zozbieral Vuk Stefanović Karadžić, korešpondovali aj témou, aj spracovaním so slovenskými textami tohto charakteru, preto vydaniu tohto titulu nehrozilo v tejto dobe žiadne politické či ideologické faux pas.

Až koniec 80. rokov prináša do činnosti vydavateľstiev úplnú slobodu, aj keď miestami aj v negatívnom zmysle slova. Ekonomické dôvody mali veľký vplyv na vydávanie alebo nevydávanie nie iba pôvodnej, ale aj prekladovej literatúry. Zvýšil sa síce záujem o vydávanie literatúry pre deti a mládež, ale aj v tejto oblasti sa vydavateľstvá riadili skôr komerčnými ukazovateľmi než kvalitou výberu diel na preklad. Do centra záujmu vydavateľstiev sa dostávajú diela zábavného a dobrodružného žánru. Mladé letá sa po štvorročnej odmlke v roku 1987 vracajú k chorvátskej literatúre, hoci ešte v intenciách ľudových rozprávok, keďže šlo o výber chorvátskych ľudových rozprávok s názvom *Rozmarínový kričiek* vo výbere a preklade Michala Nadubinského. O rok na to (1988) sa vydavateľstvo prezentuje prekladom diela pre mládež od Jože Horvata *Operácia Stonožka* (or. *Operacija Stonoga*) v preklade J. Jankoviča. J. Jankovič sa pre mnohé vydavateľstvá v tomto období a aj neskôr stáva garantom kvalitného výberu a aj prekladu, a to vďaka jeho aktívnej prekladateľskej aj odbornej publikačnej činnosti z oblasti chorvátskej literatúry. Za svoje preklady získal celý rad domácich aj chorvátskych ocenení. Mladé letá sa postupne púšťajú do vydávania chorvátskych, resp. srbských autorov⁷ detskej literatúry, hoci ešte stále v spolupráci s vojvodinskými vydavateľstvami, a tak v roku 1989 vydávajú román pre deti Hrvoja Hitreca *Krátki ľudia* (or. *Kratki ljudi*) v preklade J. Jankoviča a dielo Nenada Brixyho *Biela loptička* (or. *Bijela loptica*) rovnako v preklade J. Jankoviča.

Preklady chorvátskej literatúry pre deti a mládež na Slovensku po roku 1989

Po Nežnej revolúcii a páde režimu sa na Slovensku uvoľnili možnosti vydávania aj dovtedy neželanej a „skazenej“ západnej literatúry, ale aj literatúr národov bývalej Juhoslávie, keďže ani samosprávny socializmus bývalej Juhoslávie nepriahol väčšiemu prílivu literatúry na pôdu socialistického Československa. V roku 1989 vydavateľstvo Tatran, ktoré sa orientovalo najmä na literatúru pre dospelého čitateľa, vydáva knihu chorvátskych a srbských ľudových rozprávok *Tri prs-*

⁷ Popri chorvátskych autoroch sa vydávajú aj preklady srbských a slovinských autorov, a to v ešte väčšom počte.

tene v preklade Eleny Lajčiakovej. Vydanie tohto reprezentatívneho a antologického diela pochádzalo ešte z plánov pred rokom 1989.

Po roku 1989 sa koncepcia vydavateľstiev musela podrobiť ekonomickým možnostiam a požiadavkám na trhu. Ešte sa vydávajú preklady zadané podľa plánu z roku 1989 alebo diela, ktoré mali u čitateľov pozitívny ohlas, ako už spomínané tretie vydanie rozprávok Ivany Brlićovej Mažuranićovej s názvom *Ctiborova hora a iné rozprávky*.

V roku 1991 sa do pozornosti vydavateľstiev dostávajú aj menej známi autori, ktorí ich oslovili napríklad aj ilustráciami v pôvodnom diele. Takou bola aj detská kniha ilustrovaná chorvátskymi insitívnymi umelcami s názvom *Poštár a vtáci a iné rozprávky* (or. *Priča o poštaru. Zeko u autobusu. Dječak i bundeva*) s textami Marina Zurla i Branislava Glumca v preklade Jarmily Samcovej, ktorá priňala aj estetický zážitok.

Po tomto ojedinelom preklade prichádza dlhšia prestávka vo vydávaní chorvátskych autorov. Až v roku 1997 sa vydavateľstvo Don Bosca podujíma na vydanie knihy pre mládež Đura Zrakića *Všetci ma imaju radi, iba otec nie* (or. *Svi me vole samo tata ne*), v preklade Alice Kuliuhovej. Od uvedeného autora v roku 2000 vychádza ďalší preklad románu pre mládež *Láska súdne rozdelená* (or. *Ljubav sudski podijeljena*) v Spolku sv. Vojtecha, v preklade Márie Ševčíkovej. Uvedené Zrakićove romány majú silný etický a náboženský podtón. Po roku 1989 vznikajú na Slovensku vydavateľstvá, ktoré sa špecializujú na dovtedy málo vydávané a doslova zakázané publikácie s náboženskou tematikou, preto ani vydanie týchto dvoch kníh sa nestretlo s väčšími problémami.

V roku 1997 sa aj Mladé letá podujímajú na „experiment“ s vydaním prekladu románu pre mládež na Slovensku neznámeho chorvátskeho autora Josipa Cvenića z Osijeku *A pevne drži joystick!* (or. *Čvrsto drži joy-stick!*) v preklade A. Kuliuhovej. Išlo o pútavý román s témou počítačových hier, ktorej sa v tej dobe ešte v slovenskej literatúre pre deti a mládež takmer nikto nevenoval. Možno práve pre toto nívum preklad získal ocenenie Domu detí Bibiany v Bratislave za najlepšiu detskú knihu jari 1997. Uvedený chorvátsky autor sa predstavuje staršej mládeži výberom zo svojich poviedkových knižiek so slovenským názvom *Zasľúbená zem* (or. *Lektira, Udžbenik priča, Mudra budala*) v roku 2005 v preklade a vydaní A. Kuliuhovej (ALIKA). Ďalší autor z Osijeku, ktorý sa predstavil slovenskému detskému čitateľovi, bol v roku 1997 Stjepan Tomaš. Jeho román *Ostali mi iba sny* (or. *Mali ratni dnevnik*) vydalo vydavateľstvo Motýľ v preklade A. Kuliuhovej. Kniha s tematikou vojny na Balkáne v 90. rokoch nemala u detí na Slovensku veľkú odozvu, keďže bola pre ne neznámou a dosť deprimujúcou témou. V Chorvátsku pre svoju autenticosť, naopak, zaznamenala veľký úspech. Kruh osjECKÝCH autorov uzatvára veľmi známy chorvátsky rozprávkár Anto Gardaš a jeho kniha rozprávok *Damjanovo jazero* (or. *Damjanovo jezero*) v roku 1998 vydané vydavateľstvom Motýľ v preklade A. Kuliuhovej. V rozprávkach tohto autora sa prepletajú mytologické motívy so súčasnosťou.

Až po takmer jedenástich rokoch sa objavuje na knižnom trhu ďalší chorvátsky autor. Presadiť vydanie prekladu diela Zvonimira Baloga, ktorý sa považuje v Chorvátsku za kongeniálneho detského autora a ktorý je nositeľom všetkých literárnych ocenení v Chorvátsku, bolo veľmi ťažké. Vydavateľstvá sa zameriavali na vydávanie titulov, ktoré mali vysokú predajnosť v západných krajinách a ktoré boli komerčne úspešné, a slovanský autor pre nich nepredstavoval výraznejší zisk. V roku 2009 však vychádza preklad výberu z kníh pre deti s názvom *Papagáj Gáj a kocúr Cúr* vo vydání, preklade a s ilustráciami A. Kulihovej (ALIKA), a to aj vďaka finančnej podpore Ministerstva kultúry Chorvátskej republiky. Na druhé doplnené vydanie príbehov pre deti Zvonimira Baloga sa podujalo v roku 2013 vydavateľstvo Perfekt s názvom *Často si vymýšľam, že ma bolí škola, aby som nemusel ísť do žalúdka*⁸ s prekrásnymi ilustráciami samotného autora originálu, v preklade A. Kulihovej. Po priaznivom ohlase zo strany detského, ale aj dospelého čitateľa na uvedený preklad a Balogovu tvorbu vôbec vydavateľstvo Perfekt v roku 2014 vydáva výber z jeho knihy *Bonton. Kako da ne postanem klipan-ica u 100 lekcijica* s názvom *Bontón pre deti alebo veselý lexikón o tom, ako sa vyhnúť trapasom*, v preklade A. Kulihovej. Balogove príbehy sú často založené na slovných hrách. Balog je charakteristickým autorom nonsensevej literatúry, ktorá oslovuje tak deti, ako aj dospelých⁹. Vydavateľstvo Perfekt ako jedno z mála vydavateľstiev sa vo svojej vydavateľskej politike vydalo „slovanskou cestou“ a siahlo aj v roku 2015 popri srbskej a slovinskej literatúre pre deti mládež znovu po súčasnom chorvátskom autorovi Hrvojovi Kovačevićovi a vydalo jeho ocenený detský román *Tajna crne kutije*, v slovenskom preklade *Dobrodružstvo počítačového hekera* (preklad Alica Kulihová). Hodnotiť preklady A. Kulihovej neprislúcha autorke tejto práce, keďže ide o tú istú osobu. O priaznivej recepcii a percepcii medzi odbornou verejnosťou, ale aj medzi deťmi však do istej miery môžu vypovedať už spomínané ocenenia.

Antologické vydania

Pre úplnosť údajov a širší pohľad na preklady chorvátskej literatúry pre deti a mládež je potrebné spomenúť aj niekoľko antologických diel a spoločných výberov z literatúr bývalej Juhoslávie. Okrem už spomenutých diel (*Juhoslovan-*

⁸ Preklad bol ocenený cenou Bibiany a Slovenskej sekcie IBBY ako najlepšia detská kniha leta 2013, zároveň je nominovaný na zápis do Čestnej listiny IBBY (International Board on Book for Young People Honour List).

⁹ Najviac s Balogovu tvorbu korešponduje v slovenskej literatúre pre deti poézia D. Heviera a T. Janovica a próza M. Ďuričkovej, Ľ. Feldeka, J. Pavloviča, D. Heviera a Uličianskeho.

ské rozprávky 1933, 1935; *Šarkan a kráľov syn*, 1983; *Turecký šuhaj a krásavica. Chorvátske epické piesne*, 1984; *Rozmarínový kričiek*, 1987, 1988; *Tri prstene*, 1990) dvojica prekladateľov Samuel Miklovič a Pavel Mučaji v roku 1961 zostavili antológiu poviedok pre deti a mládež s tematikou národnooslobodzovacieho boja v bývalej Juhoslávii s názvom *Po boku otcov*¹⁰. Antológiu vydalo vydavateľstvo Kultura v Báčskom Petrovci. Chorvátsku literatúru reprezentoval text Vjekoslava Kaleba *Oblok*. V roku 1964 Dragan Lukić zostavil a vo vydavateľstve Obzor v Báčskom Petrovci vydal výber z detskej literatúry z macedónskeho, srbského, chorvátskeho a slovinského jazyka, ktorý vyšiel v slovenskom preklade s názvom *Perličky. Poviedky*¹¹. Chorvátska literatúra bola zastúpená niekoľkými významnými autormi: Cvetković Ivan, Krišković Josip, Oblak Danko, Pavčić Josip, Vitez Grigor. V roku 1976 Elena Chmelová zostavila výber z ľudových rozprávok a bájí *Rozprávky o zvieratkách z celého sveta*. Ako chorvátska sa uvádza rozprávka *O baranovi Lukovi (chorvátska z Chile)*. Prekladateľ nie je uvedený, kniha vyšla vo vydavateľstve Pravda v Bratislave. V roku 1987 vyšli ešte dve antológie detskej literatúry: Seja Babićová v novosadskom vydavateľstve vydala titul *Ak sa ti cnie*, v ktorej predstavuje poéziu pre deti autorov z bývalej Juhoslávie, v preklade Miroslava Demáka. Chorvátsku literatúru zastupujú texty Zvonimira Baloga, Tita Bilopavlovića, Draga Ivaniševića, Luku Paljetaka a Ivicu Borića.

Ďalšia antológia v tom istom roku vychádza opäť v Novom Sade vo výbere Samuela Dubovského s názvom *Červené prskavky*. Chorvátsku detskú literatúru zastupujú Milivoj Matošec a Vladimir Nazor. V roku 1989 Stevan Micić a kolektív autorov zostavili v Novom Sade výber z tvorby ľudovej slovesnosti s názvom *Kde bolo tam bolo*¹². V roku 1990 sa Stevan Micić s kolektívom autorov podujal zostaviť pre novosadské vydavateľstvo ďalší výber detskej literatúry s názvom *Tisíce hviezdíček* v preklade Juraja Tušiaka. Chorvátsku literatúru reprezentuje v tomto výbere iba jeden autor Grigor Vitez. Uvedené antológie vznikali aj pre potreby slovenských škôl vo Vojvodine.

Preklady v časopisoch

Mnoho vynikajúcich chorvátskych autorov sa predstavuje detskému čitateľovi aj v slovenských periodikách tak na Slovensku, ako aj vo Vojvodine, v Srbsku.

¹⁰ Prekladatelia boli vojvodinskí Slováci: Michal Kysefa, Anna Makanová, Samuel Miklovič, Pavol Mučaji.

¹¹ Na preklade sa podieľali vojvodinskí prekladatelia: Mária Myjavcová, Samuel Dubovský, Daniel Dudok, Pavel Mučaji.

¹² Autormi prekladov boli: Miroslav Demák, Miroslav Dudok, Ana Makišová, Pavel Mučaji.

Na Slovensku to boli a sú časopisy pre deti: Včielka, Zornička, Slniečko, Ohník, Kamarát, Zornička, Fifík a iné. Najviac prekladov bolo uverejnených na Slovensku v Zorničke, Ohníku a Slniečku. Najproduktívnejšie roky, pokiaľ ide o preklady textov chorvátskych autorov, boli 1960—1969. Súčasný, nedávno zosnulý, chorvátsky autor, ktorý sa objavoval v slovenských časopisoch kontinuálne a najčastejšie, bol Zvonimir Balog. Jeho texty, tak básnické, ako aj prozaické, nachádzame v našich slovenských časopisoch už od 60. rokov v Ohníku, Slniečku, Zorničke, Superohníku a Fifíku. V Slniečku v ročníku 1991 si v každom čísle mohli deti v preklade Petra Čačka prečítať po jednej z jeho humoristicko-satirických príbehov z knihy *Bonton*. Je až prekvapujúce, že dlhé roky žiadne vydavateľstvo nesiahlo po vydaní jeho knihy, hoci, súdiac podľa časopiseckých prekladov, nebol pre nich neznámym autorom, ani kontroverzným.

Čo dala chorvátska literatúra pre deti a mládež slovenským čitateľom?

Diachrónny prehľad spomínaných období prekladu chorvátskej literatúry pre deti a mládež či už na Slovensku, alebo vo Vojvodine poskytuje dostatočné množstvo relevantných faktov o snahe tak prekladateľov, ako aj vydavateľov predstaviť slovenským čitateľom chorvátsku literatúru pre deti a mládež v reprezentatívnej podobe, počnúc klasickými rozprávkami (I. Brlićovej Mažuranićovej, V. Nazora, A. Gardaša), cez realistické poviedkami a príbehy (I. Kušana, H. Hitreca, J. Cvenića, S. Tomaša), až po súčasné postmodernistické smery (Z. Balog). Kým v začiatkoch prekladania sa z chorvátskej literatúry dostávali k prekladom vo väčšej miere prekladatelia bez lingvistického vzdelania, postupom času sa väčšina textov na preklad dostáva do rúk jazykovo erudovaným prekladateľom s lingvistickými aj translatologickými kompetenciami. Nedostatky v prvých prekladoch však neboli zapríčinené iba nekompetentnosťou prekladateľov, ale vo väčšine prípadov skôr absenciou prekladových slovníkov či iných lexikografických pomôcok, čo v súčasnej rozvinutej dobe technológií a existencie internetu už nepredstavuje taký problém.

Ako sme už uviedli, dejiny prekladu sú aj dejinami jednotlivých prekladateľov. Ich úloha — predstavovať literatúru iných národov — je jednak zodpovedná, pretože by mali mať dostatočný prehľad o prekladanej literatúre, respektíve, mali by ponúkať, v našom prípade slovenským čitateľom, texty významných a kvalitných autorov, na druhej strane musia mať aj určitú slobodu „lovit“ v mori rôznorodej literatúry a prinášať čitateľom aj autorov, ktorých oni sami považujú za výnimočných. V každom prípade je však potrebné, aby mali adekvátne filologic-

ké vzdelanie a lepšie ako jazyk, z ktorého prekladajú, by mali ovládať svoj materinský jazyk.

Pre slovenského detského čitateľa predstavovala a predstavuje chorvátska literatúra pre deti a mládež na jednej strane pohľad do iného sveta, keďže príbehy s motívmi mora a lexika spojená s týmto prostredím znamená pre ne obohatenie, na druhej strane autori ako napr. Zvonimir Balog im predstavujú možnosti jazyka a hry so slovnou zásobou, ktoré môžu aplikovať aj na svoj materinský jazyk.

Literatúra

- Jankovič J.: *Chorvátska literatúra v slovenskej kultúre I. (do roku 1938)*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV Bratislava, 1997.
- Jankovič J.: *Chorvátska literatúra v slovenskej kultúre II. (1939—1948)*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV Bratislava, 2002.
- Jankovič J.: *Slovník překladatel'ov s bibliografiou prekladov z macedónčiny, srbčiny, chorvátčiny a slovinčiny*. Bratislava, Jaga — VEDA, 2005.
- Klátik Z.: *Slovo, kľúč k detstvu*. Bratislava, Mladé letá, 1975.
- Kulihová A.: *Recepcia diela Ivany Brlićovej Mažuranićovej na Slovensku*. W: *Braslav 1*, Filozofická fakulta, 2002, s. 173—179.
- Popovič A.: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava, Tatran, 1975.
- Popovič A.: *Umelecký preklad z ČSSR, Výskum. Biografia*. Martin, Matica slovenská, 1974.
- Šicel M.: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb, Školska knjiga, 1997.

Alica Kulihová

Chorvátska literatúra pre deti a mládež v centre záujmu slovenských prekladateľov

Resumé

Slovenská prekladová literatúra disponuje reprezentatívnym výberom z tvorby chorvátskych autorov literatúry pre deti a mládež počnúc od konca 19. storočia až po súčasnosť (I. Brlićová Mažuranićová, V. Nazor, M. Lovrak, I. Kušan, Lj. Bauer, J. Horvat, H. Hitrec, Đ. Zrakić, J. Cvenić, S. Tomáš, A. Gardaš, Z. Balog). Slovenské preklady diel uvedených autorov sa uverejňovali na Slovensku, ale aj vo Vojvodine, v Srbsku. K najvýznamnejším slovenským prekladateľom, ktorí sa venovali a venujú popri literatúre pre dospelého recipienta aj dielam určeným pre detského čitateľa, patria Zlatko Klátik, Juraj Tušiak, Andrej Vrbacký, Rudo Brtáň, Peter Čačko, Michal Nadubinský, Ján Jankovič a iní. Prekladatelia sa nechávali ovplyvňovať pri výbere chorvátskych autorov pre svoj preklad jednak domácou recepciou autora, ale aj vlastným záujmom o túto literatúru.

Kľúčové slova: prekladová literatúra, literatúra pre deti a mládež, recepcia, prekladateľ.

Alica Kulihová

**Croatian literature for children and youth
as the centre of interest of Slovak translators**

Summary

Croatian literature translated into Slovak consists of a relevant selection of Croat authors for kids and youth dating from the 19th century to the present, such as I. Brličová-Mažuranićová, V. Nazor, M. Lovrak, I. Kušan, Lj. Bauer, J. Horvat, H. Hitrec, Đ. Zrakić, J. Cveniće, S. Tomaš, A. Gardaš, Z. Balog. Slovak translations are published in Slovakia, but also in the Serbian Vojvodina. The most significant translators focusing on the translation of juvenile literature are Zlatko Klátik, Juraj Tušiak, Andrej Vrbacký, Rudo Brtáň, Peter Čačko, Michal Nadubinský, Ján Jankovič and others. Translators were influenced in their selection of Croatian authors by their reputation but also by the translators' personal interest in the literature.

Key words: literature for children and youth, literature in translation, publishing policy, translation competence.



Literatura chorwacka dla dzieci i młodzieży w centrum zainteresowania słowackich tłumaczy

Croatian literature for children and youth as the centre of interest of Slovak translators

Alica Kuliňová

Uniuersytet Komeňského w Bratysławie, Wydział Filozoficzny / Univerzita Komenského
v Bratislave, Filozofická fakulta, kuliňova@gmail.com

Data zgłoszenia: 15.01.2016 r. — Data recenzji i akceptacji: 29.04.2016 r.

Abstract: Slovak literature in translation has a representative selection of works of Croatian authors for children and youth starting from the 19th century to the present days (I. Brlić-Mažuranić, V. Nator, M. Lovrak, I. Kuša'ň, Lj. Bauer, J. Horvat, H. Hitrec, Đ. Zrakić, J. Cvenić, S. Tomaš, A. Gardaš, Z. Balog). Slovak translations of works of these authors were published in Slovakia, but also in the Serbian part of Vojvodina. Publishing policy in Slovakia has not always supported translations of Croatian authors' books, being representative of the books by authors from the former Yugoslavia, first because of the socio-political atmosphere and currently, according to the publishers' misconception, that its nature is considered not commercial enough. Translations from earlier periods were not always at an adequate level, partly because of the absence of quality translation dictionaries, that is the reason why they performed a rather informative role.

Key words: literature for children and youth, literature in translation, publishing policy, translation competence.

Literatura dla dzieci i młodzieży jest pełnowartościową częścią każdej literatury narodowej. Spotkać się z nią można również w literaturze przekładowej. Jednakże o ile literaturoznawstwo zorientowane na literaturę dla odbiorcy dorosłego zajmuje się komparatystyczną analizą konkretnych literatur narodowych, wpływem prądów i szkół literackich, wzajemnymi oddziaływaniami czy inspiracjami między twórcami, o tyle przekłady literatury dla dzieci i młodzieży pozostają w tym dyskursie na pozycji zdecydowanie zmarginalizowanej. Lite-

raturoznawstwo i krytyka literacka przeważnie koncentrują się na oryginalnej literaturze dla dzieci i młodzieży, a jedynie znikoma refleksja obejmuje również relewantne komparatystyczne spojrzenie na jej przekłady.

Kulturę chorwacką, a właściwie literaturę chorwacką w Słowacji, szczegółowo przeanalizował w swoich publikacjach naukowych Ján Jankovič, jego wkład w dalsze naukowe badania jest niepodważalny. W swoich pracach naukowych koncentruje się on jednak bardziej na dorosłym odbiorcy, podczas gdy literatura przekładowa w Słowacji dysponuje reprezentatywnym wyborem z twórczości chorwackich autorów literatury dla dzieci i młodzieży od końca XIX wieku aż po współczesność (Ivana Brlić-Mažuranić, Vladimir Nazor, Mato Lovrak, Ivan Kušan, Ljudevit Bauer, Joža Horvat, Hrvoje Hitrec, Josip Cvenić, Stjepan Tomaš, Ante Gardaš, Zvonimir Balog i inni).

Słowackie przekłady dzieł wymienionych autorów publikowano w Słowacji, ale również w Wojwodinie w Serbii, gdzie działali liczni tłumacze przekładający utwory autorów literatur narodowych byłej Jugosławii, przybliżając je wojwodińskim Słowakom. Twórczość tych autorów w mniejszym lub większym stopniu korespondowała z literaturą przekładową w Słowacji. Niemniej jednak jej recepcji i oddziaływaniu nie poświęcono zbyt wiele uwagi, zarówno w czasie powstawania przekładów, jak i w późniejszym okresie.

Znaczące miejsce, podobnie jak autorzy oryginalnych dzieł, w dziejach przekładów literatury chorwackiej zajmują również jej tłumacze. Możemy stwierdzić, że niektóre okresy słowackich przekładów literatury chorwackiej są okresami konkretnej przekładowej działalności tłumacza, właściwie tłumacza, który dzięki swojej wieloletniej pracy tłumaczeniowej wpisał się w świadomość czytelników, jak również w krąg odbiorców specjalistów.

Polityka wydawnicza w Słowacji nie zawsze była przyjaźnie nastawiona do chorwackich autorów, a właściwie do autorów z byłej Jugosławii. Początkowo miała na to wpływ społeczno-polityczna atmosfera, a obecnie, według opinii wydawnictw, niski charakter komercyjny. Przekłady z wcześniejszych okresów nie zawsze były adekwatne do oryginału, pełniąc często raczej informacyjną funkcję. Przyczyn tego było wiele, z jednej strony niska jakość przekładu wynikała z braku filologicznego wykształcenia oraz przekładoznawczych kompetencji tłumacza, z drugiej natomiast — z deficytu przydatnych jednojęzycznych i dwujęzycznych słowników.

Badania komparatystyczne dziecięcej literatury przekładowej wymagają dogłębnych studiów i analiz — zarówno obcojęzycznej literatury dziecięcej, przełożonych dzieł, jak i wzajemnych literackich, kulturowych i często społeczno-politycznych oraz ekonomicznych związków i zależności między konkretnymi narodami. Czynniki te wpływają na powstawanie, recepcję i odbiór także tekstów skierowanych do dziecięcego odbiorcy. Do powyższych pragmatycznych czynników powstawania czy absencji przekładów literatury dziecięcej dołączyć można ponadto lingwistyczne i przekładoznawcze kompetencje tłuma-

cza. Kompetencje te w przypadku literatury skierowanej do dziecięcego odbiorcy muszą być poszerzone, ponieważ literatura dla dzieci nakłada specyficzne kryteria nie tylko na autora, lecz także na tłumacza. Wśród czytelników, ale czasem również tłumaczy bez praktycznych doświadczeń panuje mylny pogląd, że przekładanie literatury dla dzieci i młodzieży nie jest wcale trudne. Przekład, podobnie jak tworzenie literatury dziecięcej, wymaga zarówno od autora, jak i tłumacza dużej wrażliwości względem słowa, form wyrazu, humorystycznego sposobu wyrażania, rozwiniętej fabuły i ciekawej puenty, żywych dialogów, swoistej składni itd. W czasie aktu translacji tłumacz musi, poza językowymi i przekładoznawczymi kompetencjami, dysponować również określonymi umiejętnościami pozalingwistycznymi, „musi poznać psychikę, zákonitosti jazykového a myšlienkového vývoja dieťaťa a požiadavky a možnosti vekového stupňa, ktorému je kniha určená”¹. Tłumacze nie zawsze podchodzili do przekładu literatury dziecięcej z języka chorwackiego adekwatnie i z wymienionymi intencjami, co odbiło się na jakości przełożonych tekstów, a następnie na percepcji dziecięcego odbiorcy. Biorąc pod uwagę tę sferę, szczegółowa analiza wszystkich przekładów nie jest możliwa. Niniejszy artykuł jest próbą ogólnego przedstawienia translatorycznych intencji dominujących w historii słowackich przekładów literatury dla dzieci i młodzieży.

Przekłady chorwackiej literatury dla dzieci i młodzieży w Słowacji w XIX wieku

Pierwszy książkowy przekład z literatury chorwackiej dla dzieci i młodzieży przypisuje się Ivanowi Branislavowi Zochowi (1843—1921), który po opuszczeniu Słowacji pracował w Osijeku, Sarajewie i Petrinji jako nauczyciel gimnazjum. W 1890 roku wydawca z Trnawy Adolf Horovitz wydał jego książkę *Malý herec*, w której znalazły się oryginalne i przełożone komedie dla młodzieży. W zbiorze zamieszczono dwie jednoaktówki Antona Vjenčeslava Truhelki *Zlá retiazka čili bud' milosrdným!* (oryg. *Zlatan lančić ili Da si miloserdan!*) i *Vyklalo se šidlo z vreca* (oryg. *Zaklela se zemlja rajů, da se sva otajna znaju*). Te dwie komedie dla młodzieży opublikowane zostały wcześniej w roku 1881 w czasopiśmie dla dzieci „Včielka”. Wymienione teksty dramatyczne mają dydaktyczny charakter, dlatego Zoch, nauczyciel z powołania, wybrał je na przekład. Tłumaczenia te są do dzisiaj czytelne, mimo archaiczności środków wyrazu. Pod koniec XIX wieku

¹ „[...] musí poznať psychikę, zásady jazykového i myšľového rozvoju dieťaťa oraz predyspozície i možnosti etapu rozvoju, ktorému pošívená jest knižka”. Z. Klátik: *Slovo, klúč k detstvu*. Bratislava, Mladé letá, 1975, s. 313 (tłum. — M.B.).

Zoch przekładał również na język chorwacki słowackie bajki ludowe. Oceniając wybór tłumacza, w tym początkowym okresie przekładów literatury dziecięcej na język słowacki na pierwszy plan wysuwają się przede wszystkim teksty pełniące funkcje wychowawcze i dydaktyczne, w mniejszym stopniu teksty o charakterze zabawowym, z którymi spotykamy się współcześnie w literaturze i w praktyce przekładowej.

Przekłady chorwackiej literatury dla dzieci i młodzieży w Słowacji od początku XX wieku do roku 1989

Działalność przekładowa zaczęła rozwijać się bardziej systematycznie w dobie międzywojennej, aczkolwiek znaczące przekłady, głównie twórczości klasyków chorwackiej literatury, pojawiały się jeszcze przed rokiem 1918 (np. Ivan Mažuranić, August Šenoa, Josip Kozarac i inni).

Istotny przełom w dziejach przekładu chorwackich autorów dla dzieci i młodzieży w Słowacji stanowiła twórczość Ivany Brlić-Mažuranić i jej dzieło *Priče iz davnine* (1916) (słow. *Príbehy z pradávna*). Autorką pierwszego słowackiego przekładu była Anna Dollinayová-Vračanová, a książka wyszła pod tytułem *Povesti z pradávna* w 1931 roku. Mimo że odzew na słowacki przekład w tym okresie był znikomy, wydanie „chorwackiego Andersena”, jak nazywają tę autorkę chorwaccy literaturoznawcy, uznać można za wyjątkowe wydarzenie dla literatury przekładowej w Słowacji. Jednakże dopiero po kilku dziesięcioleciach słowacki historyk literatury i tłumacz Ján Jankovič wraca do wnikliwego wartościowania przekładu, oceniając tłumaczenie Anny Dollinayovej-Vračanovej jako wybitne, gdyż „dobry preklad rozprávky odoláva času niekoľkonásobne lepšie ako preklady iných žánrov”².

Ivana Brlić-Mažuranić, nominowana kilkakrotnie do Nagrody Nobla, wytworzyła „vlastný slovanský rozprávkový svet”³, czerpiąc w swoich bajkach głównie ze słowiańskiej mitologii, której bohaterowie i postaci pojawiają się również w klasycznych słowackich bajkach, jak i we współczesnych opowiadaniach dla dzieci i młodzieży. Spotkać tu można archetypy charakterystyczne dla każdej bajki, przywołujące również na myśl ludowe bajki Dobšinskiego. Drugi przekład książki *Priče iz davnine* ukazał się w 1976 roku w tłumaczeniu Zlatka Klátika pod tytułem *Rozprávky z pradávna*. Za trzecim razem, w 1979 roku w przekła-

² „[...] dobry preklad bajki opiera się czasowi o wiele bardziej niż przekłady innych gatunków”. J. Jankovič: *Chorvátska literatúra v slovenskej kultúre I. (do roku 1938)*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 1997, s. 101 (tłum. — M.B.).

³ „własny słowiański baśniowy świat”. Ibidem, s. 100 (tłum. — M.B.).

dzie Juraja Tušića, również pod tytułem *Rozprávky z pradávna*, opublikowano ją także w Serbii, w Nowym Sadzie i w tym samym roku ukazało się jej drugie wydanie. Ponieważ teksty Ivany Brlič-Mažuranić spotkały się z pozytywnym odbiorem wśród czytelników, a tłumacze „stawiali na pewnik”, nowy przekład jej utworów ukazał się ponownie w 1991 roku pod tytułem *Ctiborova hora a iné rozprávky* w tłumaczeniu Zlatka Klátika. Wszystkie tłumaczenia utworów Brlič-Mažuranić zostały dobrze przyjęte przez dziecięcego czytelnika i z tego powodu przekładane były wielokrotnie. W 1984 roku wydawnictwo Mladé letá uwzględniło w zbiorze *Rozprávky zďaleka i zblízka* jedną bajkę tej autorki zatytułowaną *Ctiborova hora* (oryg. *Šuma Striborova*) w tłumaczeniu Michala Nadubinského.

Innym chorwackim autorem, który zainteresował tłumaczy nie tylko swoją twórczością dla dorosłych, był Vladimir Nazor. W 1931 roku Václav Šlosar przełożył jego dwa prozatorskie utwory, wydając je pod tytułem *Riasanka* (oryg. *Halugica*) i *Maják* (oryg. *Svjetionik*) w zbiorze *Synovia mora*. Teksty te, jak zaznacza we wstępie tłumacz, przeznaczone są dla młodzieży. Nawiązując do elementów naturyzmu, bliskie są słowackiemu odbiorcy w opisie przyrody i zespoleniu człowieka z naturą. Szkoda, że przekład tych wyjątkowych utworów dotarł do słowackiego odbiorcy w słabym tłumaczeniu. Według oceny Jankoviča to przekład poniżej standardu tłumaczenia i pastisz, głównie spowodowany złym językiem słowackim.

Wydawnictwo Československá grafická únia w Pradze w 1933 roku wydało zbiór bajek pod tytułem *Juhoslovanské rozprávky. Srbské, chorvátske a slovinské*. Tłumacz Peter Prídavok dołączył do tego zbioru dwie bajki chorwackie *Železný muž* i *Žobrák*. W 1935 roku w wydawnictwie U NÁS *Juhoslovanské rozprávky* wyszły po raz kolejny, tym razem w wyborze i przekładzie Ferda Klátika. Analizy i oceny tłumaczeń w momencie powstania tych przekładów praktycznie nie było, a artykuły o nowych przekładach, nie tylko dla dzieci i młodzieży, miały jedynie informacyjny charakter. Jak wynika z wyboru utworów do tłumaczenia, tłumacze preferowali raczej teksty klasyczne, znanych autorów, bez aspiracji wprowadzenia do literatury dziecięcej nowych, współczesnych twórców i nowej tematyki. Zachowywali w tej kwestii ostrożność, mimo że mieli wystarczająco dużo aktualnych informacji o literaturze chorwackiej, również dzięki Słowakom z Wojwodiny, którzy regularnie dostarczali, także do czasopism w Słowacji, informacje o nowych serbskich i chorwackich utworach, tzn. utworach z krajów byłej Jugosławii (przykładowo: dziennikarz i tłumacz Andrej Vrbacký, przekładający systematycznie od lat 30. do 70. XX wieku chorwacką i serbską literaturę, uznany za najproduktywniejszego tłumacza literatury byłej Jugosławii aż do czasów współczesnych, czy historyk literatury, tłumacz i profesor uniwersytecki Andrej Mráz i inni, a także Chorwat Ljubomir Maraković, informujący już w latach 20. XX wieku na łamach czasopisma „Slovenské pohľady” np. o arcy mistrzu chorwackiej literatury Miroslavie Krleży).

Literaturę przekładową doby międzywojennej tworzyli liczni tłumacze, którzy nie posiadali lingwistycznego wykształcenia, co oczywiście miało wpływ na jakość tłumaczenia. W takich przypadkach często prowadziło to do „zesłowakizowania” oryginału. Z niedociągnięciami na poziomie leksykalnym przekładu, wynikającymi przede wszystkim z tłumaczenia dosłownego lub interlingwalnej homonimii, najczęściej spotykamy się w przekładach słowackich tłumaczy z Wojwodiny, choć i tu wyjątek potwierdza regułę. Ewenement w tym przypadku stanowił tłumacz Tomáš Štrba, który pomimo swojego wojwodińskiego pochodzenia i technicznego wykształcenia brawurowo przetłumaczył m.in. takich autorów, jak Ivo Andrić.

Najbardziej owocnym czasem pod względem liczby przekładów z języka chorwackiego był okres Państwa Słowackiego (1939—1945). W ciągu sześciu lat przełożono i wydano 26 książek. Oprócz beletrystyki dla dorosłego odbiorcy przekładano również literaturę dla dzieci i młodzieży. W 1940 roku Matica slovenská wydała kolejny znany utwór Ivany Brlić-Mažuranić *Podivné príhody učňa chlapčeka* (oryg. *Čudnovate zgodbe šegrta Hlapića*) w tłumaczeniu Kolumana K. Geraldiniego. W 1943 roku dwójka tłumaczy: Ivan Minárik i Andrej Vrbacký, stworzyła przekład kolejnego dzieła autorki pod tytułem *Jaša Dalmatin*.

Vladimir Nazor, znany już słowackiemu czytelnikowi, znalazł się w centrum uwagi słowackich tłumaczy w 1941 roku, kiedy to Matica slovenská wydała w przekładzie Mateja Pirtiaka (Matej Jurkovič) dzieło Nazora *Bijeli jelen* pod słowackim tytułem *Husiarka Hanka*. W książce, oprócz opowiadania o gęsiarce Hance, znajdują się jeszcze opowiadania *Palček* i *Delfin*. W 1951 roku publikacja ta wyszła również w wydawnictwie Bratstvo — jednota w Nowym Sadzie. Drugi raz przekład *Husiarki Hanki* pojawił się w Słowacji w 1966 roku, wydany przez Mladé letá w tłumaczeniu Branislava Manicy. Przekład był jednakże niemal identyczny z tłumaczeniem z 1941 roku. Pirtiak wrócił do twórczości Nazora w 1944 roku, tłumacząc jego utwór *Šarkove uspomene*, w słowackim przekładzie pod tytułem *Strakáč. Rozpráva pes*. Słowackie przekłady tekstów Nazora ukazały się jeszcze w Nowym Sadzie w 1952 roku pod tytułem *Palček* w tłumaczeniu Mateja Pirtiaka, w 1960 roku w Bačkim Petrovacu pod tytułem *Rozprávky* w tłumaczeniu Samuela Dubovskiego i w 1962 roku pod tytułem *Ming — Čang — Lin*, ponownie w tłumaczeniu Samuela Dubovskiego, przy współpracy wydawnictw w Bačkim Petrovacu i w Lublanie.

Można stwierdzić, że twórczość Nazora pozostawała w centrum uwagi słowackich tłumaczy niemal przez czterdzieści lat, od 1931 do 1966 roku. I nie dotyczy to jedynie literatury dziecięcej. Jego utwory dla dorosłych są równie bogato reprezentowane w literaturze przekładowej w Słowacji⁴. O powodzeniu

⁴ V. Nazor: *Život na ostrove*. Bratislava, Novum, 1946; Idem: *Spartizánmi. Zápiscky 1943—1944*. Bratislava, Partizán 1946; Idem: *Malomocný*. Turčiansky sv. Martin, Matica slovenská, 1947.

tekstów Nazora w tym okresie zdecydował również fakt, że autor ten osobiście uczestniczył w walce partyzanckiej w Chorwacji.

Rok 1945 był przełomowy w historii słowackiego przekładu. Rozpoczął się wówczas owocny okres dla literatury przekładowej. To efekt nie tylko dogodniejszych warunków dla działalności wydawniczej po drugiej wojnie światowej, lecz także tłumaczeniowej tradycji, kształtującej się stopniowo jeszcze przed rokiem 1945. Zaczęły powstawać wyspecjalizowane wydawnictwa z dobrą infrastrukturą i odpowiednim wsparciem finansowym. Sytuacja w powojennej Słowacji, a także w byłej Jugosławii miała wiele cech wspólnych. Przyjacielskie kontakty umożliwiały dalsze wydawanie przekładów. Tłumacze po wyzwoleniu sięgali często do tekstów o tematyce walki narodowyzwolenczej, do których należały również wspomniane już utwory Nazora, co było zrozumiałe i aktualne dla obu krajów. Tematyka ta była obecna także w literaturze dla dzieci i młodzieży.

Wkrótce po wyzwoleniu w 1945 roku w wydawnictwie Ján Horáček ukazała się powieść dla dzieci *Nepriateľ číslo 1* (oryg. *Neprijateľj broj 1*) Mato Lovraka w tłumaczeniu Ivana Minárika. Twórczość Lovraka zainteresowała również innego tłumacza — Jána Vitéza, który w 1948 roku przełożył jego utwór *Zaviaty vlak* (oryg. *Vlak u snijegu*), wydany przez wydawnictwo Ján Horáček w Bratysławie. Przekład ten wyszedł ponownie w kooperacji słowackiego wydawnictwa Mladé letá i wydawnictwa Obzor z Nowego Sadu w 1972 roku. Po raz trzeci opublikowano go w Nowym Sadzie w 1985 roku⁵. Utwory Lovraka przenosiły dzieci w świat przygód, dziecięcych psot, dlatego spotkały się z bardzo pozytywnym odbiorem słowackich czytelników.

Warto przypomnieć, że przekłady dzieł chorwackich autorów tłumaczono i wydawano nie tylko w Słowacji, lecz również w Wojwodinie, skąd pochodzili liczni znaczący tłumacze.

Z dniem 1 stycznia 1950 roku rozpoczęła swoją działalność sieć państwowych wydawnictw, do których należało również Slovenské nakladateľstvo detskej literatúry. Wybór dzieł do przekładu, który w przeszłości miał bardziej subiektywny charakter i zależał od tłumacza, jego zainteresowań oraz funkcji informacyjnej utworu, stał się zorganizowanym i zaplanowanym działaniem. Pomimo dobowej polityki redakcyjnej, preferującej dzieła głównie z krajów socjalistycznych, założonemu w 1950 roku wydawnictwu Mladé letá udało się wydać wiele wartościowych utworów dla dzieci i młodzieży.

Sytuacja społeczna i stosunki polityczne wpłynęły również na fakt, że od 1951 roku do roku 1954 nie został przełożony ani jeden utwór z literatury chorwackiej, a także z literatur narodów byłej Jugosławii. Był to czas eskalacji zimnej

⁵ Analiza poszczególnych wydań przekładu wspomnianego utworu jest przedmiotem dalszych badań, które, być może, pozwolą odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu na przekład wpłynęła zmieniająca się sytuacja językowa, redakcyjne ingerencje, oraz pomogą wyjaśnić fakt, że przekład wyszedł w Słowacji i w Wojwodinie, mimo tłumaczenia przez tego samego tłumacza.

wojny i rezolucji Kominformu (słow. Informbyra)⁶, wpływającej na postawy i poglądy polityków względem literatury chorwackiej. Literatura narodów byłej Jugosławii, zatem chorwacka również, stała się dla słowackiego odbiorcy niedostępna i zakazana. Dotyczyło to także literatury dziecięcej. Stopniowy powrót do równowagi nastąpił w późniejszym okresie. Podobny fenomen miał miejsce po 1969 roku, kiedy wielu tłumaczy zamilkło, a liczba przekładów z literatury chorwackiej uległa redukcji.

Lata 60. XX wieku przyniosły kilka znaczących przekładów z chorwackiej literatury dziecięcej. W 1961 roku w Bačkom Petrovacu ukazał się przekład powieści dla młodzieży Ivana Kušana *Poplach na Zelenom Vršku* (oryg. *Uzbuna na zelenom vrhu*) w tłumaczeniu Samuela Miklovica, a w 1965 roku ponownie w Petrovacu spod pióra tego samego tłumacza wyszło kolejne dzieło Kušana — *Koko a duchovia* (oryg. *Koko i duhovi*). Przekłady te oraz większość starszych słowackich tłumaczeń wojwodińskich tłumaczy naznaczone są poziomem języka słowackiego Słowaków z Wojwodiny, co oznacza występowanie w nich wielu archaizmów, częstych imiesłowów, widocznej chorwackiej, a właściwie serbskiej składni, przekładu dosłownego, itnerlingwalnej homonimii. Nie-naturalnie brzmiący tekst jest dla dziecięcego czytelnika w Słowacji nie do przyjęcia, pomimo faktu, że utwory Kušana są bardzo lubiane przez młodych odbiorców. W 1973 roku ukazała się kolejna książka Kušana *Klameš, Melita* (oryg. *Lažeš, Melita*) we współpracy z wydawnictwem Mladé letá i wydawnictwem Obzor z Nowego Sadu w tłumaczeniu Eleny Čiernej. Przekład ten prezentuje zdecydowanie wyższy poziom i spełnia wszystkie warunki standardowego tłumaczenia.

Mladé letá w 1965 roku we współpracy z wydawnictwem Obzor z Bačkiego Petrovaca wydały zbiór baśni ludowych *Zlatá jablň a deväť pávov* w tłumaczeniu Ferda Klátika i Zlatka Klátika (ojca i syna), który zawiera baśnie ludowe oraz informacje o zwyczajach ludowych. Drugie wydanie zbioru ukazało się w 1971 roku w wydawnictwie Mladé letá. W latach 60. do ulubionego Kušana dołączył następny chorwacki autor Grigor Vitez, wraz z którym zaczęła się nowa era chorwackiej poezji dla dzieci. We współpracy wydawców z Bačkiego Petrovaca i Lublany w 1965 roku w tłumaczeniu Samuela Miklovica wyszły przekłady dwóch jego utworów: *Zrkadielko* i *Sýkorenky*. Do twórczości Viteza wrócił w 1989 roku tłumacz Miroslav Demák, przekładając jego dzieło poetyckie pod tytułem *Škovránok sa ráno hlási* (oryg. *Ševina jutarnja pesma*), które ukazało się w Nowym Sadzie. Listę chorwackich autorów przedstawionych w słowackich przekładach w latach 60. zamyka Mira Buljan utworem *Jelenica Jeseň* (oryg. *Košuta Jesen*), przetłumaczonym w 1967 roku przez Samuela Miklovica

⁶ Biuro Informacyjne Partii Komunistycznych i Robotniczych (pol. Kominform, słow. Informbyro) — międzynarodowy komunistyczny ośrodek polityczny i ideologiczny [przypis — M.B.].

we współpracy z wydawnictwami Obzor z Bačkiego Petrovaca i Mladinska knjiga z Lublany.

W latach 70. XX wieku wydawnictwa w Słowacji, wydając przekłady utworów chorwackich autorów literatury dziecięcej, były nadal bardzo ostrożne, mimo że o wysokiej jakości literaturę dziecięcą, a także wykwalifikowanych tłumaczy w tym okresie nie było już trudno. Bo przecież nieprzerwanie od lat 30. XX wieku tłumaczył Andrej Vrbacký, podobnie Ivan Minárik i Branislav Choma oraz Ján Jankovič (od lat 60.). Publikacji tłumaczeń podejmowały się w większości przypadków głównie wydawnictwa z Wojwodiny, współpracując jedynie ze słowackim wydawnictwem Mladé letá. Uwagę tłumaczy, a przede wszystkim wojwodińskich oficyn zwróciła ponownie twórczość Mato Lovraka. W 1971 roku w Nowym Sadzie ukazał się przekład jego dzieła pod tytułem *Micko, Mucko a Dedko* (oryg. *Micek, Mucek i Dedek*) w tłumaczeniu Juraja Tušiaka. Oprócz książki Lovraka w latach 70. opublikowano powieść dla dzieci Milivoja Matošeca *Postrach Lipovej ulice* (oryg. *Strah u Ulici lipa*) w tłumaczeniu Juraja Tušiaka, ponownie we współpracy wydawnictwa Mladé letá z wydawnictwem z Nowego Sadu. Tłumacz Juraj Tušiak, prawdopodobnie po pozytywnej reakcji na dzieło Matošeca, przełożył w 1977 roku jego następną powieść dla dzieci zatytułowaną *Detstvo na Sutle* (oryg. *Dječak sa Sutle*), która wyszła w Nowym Sadzie. Wojwodińskie wydawnictwa, jeżeli chodzi o chorwacką literaturę dziecięcą, zastępowały w tym czasie działalność wydawnictw w Słowacji, czego przykładem jest następny wydany przekład utworu Dragutina Horkića pod tytułem *Začmudené prihody* (oryg. *Čadjave zgrade*) w tłumaczeniu Milana Ferki z 1976 roku, a w 1979 roku opublikowany w kooperacji wydawnictw w Bratysławie i Nowym Sadzie przekład Nikoli Pulića *Posledná hra* (oryg. *Poslednja igra*) w tłumaczeniu Petra Čačko.

Lata 80. wciąż naznaczone były ograniczoną wolnością druku. W 1981 roku, ponownie we współpracy z wydawnictwem z Nowego Sadu, Mladé letá wydały przekład książki dla dzieci Branka Hribara pod tytułem *Adam Vlčiak alebo knižka o priateľstve* (oryg. *Adam Vučjak ili knjiga o prijateljstvu*) w tłumaczeniu Jána Jankoviča. W 1983 roku ukazał się przekład Ljudevita Bauera *Parolod' Kolombína* (oryg. *Parnjača Columbina*) w tłumaczeniu Jána Jankoviča, powtórnie we współpracy wydawnictwa Mladé letá z Obzorom z Nowego Sadu. W 1983 roku kooperacja wymienionych oficyn zaowocowała zbiorem baśni ludowych pod tytułem *Šarkan a kráľov syn* w tłumaczeniu Rudo Brtáňa.

W 1984 roku oficyna Mladé letá podjęła się realizacji niezależnego projektu wydawniczego, wydając zbiór chorwackich pieśni *Turecký šuhaj a krásavica* w tłumaczeniu Rudo Brtáňa. Opublikowane pieśni epickie, zebrane przez Vuka Stefanovica Karadžicia, korespondowały tematycznie z opracowanymi słowackimi tekstami o podobnym charakterze, dlatego wydanie tego tytułu w ówczesnym okresie nie groziło żadnym politycznym czy ideologicznym *faux pas*.

Dopiero pod koniec lat 80. w działalności wydawnictw nastąpiła pełna wolność, choć czasem także w negatywnym tego słowa znaczeniu. Powody ekonomiczne

miały wielki wpływ na publikowanie lub brak publikacji nie tylko oryginalnej, lecz także przekładowej literatury. Co prawda zwiększyło się zainteresowanie wydawaniem literatury dla dzieci i młodzieży, ale również w tej dziedzinie wydawnictwa bardziej kierowały się komercyjnymi wyznacznikami niż jakością wyboru przekładu. W centrum zainteresowania oficyn znalazły się utwory prezentujące gatunek zabawowy i przygodowy. Młade letá, po czteroletniej przerwie, w 1987 roku powróciły do chorwackiej literatury, choć nadal z intencją publikowania baśni ludowych, wydając zbiór chorwackich bajek ludowych pod tytułem *Rozmarínový kriček* w wyborze i tłumaczeniu Michala Nadubinskiego. Rok później (1988) wydawnictwo zaprezentowało przekład dla młodzieży Jože Horvata *Operácia Stonožka* (oryg. *Operacija Stonoga*) w tłumaczeniu Jána Jankoviča. Tłumacz ten stał się dla licznych wydawnictw w tym okresie, a także później, gwarantem jakości wyboru i tłumaczenia — głównie dzięki jego aktywnej tłumaczeniowej oraz naukowej działalności publikacyjnej w dziedzinie literatury chorwackiej. Za swoje przekłady otrzymał on wiele nagród, zarówno w kraju, jak i w Chorwacji. Młade letá stopniowo zaczęły wydawać chorwackich, a także serbskich autorów⁷ literatury dziecięcej, chociaż stale jeszcze we współpracy z wydawnictwami z Wojwodiny. W ten sposób w 1989 roku opublikowano powieść dla dzieci Hrvoje Hitreca *Krátki ľudia* (oryg. *Kratki ljudi*) w tłumaczeniu Jána Jankoviča oraz utwór Nenada Brixiego *Biela loptička* (oryg. *Bijela loptica*), również w tłumaczeniu Jankoviča.

Przekłady literatury chorwackiej dla dzieci i młodzieży w Słowacji po roku 1989

Po aksamitnej rewolucji i upadku reżimu w Słowacji pojawiła się możliwość wydawania niepożądanego i „zepsutej” literatury zachodniej, jak również literatury narodów byłej Jugosławii, i to pomimo że autonomiczny socjalizm byłej Jugosławii nie był zainteresowany większym napływem literatury do socjalistycznej Czechosłowacji. W 1989 roku wydawnictwo Tatran, zorientowane głównie na literaturę dla dorosłego czytelnika, wydało książkę chorwackich i serbskich bajek ludowych *Tri prstene* w tłumaczeniu Eleny Lajčiakovej. Wydanie tej reprezentatywnej antologii planowano jeszcze przed 1989 rokiem.

Po 1989 roku koncepcja wydawnictw podporządkowana została warunkom ekonomicznym i wymogom rynku. Zaczęły ukazywać się przekłady, które znalazły się w planach w 1989 roku, albo utwory, które zostały dobrze przyjęte

⁷ Oprócz autorów chorwackich, w jeszcze większym nakładzie wydawane są przekłady autorów serbskich i słoweńskich.

przez czytelników, m.in. wspomniane trzecie wydanie opowiadań Ivany Brlić-Mažuranić pod tytułem *Ctiborova hora a iné rozprávky*.

W 1991 roku uwagę wydawnictw przyciągali również mniej znani autorzy, których wprowadzano w nowy krąg odbioru, zamieszczając w przekładach np. ilustracje z ich dzieł oryginalnych. Przykładem jest książka dla dzieci ilustrowana przez chorwackich artystów naiwnych pod tytułem *Poštár a vtáci a iné rozprávky* (oryg. *Priča o poštaru. Zeko u autobusu. Dječak i bundeva*) z tekstami Marina Zurla i Branislava Glumca w tłumaczeniu Jarmili Samcovej, która wносиła w sekundarny kontekst również estetyczne przeżycia.

Po tym wyjątkowym przekładzie nastąpiła dłuższa przerwa w wydawaniu chorwackich autorów. Dopiero w 1997 roku wydawnictwo Don Bosca podjęło się publikacji książki dla młodzieży Đura Zrakicia pod tytułem *Všetci ma majú radi, iba môj otec nie* (oryg. *Svi me vole samo tata ne*) w tłumaczeniu Alicy Kulihovej. W 2000 roku w wydawnictwie Spolok sv. Vojtecha ukazał się kolejny przekład powieści dla młodzieży tego autora pod tytułem *Láska súdne rozdelená* (oryg. *Ljubav sudski podijeljena*), w tłumaczeniu Márie Ševčíkovej. Wydane powieści Zrakicia charakteryzują się silną wymową etyczną i religijną. Po 1989 roku powstały w Słowacji wydawnictwa, które specjalizowały się w druku dotychczas niepublikowanej, zakazanej literatury o tematyce religijnej, dlatego wydanie tych dwóch książek nie sprawiło większych problemów.

W 1997 roku oficyna Mladé letá zdecydowała się na „eksperyment”, wydając przekład powieści dla młodzieży nieznanego w Słowacji chorwackiego autora Josipa Cvenicia z Osijeku pod tytułem *A drž pevne joystick!* (oryg. *Čvrsto drži joy-stick!*), w tłumaczeniu Alicy Kulihovej. Była to interesująca powieść, poruszająca temat gier komputerowych, którym w tym okresie w słowackiej literaturze dla dzieci i młodzieży nikt się w zasadzie nie interesował. Możliwe, że właśnie z tego powodu przekład został wyróżniony nagrodą Domu detí Bibiany w Bratysławie za najlepszą dziecięcą książkę wiosny 1997 roku. Wymieniony chorwacki autor w 2005 roku zaprezentował się starszej młodzieży zbiorem opowiadań pod słowackim tytułem *Zaslúbená zem* (oryg. *Lektira, Udžbenik priča, Mudra budala*), w przekładzie i wydaniu Alicy Kulihovej (w wydawnictwie ALIKA). Kolejnym autorem z Osijeku, który przedstawiony został słowackiemu odbiorcy dziecięcemu w 1997 roku, był Stjepan Tomaš. Jego powieść pod tytułem *Ostali mi iba sny* (oryg. *Mali ratni dnevnik*) opublikowało wydawnictwo Motýľ, również w tłumaczeniu Alicy Kulihovej. Książka poruszająca temat wojny na Bałkanach w latach 90., nieznaną i raczej przygnębiającą, nie spotkała się wśród słowackich młodych odbiorców z wielkim odzewem. W Chorwacji natomiast, ze względu na swoją autentyczność, okazała się wielkim sukcesem.

Grono autorów z Osijeku dopełnia znany chorwacki bajkopisarz Anto Gardaš bajkami pod tytułem *Damjanovo jazero* (oryg. *Damjanovo jezero*), wydanymi w 1998 roku przez wydawnictwo Motýľ, w tłumaczeniu Alicy Kulihovej. W bajkach tego autora motywy mitologiczne przenikają się ze współczesnością.

Kolejny chorwacki autor pojawił się na rynku książki po prawie 11 latach. Przeworsowanie wydania przekładu utworu Zvonimira Baloga, którego uznaje się w Chorwacji za kongenialnego autora literatury dla dzieci i który jest laureatem wszystkich możliwych literackich nagród w Chorwacji, było niezwykle trudne. Wydawnictwa koncentrowały się na publikacji tytułów, które cieszyły się w krajach zachodnich wysoką sprzedażą i osiągnęły komercyjny sukces, a twórczość słowiańskiego autora nie stanowiła dla nich znaczącego zysku. W 2009 roku, tylko dzięki finansowemu wsparciu Ministerstwa Kultury Republiki Chorwackiej, opublikowano przekład wyboru jego książek dla dzieci pod tytułem *Papagáj Gáj a kocúr Cúr* w redakcji, przekładzie i z ilustracjami Alicy Kulihovej (w wydawnictwie ALIKA). Drugie uzupełnione wydanie opowieści dla dzieci Zvonimira Baloga pod tytułem *Často si vymýšľam, že ma bolí škola, aby som nemusel ísť do žalúdka*⁸, z przepięknymi ilustracjami samego autora oryginału, w tłumaczeniu Alicy Kulihovej, ukazało się w 2013 roku nakładem wydawnictwa Perfekt. Po pozytywnym przyjęciu przekładu i twórczości Baloga przez dziecięcego i dorosłego czytelnika oficyna Perfekt wydała w 2014 roku wybór z jego książki *Bonton. Kako da ne postanem klipán-ica u 100 lekcijica*, pod słowackim tytułem *Bontón pre deti alebo veselý lexikón o tom, ako sa vyhnúť trapasom* w tłumaczeniu Alicy Kulihovej. Opowieści Baloga często opierają się na grach słownych. Autor ten jest charakterystycznym twórcą literatury nonsensu, która skierowana jest zarówno do dzieci, jak i dorosłych⁹. Wydawnictwo Perfekt, jako jedno z nielicznych, w swojej polityce wydawniczej obrało „słowiańską drogę”, publikując w 2015 roku oprócz serbskiej i słoweńskiej literatury dla dzieci i młodzieży również powieść dziecięcą współczesnego chorwackiego autora Hrvoje Kovačevicia *Tajna crne kutije*, w słowackim przekładzie pod tytułem *Dobrodružstvo počítačového hekera* w tłumaczeniu Alicy Kulihovej. Ocena tych przekładów nie leży w kompetencji autorki niniejszego artykułu i równocześnie tłumaczki tekstów. O pozytywnej recepcji i percepcji wśród odbiorców profesjonalistów, jak również wśród dzieci świadczyć mogą wymienione wcześniej nagrody.

Antologie

Uwzględniając kompletność danych i szerszą perspektywę spojrzenia na przekłady chorwackiej literatury dla dzieci i młodzieży, należałoby wspomnieć

⁸ Przekład został wyróżniony nagrodą Bibiany i Słowackiej Sekcji IBBY (International Board on Books for Young People) za najlepszą książkę dziecięcą 2013 roku.

⁹ Z twórczością Baloga najbardziej koresponduje ze słowackiej literatury dla dzieci przede wszystkim poezja D. Heviera i T. Janovica oraz proza M. Ďuričkovej, E. Feldka, J. Pavloviča, D. Heviera i J. Uličianskiego.

również o licznych antologiach i zbiorowych wyborach z literatury byłej Jugosławii. Poza już wspomnianymi (*Juhoslovanské rozprávky*, 1933, 1935; *Šarkan a kráľov syn*, 1983; *Turecký šuhaj a krásavica. Chorvátske epické piesne*, 1984; *Rozmarínový kričiek*, 1987, 1988; *Tri prstene*, 1990) należy wymienić także antologię opowiadań dla dzieci i młodzieży o tematyce walki narodowowyzwoleńczej w byłej Jugosławii pod tytułem *Po boku otcov*, którą przygotowali tłumacze: Samuel Miklovic i Pavel Mučaji w 1961 roku¹⁰. Antologię wydało wydawnictwo Kultura w Bačkom Petrovacu. Chorwacką literaturę reprezentował w niej tekst Vjekoslava Kaleba *Oblok*. W 1964 roku Dragan Lukić opracował i wydał w wydawnictwie Obzor v Bačkom Petrovacu wybór literatury dziecięcej z języka macedońskiego, serbskiego, chorwackiego i słoweńskiego, który ukazał się w słowackim przekładzie pod tytułem *Perličky. Poviedky*¹¹. Chorwacką literaturę reprezentowało w zbiorze kilku znaczących autorów: Ivan Cvetković, Josip Krišković, Danko Oblak, Josip Pavčić, Grigor Vitez. W 1976 roku Elena Chmelová opracowała wybór baśni i klechd ludowych *Rozprávky o zvieratkách z celého sveta*. Za chorwacką uznaje się tu bajkę *O baranovi Lukovi (chorvátska z Chile)*. Tłumacza nie wymieniono, a książka wyszła w wydawnictwie Pravda z Bratysławy. W 1987 roku ukazały się dwie antologie literatury dziecięcej. Seja Babić w wydawnictwie z Nowego Sadu opublikowała książkę *Ak sa ti cnie*, w której przedstawia poezję dla dzieci autorów z byłej Jugosławii, w tłumaczeniu Miroslava Demáka. Chorwacką literaturę reprezentują tu teksty Zvonimira Baloga, Tita Bilopavlovicia, Draga Ivaniševicia, Luku Paljetaka i Ivicu Boricia.

Kolejna antologia — *Červené prskavky* — ukazała się w tym samym roku, ponownie w Nowym Sadzie, w wyborze Samuela Dubovskiego. Chorwacką literaturę dziecięcą reprezentują w niej Milivoj Matošec i Vladimir Nazor. W 1989 roku Stevan Micić wraz z kolektywem autorów opracowali w Nowym Sadzie wybór z literatury ludowej pod tytułem *Kde bolo tam bolo*¹². W 1990 roku Stevan Micić we współpracy z innymi autorami podjął się zestawienia dla tego samego wydawnictwa kolejnego wyboru literatury dziecięcej pod tytułem *Tisíce hviezdíček* w tłumaczeniu Juraja Tušiaka. Literaturę chorwacką reprezentuje w tym wyborze tylko jeden autor — Grigor Vitez. Wymienione antologie powstawały również na potrzeby słowackich szkół w Wojwodinie.

¹⁰ Tłumaczami byli wojwodińscy Słowacy: Michal Kyseľa, Anna Mikanová, Samuel Miklovic, Pavol Mučaji.

¹¹ W przekładzie partycypowali tłumacze z Wojwodiny: Mária Myjavcová, Samuel Dubovský, Daniel Dudok, Pavel Mučaji.

¹² Autorami przekładów byli: Miroslav Demák, Miroslav Dudok, Ana Makišová, Pavel Mučaji.

Przekłady w czasopismach

Wielu znakomitych chorwackich autorów zostało zaprezentowanych dziecięcemu czytelnikowi również na łamach słowackich periodyków, zarówno w Słowacji, jak i w Wojwodinie w Serbii. W Słowacji były to i są czasopisma dla dzieci: „Včielka”, „Zornička”, „Slniečko”, „Ohník”, „Kamarát”, „Fifik” i inne. Najwięcej przekładów opublikowano w „Zorničke”, „Ohníku” i „Slniečku”. Najproduktywniejsze lata, jeśli chodzi o przekłady tekstów autorów chorwackich, przypadają na okres 1960—1969. Współczesnym, zmarłym niedawno, chorwackim autorem, którego utwory publikowano w słowackich czasopismach regularnie i najczęściej, był Zvonimir Balog. Jego teksty, zarówno poetyckie, jak i prozatorskie, ukazywały się w słowackich czasopismach „Ohník”, „Slniečko”, „Zornička”, „Superohník” i „Fifik” już od lat 60. W „Slniečku”, w każdym numerze rocznika 1991, dzieci mogły przeczytać po jednej z jego humorystyczno-satyrycznych opowieści z książki *Bonton* w tłumaczeniu Petra Čačko. Zaskakujące jest to, że przez długie lata żadne wydawnictwo nie podjęło się wydania książki Baloga, mimo że, sądząc po przekładach w czasopismach, nie był dla nich autorem nieznanym czy kontrowersyjnym.

Co dała literatura chorwacka dla dzieci i młodzieży słowackim czytelnikom?

Diachroniczny przegląd poszczególnych okresów w dziejach przekładów literatury chorwackiej dla dzieci i młodzieży w Słowacji czy w Wojwodinie dostarcza wystarczającą liczbę istotnych faktów o dążeniu tłumaczy i wydawców do przedstawienia słowackim czytelnikom reprezentatywnej części chorwackiej literatury dla dzieci i młodzieży, od klasycznych bajek począwszy (I. Brlić-Mażuranić, V. Nazor, A. Gardaš), poprzez realistyczne bajki i opowiadania (I. Kušan, H. Hirtrec, J. Cveniće, S. Tomaš), aż po twórczość prezentującą współczesne kierunki postmodernistyczne (Z. Balog). Na początku przekładów chorwackiej literatury podejmowali się przeważnie tłumacze bez lingwistycznego wykształcenia, jednak w miarę upływu czasu większość tekstów trafiała w ręce językowych erudytów, tłumaczy z lingwistycznymi i translatologicznymi kompetencjami. Niedociągnięcia w pierwszych tłumaczeniach były spowodowane nie tyle brakiem kompetencji tłumaczy, ile w większości przypadków brakiem słowników przekładowych oraz innych pomocy leksykograficznych, co współcześnie — przy rozwiniętej technologii i istnieniu Internetu — nie stanowi już takiego problemu.

Jak wspomniano, dzieje przekładu to również dzieje poszczególnych tłumaczy. Ich rola prezentowania literatur innych narodów łączy się, z jednej strony, z odpowiedzialnością, ponieważ powinni oni mieć wystarczającą wiedzę o przekładanej literaturze, co oznacza, że powinni proponować czytelnikom, w tym przypadku słowackim, teksty znaczących i wartościowych autorów. Z drugiej strony muszą mieć pewną swobodę „wyławiania” z morza różnorodnej literatury autorów, których oni sami uważają za wyjątkowych. Konieczne jest jednak odpowiednie filologiczne wykształcenie tłumaczy i ich lepsza od języka, z którego przekładają, znajomość języka rodzimego. Dla słowackiego odbiorcy dziecięcego chorwacka literatura dla dzieci i młodzieży przedstawiała i nadal przedstawia z jednej strony spojrzenie na inny świat, którego motywy morza oraz leksyka z nimi powiązana wzbogacają ich percepcję, z drugiej strony tacy autorzy jak Zvonimir Balog odkrywają przed nimi możliwości języka i gier słownych, które mogą zostać zaadaptowane do języka rodzimego.

Z języka słowackiego przetłumaczyła
Marta Buczek

Noty o Autorach

Jakob Altmann, magister, doktorant w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Urodził się w Hanowerze, od ponad siedmiu lat jest związany z Polską. Absolwent bohemistyki na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół zagadnień językoznawczych widzianych w kontekście kulturowym.

Silvija Borovnik, profesor zwyczajny w Instytucie Języków i Literatur Słowiańskich Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu w Mariborze, słowenistka i germanistka. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół literatury słoweńskiej XX wieku, słoweńskiej literatury kobiecej, słoweńskiej literatury powstałej w Austrii oraz wokół zagadnień przekładu literackiego, zwłaszcza w kontekście dialogu kultur. Jest autorką lub współautorką licznych monografii, m.in.: *Pišejo ženske drugače?* (1995), *Študije in drobiž* (1998), *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* (2005) oraz *Književne študije — O vlogi ženske v slovenski književnosti, o sodobni prozi in o slovenski književnosti v Avstriji* (2012). Jest także autorką wyboru i redaktorką tomu wczesnej prozy Prežihova Voranca, zatytułowanego *Dekle z mandolino* (2011). Przetłumaczyła na język słoweński dzieła Patrica Suskinda, Ingeborg Bachmann oraz Petera Handke.

Marta Buczek, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, słowacystka. Bada XX-wieczną literaturę słowacką i jej przekłady oraz recepcję w Polsce, a także literaturę polską w słowackich przekładach. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół zagadnień recepcji przekładu, uwarunkowań kulturowych przekładu, teorii przekładu. Od 2008 roku realizuje wraz z pracownikami Zakładu Teorii Literatury i Translacji projekt wydawniczy „Przekłady Literatur Słowiańskich” pod kierownictwem prof. dr hab. Bożeny Tokarz. Autorka monografii *O polskich przekładach prozy Vincenta Šikuli* (Katowice 2010), współredaktorka tomu *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. (Współredakcja: B. Czapik-Lityńska, Katowice 2005). Opublikowała ponad 20 artykułów naukowych z zakresu literaturoznawstwa oraz

przekładoznawstwa. Tłumaczy z języka słowackiego i języka czeskiego, m.in. artykuły naukowe (T. Žilka, M. Součková, A. Valcerová, J. Šnytová, A. Kulihová), teksty literackie (M. Kukučín), dramaty (I. Škripkova: *Neplač Anna / Nie płacz Anno* — współautorstwo z S. Sojdą; premiera sztuki odbyła się 5 lutego 2011 roku w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. A. Smolki oraz *Mocad[r]amy* – projekt Štúdia T.W.I.G.A., dla Bábkové divadlo na Rázcestí, Divadelný Ústav, 2010).

Joanna Ciešlar, doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, słowenistka. Jej zainteresowania naukowe skupiają się przede wszystkim wokół przekładów literatury słoweńskiej na język polski, aspektów kulturowych tłumaczeń oraz ich wymiaru pragmatycznego. Tłumaczy słoweńskie teksty naukowe z dziedziny przekładoznawstwa.

Anita Gostomska, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Sławistyki na Uniwersytecie Gdańskim, literaturoznawczyni, kroatystka. Zajmuje się przede wszystkim historią literatury chorwackiej. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół komparatystyki literackiej i kulturowej, poetyki historycznej oraz feministycznej krytyki literackiej. Autorka licznych artykułów naukowych, z których najnowsze to: *Od „Kultury kłamstwa” do „Kultury karaoke”. Obraz przemian utrwalony w eseistyce Dubravki Ugrešić* (2016), *„Pióro w wątłych dłoniach”. Rozważania na temat chorwackich pisarek z przełomu XIX i XX wieku* (2016).

Alica Kulihová, doktor, adiunkt w Katedrze Filologii Słowiańskiej Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół historii literatury słowackiej, translatoologii i krytyki przekładu. Autorka licznych publikacji naukowych, m.in.: *Miroslav Krleža na Slovensku* (Bratislava 2006), *Umelecké a pragmatické kvalifikátory prekladov Vladimíra Mičátka*. Jubilejny zborník na počesť prof. Pavla Šimu (Trnava 2012), *Prínos Tomáša Štrbu do slovenskej prekladovej literatúry* (w: „Philologica” 2013, 71); *Povratak Filipa Latinovicza u slovačkim prijevodima* (w: *100. godina Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku: Povijest, teorija i praksa*. Zagreb 2008).

Izabela Lis-Wielgosz, profesor nadzwyczajny w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, serbistka, paleoslawistka, mediewistka, badaczka literatury i kultury cerkiewnosłowiańskiej. Autorka książek i artykułów naukowych poświęconych średniowiecznemu piśmiennictwu kręgu *Slaviae Orthodoxae*, m.in.: *Śmierć w literaturze staroserbskiej (XII–XIV w.)* (Poznań 2003), *Święci w kulturze duchowej i ideologii Słowian prawosławnych w średniowieczu do XV w.* (Kraków 2005), *O trwałości znaczeń. Siedemnastowieczna literatura serbska w służbie tradycji* (Poznań 2013). Jej zainteresowania naukowe obecnie skupiają się wokół przekładu literackiego, zwłaszcza przekładu

dział cerkiewnosłowiańskich na język polski, ale też przekładu słowiańskich tekstów nowożytnych.

Zvonimir Milanović, absolwent filologii klasycznej, doktor nauk humanistycznych, starszy wykładowca w Katedrze Filologii Klasycznej Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Juraja Dobrili w Puli. Był nauczycielem języków klasycznych w gimnazjum w Puli i w Collegium w Pazinie. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół literatury łacińskojęzycznej — staropolskiej oraz starochorwackiej. Autor monografii i artykułów naukowych, m.in.: *Przestrzenie sakralne czasów wojny i pokoju w chorwackiej literaturze doby wczesnonowożytnej* (w: *Świat bliski i świat daleki w staropolskich przestrzeniach*. Red. M. Jarczykowa i B. Mazurkowska. Katowice 2015), *Ethos, ethnos, politeia. Etnički identitet i političke strategije u razdoblju renesanse* (w: *Witkacy i drugi: zagrebački polonistički doprinosi*. Red. D. Blažina i Đ. Čilić Škeljo. Zagreb 2016), *Hereditas linguae Latinae. Didaktičke i metodološke upute za nastavnike* (Zagreb 2016).

Zuzana Pojezdalová, magister, absolwentka Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie (studia magisterskie, program: tłumaczenie pisemne i ustne: język polski i kultura oraz język niemiecki i kultura), doktorantka w Instytucie Filologii Słowiańskich Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie (program: slawistyka). Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół polsko-słowackich stosunków literackich, a także tłumaczenia literackiego.

Tea Rogić Musa, doktor, leksykograf w Instytucie Leksykografii Miroslava Krleży w Zagrzebiu. Uczestniczka projektu Chorwacki Leksykon Biograficzny, w ramach którego redaguje hasła z dziedziny literatury. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół polsko-chorwackich związków literackich w XIX i pierwszej połowie XX wieku, współczesnej poezji chorwackiej i polskiej oraz wokół badań struktury historycznoliterackiej i jej związków z twórczością literacką, przede wszystkim poetycką, wymienionych okresów.

Monika Skrzyszewska, absolwentka Studium Europy Wschodniej oraz Instytutu Slawistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego, doktorantka Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania naukowe skupiają się głównie wokół problematyki rozpadu Jugosławii (m.in. dyskurs nacjonalistyczny — o czym przygotowuje rozprawę doktorską), wojny w państwach byłej Jugosławii (szczególnie w Bośni i Hercegowinie 1992—1995) oraz tematów spokrewnionych, jak np. rozpad języka serbsko-chorwackiego czy współczesna sytuacja polityczna Serbii. Autorka kilku publikacji naukowych m.in. o różnicach pomiędzy językiem chorwackim i serbskim.

Lucyna Spyрка, doktor nauk humanistycznych, starszy wykładowca w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersy-

tetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół problematyki przekładu i recepcji literatury słowackiej w Polsce i literatury polskiej w Słowacji, ze szczególnym uwzględnieniem dramatu. Tłumaczka literatury pięknej i tekstów naukowych. Autorka publikacji naukowych, m.in.: *Radošinské naivné divadlo. Między konwencją a kontestacją* (2004), i licznych artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach polskich i słowackich. Przełożyła *Po barbarzyńskiej nocy* J.Ch. Korca (1994), a także utwory E. Farkášovej, V. Klimáčka, J. Litváka, P. Pišťanka, I. Otčenáša, V. Zamarovskiego.

Majda Stanovnik, absolwentka studiów z zakresu komparatystyki i teorii literatury, emerytowana członkini i ekspert Instytutu Literatury Słoweńskiej i Teorii Literatury przy Centrum Naukowo-Badawczym Słoweńskiej Akademii Nauk i Sztuk (ZRC SAZU). Tłumaczka, publicystka, historyk literatury, redaktorka. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół słoweńskich przekładów literackich. Jest redaktorką wielu tomów powstałych z inicjatywy Stowarzyszenia Słoweńskich Tłumaczy Literackich (1993–1997), była także redaktorką serii *Studia translatoria* (2008–2012). Autorka monografii, m.in.: *Słoweński przekład literacki 1550–2000* (2005), *Tłumacze o przekładzie. Od Trubara do Župančiča. Antologia* (2013).

Andrej Šurla, doktor nauk humanistycznych, lektor języka słoweńskiego w Katedrze Studiów Południowosłowiańskich i Bałkanistyki Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze. Jako lektor, we współpracy z lublańskim Centrum Języka Słoweńskiego jako Obcego, organizuje rozmaite wydarzenia literackie i kulturalne. Autor licznych artykułów, m.in. o Tonym Pretnarze, słoweńskim poecie ekspresjonistycznym Miranie Jarcu, krytyku teatralnym Franie Albrehcie, i opracowań dotyczących historii nauczania języka słoweńskiego w Pradze.

Bożena Tokarz, profesor zwyczajny w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, kierownik Zakładu Teorii Literatury i Translacji, badaczka XX-wiecznej literatury polskiej i słoweńskiej. Zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, teorią przekładu, poetyką historyczną. Autorka licznych publikacji naukowych, m.in.: *Poetyka Nowej Fali* (Katowice 1990), *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie. (Ze studiów nad przekładem artystycznym)* (Katowice 1998), *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym* (Katowice 2004), *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego* (Katowice 2010). Redaktor naczelna czasopisma przekładoznawczego „Przekłady Literatur Słowiańskich” (13 tomów).

Anna Valcerová (Bacigálová), profesor Uniwersytetu Preszowskiego, poetka, tłumaczka, literaturoznawczyni. Autorka trzech zbiorów poezji, pięciu monografii naukowych, trzech podręczników nauczania, a także ponad stu rozpraw,

recenzji, artykułów naukowych i audycji radiowych. Założycielka i dyrektor Instytutu Przekładu i Tłumaczenia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Preszowskiego (Inštitút prekladateľstva a tlmočnictva na FF PU v Prešove), twórczyni specjalności przekład i tłumaczenie na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Preszowie (FF PU v Prešove). Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół teorii przekładu, interpretacji tekstów literatury światowej, czeskiej i słowackiej. W rozprawach teoretycznych porusza problematykę przekładu poezji, komparatystyki literackiej i hermeneutycznej interpretacji utworów oryginalnych i przekładów.

Štefan Vevar, doktor nauk humanistycznych, absolwent germanistyki i anglistyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Lublanie. Autor licznych przekładów, zwłaszcza literatury niemieckiej, wśród których znalazły się dzieła sztandarowych twórców, takich jak: Goethe, Schiller, Novalis, Stifter, Heine, Fontane, Broch, Musil, Dürrenmatt, Grass, Kafka. Tłumacz dzieł „współczesnych” klasyków, m.in.: Sebald, Nadolnego, Geigera, Ransmayra, Bernharda, Haderlap. Autor tekstów przekładoznawczych, m.in.: *Temeljni aspekti in principii teorije literarnega prevajanja* (2001), *Vrvohodska umetnost prevajanja* (2013). Laureat Nagrody im. Antona Sovre za przekład powieści Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra* na język słoweński (1999). Zatrudniony jest jako doradca ds. muzealnictwa w Słoweńskim Instytucie Teatralnym.

Indeks autorów

A

Abrahamowicz Danuta 4, 11, 201—219
Adamczyk-Garbowska Monika 369, 370, 372
Adamowicz-Pośpiech Agnieszka 354, 367, 372
Afanasjew Aleksander 366, 368
Agičić Damir 358, 359, 361—364, 372
Albińska Karolina 371, 372
Altmann Jakob 327—350
Andersen Hans Christian 354, 356, 373, 379
Andrić Ivo 380, 396
Apollinaire Guillaume 31, 71
Aškerc Anton 138, 139, 141, 148, 154, 156
Auerbach Erich 253, 254, 259, 265
Austin John Langshaw 16

B

Babić Goran 193
Babić Seja 387, 403
Babuchowski Andrzej (pseud. Grzegorz Wileński)
202, 210, 216
Bajer Magdalena 356, 372
Balcerzan Edward 9, 15, 18—20, 23, 26—33, 327,
341, 348, 367
Balog Zvonimir 376, 377, 386—392, 402—405
Barac Antun 354, 372
Baran Józef 225, 233
Barańczak Stanisław 19, 23, 31, 251, 256, 262, 268
Barhudarov Leonid Stiepanovič 40, 55
Bartmiński Jerzy 328, 329, 348
Bassnett Susan 205, 216
Batowski Henryk 169, 180, 356
Baudouin de Courtenay Jan 203, 204, 216
Bauer Ljudevit 376, 377, 383, 389—392, 399
Bauman Zygmunt 5, 8, 222
Bazielich Wiktor 353, 358—367, 369—375
Bednár Alfonz 207
Bednárová Katarína (Kenížová-Bednárová Katari-
na) 76, 78—80, 93
Bednarczyk Anna 23, 29
Begović Milan 357
Benešić Julije 354, 357, 358, 361—363, 372

Beniak Valentin 80, 99, 207
Beño Ján 229, 230, 233
Berezowski Leszek 228, 233
Beyer Susanne 335, 339, 349
Białoszewski Miron 206
Bilczewski Tomasz 17
Bilopavlović Tito 387, 403
Blažková Jaroslava 207
Bobrownicka Maria 203, 216
Boguska Anna 185, 195, 196
Bohnan Laura 55
Bolecki Włodzimierz 24
Borodo Michał 366, 372
Borovnik Silvija 303—326
Bošković-Stulli Maja 367, 372
Borić Ivica 387, 403
Botto Ján 203
Božić-Šejčić Rafaela 368, 372
Breza Tadeusz 206
Brezina Ján 210
Brixy Nenad 384, 400
Brlić-Mażuranić Ivana 353—357, 359, 360, 363—
370, 372—377, 379, 380, 385, 388—392,
394—396, 401, 404
Broch Hermann 45, 46, 61, 411
Brzózka Aleksander 371, 373
Bučar Franjo 359
Büchner Georg 45—47, 62
Buczek Marta 113, 201—219, 227, 228, 233, 405,
407
Bukowski de Bończa Piotr 18, 27, 31, 32, 167,
180, 204, 211, 216—218
Bunčák Pavel 207

C

Cackowski Zdzisław 222
Cankar Ivan 137, 152
Chaszczewicz-Rydel Marta 186, 189, 196
Chmel Karol 82, 102, 227—229, 231, 233
Chmelová Elena 387, 403
Chrobák Dobrosław 205

- Chrobak M. 16
 Ciszewski Stanisław 169, 170, 180
 Clementis Vladimír 209
 Conrad Joseph 354, 372
 Constantino Lorenzo 18, 20, 31
 Cudak Romuald 127, 184, 196
 Cveniċ Josip 376, 377, 385, 388—392, 401, 404
 Cvetković Ivan 387, 403
 Czyżewski Krzysztof 239
- Č**
 Čilić Škeljo Đurđica 119, 124, 125, 128, 184, 187, 196, 409
 Čolović Ivan 364
- D**
 Darbelnet Jacques 25
 Darovec Peter 210, 217
 Dąbwska-Prokop Urszula 18, 19, 23, 32, 365, 373
 Dobšinský Pavol 66, 379, 394
 Dolinar Darko 136, 148, 151
 Dollerup Cay 355, 373
 Domańska Ewa 237, 247, 248
 Domański Juliusz 254, 259, 265
 Drakulić Slavenka 185, 193
 Droždek Ivana 368, 377
 Drug Štefan 205, 216
 Duda Maciej 186, 187, 196
 Dudášová Júlia 202, 216, 217
 Ďuričková Mária 206, 209, 216, 386, 402
 Dutkowski Janusz 208, 217
 Dygat Stanisław 120, 129, 206
 Dyras Magdalena 192, 196
- E**
 Eco Umberto 43, 44, 47, 60
 Edigey Jerzy 222
 Engler Tihomir 367, 373
 Escarpit Robert 26
 Esih Ivan 361—363
- F**
 Fabry Rudolf 207, 209, 210, 216
 Fast Piotr 25, 209, 218, 240, 247
 Feldek Ľudovít 64—77, 82—84, 93—95, 101—104, 386, 402
 Ferenčík Ján 64, 79, 81, 93, 99, 100, 223, 224, 233
 Figuli Margita 206, 207, 213
 Filipović Ivan 361
 Filipowicz-Rudek Maria 25, 29
 Fiedorov Andrej 25
 Francev Vladimír 176
 Fromm Erich 346, 348
- G**
 Ganczar Maciej 184, 197
 Gardaš Anto 376, 377, 385, 388—392, 401, 404
 Garin Eugenio 254, 259, 265
 Georgijević Krešimir 176, 179
 Glumac Branislav 385, 401
 Głowacki Janusz 222, 232
 Głowiński Michał 330, 348
 Głuszak Jakub 370, 373
 Goethe Johann Wolfgang 38, 47, 54, 173, 411
 Gołąb Zbigniew 332, 348
 Gombrowicz Witold 118—120, 124, 125, 128, 129, 228, 233
 Gordon Barbara 222
 Gostomska Anita 353—376
 Górski Artur 189, 190, 197
 Grabowski Adam 354, 373
 Gregor Ján 230, 233
 Grimm bracia (Wilhelm Karl i Jacob Ludwig Karl) 355, 356, 366, 368, 373
 Grochowiak Stanisław 209, 217, 222, 231
 Gromača Tatjana 196
 Grosbart Zygmunt 19, 26, 29, 30, 32
 Grosman Meta 311—313, 324, 325
 Gundulić Ivan 358
 Güttinger Albert 40, 55
- H**
 Haderlap Karla 308, 313, 321
 Haderlap Maja 303—305, 307—326
 Haderlap Tonči 308, 313, 321
 Hankins James 254, 259, 265
 Hamada Milan 209
 Hameršak Marijana 355, 356, 373
 Handke Kwiryna 330, 334, 343, 348
 Havel Václav 202
 Hądzik-Dudka Magdalena 188, 197
 Hečko František 81, 100, 207, 208
 Heinz Adam 332, 348
 Hejwowski Krzysztof 18—20, 22, 32
 Hemingway Ernest 31
 Herder Johann Gottfried 168, 355, 373
 Herman Jerzy 203, 217
 Hevier Daniel 82, 102, 386, 402
 Heydel Magdalena 10, 18, 27, 31, 32, 167, 180, 184, 189, 197, 204, 211, 216—218, 355, 373
 Hieronim, św. 19, 23, (146, 149, 162)
 Hierowski Zdzisław 206
 Hitrec Hrvoje 376, 377, 384, 388—392, 400, 404
 Hlbina Pavol Gašpar 207
 Hlebec Boris 39, 40, 47, 55
 Hłasko Tadeusz 31
 Hochel Braňo 64, 75, 76, 221, 231, 233

- Hofmann Norbert 40, 47, 55
 Holms James 40, 55, 78, 95, 97
 Hopfinger Maryla 10, 27, 32
 Horkić Dragutin 383, 399
 Horovitz Adolf 378, 393
 Horvat Jasna 354, 367, 368, 373, 376, 389—391
 Horvat Joža 377, 384, 392, 400
 Hribar Branko 241, 383, 399
 Hronský Jozef Cíger 207, 208, 210, 212, 216
 Hviezdoslav Pavel Orságħ 65, 94, 95, 203, 207, 210, 216, 221
 Hvišč Jozef 6, 64, 65, 76, 208, 213, 216, 220—224
- I**
 Ingarden Roman 17—20, 25, 26, 28, 30
 Inštorisová Dagmar 232, 233
 Ivanišević Drago 387, 403
- J**
 Jakóbiec-Semkowowa Milica 169, 170, 172, 180
 Jakobson Roman 19, 21, 25
 Jančar Drago 236, 239—249
 Janda Krystyna 186
 Janikowski Przemysław 209, 218
 Jankovič Ján 377, 379, 380, 383, 384, 389, 390, 392, 394, 395, 399, 400
 Janovic Tomáš 386, 402
 Janowska Katarzyna 231, 233
 Jarunková Klarav 206, 207, 209, 217
 Jasiński Bruno 27, 30, 31
 Jašík Rudolfa 207
 Jeger Rujana 186, 196
 Jelčić Dubravko 367, 372
 Jergović Miljenko 124, 125, 134, 185, 193, 195, 196, 364
 Jesenský Janko 80, 95, 99, 207, 208, 217
 Jesenská Z. 80—82, 95, 100, 101
 Jeziorski Jan 329, 333, 334, 344, 348
 Jež Nikolaj 282—284, 288, 299
 Johanides Ján 207
 Juchniewiczová Vlasta 203, 217
- K**
 Kacz Franciszek 361
 Kafka Franz 42, 46, 47, 58, 62, 411
 Kaleb Vjekoslav 387, 403
 Kamiński Jan Nepomucen 271—273, 275—277, 279, 281, 283—287, 289, 291—293, 295, 297, 299, 300
 Kaniecka Dominika 185, 187, 197
 Kapuściński Ryszard 228
 Karadžić Vuk Stefanović 170, 173, 174, 177, 384, 399
 Kette Dragotin 185, 187, 197
 Kipling Rudyard 370, 373
 Kirchner Hanna 354, 357, 358, 360, 362, 372, 373
 Kirin Vladimir 353, 359
 Kistryn Mieczysław 356, 373, 374
 Klátik Zlatko 378, 379, 383, 389, 390, 393—395, 398
 Kleiner Juliusz 194
 Klemensiewicz Zenon 25
 Koblar France 137, 148, 152
 Kochol Viktor 64, 223, 224, 234
 Köhnen Ralph 345, 348
 Kollár Ján 71, 168
 Koller Werner 39, 47, 55
 Kołakowski Leszek 226, 234
 Kołodziejczyk Edmund 169, 180
 Konieczna-Twardzikowa Jadwiga 25, 29, 30
 Konopka Feliks 360
 Konopnicka Maria 138, 153, 203, 204, 221, 371
 Kopczyński Andrzej 21, 23
 Kopernicki Izidor 169, 170, 181
 Kosidowski Zenon 222
 Kos-Lajtman Andrijana 354, 367, 368, 373
 Kovačević Hrvoje 386, 402
 Kovačičová Olga 94, 233, 234
 Kowalewski Stanisław 222
 Kozak Jolanta 166, 181
 Kozarac Josip 379, 394
 Kozina Filip 184, 187, 196
 Koźbial Jan 379, 394
 Kragen Wanda 360
 Krasko Ivan 95, 207
 Kraskowska Ewa 24, 30, 32
 Krišković Josip 387, 403
 Krleža Miroslav 117—120, 126, 128, 130, 185, 362, 380, 395, 408, 409
 Kropiwić Urszula 25, 29, 30
 Kubaszczyk Joanna 344, 345, 348
 Kudzin Paulina 186, 197
 Kuhniewicz Piotr 205, 216
 Kuhn Thomas S. 19
 Kukučín Martin 207
 Kuliczowska Krystyna 354, 373
 Kulihová Alica 376—405
 Kunda Bogusław Sławomir 210
 Kundera Milan 240
 Kupec Ivan 207
 Kurzowa Zofia 333, 348
 Kusá Mária 93, 94, 233, 234
 Kušan Ivan 376, 377, 382, 383, 388, 390, 392, 398, 404
 Kusek Robert 185, 197
 Kwaśniewski Tomasz 364, 365

L

Lam Stanisław 358
 Lambert Jose 40, 47, 55
 Langacker Roland 16, 23, 32
 Leciejewicz Lech 368, 373
 Legeżyńska Anna 19, 20, 26, 30, 32, 367, 373
 Leino Eino 137, 152
 Lenčo Ján 206, 209, 217
 Lenko Julius 207, 210
 Leskovar Janko 362
 Lessing Gotthold Ephraim 46, 47, 62
 Leśmian Bolesław 223
 Levý Jiří 47, 66, 74, 87, 94, 106, 107
 Lipuš Florjan 303—305, 307, 308, 313—316,
 318—321
 Liseling-Nilsson Sylvia 371, 373
 Lis-Wielgosz Izabela 165—182
 Littau Karin 205, 216
 Lovrak Mate 376, 377, 381, 383, 389—392, 397,
 399
 Lukáč Emil Boleslav 80, 99, 207

M

Majakowski Władimir Władimirowicz 68, 71,
 82—84, 90, 94, 101—104, 110
 Majdzik Katarzyna 135, 185, 193, 197
 Makłowicz Robert 231
 Małczak Leszek 184, 185, 197, 354, 362, 373
 Manojlović Gavro 356
 Maraković Ljubomir 380, 395
 Mareš Vlastimir 361
 Markiewicz Henryk 26, 194, 197
 Marković Zdenka 365, 372
 Marušiak Jozef 11, 220—235
 Matošec Milivoj 383, 387, 399, 403
 Matvejević Goran 193
 Mažuranić Želimir 353
 Mažuranić Ivan 379, 394
 Mehoffer Zbigniew 360
 Michnik Adam 227, 229, 230, 234
 Micić Stevan 387, 403
 Mickiewicz Adam 9, 65, 118—120, 124, 128—
 130, 135, 168, 169, 180, 203, 272, 273,
 276—278, 282, 284, 285, 287, 288, 291—294,
 298, 299, 408
 Miklav Katarina 307, 308, 320, 321
 Miko František 76, 82, 87, 94, 102, 106
 Milčinović Adela 365, 372
 Milne Alan Alexander 371, 373
 Miłosz Czesław 119, 120, 125, 128, 130, 184, 197,
 228, 250—252, 254, 255, 259—263, 266, 275,
 276, 284, 291
 Miodek Jan 188, 197
 Moszyński Kazimierz 369, 373

Mrozek Stanisław 222, 231, 232
 Müller Herta 327, 329, 331, 335—346, 348—350
 Müller Philipp 345, 348
 Murn Josip 137, 152
 Musa Tea Rogić 117—135
 Myśliwski Wiesław 224, 225, 227, 234

N

Nadolny Sten 41, 47, 57, 411
 Nałkowska Zofia 362, 373
 Nazor Vladimir 376, 377, 379, 381, 387—392,
 395—397, 403, 404
 Nida Eugene 19, 38, 47, 54, 175, 176, 181, 365
 Niedziela Zdzisław 169, 181
 Niedzielska Maria 356
 Nord Christiane 212, 217
 Novak Slobodan 185
 Nowaczyński Adolf 136, 137, 139, 141—153, 155,
 157—164

O

Oblak Danko 387, 403
 Ogrizović Milan 357
 Ojcewicz Grzegorz 367, 373
 Olechowska Paulina 185, 187, 197
 Ondrejov Ludo 207
 Orzeszkowa Eliza 204, 221
 Ostrowski Nikołaj 245
 Oziewicz Marek 366, 373

P

Paljetak Luko 387, 403
 Papierz Maryla 202, 205, 206, 210, 217
 Parandowski Jan 222
 Parkoszowicz Jakub z Żórawicy 23
 Parun Vesna 185
 Pavčić Josip 387, 403
 Pavlović Jozef 386, 402
 Pavol z Levočy 203
 Pekić Borislav 364
 Pelc Janusz 258, 259, 270
 Perić Konstanty 170, 181
 Perišić Puniša 195
 Petryńska Magdalena 196, 353, 354, 364, 365,
 367, 369—372, 374, 375
 Pieciul-Karminska Eliza 366, 373
 Pieścikowski Edward 171, 181
 Pilch Jerzy 227, 232
 Piskernik Angela 307, 321
 Pogačnik Jagna 187, 197
 Pogonowski Jerzy 356—358, 360, 373
 Polanšek Valentin 305, 318
 Polański Kazimierz 332, 348
 Pollak Seweryn 21—23

- Popović Anton 40, 47, 55, 64, 72—78, 82, 87,
 94—97, 102, 106, 389
 Prijatelj Ivan 136—164
 Prunč Erich 312, 313, 325
 Prus Bolesław 204, 211, 213, 221
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 203, 204, 211, 216
 Pulić Nikola 383, 399
 Pullman Philip 366, 373
 Puszkin Aleksander S. 65, 71, 138—142, 147—
 149, 153, 154, 156, 157, 163, 368, 372, 373
 Pycia Paulina 187, 188, 190, 191, 197
 Pytlak Magdalena 185, 187, 197
- R**
- Rajewska Ewa 9, 15, 18, 23, 32
 Rak Ján 207, 210
 Rapacka Joanna 355, 373
 Rázus Martin 207
 Reisel Vladimír 206, 209, 210, 217
 Reiss Katharina 47
 Reymont Władysław 221, 234
 Riecke Jörg 338, 348
 Rogatko Bogdan 202
 Rudan Vedrana 183, 184, 186—198
 Rufús Milan 207
 Rzepnikowska Iwona 368, 373
- S**
- Sadowski Waclaw 18
 Saifert Jaroslav 202
 Sanetra-Szeliga Joanna 185, 197
 Sapir Edward 328, 348
 Sari Ada 361
 Schaff Adam 222
 Schleiermacher Friedrich 17, 42, 47, 58
 Schlink Bernhard 43, 47, 59
 Schneider Robert 43, 47, 59
 Selenić Slobodan 364
 Sendency Roman 238, 247
 Shakespeare William 65, 71, 74, 159, 161, 276,
 277, 291, 292
 Sienkiewicz Henryk 119, 120, 129, 130, 203, 204,
 216, 221
 Skaza Aleksander 138, 149, 153
 Skowronek Bugusław 191, 196
 Skrunđa Jolanta 203, 217
 Skwarczyńska Stefania 10, 19, 20, 25—33
 Slodnjak Anton 137, 148, 149, 152, 284
 Sławiński Janusz 330, 348
 Słowacki Juliusz 28, 203, 221, 273, 278, 288, 294
 Smolková Soňa 232, 234
 Smrek Ján 203, 207
 Sochacki Szymon 186, 197
 Sojda Sylwia 371, 373, 408
- Solženicyń Aleksander 244, 245
 Spyrka Lucyna 64—77, 213, 217, 229, 234
 Srdoč-Konestra Ines 368, 373
 Stanaszek Maciej 22
 Stanković Borisav 363
 Stanovnik Majda 136—164
 Stasiuk Andrzej 227, 229—230
 Steiner George 16, 214, 215, 217, 239, 247
 Stockwell Peter 341, 348
 Stritar Josip 138, 148, 153, 154
 Stwosz Wit 203
 Stys Hubert 186, 197
 Suszyńska Maria 360
 Suwara Bogumiła 75, 76
 Szayer Edward 361
 Szczęsny Anna 18, 20, 32
 Szyfman Arnold 362
 Szymańska Izabela 367, 373
 Szymańska Katarzyna 18, 26, 184, 197
- Š**
- Šafárik Pavol Jozef 71, 168, 173, 201
 Šenoa August 379, 394
 Šicel Miroslav 365, 372, 389
 Šikula Vincent 206—207, 209, 213, 214, 218, 407
 Škultéty Jozef 203, 204, 211, 213, 216
 Štefan Rozka 137, 138, 149, 152, 153, 274, 282—
 284, 288, 290, 299
 Švantner František 206, 207
- Ś**
- Świdarska Alina 360
- T**
- Tabakowska Elżbieta 19, 20, 23, 24, 32
 Taczyńska Katarzyna 186, 187, 197
 Tatarka Dominik 206—210, 215, 218
 Tatarkiewicz Władysław 223, 226, 234
 Ťažký Ladislav 206, 207, 209, 218
 Tkány Anton 366
 Tokarz Bożena 15—33, 166, 167, 179—181, 191,
 195—197, 203, 205, 209, 218, 240, 247, 248,
 347, 348
 Tolkien John Ronald Reuel 366
 Tomáš Stjepan 376, 377, 385—392, 401, 404
 Topczewska Anna 18, 20, 32
 Toury Gideon 19, 40, 55
 Truhelka Antun Vjenčeslav 378, 393
 Turčány Viliam 64, 82, 94, 101
 Turk Marija 368, 373
 Tuwim Julian 71, 75, 94, 104—105
 Twardowska Aleksandra 186, 197
 Tylicka Barbara 354, 373
 Tymoszkova 40, 55

U

Ugrešić Dubravka 185, 186, 193, 195, 196, 408
 Uličianska Zuzana 232, 234
 Uličiansky Ján 386, 402
 Urban Milo 207

V

Vajanský Svetozar Hurban 207
 Válek Miroslav 72, 82—86, 102, 104, 105, 205,
 206, 209, 218
 Van Coillie Jan 370, 374
 Varga Krzysztof 227, 229, 230
 Venuti Lawrence 370, 374
 Verhaeren Emile A. 137, 152
 Vermeer Hans Josef 40, 47, 55
 Vertlib Vladimír 36, 47, 51
 Vevar Štefan 34—63, 303, 309—311, 316, 323,
 325
 Vinay Jean-Paul 25
 Vitez Grigor 383, 387, 398, 403
 Vuletić Anđelko 185

W

Waczków Józef 205, 209, 216, 218
 Ważyk Adam 31
 White Hayden 236—239, 246, 248
 Whorf Benjamin Lee 328, 348
 Wilczak Piotr 184, 197
 Wilczyński Marek 237, 248
 Wilde Oscar 136, 137, 142—152, 158—163
 Winczer Pavol 94, 225, 234

Wittlin Jerzy 222

Wojtasiewicz Olgierd Adrian 19, 21, 22, 25, 193
 Wołek-San Sebastian Katarzyna 184, 193, 197
 Wyrwa Marek (pseud. D. Abrahamowicz) 202

Z

Zambor Ján 72, 74, 76, 77, 82, 85—91, 94, 101,
 102, 104, 106—111
 Zaorska Magdalena 354, 373
 Zarek Józef (pseud. Franciszek Benda) 202
 Zawiliński Roman 203
 Zednik Vesna 359, 374
 Zielińska Marta 273, 288
 Zieliński Bogusław 185, 186, 197
 Zima Dubravka 353, 356, 374
 Zima Valentin 312, 313, 325
 Ziomek Jerzy 19, 246, 248
 Zrakić Đuro 376, 385, 389—391, 401
 Zúbek Eudo 207
 Zurl Marin 385, 401

Ż

Żabski Tadeusz 172, 181
 Żeromski Stanisław 6, 221
 Żółkiewski Stefan 6, 10, 27, 32
 Żygulski Kazimierz 356, 374
 Żygulski Zdzisław 356

Ž

Žarnov Andrej 80, 99, 207
 Župančiča Oton 137, 139, 148, 149, 152, 154, 307,
 310, 410

Opracował *Jakob Altmann*

Indeks tłumaczy

A

Abrahamowicz Danuta 4, 11, 201—219
Adamik Štefan 210, 217
Arno Anna 355, 373
Aškerc Anton 138, 141, 154, 156

B

Babuchowski Andrzej 210, 216
Bazielich Wiktor 360, 362—365, 367, 369—373
Bella-Horal Peter 203, 204, 211
Bębeniec Daria 32
Bielawska-Adamik Hanna 210, 217
Boryslawski Rafał 237, 248
Brosz Antoni 209, 210, 217
Brtáň Rudo 64, 383, 384, 389, 390, 399
Brzozowicz Grzegorz 183, 186, 188, 197
Buchta Magdalena 32
Buras Alicja 335, 336, 348—350

C

Caputa Czesław 209, 218
Chmel Karol 82, 102
Chojnacka Edyta 210, 217
Choma Branislav 383, 399
Ciešlar Joanna 164, 300, 326
Cirlić-Straszyńska Danuta 354, 372
Czycibor-Piotrowski Andrzej 210, 216

Č

Čirlić Dorota Jovanka 196

Ā

Āčko Peter 383, 388—390, 399, 404
Āierna Elena 382, 398

D

Demák Miroslav 383, 387, 398, 403
Dębski Stefan 208, 217
Dobrowolska-Kierył Marta 186, 190, 191, 193—195, 197
Dollinayová-Vračanová Anna 379, 394

Dubovský Samuel 381, 387, 396, 403
Dudok Daniel 387, 403
Dudok Miroslav 387, 403

E

Engelking Leszek 210, 216, 218

G

Geraldini Koloman K. 380, 396
Gerbóc Ján 232
Gizela-Pastwa Justyna 32
Głaz Adam 32
Granat Janusz 183, 186, 188, 197
Grebáč-Orlov Ivan 221
Grochowiak Stanisław 209, 217, 222, 231
Grošelj Nada 144, 145, 149, 159—161
Grzešczak Marian 211, 217
Gwizdz Feli 203

H

Hanková Iva 227, 229
Heydel Magdalena 355, 373
Hołówka Teresa 328, 348
Horov Pavol 75, 231

J

Jabłońska-Hood Joanna 32
Janaszek-Ivaničková Halina 5—8, 210, 218
Jankovič Ján 379, 383, 384, 389, 390, 394, 399, 400
Janusz M. 209, 217
Jastrzębiec-Kozłowski Czesław 358
Jurkovič Matej 381, 396

K

Kardela Henryk 32
Karlowski Jan 346, 348
Klátik Ferdo 380, 383, 395, 398
Klátik Zlatko 379, 383, 389, 390, 394, 395, 398
Kowalewski Hubert 32
Kroh Antoni 211, 218

Krukowska Maria 354, 372
 Kubińska Olga 26
 Kubiński Wojciech 26, 32
 Kulihová Alica 385, 386
 Kwaśniewska Elżbieta 354
 Kyseľ Michal 387, 403

L

Lajčiaková Elena 385, 400
 Lalewicz Janusz 26
 Lasica Milan 231
 Levstik Fran 140, 156
 Litwiniuk Jan 210, 216

Ł

Łozowski Przemysław 32

M

Madany Edward 205
 Makanová Anna 387, 403
 Makišová Anna 387, 403
 Malintzin (La Malinche) 16
 Manica Branislav 381, 396
 Marušiak Jozef 11, 220—222, 224—235
 Miklovic Samuel 382, 383, 387, 398, 403
 Minárik Ivan 381, 383, 396, 397, 399
 Mináriková Mariana 228
 Močko Krystyna 210, 218
 Mráz Andrej 380, 395
 Mučaji Pavel (Pavol) 387, 403
 Myjavcová Mária 387, 403

N

Nadubinský Michal 379, 384, 389, 390, 395, 400
 Nowaczyński Adolf 150, 159—164
 Nowotniak Justyna 19

O

Ostromęcka Helena 19

P

Petryńska Magdalena 196, 353, 354, 364, 365, 367, 369, 372, 374, 375
 Pirtiak Matej 381, 396
 Pogonowska z Żygulskich Wanda 356, 357, 359, 360, 363
 Pogonowski Jerzy 358
 Pomorska Joanna 11, 236, 239—240, 242, 244—249
 Prídavok Peter 380, 395

Prijatelj Ivan 137, 140, 144—146, 151, 153, 154, 156, 158, 160, 161, 163
 Pretnar Tone 11, 271—300
 Přeložníková Eva 74

S

Samcová Jarmila 385, 401
 Semenovič Semen zob. Prijatelj Ivan 142, 157
 Sieczkowski Andrzej 210
 Smrek Ján 80, 81, 83, 99, 100, 103
 Sosnal M. 209, 218
 Stadnik Katarzyna 32
 Stano Mikuláš 221
 Stanosz Barbara 328, 348
 Szablewski Władysław 183, 186, 188, 197

Š

Ševčíková Mária 385, 401
 Škultéty Jozef 204, 211
 Šlosar Václav 379, 395
 Štrba Tomáš 380, 396, 408
 Šuklje Rapa 145, 146, 149, 161

T

Tabakowska Elżbieta 16, 18, 24, 32
 Taufer Jiří 89, 91, 109, 111
 Turčány Viliam 82—84, 93, 101, 103, 104
 Tušiak Juraj 379, 383, 387, 389, 390, 395, 399, 403
 Tuwim Julian 368, 373

V

Vesel Ivan 156
 Vevar Štefan 303, 307, 309, 311, 312, 314—316, 320, 322, 324, 326
 Vitéz Ján 381, 397
 Votruba Franišek 204, 211
 Vrbacký Andrej 380, 381, 383, 389, 390, 395, 396, 399

W

Waczków Józef 205, 209, 211, 216—218
 Włodek Adam 210, 211, 217
 Wójcik-Leese Elżbieta 370—374

Z

Zambor Ján 72, 74, 76, 77, 82, 85—91, 94, 101, 102, 104, 106—111
 Zmorski Roman 165, 169, 171, 172, 174, 176, 179—182
 Zoch Ivan Branislav 378, 393, 394

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 Jagoda
Projektant okładki i stron działowych Paulina Dubiel
Korektor Marzena Marczyk
Łamanie Bogusław Chruściński

Copyright © 2016 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 70 + 50 egz. Ark. druk. 26,5.
Ark. wyd. 33,0. Papier offset. kl. III, 90 g

Cena 28 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław