

Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 9, część 1

Dlaczego tłumaczymy?
Praktyka, teoria
i metateoria przekładu

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Marta Buczek (zastępca redaktora naczelnego), Monika Gawlak (sekretarz),
Katarzyna Majdzik, Leszek Małczak (redaktor naczelny), Bożena Tokarz

REDAKTOR NAUKOWY / TEMATYCZNY CZĘŚCI 1. TOMU 9.

Katarzyna Majdzik

RADA PROGRAMOWA / NAUKOWA

Edward Balcerzan (Poznań), Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz (Warszawa),
Đurđica Čilić Škeljo (Zagreb), Maciej Czerwiński (Kraków), Piotr Fast (Katowice),
Nikolaj Jež (Ljubljana), Zvonko Kovač (Zagreb), Eva Malá (Nitra),
Wacław Osadnik (Edmonton), Martina Ožbot Currie (Ljubljana),
Patrycjusz Pająk (Warszawa), Cvijeta Pavlović (Zagreb), Ivo Pospíšil (Brno),
Marta Skwara (Szczecin), Tone Smolej (Ljubljana), Elżbieta Tabakowska (Kraków),
Lidija Tanuševska (Skopje), Józef Zarek (Katowice)

RECENZENCI W 2018 ROKU

Lista recenzentów znajduje się na stronie internetowej czasopisma:
www.pls.us.edu.pl/recenzenci/

REDAKCJA JĘZYKOWA

Joanna Mleczko (język bułgarski), Srđan Papić (język serbski),
Elena Micevska-Zmejkoska (język macedoński),
Ivana Čagalj (język chorwacki), Karolina Dohnalová (język czeski),
Miroslava Kyselová (język słowacki), Tina Jugović (język słoweński),
Eric Starnes (język angielski)

ADRES REDAKCJI

Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego
Zakład Teorii Literatury i Translacji
ul. gen. Grota-Roweckiego 5, 41-205 Sosnowiec, p. 4.50
e-mail: leszek.malczak@us.edu.pl; plsprzeklady@gmail.com
Oficjalna strona internetowa czasopisma:
www.pls.us.edu.pl

Egzemplarz wydany drukiem jest wersją podstawową czasopisma

Publikacja jest dostępna także w wersji elektronicznej:

Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych

www.bazhum.pl

Central and Eastern European Online Library

www.ceeol.com

ICI Journals Master List

www.journals.indexpopernicus.com

The Central European Journal of Social Sciences and Humanities

cejsh.icm.edu.pl

SCOPUS | www.scopus.com



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

Spis treści

Wstęp (Katarzyna Majdzik) | 7

Translator ludens

Tłumaczenie jako wyzwanie, zabawa, gra

BOŻENA TOKARZ |

Przygoda estetyczno-mentalna w przekładzie | 17

OLGA PŁASZCZEWSKA |

O przyjemności tłumaczenia | 37

MONIKA GAWLAK |

Podwójne życie tłumacza | 59

Przekład nieoczywisty

Eksperymentalne i artystyczne oblicza przekładu

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ |

Sztuka post-przekładu | 77

PIOTR MARECKI, ALEKSANDRA MAŁECKA |

Przekład literatury konceptualnej
Studium przypadku lokalizacji *Paint the Rock* Shiva Kotechy
jako *Namaluj Popka* | 99

KATARZYNA MAJDZIK |

Pinocchio in Emojitaliano
Przekład eksperymentalny w kulturze zwrotu wizualnego
i performatywnego | 125

JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ |

Autorka i tłumaczka: dwie pełnoprawne postacie?
O przekładzie feministycznym w Kanadzie na przykładzie
***Lettres d'une autre* Lise Gauvin i „przekładu w rodzaju żeńskim”**
Susanne de Lotbinière-Harwood | 147

Ambasadorzy i legislatorzy kultury i literatury

MARTA SKWARA |

Między przekładem, komentarzem a interpretacją — uwagi
na marginesie anglojęzycznego podręcznika literatury polskiej | 163

LUCYNA SPYRKA |

O najstarszych polskich przekładach literatury słowackiej | 183

MARTA BUCZEK |

Słowacka proza naturyzmu w polskich przekładach —
strategie wyboru i translacji w zmieniającej się perspektywie
kulturowej drugiej połowy XX wieku | 201

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK |

Polskie wybory czeskiej prozy kobiecej
w przekładach po 1989 roku | 227

TEA ROGIĆ MUSA |

Književnopovijesni *modus procedendi* Julija Benešića
u zbirci *Poljska lirika* | 249

Dlaczego tłumaczymy raz jeszcze?

5

MARIA MOCARZ-KLEINDIENST |

Dlaczego powstają nowe przekłady? *Mistrz i Małgorzata***Michaiła Bułhakowa w nowym tłumaczeniu na język polski | 267**

ANDRIJ SAWENEĆ |

Dlaczego się tłumaczy ponownie:**nowe ukraińskie odczytania polskiej prozy | 283**

LESZEK MAŁCZAK |

Przekład jako akt subwersji, czyli o pewnym polskim tłumaczeniu**tragedii historycznej Theodora Körnera pt. *Zriny* | 299**



Wstęp

Tłumaczy się [...], bo ma się aspiracje,
żeby być tłumaczem¹.

Przywołana teza to jedna z możliwych odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego tłumaczymy?”. Jeśli ktoś do bycia tłumaczem aspiruje, oznacza to, że zawód ten (czy lepiej „rola”) jest czymś godnym podziwu i szacunku, szlachetnym, lecz także czymś wymagającym trudu, niełatwym. Wielu translatorów i tłumaczy zapewne życzyliby sobie, aby tak właśnie postrzegano ich pracę. I chyba faktycznie ostatnimi czasy tłumacz (nie tylko wśród osób tak czy inaczej zaangażowanych zawodowo w translatorykę) zyskał na znaczeniu (czy jednak doczekał się właściwego uznania?)². Jeśli tłumaczenie to kwestia aspiracji, to znaczy, że powodem, dla którego podejmuje się ów trud, mogą być między innymi prestiż i ambicja. Tak jak w wypadku Stanisława Barańczaka, którego motywowała do pracy chęć pokazania, że potrafi przetłumaczyć lepiej niż poprzednik³.

- 1 A. Pawelec, 2012: *Ocalone w komentarzu do tłumaczenia*. W: *Wkład w przekład*. Kraków, Korporacja Ha!art, s. 12.
- 2 O zainteresowaniu osobą tłumacza mogą świadczyć dość jeszcze świeże pozycje wydawnicze, jak np. Z. Zaleska, 2015: *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne; *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*, 2016. P. Sommer, wyb. i oprac. Kraków, Instytut Książki—Warszawa, Literatura na Świecie.
- 3 Do czego Barańczak przyznaje się w swoim *Małym, lecz maksymalistycznym manifestie translatoologicznym* (S. Barańczak, 2004: *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków, Wydawnictwo a5, s. 13): „Porzućcie wszelką nadzieję, ci, którzy to czytacie: od początku do końca będą to uwagi pełne obrzydliwej pychy, nieznośnego zarozumiałstwa

Jednak aspirowanie oznacza także, że „prawdziwym” tłumaczem się nie jest. Konstatacja ta w pewnym sensie odnosi się do każdego tłumacza i wszystkich tłumaczeń ze względu na ontologię przekładu⁴. Na czym zaś polegać może wzniosłość tłumaczenia? Zapewne przejawia się ona w pojmowaniu przekładu w kategoriach służby (służymy kulturze oryginału, rozpowszechniając jej dzieła, kulturze rodzimej — wzbogacając ją; budujemy porozumienie), lecz także w przypisywaniu mu wyższych celów „ludzkich”⁵ i filozoficznych (poszerzanie horyzontów świata — L. Wittgenstein; odkrycie Innego, (po)rozumienie i (za)-istnienie w interpretacyjnym geście — hermeneutyka, P. Ricoeur; metafizyczne odkrywanie „czystego języka” — W. Benjamin; „pisanie” tłumacza przez przekład, a nie przekładu przez tłumacza — dekonstrukcjonizm) oraz artystycznych (np. tłumaczenie jako twórczość, co sugerował już Roman Jakobson, nestor przekładoznawstwa, a także Jiří Levý czy Anna Legeżyńska). Zdaniem Gideona Toury’ego, przekładamy w odpowiedzi na potrzeby kultury docelowej, wypełniając istniejące w niej luki. Paul Ricoeur i Hans-Georg Gadamer w przekładzie widzą dialog, rozmowę czy formę dyskursywną.

Tłumaczeniu nie muszą jednak towarzyszyć jedynie szlachetne pobudki, choć nie należy ich też wykluczać. Tłumaczymy w celach zarobkowych, tłumaczymy dla satysfakcji (niekoniecznie z ambicji) albo z powodów polityczno-ideologicznych; przekład może być narzędziem kolonizacji albo służyć budowaniu tożsamości jednostek lub grup. Lawrence Venuti nazywa przekład aktem etnocentrycznej przemocy. Akt przekładu może być zatem zagarnięciem/wchłonięciem obcej kultury. Przekład może stawiać sobie za cel popularyzację kultury prymarnej lub przeciwnie — może ją deprecjonować, ukazywać jednostronnie, wybiórczo.

Teoria przekładu (zwłaszcza w dobie poststrukturalizmu) odwołuje się do wielu badań i koncepcji, eksponując rozmaite wątki i zagadnienia: czerpie in-

i dogmatycznej pewności własnych racji”. Jak na ironię, przywołane przeze mnie w motcie słowa to opinia Andrzeja Pawelca ukształtowana po wysłuchaniu audycji z udziałem tłumacza Tomasza Łubieńskiego. Ten ostatni, odpowiadając na krytyczną opinię Barańczaka dotyczącą jednego z jego przekładów, stwierdził, że powodem podjęcia się tłumaczenia jest chęć aspiracji do przynależności do „konfraterni tłumaczy”. A. Pawelec, 2012: *Ocalone...*, s. 11–12.

- 4 Ponieważ przekład różni się od oryginału, to każdy tłumacz może jedynie zbliżyć się do sensów zawartych w pierwowzorze. Zawsze zatem będzie on „tylko” aspirował. Wszak przekład doskonały nie istnieje (byłby tożsamy z oryginałem). Istnieje jednak przekład kongenialny. Por. B. Tokarz, 1998: *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk; K. Majdzik, 2013: *Tożsamość przekładu i przestrzeń różnicy*. W: P. Fast, red.: *Przekład — kolonizacja czy szansa?* Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- 5 „[...] człowiek jest istotą aspirującą — [...] stał się człowiekiem, bo poczuł się »natchnięty« do służby w różnych sprawach” — stwierdza A. Pawelec, 2012: *Ocalone...*, s. 12.

spiracje ze studiów kulturowych, filozofii i teorii krytycznej; podejmuje zagadnienia związane z obszarem badań nad ideologizacją, manipulacją, *gender*, feminizmem, postkolonializmem itd. Jednak *stricte* celowościowe (funkcjonalistyczne) myślenie o przekładzie chyba najwyraźniej eksponuje teoria *skopos*⁶.

Tłumaczymy wreszcie dla przyjemności obcowania z tekstem (przyjemności wynikającej „z twórczego oraz dynamicznego przebywania i zmagania się z tekstem obcym, wymagającym przekroczenia granic własnej kultury, języka i często osobowości po to, by na nowo odkryć siebie i swą kulturę”⁷), satysfakcji z rozwiązania przekładowej łamigłówki („tłumaczenie jest rozwiązywaniem krzyżówek”⁸ — konstatuje Anna Wasilewska). Wątki te umiejętnie podsumowuje myśl Karla Dedeciusa:

Sensem tej przygody [tłumaczenia] [...] jest służba: służba przewoźnika, służenie komunikacji między światami, budowanie żywego pomostu między dwoma brzegami jednej rzeki. Przygoda polega na podniecającej niepewności, czy nasz żywy ładunek wyląduje bez szkody na drugim brzegu, czy też utonie w stygij-skich wodach, czy uda nam się przewieźć go do nowego życia, czy tylko utopić w nowym milczeniu⁹.

W dziewiątym tomie „Przekładów Literatur Słowiańskich” podejmujemy namysł — jak można wnioskować z tego krótkiego wprowadzenia — nad kwestią celowości przekładu i przekładania, odpowiadając na pytanie: „Dlaczego tłumaczymy?”. Do podjęcia refleksji związanej z szeroko rozumianą celowością — a więc nie tylko sensownością i użytecznością — translacji (np. w sensie kulturowego wzbogacania), a także z ludycznością samego aktu przekładania zaprosiliśmy tym razem przedstawicieli różnych filologii z Polski i zagranicy. Udało nam się w ten sposób wyjść poza tradycyjne problemy przekładoznawstwa słowiańskiego, a tym samym wzbogacić refleksję o metodologię, po którą sławiści sięgają mimo wszystko rzadziej.

Rozważając o (możliwych) powodach podejmowania pracy translatorskiej, praktycy i teoretycy przekładu, filozofowie, krytycy literatury i kultury formułują rozmaite sądy. Ukazują przy tym osobiste motywacje i preferencje, lecz

6 Por. P. Bukowski, M. Heydel, 2009: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak. Zob. P. Bukowski, M. Heydel, 2009: *Wprowadzenie: Przekład — Język — Literatura*. W: *Iidem*, red.: *Współczesne teorie przekładu...*

7 B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu literackiego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 28.

8 Z. Zaleska, A. Wasilewska, 2015: *Tłumaczenie jest rozwiązywaniem krzyżówek*. W: Z. Zaleska, 2015: *Przejęzyczenie...*

9 K. Dedecius, 1974: *Notatnik tłumacza*. J. Prokop, tłum. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 30. Cytat ten odnajdziemy także w artykule Moniki Gawlak w niniejszym tomie PLS.

również — co być może ważniejsze dla samego przekładoznawstwa — dają istotny bodziec dla formułowania oraz rozwoju teorii translacji i refleksji meta-teoretycznej. Zarówno praktyczna, teoretyczna, jak i metateoretyczna orientacja znalazły odzwierciedlenie w artykułach zawartych w prezentowanym tomie. Podział tekstów, na który się zdecydowaliśmy, podległy jest jednak kryterium tematycznemu (nie metodologicznemu) eksponującemu wątek celowości tłumaczenia. Pierwsza część — pod hasłem *translator ludens* — prezentuje tłumaczenie w celach ludycznych, ujmując je jako wyzwanie, zabawę, grę. Druga część poświęcona jest przekładom eksperymentalnym i nieoczywistym, natomiast trzecia przedstawia tłumaczy w roli ambasadorów i legislatorów kultury oryginału. W ostatniej części przybliżono tematykę przekładów powtórnych.

Numer otwierają rozważania skoncentrowane na tłumaczu jako figurze — uczestniku gry w translację, ale także (a może przede wszystkim) — osobie. Bożena Tokarz przedstawia przekład jako przygodę estetyczno-mentalną oraz szkicuje sylwetkę tłumacza Tonego Pretnara jako uczestnika tej przygody. O swoich osobistych doświadczeniach translatorskich opowiada „nie bez przyjemności” krakowska komparatystka Olga Płaszczewska, tłumaczka z języka włoskiego i angielskiego. Z kolei Monika Gawlak sięga po narzędzia socjologiczne, by opisać „podwójne życie tłumacza” (zwłaszcza tzw. literatury mniejszej) łączącego pasję z zupełnie innymi (często niefilologicznymi) obowiązkami, tłumacza uczestnika swoistej „gry translatorskiej” (termin inspirowany koncepcją Rogera Caillois). W tekście tym pojawia się zatem także wątek (choć nie pierwszoplanowo) tłumaczenia jako formy zarobkowania. Bywa, że tłumaczymy na zlecenie (o czym wspomina Olga Płaszczewska), co nie oznacza, że z tego rodzaju pracy nie można czerpać satysfakcji lub że nie będzie to rodzaj wyzwania/przygody. Monika Gawlak przedstawia nam jednak odmienną perspektywę — w przypadku literatury mniejszych często trud tłumacza ma charakter wyłącznie *pro bono*.

Kolejne części tomu stanowią w pewnym sensie koncepcyjne rozwinięcie dotychczasowych rozważań. Druga część wyrasta bowiem z ducha przygody mentalnej i artystycznej, jaką może być przekład. Trzecia zaś z poczucia obowiązku, czy też — jak stwierdził Andrzej Pawelec — z tego, że tłumacz „poczuł się »natchnięty« do służby w różnych sprawach (pięknych, szkaradnych i beznadziejnych)”. Część czwarta zawiera refleksję nad przekładami powtórными, które powstawały z rozmaitych motywacji tłumaczy. Wskazane uporządkowanie eksponuje, rzecz jasna, tylko niektóre przedstawione w zebranych tu tekstach wątki i motywacje skłaniające do podjęcia wysiłku przekładu. W istocie powody, dla których tłumaczymy, są rozmaite i zazwyczaj jest ich wiele (jak stwierdza M. Skwara: są one wyznaczone przez dwa skrajne „bieguny idealistycznego zamiłowania z jednej strony, a pragmatycznego zamówienia z drugiej”). Za przykład ilustrujący tę tezę niech nam posłuży opisywany przez Joannę Warmuzińską-

-Rogóż feministyczny przekład kanadyjskiej literatury kobiecej będący przecież grą z konwencjami literackimi, przyzwyczajeniami odbiorczymi i strategiami translatorycznymi, lecz także (a może przede wszystkim) manifestem światopoglądowym i głosem tłumacza „natchniętego” do służby w ważnej sprawie.

W drugiej części tomu zaprezentowane zostały fenomeny wyrosłe z przekładowej pasji, lecz także z silnych doznań „estetyczno-mentalnych” ulokowanych na granicy translacji (jako sztuki) i sztuki *sensu stricto*. Jest to część poświęcona tłumaczeniom „nietypowym”, eksperymentom translatorskim, grą konwencjami (także translatorskimi) itp. Część tę otwiera artykuł Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz będący nie tylko przeglądem spektrum przekładu eksperymentalnego w Polsce i poświęconej mu (skąpej) refleksji metodologicznej, lecz sam też stanowiący próbę określenia miejsca tzw. post-przekładu na mapie współczesnej translatoryki. Swoiste studium przypadku, czy jak wolą autorzy — raport z tłumaczenia, przedstawia Aleksandra Małecka i Piotr Marecki. Założyciele fundacji Korporacja Ha!art są praktykami przekładu eksperymentalnego, a na łamach PLS opisują swoje decyzje, motywację i strategię translatorską podczas pracy nad tłumaczeniem („spolszczeniem”) *Paint the Rock* Shiva Kotechy — amerykańskiego twórcy literatury eksperymentalnej. Katarzyna Majdzik z kolei przygląda się przekładowi wywodzącemu się z „cyfrowej semiosfery”, analizując przekład *Pinokia* Carla Collodiego na język *emoji* (internetowych obrazków). Ów eksperyment translatorski odczytuje jako przejaw współczesnej kultury wizualnej i performatywnej. W tej części tomu znalazł się także artykuł autorstwa Joanny Warmuzińskiej-Rogóż poświęcony „przekładowi w rodzaju żeńskim” w Kanadzie.

Trzecia część tomu składa się z tekstów oscylujących wokół problemów roli i obowiązków tłumacza. Jerzy Jarniewicz jest autorem dobrze znanego w polskim przekładoznawstwie podziału na tłumaczy ambasadorów i legislatorów. Każdy z tych typów, podejmując się swojej pracy, kieruje się innymi przesłankami. Ambasadorzy tłumaczą, ponieważ pragną przedstawić czytelnikowi sekundarnemu jak najpełniejszy obraz kultury oryginału. Wybierają więc zazwyczaj teksty kanoniczne i reprezentatywne („z szacunkiem podchodzą do tego, co w kulturze, z której tłumaczą, uchodzi za najlepsze”¹⁰). Z kolei legislatorzy stawiają sobie za cel zaprezentowanie w kulturze docelowej zjawisk w niej nieznanych lub mniej obecnych, by zainicjować twórczy dialog z kulturą rodzimą (proponując „[...] nowe wzorce, nowe języki, nowe kryteria. [...] ustanawia [legislator — K.M.] dla literatury rodzimej [...] nowe artystyczne prawo”¹¹).

10 J. Jarniewicz, 2012: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: Idem: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków, Znak, s. 24.

11 Ibidem, s. 26.

Autorzy, których teksty publikujemy w tej części tomu, opisują działania tłumaczy, którzy wchodzą w rolę ambasadorów bądź legislatorów kultur i literatur. O konieczności „uzupełnienia dojmującego braku, zubażającego, a nawet uniemożliwiającego dyskurs o rozwoju literatury rodzimej” w kontekście swojej pracy nad angielskojęzycznym kompendium literatury polskiej pisze Marta Skwara w artykule otwierającym część trzecią tomu. Autorka wychodzi w swoich rozważaniach od Bermanowskiej refleksji nad związkami przekładu, komentarza i interpretacji jako metatekstów. Dla literatury polskiej w Chorwacji tłumaczem ambasadorem bezsprzecznie był Julije Benešić, którego sylwetkę przedstawia Tea Rogić Musa. Dzieje przekładów literatury słowackiej w Polsce opisują w dwóch odsłonach badaczki związane z Uniwersytetem Śląskim — Lucyna Spyrka (pisząca o najstarszych polskich przekładach literatury słowackiej) i Marta Buczek (przedstawiająca słowacką prozę naturyzmu w polskich przekładach). Dorota Żygadło-Czopnik z kolei opisuje polskie wybory czeskiej prozy kobiecej w przekładach po 1989 roku.

Ostatnia — czwarta — część tomu zawiera artykuły dotyczące powtórnego tłumaczenia. Pojęcie serii przekładowej dobrze zadomowiło się w polskim przekładoznawstwie za sprawą prac Edwarda Balcerzana. Za powstaniem serii kryją się rozmaite motywy, o czym przekonamy się, sięgając po teksty lubelskich badaczy. Maria Mocarz-Kleindienst przedstawia współczesniający przekład *Mistrza i Małgorzaty* będący wspólnym dziełem zafascynowanej tekstem Bułhakowa rodziny Przebindów. Natomiast Andrij Saweneć analizuje motywy powstania serii translatorskich prozy Brunona Schulza i Tadeusza Konwickiego na Ukrainie. Pierwsze przekłady powstały z potrzeby wypełnienia luki estetycznej (Schulz) lub ideowej (Konwicki) w kulturze „przyjmującej”, kolejne stawiały sobie za cel stworzenie przekładu jakościowo lepszego (choć — co godne uwagi — nie zawsze było to podyktowane względami ambicjonalnymi). Autor wskazuje także na zmianę recepcji twórczości Konwickiego na Ukrainie spowodowaną powtórnym przekładem jego *Małej Apokalipsy* oraz zwraca uwagę na czynniki zewnętrzne wytwarzające koniunkturę na określone przekłady. Polskim przekładom tragedii historycznej Theodora Körnera pt. *Zriny* swój tekst poświęca Leszek Małczak. Autor opisuje, na czym polega subwersywność tłumaczenia funkcjonującego w odmiennym uniwersum interpretacyjnym. Wskazuje nie tylko „wywrotowy” potencjał translatorskiej interpretacji dramatu w określonej sytuacji społeczno-politycznej, lecz także zarysowuje instytucjonalne konteksty funkcjonowania utworu na obszarze Polski będącej pod zaborami (np. problem cenzury).

Próbując udzielić kompleksowej odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego tłumaczymy?”, należałoby rozpatrzyć wiele aspektów przekładu. Wskażmy choćby te, które wpływają z najbardziej zasadniczych przyczyn istnienia przekładu, a więc

aspekt: (1) komunikacyjny: między innymi ze względu na intersubiektywność i intertekstowość przekładu w perspektywie międzyludzkiej i międzykulturowej; ten kompleks zagadnień obejmuje także przekład w komunikacji międzykulturowej i w komunikacji wewnątrz kulturowej (co stanowi szerokie spektrum problemów od umiejscowienia przekładu na literackiej mapie centrum i peryferii w kulturze docelowej, jak i kwestię starzenia się przekładów, zmian norm językowych i translatorycznych i konieczność ponownej translacji); (2) poznawczy: przekład odkrywa nieznane (lub słabo znane) obszary rzeczywistości, przeżywania, doznawania, myślenia i wyobraźni, będąc jednocześnie przedstawieniem z przedstawienia, konceptualizacją z konceptualizacji; (3) kształcący w zakresie języka i postrzegania świata na drodze transgresji i transwersji; lecz także ze względu na reprezentatywny potencjał przekładu i wyborów translatorskich (prezentacja kultury prymarnej, jej dorobku artystycznego, dzieł kanonicznych i pozakanonicznych); (4) estetyczny: ujawnia nieznane w kulturze rodzimej sposoby ekspresji doznań i emocji, dostarczając nowych przeżyć estetycznych, źródeł przyjemności czytelniczej; często przekład rozpoczyna nowe kierunki i nurty literackie (por. awangardowość); (5) pragmatyczny — w podwójnym znaczeniu — odpowiedzi na potrzeby kultury rodzimej oraz umacniania dominacji bądź podległości; (6) filozoficzny i artystyczny: celowość aktu translacji wiąże się z przyjętą ontologią przekładu (np. hermeneutyczna dialogiczność jako sens/cel przekładu, metafizyczność przekładu w koncepcji Waltera Benjaminia; przekład jako sztuka, działanie translatoryczne jako działanie twórcze)¹². Wychodząc zaś poza zasadniczą teleologię przekładu, należałoby wspomnieć o jeszcze innych, zewnętrznych i psychologiczno-socjologicznych uwarunkowaniach translacji. Refleksję na temat celowości tłumaczenia warto byłoby wówczas poszerzyć na przykład o aspekt osobisty i instytucjonalny, polityczno-ideologiczny: ze względu na osobiste motywacje tłumaczy (rywalizacja, satysfakcja, przeżycie emocjonalne, poczucie obowiązku, manifestacja (kontr)-ideologiczna, przekład jako dzieło sztuki i akt twórczy) i wpływ instytucji życia literackiego (działalność wydawnictw, czasopism, stowarzyszeń promujących kultury/literatury) i innych instytucji (instytucje i urzędy państwowe), obieg literatury (konieczność ponownego tłumaczenia), obowiązujące ideologie (sprzeciw wobec nich, subwersywna rola przekładu) itp.

Zgromadzone w dziewiątym tomie „Przekładów Literatur Słowiańskich” artykuły poruszają wiele z wymienionych tu kwestii. Nie wyczerpują jednak

12 Warto w tym miejscu przypomnieć także wymieniane przez Bożenę Tokarz funkcje przekładu w dialogu międzykulturowym: mediacyjną, informacyjną i uzupełniającą. B. Tokarz, 2006: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: P. Fast, P. Janikowski, red.: *Dialog czy nieporozumienie? (Z zagadnień krytyki przekładu)*. Katowice—Warszawa—Częstochowa, Wydawnictwo Śląsk.

problematyki celowości przekładu artystycznego — co zrozumiałe, biorąc pod uwagę złożoność i wieloaspektowość ogółu zagadnień, które postanowiliśmy poddać refleksji. Oddajemy jednak Czytelnikom tom w naszym przekonaniu bogaty i ciekawy, który — żywymy głęboką nadzieję — okaże się inspirujący dla wielu translatologów i tłumaczy. Pytanie: „Dlaczego tłumaczymy?” doczekało się licznych, różnorodnych tematycznie i metodologicznie odpowiedzi. Nie wszystkie udało nam się zmieścić na łamach niniejszego tomu. Z tego powodu problematykę tę będziemy kontynuować w kolejnym numerze „Przekładów Literatur Słowiańskich”.

Katarzyna Majdzik

Translator ludens

Tłumaczenie jako wyzwanie, zabawa, gra



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.02



Przygoda estetyczno-mentalna w przekładzie

Aesthetic-Mental Adventure of Translation

Bożena Tokarz



<https://orcid.org/0000-0002-0370-0219>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

tokarzbozena@gmail.com

Data zgłoszenia: 31.01.2018 r. | Data akceptacji: 17.06.2018 r.

ABSTRACT | Translation is an adventure. The desire to experience it exceeds all other translation motives. It is a desire of a rational, pragmatic, emotional and physical nature. Therefore, full normalisation of the principles of artistic translation constantly encounters difficulties. Outside the borders of the scheme there is something called talent and empathy, understood as a cognitive-affective phenomenon.

The paradigm of desire is defined by: individual weaknesses, ambition, desire to communicate, to know and experience something so far unknown, and the interaction between them in the form of surprise, dazzlement, and even shock.

KEYWORDS | translation, adventure, empathy, intercultural communication, creativity of the interpreter — Tone Pretnar

Pytanie o cel tłumaczenia przywołuje w pamięci schemat komunikacji językowej, w której poza przedmiotem służącym porozumieniu obecni są nadawca i odbiorca, główni aktorzy toczącej się interakcji. W przekładzie mamy do czynienia z podwojonym aktem komunikacji — jak pisała wiele lat temu Anna Legeżyńska, dostrzegając w tłumaczu „drugiego autora” ze względu na jego siłę sprawczą i kreatywność semantyczną¹. Wynika stąd podwójność tłumacza (jest nadawcą nowego, choć przecież nie jego tekstu, i pośrednikiem między różnymi światami) leżąca u podstaw niektórych jego określeń metaforycznych, np. tłumacz zdrajca, kucharz, kanibal, hybryda itp. Wiele z nich odnosi się do procesu komunikacji i ma charakter definicyjny, jak np. przekład to import autora i eksport czytelnika, to fuzja horyzontów, do których dodam: przekład to przygoda dla tłumacza i czytelnika, przynosząca radość, satysfakcję, rozczarowanie i cierpienie. W dominującej mierze tłumaczy się literaturę ze względu na jej aspekt antropologiczny, a tym samym komunikacyjny przekładu.

Komunikacja opiera się na działaniu i wzajemnym oddziaływaniu co najmniej dwóch podmiotów. W przekładzie nadawca jest agensem, natomiast odbiorca (czytelnik lub słuchacz) zachowuje się jak *patiens* i jak *agens*. W wyniku działania pierwszego przedmiot tekstowy przeobraża się w inny kształt językowy, natomiast drugi stanowi o jego fizycznym istnieniu, potwierdza słuszność kulturową rozwiązań tłumacza, a także — w procesie rozumienia, czyli interpretacji i recepcji — moduluje oryginał. Mogłoby się wydawać, że skoro tłumacz zajmuje centralne miejsce w procesie przekładu, to jest on głównym decydentem w stosunku do tekstu oryginalnego. Nie zawsze tak się dzieje, jak dowodzą prawa rynku książki i funkcjonowanie jego pracy w polu literackim i w polu użytkowym. Tłumaczenie jest bowiem przygodą, której cechą szczególną jest nieznanie i nie zawsze oczekiwane. Przeżywają ją zarówno tłumacze literatury i tłumacze tekstów naukowych, jak i tłumacze tekstów użytkowych i pracujący w dużym stresie tłumacze ustni. Ich cele doraźne są jednak różne. Pierwszymi kieruje ciekawość poznawcza, estetyczna i chęć kształcenia, a także pragmatyka; drugimi — przede wszystkim różnego rodzaju pragmatyczność (dydaktyczna, polityczna, poznawcza itp.).

Często poszukuje się motywacji pracy tłumacza w emocjach, o czym świadczą między innymi wielość konferencji i publikacji na ten temat, np. *Radość tłumaczenia* — Kraków, konferencja i publikacja w serii „Między Oryginałem a Przekładem” w 2002 roku, czy *Przekład i emocje* w serii „Studia o Przekładzie” — Katowice, 2017 rok. Wśród bodźców nim kierujących emocje, a nawet uczucia (w większości pozytywne, lecz również negatywne) odgrywają niebagatelną rolę, sprawiając, że skutek staje się przyczyną poznania w podwojonym

1 Por. A. Legeżyńska, 1986: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, PWN.

sensie: w relacji do oryginału oraz w relacji przekładu do kultury i literatury przyjmującej. Wynikają one — moim zdaniem — z pragnienia przygody, które znajduje urealnienie w czasoprzestrzeni tekstu przekładu. Zakres pojęcia przygody określa doświadczenie spotkania z czymś lub z kimś dotąd nieznanym, podjęcia decyzji, prowokowania i przeżywania wydarzeń oraz wyczerpania możliwości. Przygoda tłumacza i pośrednio czytelnika dokonuje się w języku (także poprzez język) i w wyobraźni przezeń pobudzonej.

Motywacja emocjonalna tłumacza odgrywa poważną rolę w podejmowaniu decyzji na poziomie wyborów i realizacji translatorskich, lecz odnosi się przede wszystkim do literatury. Utwory literackie są przedmiotami estetycznymi, które — podobnie jak inne przedmioty estetyczne — cechuje to, że wywołują u odbiorcy przeżycia estetyczne, a także metafizyczne — jak pisał Roman Ingarden². Przeżycia estetyczne w literaturze mają podstawę w tekście językowym tak zbudowanym, by dostarczyć czytelnikowi między innymi przyjemności, poruszenia emocjonalnego, intelektualnego, by zaspokoić lub rozbudzić ciekawość. Przeżycia wywołuje konkretne ustrukturywanie języka w tekst, czyli stworzone w nim wartości artystyczne są wymierne, w przeciwieństwie do wartości estetycznych. Zachowanie tych wartości stanowi warunek konieczny dla tłumacza literatury, lecz pomimo tego wybory i realizacja językowa zdradzają również jego osobę z całą jej złożonością. Przygoda tekstowa związana jest z psychologicznie i kulturowo umotywowaną potrzebą człowieka do podwójności, czego odmianę stanowi wrodzona androgynia. Potwierdzają to utwory literackie, obyczaje, rytuały, np. karnawałowe (jestem sobą i jednocześnie kimś innym), związane z udawaniem i komediową przebieranką, jak również z labiryntami psychologicznymi. Tłumacz także czerpie przyjemność ze swojej podwójności. O jego przygodzie z tekstem można mówić w aspekcie poznawczo-kulturowym oraz w perspektywie osobistej.

„Przygodę” *Słownik języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka definiuje jako „wydarzenie będące dla kogoś czymś niecodziennym, odbiegającym od zwykłego trybu życia; niezwykle przypadek, zdarzenie spotykające kogoś»: Dziwna, niezwykła przygoda, zabawna przygoda³. Jest to pojęcie mające zmienne i często odbiegające od siebie denotaty w zależności od precyzujących je przydawki, dopełnienia czy okolicznika, np. przygoda miłosna, mentalna, estetyczna; przygoda życia, przygoda tłumacza lub przygoda w podróży, a także *Podróż ludzi Księgi*. Niejasny i rozmyty zakres semantyczny czyni zeń

2 Por. R. Ingarden, 1966: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków, Wydawnictwo Literackie — na temat intencjonalności i intersubiektywności dzieła literackiego; M. Gołaszewska, 1970: *Świadomość piękna*. Warszawa, PWN; K. Serafin, 2013: *Ogólna teoria wartości w filozofii Marii Gołaszewskiej*. „Kultura i Wartości”, nr 4, s. 75—90.

3 M. Szymczak, red., 1979: *Słownik języka polskiego*. T. 2. Warszawa, PWN, s. 1027.

wielofunkcyjną metaforę w znaczeniu szerszym niż o podobnych nazwach pisał Georg Lakoff⁴, czyli posiadając swoje ogólne znaczenie (por. słownikowe), moduluje inną domenę doświadczenia. O ile podstawowe, choć wewnętrznie zróżnicowane, pole semantyczne tego pojęcia kieruje uwagę w stronę zdarzeń empirycznych, to spiętrzenie metaforyczne w wyrażeniach „podróż ludzi Księgi”, „przygoda estetyczno-mentalna w przekładzie” zwraca uwagę ku zdarzeniom mentalnym, niewykluczającym doznań zmysłowych. Ani „ludzie Księgi”, ani zdarzenie mentalne czy estetyczne nie mają jednoznacznego ukonkretnienia w działaniu tłumacza, ponieważ identyfikatory ich podróży wyznacza słowo i wyobraźnia semantyczna. Słowo należy do systemu językowego we wszystkich jego aspektach, a wyobraźnia semantyczna do podmiotu biorącego słowo w użycie i przez to słowo zawładniętego. Dzięki jego wyobraźni oraz wiedzy możliwe staje się zaistnienie tekstu w drugim języku i w drugiej kulturze. Następuje więc sprzężenie między systemem a subiektywnością „ja” kreatywnego w procesie odtwórczym tłumaczenia. Osobowość tłumacza (wrażliwość i umysłowość) i system językowy funkcjonują w kontekście takich determinantów, jak kultura, czas historyczny, uwarunkowania społeczne, cywilizacyjne i polityczne. Wszystko to warunkuje sposób postrzegania, przeżywania i komunikowania, modelując aktywność ludzkiego mechanizmu mentalnego. W procesie przekładu następuje przenikanie i wspomaganie tego, co obiektywne, i tego, co subiektywne, bez możliwości wyznaczenia granicy, ponieważ język, jakim posługuje się tłumacz, naśladując funkcję i kształt oryginału, jest aspektem jego człowieczeństwa.

Zdanie, którym Umberto Eco zakończył swą powieść *Imię róży*: „Stat rosa pristina nominae, nomina nuda tenemus” („Dawna róża trwa w nazwie, nazwy jedynie mamy”), nawiązuje do siódmej tezy Ludwiga Wittgensteina z *Traktatu logiczno-filozoficznego*, a mianowicie: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. Przy czym dotyczy to bardziej pamięci o rzeczywistości minionej niż tego, że język stanowi odzwierciedlenie struktury świata, co interesowało filozofa. Pozostaje natomiast w zgodzie z podstawowym założeniem semiotyki na temat znakowej komunikacji. O ile jednak znak ma charakter bezosobowy, o tyle jest przez osobę używany w postaci tekstów werbalnych i niewerbalnych w celu porozumienia. Zatem tekst, będąc wypowiedzią indywidualną w akcji komunikacji, ukrywa w sobie to, co jednostkowe, i to, co kulturowe, a więc nacechowane. Język stanowi w tym ujęciu fenomen zatrzymania rzeczywistości w pamięci jednostkowej i ogólnej. Nie można jednak oczekiwać, by stanowił odzwierciedlenie struktury świata — jak w okresie pisania *Traktatu...* formuło-

4 Por. G. Lakoff, M. Johnson, 1988: *Metafory w naszym życiu*. T.P. Krzeszowski, tłum. Warszawa, PIW, s. 132.

wał to L. Wittgenstein. Odzwierciedla raczej sposób postrzegania świata i drogi poszukiwania jego sensu, ponieważ nie istnieje żaden język werbalny, który odbijałby rzeczywistość, pomimo że jest ona weń wpisana. Dlatego L. Wittgenstein po doświadczeniu *Traktatu...* skierował swoje myślenie w stronę użycia języka, zajmując się „zwyczajnością” i „potocznością” w *Dociekaniach filozoficznych*, przez co odszedł od przekonania o logicznej strukturze świata odzwierciedlanej przez strukturę języka jako systemu — jak uprzednio sądził. Jego zainteresowanie językiem wynikało z rozważań nad stosunkiem myślenia do świata oraz języka w odniesieniu do opisywanej przezeń rzeczywistości. Dochodząc do przekonania o tym, że język odkształca rzeczywistość przez swą wieloznaczność, traktował człowieka jako byt myślący i komunikujący⁵, jak również subiektywizował tekst w procesie nadawania (tworzenia) i odbioru (lektury). W obu przypadkach tekst nie istnieje samodzielnie, lecz kryje się za nim człowiek i rzeczywistość oraz potencjalnie wyzwala on myślenie, doznania, emocje i wyobraźnię czytelnika.

Uwagi te zaledwie sygnalizują problem podejmowany w zakresie filozofii języka np. przez Leibniza, Kanta, Spinozę, Diltheya, Fregego, Russela, Cassirera, Gadamera, Ricœura i innych, obejmujący szersze zagadnienie, które Jerzy Kmita określał, zadając pytanie, „jak słowa łączą się ze światem?”⁶, a hermeneutyka i kognitywizm śledzą drogi docierania do niemożliwego. W świetle tych poszukiwań w procesie porównywania wypowiedzi w różnych językach w toku działań przekładowych ujawnia się to, co w porównywanych językach umyka nazywaniu, kategoryzowaniu i konceptualizowaniu, i co istnieje w centrum uwagi znakowania językowego. Najlepiej odzwierciedla to metafory języka jako sieci zatrzymującej tylko fragmenty rzeczywistości, pomimo że operuje w ramach jednego języka wewnętrzną siecią synonimiczno-antynomiczną. Za każdą wypowiedzią w różnych językach kryje się nasz, ludzki, lecz inny świat.

Dzieje się tak dzięki wieloznaczności pojęć i wypowiedzi, dlatego L. Wittgenstein pisał o odkształcaniu rzeczywistości przez język. Zmusza ona do podjęcia wysiłku interpretacji, a ta uświadamia względność i zależność postrzegania, a także rozumienia, od narzędzia poznawczego, aparatu zmysłowego i umysłowego, za pomocą których się odbywa⁷. Za tekstem zawsze istnieją jakieś światy, a on ma też moc kreowania nowych światów. Dlatego Paul Ricœur widział

5 L. Wittgenstein, 2000: *Dociekania filozoficzne*. [Wyd. 2]. B. Wolniewicz, tłum., wst. i przyp. Warszawa, PWN.

6 J. Kmita, 1995: *Jak słowa łączą się ze światem*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe IF, UAM.

7 Por. T.S. Kuhn, 2001: *Struktura rewolucji naukowych*. H. Ostromęcka, tłum. J. Nowotniak, tłum., posł. Warszawa, Fundacja Aletheia.

w nim okno na świat poprzez interpretację⁸, a Hans Georg Gadamer — odbicie świata, pozwalające językowi jako niedoskonałemu narzędziu stać się środkiem docierania do sensu świata⁹.

Abstrahując od wielości postaw w stosunku do języka, reprezentowanych przez filozofów, psychologów, psycho- i neurolingwistów, zwraca uwagę zawarte w nich przeświadczenie, że w każdym języku inaczej postrzegany jest świat, bo „[...] nazwy jedynie mamy” na oznaczenie przedmiotów, ich roli i związków między nimi. W gramatyce i leksyce poszczególnych języków ujawniają się różnice w postrzeganiu świata, ponieważ „bariery kulturowe tkwią (też) w gramatyce”¹⁰. W pełni jednak istnieją w tekstach literackich (i w różnym stopniu w innych). Za nimi bowiem ukrywa się nie tylko zdeterminowana kultura i społeczność, lecz przede wszystkim osoba autora. Jej determinanty społeczne i kulturowe obecne w gramatyce i leksyce podlegają modyfikacji ze względu na cechy osobowościowe, mentalne, zmysłowe i umysłowe. Mentalny mechanizm generowania informacji, wspólny dla zbiorowości, przekształca indywidualne doświadczenia zmysłowe i umysłowe (wiedza, wykształcenie, wyobraźnia itp.), ponieważ ludzi łączy mentalnie zdolności, lecz różnicują doświadczenia¹¹.

W przykładzie istniejący za tekstem świat i osobę interpretuje tłumacz i czytelnik przekładu, przez co tworzy się konstrukcja wielopoziomowa. Tłumacz, jako czytelnik przynależny do dwóch kultur (dobry tłumacz), jest pośrednikiem między tekstowym obrazem autora i widzianym przez niego światem a czytelnikiem rodzimym. Na rzeczywistość złapaną w sieć języka i osobowości autora nakłada inną sieć, stworzoną z innego języka i własnych ograniczeń, odpowiadając na potrzeby czytelnika rodzimego. W wyniku tego procesu ujawniają się te miejsca rzeczywistości, które zostały w jednym języku pominięte w akcie jej nazywania, co często prowadzi do deformacji obrazu oryginału, ujawniając jednocześnie uniwersalność sensu przedstawionego świata. Różnice w zakresie leksyki, kategoryzacji (i jej użycia), konceptualizacji językowej i literackiej oraz zdolności obrazowania i perswazji pokazują nie zawsze identyczne, choć uzupełniające się często, światy za tekstem. Sens, pierwotnie sformułowany w oryginale, zostaje uwikłany w sieć, co najmniej, dwóch języków.

8 Por. P. Ricœur, 1989: *Język, tekst, interpretacja*. P. Graff, K. Rosner, tłum. K. Rosner, wyb. i wstęp. Warszawa, PIW, s. 156—187.

9 Por. H.G. Gadamer, 2000: *Rozum, słowo, dzieje*. [Wyd. 2]. M. Łukasiewicz, K. Michalski, tłum. K. Michalski, wyb., oprac. i wst. Warszawa, PIW.

10 Por. E. Tabakowska, 2002: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: R. Lewicki, red.: *Przekład, język, kultura*. Lublin, UMCS, s. 25—34.

11 Por. D. Davidson, 1992: *Zdarzenie mentalne*. T. Baszniak, tłum. W: D. Davidson: *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*. B. Stanosz, wyb. i wst. Warszawa, PWN, s. 163—193.

Pomimo braku jednoznacznego denotatu podróży (oznacza rozciągnięte w czasie trwanie ruchu ku czemuś) ta nieostra kategoria pozwala zrozumieć i określić istotę pracy tłumacza i jej motywację dzięki metaforycznej elastyczności; stanowi klucz hermeneutyczny, którego użycie zależy od przedmiotu i podmiotu badań.

Podróż mentalno-estetyczną, podobnie jak empiryczną, charakteryzuje pragnienie (żądza), zaskoczenie i poszukiwanie, a więc odczucia i emocje mające bezpośredni bodziec umysłowy z wpisaną weń pamięcią ciała, co pozwala rozwijać się wyobraźni. Emocje wartościują przeżycia, które można by podzielić na uczuciowe, estetyczne i intelektualne. Przeżycia intelektualne i częściowo estetyczne uzależnione są jednakże od tzw. inteligencji racjonalnej. Powtórne utekstowienie obcojęzycznego tekstu wymaga kompetencji intelektualnych i emocjonalnych. Podróż tłumacza i odbiorcy sekundarnego w i przez obcy tekst pełni różne funkcje: poznawczą, kształcącą, emocjonalną i zabawową, odbywając się w przestrzeni tekstu, w języku, będącym ważnym aspektem ludzkiego poznania.

Proces nazywania i utekstowienia stanowi warunek oswojenia przez poznanie i przeżycie czegoś nowego, ponieważ porządkuje doznanie, przeczuwanie i wreszcie ukonkretnia oczekiwanie. Dlatego — jak pisze Roman Sosnowski — tłumaczenie także tekstów użytkowych (technicznych, prawniczych, naukowych, administracyjnych itp.) przynosi radość wynikającą z satysfakcji sprostania trudnościom językowym i poznawczym, jakie sprawia oryginał¹². Radość jest uczuciem będącym skutkiem satysfakcjonującego przeżycia przygody, czyli różnych etapów zmagania się z tekstami wszystkich rodzajów, a ponadto wiąże się z samooceną. Przygoda natomiast nie gwarantuje niczego, będąc dzianiem się z założenia teleologicznym. Zakładany cel wskazuje tylko kierunek, ponieważ na drodze do jego realizacji pojawia się to, co nieoczekiwane i nieprzewidywane, sprawiając, że zaskoczenie dostarcza najwięcej przyjemności estetycznych, emocjonalnych i intelektualnych. Zaskoczenie jest więc cechą dyferencjującą przygodę, podobnie jak olśnienie, plasuje się wśród kategorii estetycznych, których źródłem są nie tylko dzieła sztuki¹³. Choć pojęcie ma podstawę fizyczną i zmysłową, to wchodzi w związki metaforyczne z doznaniem wirtualnymi, z doświadczeniami intelektualnymi (przygoda intelektualna), estetycznymi (przygoda estetyczna) i psychologicznymi (przygoda psychologiczna), a także semantycznymi (przygoda semantyczna). W tych to kolokacjach przygoda

12 Por. R. Sosnowski, 2002: *Radość tłumaczenia tekstów specjalistycznych. Terminologia*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 7, s. 205—216.

13 Por. Gołaszewska, 1970: *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*. Warszawa, PWN.

tłumaczeniowa ujawnia aspekt antropologiczny, bowiem język jest nieodłącznym aspektem ludzkiego poznania — jak pisze Roland Langacker¹⁴ — czyli postrzegania świata, w czym uczestniczy intelekt wspomagany przez emocje. Tłumaczy się po to, by przeżyć przygodę. Pragnienie jej doświadczenia wykracza poza inteligencję racjonalną w kierunku inteligencji emocjonalnej, a wynika z możliwości, jakie stwarza jedna i druga, co szczególnie ważną motywację nadaje przekładowi artystycznemu.

Pragnienie, zaskoczenie i dążenie do poprawy warunków własnej egzystencji stanowią katalizatory procesów poznawczych, należąc do sfery emocjonalnej. Siła pragnienia i zaskoczenie pobudzają działania intelektualne, a łącznie z dążeniem do ułatwienia życia leżą u podstaw odkryć naukowych i artystycznych. W odniesieniu do przekładu emocje te ułatwiają komunikację międzyludzką i międzykulturową, którą umożliwia przygoda z tekstem i w tekście.

Inteligencja emocjonalna, w przeciwieństwie do racjonalnej (IQ), nie jest tak samo wymierna. Opracowano narzędzia do badania czterech płaszczyzn inteligencji emocjonalnej: postrzegania emocji i kierowania nimi oraz ich udziału w procesach poznawczych. Oznacza ona zdolność rozumienia siebie i własnych emocji, kontrolę nad nimi, empatię, a także umiejętność komunikacji społecznej. Składają się na nią: postrzeganie emocji, komplementarność wobec procesów myślowych, rozumienie i kierowanie emocjami¹⁵. Daniel Goleman wyróżnia w zakresie inteligencji emocjonalnej: kompetencje psychologiczne, społeczne i prakseologiczne, określane także jako kompetencje działania. Szczególnie ważne wśród kompetencji psychologicznych są świadomość emocjonalna, związana z samoświadomością i samooceną, oraz samokontrola. Kompetencje społeczne określają relacje z innymi dzięki umiejętnościem empatii i perswazji, asertywności, zdolności do współpracy i przywództwa. Natomiast działania zależą od motywacji, np. zaangażowania, skłonności emocjonalnych, zdolności adaptacyjnych i sumienności¹⁶. Nie bez powodu więc w greckiej starożytności i w średniowieczu eksponowano triadę: piękno, dobro, prawda. W historii estetyki pojawienie się tzw. antywartości było wynikiem niesprawdzalności tejże triady, co doprowadziło do przewartościowania systemu aksjologicznego. Henryk Elzenberg¹⁷ próbował uporządkować myślenie aksjologiczne, pisząc o istnieniu jednej kategorii, o wartości występującej w aspekcie estetycznym i etycznym. Maria Gołaszew-

14 Por. R. Langacker, 2009: *Gramatyka kognitywna*. E. Tabakowska et al., tłum. Kraków, Universitas.

15 Por. G. Matthews, M. Zeidner, R.D. Roberts, 2004: *Emotional intelligence: Science and Myth*. Cambridge, MIT Press.

16 Por. M. Krokowski, P. Rydzewski, 2004: *Inteligencja emocjonalna*. Łódź, Imperia SC.

17 Por. H. Elzenberg, 1991: *Z filozofii kultury*. M. Woroniecki, wyb., oprac. i wpraw. Kraków, Znak.

ska natomiast podkreślała antropologiczny aspekt wartości (w tym wartości estetycznych), uzależniając ich powstawanie od tzw. sytuacji aksjologicznej, w której centrum znajduje się człowiek. Szczególną sytuacją aksjologiczną jest sytuacja estetyczna. Wartości estetyczne należące do antroposfery uzależnione są od artysty (osobowości i jej śladu w dziele), procesu twórczego (konceptu, wizji, wewnętrznych relacji), wartości artystycznej dzieła oraz zaktualizowanej wartości artystycznej w przeżyciu estetycznym odbiorcy¹⁸. W przekładzie wytwarza się odmienna sytuacja estetyczna, ponieważ następuje włączenie obcego dzieła w zakres antroposfery tłumacza i innej zbiorowości. Dokonuje się to przez artystyczne uaktualnienie obecnych w oryginale wartości dzięki projekcji „ja” w „nie-ja” indywidualne i zbiorowe. Dlatego aspekt estetyczny przekładu artystycznego wymaga wyjścia poza językowo-psychologiczną analizę tłumaczenia, pomimo że stanowi ona centralną scenę całego procesu. Przeżycia i wartości estetyczne wywoływane przez literaturę są bowiem nadbudowane nad wartościami artystycznymi, wynikającymi z ukształtowania języka i struktury tekstu, między którymi istnieje sprzężenie zwrotne.

Nieczęsto zdarza się, żeby osoba tłumacza była wyraźnie wyeksponowana. Jego imię i nazwisko pojawiają się zwykle na stronie tytułowej, zapisane małą czcionką pod tytułem utworu. Czasem jest autorem posłowania, wstępu lub komentarza. Wielu czytelników nie pamięta jego nazwiska, w przeciwieństwie do nazwiska autora. Prawdziwym, choć jeszcze rzadziej dostrzeganym, świadectwem jego obecności jest tekst, z którym i w którym odbiorca przeżywa swoją podróż mentalną, estetyczną i emocjonalną. Nazwisko Tonego Pretnara, tłumacza literatury polskiej na język słoweński, badacza literatury, wersologa, lektora języka słoweńskiego, docenta komparatystyki w Uniwersytecie w Lublanie, stanowi w tym względzie wyjątek. Rok po przedwczesnej śmierci (w wieku 47 lat, ur. 09.08.1945 r. w Lublanie, zm. 16.11.1992 r. w Sosnowcu) ukazały się pod jego nazwiskiem dwa zbiory przekładów przede wszystkim poezji polskiej (81 wierszy), a także słowiańskiej (rosyjskiej — 19, innych słowiańskich — 23¹⁹) i zachodnioeuropejskiej. Obejmują one przekłady wierszy publikowanych w czasopiśmie lub pozostałych w rękopisie. Żaden z nich nie wszedł w skład osobnych tomików autorskich czy antologii. W obu zbiorach na miejscu autorskim figuruje nazwisko tłumacza. W tomie pt. *Veter davnih vrtnic* pod redakcją Nikolaja Jeża i Petera Svetiny przekłady poezji polskiej rozproszone w czasopiśmie tworzą swoistą, a nade wszystko osobistą historię literatury polskiej, odzwierciedlają podróż T. Pretnara po poezji polskiej. Obok

18 Por. M. Gołaszewska, 2001: *Estetyka współczesności*. Kraków, Wydawnictwo UJ, s. 9—14; K. Serafin, 2013: *Ogólna kategoria wartości...*

19 Por. T. Pretnar, 1993: *Veter davnih vrtnic*. N. Jež in P. Svetina, ur. Ljubljana, Slava.

utworów Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza i Bolesława Leśmiana znalazły się wiersze Józefa Hieronima Kajsiwicza, Jana Nepomucena Kamińskiego, Włodzimierza Szymanowicza, pieśni narodowe i wiersze anonimowe. Tom „*Tiho ti govorim*” zredagowany przez siostrę — Zvonkę Pretnar — zawiera ostatnie przetłumaczone przed śmiercią wiersze wraz z fotokopiami rękopiśmiennych tekstów.

Tone Pretnar był historykiem literatury, krytykiem literackim, wersologiem, lecz czuł się przede wszystkim tłumaczem literatury polskiej, obywatelem kultury słoweńskiej i polskiej (choć tłumaczył również wiersze z innych literatur słowiańskich i niesłowiańskich). Własne przekłady traktował bardzo osobiście i krytycznie, podobnie jak wiersze dla swoich przyjaciół pisane na kartkach, serwetkach papierowych, pudełkach po papierosach, w dedykacjach ofiarowanych książek, kalendarzykach²⁰. W nieco podobny sposób powstawały przekłady pojedynczych wierszy. Coś, co go urzekło, dawało szansę na przygodę i przyjemność, tłumaczył w kalendarzykach, notatnikach czy zeszytach. Z takiego zapisu, z zeszytu o fioletowej okładce, powstał tomik przekładów poezji „*Tiho ti govorim*” („*Mówię do ciebie cicho*”), opatrzony przez redaktorkę podtytułem *Prevajalski dnevnik (Dziennik tłumacza)*. T. Pretnar nazywał siebie „grafomanem”, a swoje wiersze określał jako „grafomanię”. Dotyczyły one różnych wydarzeń oraz osób, koncentrując się na ich, często ulotnych, cechach. Najczęściej są to akrostychy, sonety i limeryki, gatunki ulubione i uprawiane w Polsce w środowisku polonistycznym, przede wszystkim teoretycznoliterackim, jako twórczość konferencyjna. Autor posłowania i współredaktor tomu *Veter davnih vrtnic* Niko Jež podkreślał, że T. Pretnara przekłady poezji — dodam, tak jak i jego własna poezja — wpisane były w codzienność, nie tylko ją ubarwiając, lecz także stanowiąc głos w dyskusji o ważnych problemach społecznych, kulturalnych i politycznych²¹. Były jego notatkami z podróży po świecie poezji polskiej i kultury, w której uczestniczył jako lektor. Ukazując się w gazetach codziennych i czasopismach, stanowiły replikę dialogu z rzeczywistością, czemu sprzyjała przestrzeń stworzona przez tłumacza; pełniły funkcję języka ezopowego. Jako docent uniwersytetu w Lublanie T. Pretnar wykładał historię literatury słoweńskiej oraz inne przedmioty literaturoznawcze, wydawał prace z zakresu wersologii, pisał rozprawy i szkice krytyczne, a wcześniej przez wiele lat uczył języka słoweńskiego Polaków, Rosjan i innych Słowian. Wychował się w Trziču, urzekającym mieście, wciśniętym w jeden z wąwozów alpejskich, usytuowanym

20 Ukazały się drukiem w 1982 (tom 1) i w 1983 roku (tom 2). Po śmierci autora, w 60. rocznicę jego urodzin, wiele z nich znalazło się w książce: T. Pretnar, 2005: *Verzi Toneta Pretnarja*. M. Seliškar, izbrala in uredila. Celje, Celjska Mohorjeva družba.

21 N. Jež, 1993: *Spremna beseda*. W: T. Pretnar: *Veter davnih vrtnic...*, s. 393—394.

między dwoma rzekami — Mošenikiem a Bistricą — w rodzinie niechcianych i piętnowanych w powojennej Jugosławii posiadaczy. Jego ojciec był rzemieślnikiem i posiadał własny warsztat. T. Pretnar był też pierwszym bibliotekarzem w bibliotece przędzalni i tkalni bawełny w rodzinnym mieście. Od 1993 roku jego imię nosi biblioteka powiatowa w Trziču. Biograficzny aspekt stanowi interpretacyjny kontekst jego pracy translatorskiej i literaturoznawczej, będąc dopełnieniem sylwetki człowieka książkowego, stworzonego ze słów i ciała. Wyjaśnia także jego świadomość wielowartościową (intelektualną, emocjonalną i etyczną). Dokonując wyborów translatorskich, kierował się niesionymi przez teksty przeżyciami estetycznymi oraz Platonską triadą, piękno — dobro — prawda, przez co często wchodził w konflikt z „faktami literackimi”, zapoczątkowując jednocześnie (już w latach 80.) w Słowenii nowe spojrzenie na przekład jako przekład kulturowy. Metaforyczne słowa Mojcy Seliškar o T. Pretnarze: „Bil je iz besed, iz smeha, iz molka, iz sanj”²², w pełni oddają cechy jego osoby jako humanisty, literaturoznawcy, tłumacza, lektora i człowieka.

Choć znany jest autor antologii, to nie miał on wpływu na jej ostateczny kształt, ponieważ nie została przez niego przygotowana. Ukazała się pośmiertnie. Opracowali ją przyjaciele z rozproszonych przekładów tłumacza (nie wszystkie z nich były wcześniej publikowane). Dlatego nie jest ona tożsama z innymi antologiami pod względem roli tłumacza w kulturze przyjmującej, którego osobę charakteryzuje zwykle wybór wierszy i układ. W tym przypadku natomiast układ antologii stworzyli redaktorzy po to, by zgodnie z kluczem historycznoliterackim uporządkować poetycki dorobek translatorski tłumacza. Jednocześnie chwalebny porządek pozbawił przekłady kontekstu (odnotowany jest on przez redaktorów pod tekstami), w jakim się ukazały.

Przekłady zgromadzone w antologii obejmują poezję polską od Mikołaja Reja po Marcina Świetlickiego oraz poezję anonimową. Przez redaktorów zostały one ułożone w porządku chronologicznym. Oprócz znanych poetów znaleźć w niej można twórców mniej znanych: obok Adama Mickiewicza — Józef Hieronim Kajsiwicz i Emil Korytko, a obok Stanisława Barańczaka — Włodzimierz Szymanowicz. Wiersze zebrane w jednym tomie tworzą rodzaj prywatnej historii poezji polskiej. T. Pretnar miał także ulubionych poetów; przekłady ich utworów ukazały się za jego życia w postaci osobnych zbiorów wierszy: Cypriana K. Norwida, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, choć do ulubionych należeli też klasycy romantyzmu i poeci Nowej Fali (jego rówieśnicy). Antologia uświadamia bardzo wyraźnie stosowane przez tłumacza

22 M. Seliškar, 1993: „Zadni odmev je tišina” (*Rafał Wojaczek*). W: T. Pretnar: „Tiho ti govorim”. *Prevajalski dnevnik*. Z. Pretnar, ur. Celovec—Ljubljana—Dunaj, Mohorjeva založba, str. 4.

kryterium wyboru tekstów z literatury polskiej. Nie składają się na nią tylko arcydzieła, a spośród utworów znanych poetów nie znajdują w niej miejsca wyłącznie wiersze najbardziej popularne. Niewątpliwie ambicją tłumacza nie było stworzenie poetyckiej historii literatury polskiej, z tą literaturą miał prywatny, osobisty kontakt, który dawał mu wiele radości, podobnie jak sama czynność przekładu. Wybrane utwory miały przybliżyć Słoweńcom przeżycia mentalne Polaków, jak i jego własne doświadczenia tłumacza, przeżywającego polską kulturę i rzeczywistość. Przekład był dla niego osobistym spotkaniem poety i tłumacza, czyli dwóch poetów. A łączyło ich — według T. Pretnara — zadziwienie, jakie mogą wzbudzić życie i dobra sztuka. Zadziwienie stanowiło dla niego podstawowe kryterium wyboru. W swoich przekładach wypowiadał siebie przez cudze teksty, ucieleśnione ponownie we własnym języku. Dlatego obok bardzo dobrych utworów sięgał po słabsze, będące również świadectwem człowieka i jego kultury. Przyjmował punkty widzenia przekładanych wierszy polskich (i wyrażał je w języku słoweńskim), nawet w wierszach dla dzieci (np. *Koziółek Matolek*), przyswajając inną wrażliwość słoweńskiej literaturze dziecięcej.

W 1993 roku w Celovcu wydano również inny zbiór przekładów poezji polskiej T. Pretnara pt. „*Tiho ti govorim*”, który stanowi ostatni ślad jego życia i działania²³. Weszły do niego tłumaczenia z poezji polskiej tworzone i pisane między 2 października a 13 listopada 1992 roku, czyli w okresie jego ostatniego pobytu w Polsce, gdzie pracował na stanowisku wykładowcy języka słoweńskiego w Sosnowcu. Zbiór ten stanowi swoisty dokument pracy translatorskiej. Jego redaktorka — siostra tłumacza Z. Pretnar — zachowała kolejność powstawania przekładów zapisanych w przekazanym jej po śmierci brata zeszytcie tłumacza. Nadała mu tytuł jednego z wierszy Rafała Wojaczka *Mówię do ciebie cicho*, ponieważ przybliżyła postawę tłumacza, który cicho mówił o sobie spoza zaprzyjaźnionych z nim wierszy. Poeci użyczyli mu swojego głosu, a on oddawał im swój. Zeszyt, a później tomik, zawiera to, co w ostatnim czasie zwróciło uwagę tłumacza, co go zadziwiło i pozwoliło się w sobie zatracić. Dominuje w nim poezja drugiej połowy XX wieku: Wisławy Szymborskiej, Andrzeja Bursy, Rafała Wojaczka, choć licznie reprezentowani tekstowo są także: Zygmunt Krasiński, Władysław Orkan, Aleksander Wat, Konstanty Ildefons Gałczyński, Jeremi Przybora (jeden wiersz). Na osobne studium zasługuje wybór translatorski tekstów z ich twórczości poetyckiej, potwierdzający wcześniejszą tezę na temat osobistego związku tłumacza z oryginałami.

Choć wymienione tomy różnią się zawartością i obszernością (odpowiednio: 412 i 83 strony), to ich redaktorom udało się uchwycić pasję tłumaczeniową T. Pretnara i rolę tłumacza w kulturze przyjmującej. Dominuje w ich układzie

23 Por. T. Pretnar, 1993: „*Tiho ti govorim*”...

idea przygody, a więc poszukiwanie, pragnienie doznania nieznanego i podzielenia się z czytelnikiem czerpaną stąd rozkoszą oraz zaskoczenie, czemu towarzyszą oczywiście korzyści poznawcze, czerpane z doświadczenia językowego, czyli trójdzielności wypowiedzi jako wehikułu znaczenia, oznaczenia sensu i rozumienia za jego pomocą mentalności polskiej. T. Pretnar przetłumaczył kilka wierszy dwóch poetów staropolskich, sześć fraszek Mikołaja Reja i dwa wiersze Jana Kochanowskiego nie tylko w celu pokazania korzeni literatury polskiej, lecz także ze względu na rubaszny dowcip Reja i okazjonalność odnalezioną u Kochanowskiego. Zafascynował go barok nie tylko ze względu na formę sonetu, lecz także z uwagi na dwutorowość emocjonalną poezji Jana Andrzeja Morsztyna, prowadzącą do zatracenia w symbolicznej strukturze języka i zdaniowej wieloznaczności przez wstrząs i zachwianie. Przekład sonetu J.A. Morsztyna *Na krzyż na piersiach jednej panny*, opublikowany w katolickim czasopiśmie „Družina”, wykracza daleko poza jego funkcję poznawczą. Wiersz może być rozumiany jako żart, lecz tłumacz był osobą wierzącą i nie chciał nikogo obrazić, lub, co jest bardziej prawdopodobne, stanowi replikę rozważań katolickich o pokusie, grzechu i miłości. Natomiast tłumacząc pieśń Alojzego Felińskiego *Boże, coś Polskę*, T. Pretnar nie tylko utrwał w bliski mu sposób polski stereotyp wytrwania i wartości: Bóg, honor i ojczyzna. Ze względu na miejsce publikacji — czasopismo „Celovski zvon” wydawane w austriackiej części Karyntii w Celovcu (Klagenfurt) — tłumaczenie stało się również częścią polemiki i walki Słoweńców z tamtego terenu o prawa autonomiczne. Przekłady pojedynczych wierszy rozmawiają z sobą, jak słusznie zauważył Andrej Šurla²⁴, a także rozmawiają z kontekstem, z ludźmi, wydarzeniami i postawami.

Jako historyk literatury T. Pretnar mógł wybierać arcydzieła obecne w polskim kanonie lekturowym, czego nie unikał. Jego jednak zaskakiwało to, co inne, np. polskie formy grzecznościowe, dominacja strony czynnej, aktywność mówcy, polisemiczność i synonimiczność, rytmizacja, rymy męskie itp., i to, co podobne, a jednak inne, np. forma sonetu i odmienny rytm wiersza, wynikający w znacznej mierze z prozodii języka. Fascynowało go takie zmaganie z ograniczeniami formalnymi, które pozwala zachować naznaczony nimi sens. Przekonany był o tym, że rytmiczna, brzmieniowa i gatunkowa organizacja utworu zawiera znaczenia pozwalające odczytać i zrozumieć jego sens w strukturze kultury. Dlatego między innymi precyzyjnie opisywał zjawiska wersyfikacyjne, chociaż wiedział, że nie kończy się na nich deskrypcja i interpretacja. Szanując przyzwyczajenia słoweńskiego odbiorcy, otwierał nieaktywne w nim zakamarki wyobraźni, wrażliwości i percepcji, sugerując odmienne narzędzia postrzegania,

24 Por. A. Šurla, 2009: *Cicha rozmowa ostatnich przekładów Tonego Pretnara*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 1, cz. 1: *Wybory translatorskie*, s. 278—292.

a dzięki temu nieznanne doznania. Nie opowiadał się ani za domestykacją, ani za egzotyzacją. Przy tym jako literaturoznawca bawił się możliwościami języka poezji, która mówiąc to samo, za każdym razem mówi coś innego (nie tylko przekładana na inne języki) — w zależności od czasu, miejsca, wrażliwości i wiedzy odbiorcy. Z tego też względu znajomość kontekstu kulturowego, literackiego i społeczno-politycznego, w jakim były publikowane jego tłumaczenia, jest ważna. W antologiach aspekt kontekstowy recepcji przekładów coraz bardziej się gubi dla nieprofesjonalnego odbiorcy.

W przeżywanej przygodzie z poezją polską uwagę T. Pretnarza zatrzymywały też podobieństwa w inności pochodzące ze sfery życia literackiego, takie jak spory literackie i korespondencja międzykulturowa, których świadectwo odnalazł w sonetach Jana Nepomucena Kamińskiego. Interesująco pisze o tym A. Šurla, odkrywając w nim tłumacza o świadomości translatorycznej wykraczającej poza funkcjonujące schematy²⁵. T. Pretnar był jednocześnie badaczem literatury i życia literackiego, komparatystą, co wyjaśnia jego wrażliwość na aspekt meta-literacki w praktyce translatorskiej²⁶. Dlatego dostrzegając w oryginale mechanizm generowania znaczenia w szerszym spektrum kulturowym, przenosił go do przekładu. System wersyfikacyjny nie był dla niego podstawowym punktem orientacyjnym, pomimo że jego studia o wersyfikacji słoweńskiej w kontekście porównawczym odczytywane bywają jako doktryna translatorska. Wersyfikację rozumiał jako element silnie nasemantyzowany, lecz nie jako cel sam w sobie. Dzięki cechującej ją wliczalności odkrywał i także tworzył bazę artystyczną dla przeżyć estetycznych czytelnika sekundarnego²⁷.

Przygoda stanowi również próbę siebie i wytrzymałości materii. Przeżywana jest osobiście, niezależnie od tego, czy tłumacz spełnia misję wobec własnej i obcej kultury (która również staje się jego), czy za pomocą gotowych tekstów (*ready mades*) wyraża swoje uczucia, przekonania i postawę w jakiejś sprawie. Konstatacja ta prowadzi do spostrzeżenia, które Edward Balcerzan w 1985 roku nazwał cytowaniem, pisząc, że przekład artystyczny „stanowi uogólnienia do świadczeń w posługiwaniu się cytatem”²⁸. Podobieństwo dostrzega w używaniu

25 Por. A. Šurla, 2016: *Toneta Pretnarja prevod sonetov Jana Nepomucena Kamińskiego*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 7, cz. 1: *Wybory translatorskie*, s. 271—285.

26 Świadczą o tym przekłady sonetów J.N. Kamińskiego, w których ujawnia się ważny aspekt słoweńskiego romantyzmu, a nawet pośredni wpływ polskiego romantyzmu (Adama Mickiewicza) na Prešerna — drogą od Jana Nepomucena Kamińskiego przez Matija Čopa.

27 Por. T. Pretnar, 1998: *Mickiewicz in Prešeren. O slovenskem in poljskem verz*. N. Jež in M. Pavičič, prev. Ljubljana, Slovenska matica — rozprawa doktorska była napisana po polsku pod kierunkiem Lucyli Pszczołowskiej i obroniona w 1988 roku.

28 E. Balcerzan, 1998: *Literatura z literatury (przekład jako cytat)*. W: Idem: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 162—179.

cytatu i w funkcjonowaniu przekładu w oparciu o ten sam mechanizm reminiscencji. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz śledząc przypadki kolażu, centonu i *ready-mades* w przekładach ostatnich lat, stawia tezę, że „Translatorские centony dobitnie ukazują, że koncepcję przekładu jako mimetycznej iluzji wypiera koncepcja przekładu jako intertekstualnego konstruktu. Nowym modelem wytwarzania tekstu staje się »majsterkowanie«, *bricolage*»²⁹. Wskazuje przy tym „na potrzebę odkrycia na nowo »przekładu jako cytatu«”³⁰. Do takiego przekonania doszedł T. Pretnar, publikując w 1987 roku przekłady 14 sonetów J.N. Kamińskiego (później włączone do antologii *Veter davnih vrtnic*) na łamach „Listi” — dodatku do peryferyjnego czasopisma „Železar” („Hutnik”), ukazującego się w małym przemysłowym mieście Jesenice. Praktyce translatorskiej towarzyszyła wcześniejsza refleksja wyrażona w artykule pt. „Kako mrčes naj ve, da vrtnica imena vrtnica zares je vredna”. *Jan Nepomucen Kamiński med Čopovimi poljskimi korespondenti (A przecież robak tego jąc nie może, czym róża godna piękności nazwiska)* wydrukowanym w 1985 roku w czasopiśmie naukowym „Slavistična revija”. Opisuje w nim rolę J.N. Kamińskiego w kontaktach słoweńsko-polskich, a nawet jego pośredni wpływ przez Čopa na Prešerna, wyjaśniając intertekstualny kontekst sonetów polskiego poety — jego zdaniem — niedocenionego przez polskich krytyków i historyków literatury. T. Pretnar uczynił poezję J.N. Kamińskiego wybitną i bliską odbiorcy słoweńskiemu, posługując się techniką cytatu, który służy nie tyle reminiscencji, ile ujawnia różnice w spojrzeniu Kamińskiego i Mickiewicza na rolę poety. W tym celu polemicznie nacechowane odwołania do *Sonetów krymskich* przetłumaczył, zapożyczając leksykę i obrazowanie od Prešerna, wybitnego poety romantyzmu słoweńskiego, o czym również pisze A. Šurla. Nie opatrzył ich jednak nawiasem parodii, lecz stworzył teksty o dużej wartości estetycznej. W jej wyniku T. Pretnar doszedł do własnych ustaleń translologicznych w połowie lat 80. minionego wieku — właśnie po doświadczeniu translatorskim z sonetami J.N. Kamińskiego, równoległe z rozwijającą się teorią manipulistów i późniejszą praktyką i teoriami badaczy skupionych wokół *Translation Studies*, co potwierdza artykuł z 1992 roku napisany wspólnie z N. Ježem. Literatura tłumaczona — pisał — nie może być odzwierciedleniem oryginału, lecz może elementy oryginału przenosić w nowych relacjach do literatury przyjmującej, czego skrajnym przykładem jest przekład sonetów J.N. Kamińskiego, które uzyskały wyższą wartość estetyczną niż w oryginale.

29 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2014: *Kolaż, centon, ready-mades jako techniki translatorskie*. W: P. Fast, red. J. Pisarska, współpr.: *Strategie translatorskie. Od modernizmu do (post)modernizmu*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk i SIW, s. 88—89.

30 Ibidem, s. 91.

T. Pretnar preferował przekład kulturowy, polemizując z tezą o jego wierności, za co był krytykowany przez kolegów tłumaczy. Spontaniczność przygody zawiera się w osobistym zaangażowaniu w poszukiwanie, które przynosiło mu radość i zaskoczenie; było realizacją pragnienia. Dlatego wydane pośmiertnie tomy pozostają w zgodzie z jego przeświadczeniem o kreatywnej roli tłumacza, jak również ujawniają subiektywny aspekt jego pracy.

Zeszyt z fioletową okładką był swoistym zapisem obcowania T. Pretnara z literaturą polską, stając się równocześnie translatorskim zapisem stanów emocjonalnych, fizycznych i intelektualnych tłumacza. A ponieważ większość przekładów jest datowana i do niektórych poetów sięgał T. Pretnar wielokrotnie (np. do Andrzeja Bursy i Wisławy Szymborskiej), można przypuszczać, że odzwierciedlają one również jego doświadczenie mentalne. Nie dziwi więc podtytuł wydanego tomu: *Prevajalski dnevnik (Dziennik tłumacza)*. Znamienny jest ostatni tłumaczony wiersz W. Szymborskiej, *Sto pociech*, przerwany prawie w pół słowa, choć T. Pretnar zmarł nie nad przekładem, lecz na dworcu w Sosnowcu:

Zachciało mu się szczęścia,
zachciało mu się prawdy,
zachciało mu się wieczności,
patrzcie go!

Zahotelo se mu je sreče,
zahotelo se mu je resnice
zahotelo se mu je večnosti,
pogljajta ga!

Ledwie rozróżnił sen od jawy,
ledwie domyślił się, że to on,
ledwie [...] ³¹.

Komaj je ločil sanje od resničnosti,
komaj se je spomnil, da je on,
komaj je [...] ³².

Autorka wstępu do ostatniego zbioru przekładów T. Pretnara — Mojca Seliškar — napisała, charakteryzując jego sylwetkę, że miał ogromnie wrażliwy stosunek do świata, że widział w człowieku nieskończone piękno. Nie był jednak tak naiwny, by nie widzieć zagrożeń, o czym świadczy jego czytanie literatury i wykorzystanie jej w dialogu polityczno-społecznym i estetycznym.

Subtelność pracy tłumacza wprowadzającego obcego pisarza do literatury rodzimej nie polega jednak na uczynieniu zeń twórcy rodzimego, ponieważ w procesie rekontekstualizacji i reekspresji wprowadza znane jego kulturze doświadczenia mentalne. Wynika także — jak w przypadku Tonego Pretnara — z jego wrażliwości i przeżyć estetycznych. Tłumaczenie jest też radością przygody, przeżywaną z tekstem oryginału. Polega ona na rozwikłaniu jego tajemnicy, na poznaniu, na przeżyciu, a przede wszystkim na (od)tworzeniu

31 W. Szymborska, 1997: *Sto pociech*. W: Eadem: *Widok z ziarnkiem piasku*. Poznań, Wydawnictwo a5, s. 51—52.

32 W. Szymborska, 1993: *Sto tolažb*. W: T. Pretnar: „*Tiho ti govorim*”..., s. 77.

go w rodzimym języku tak, by z jego „encyklopedii semantycznej” dokonać właściwego wyboru pozwalającego zachować ten sam rodzaj napięć międzysłownych, jaki jest obecny w oryginale. W tym celu trzeba czuć zmysłowo, intelektualnie i emocjonalnie. Wszystko to przynosi radość wykonawstwu, opartą na przyjemności. Dlatego pragnienie przeżycia przygody wyprzedza wszystkie inne motywacje przekładu. Jest to pragnienie o charakterze racjonalnym, pragmatycznym, emocjonalnym i fizycznym. Paradygmat pragnienia określają: jednostkowe słabości, ambicje, chęć komunikowania, poznania i doznania czegoś dotąd nieznanego oraz interakcja między nimi w formie zaskoczenia, olśnienia, a nawet szoku. Wszystkie typy przekładu zawierają co najmniej jeden z elementów pola znaczeniowo-wyobraźniowego zjawiska i pojęcia „przygoda”. Sprawia to, że pełna normatywizacja (szczególnie w tłumaczeniu artystycznym) ciągle napotyka na trudności, podobnie jak nie z każdego uczestnika kursy kreatywnego pisania czynią poetę, pisarza czy dramaturga. Pozostaje bowiem coś, co zwane jest talentem i empatią, rozumianą jako zjawisko poznawczo-afektywne³³.

Literatura

- Balcerzan E., 1998: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2014: *Kolaż, centon, ready-mades jako techniki translatorskie*. W: P. Fast, red. J. Pisarska, współpr.: *Strategie translatorskie. Od modernizmu do (post)modernizmu*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk i SIW, s. 88—89.
- Davidson D., 1992: *Zdarzenie mentalne*. T. Baszniak, tłum. W: D. Davidson: *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*. B. Stanosz, wyb. i wstęp. Warszawa, PWN, s. 163—193.
- Davis M.H., 1999: *Empatia. O umiejętności współodczuwania*. J. Kubiak, tłum. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Elzenberg H., 1991: *Z filozofii kultury*. M. Woroniecki, wyb., oprac. i wpraw. Kraków, Znak.
- Gadamer H.G., 2000: *Rozum, słowo, dzieje*. [Wyd. 2]. M. Łukasiewicz, K. Michalski, tłum. K. Michalski, wyb., oprac. i wstęp. Warszawa, PIW.

33 Por. M.H. Davis, 1999: *Empatia. O umiejętności współodczuwania*. J. Kubiak, tłum. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 15, 21 — o empatii rozumianej jako „środek poznania drugiego człowieka poprzez projekcję »ja« w »nie-ja«. [...] »wejście do wnętrza« kogoś innego [...] [to] w pewnym sensie »wyjście naprzeciw«, dzięki przemyślanemu wysiłkowi intelektualnemu”.

- Gołaszewska M., 1970: *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*. Warszawa, PWN.
- Gołaszewska M., 2001: *Estetyka współczesności*. Kraków, Wydawnictwo UJ.
- Ingarden R., 1966: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Kmita J., 1995: *Jak słowa łączą się ze światem*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe IF, UAM.
- Krokowski M., Rydzewski P., 2004: *Inteligencja emocjonalna*. Łódź, Imperia SC.
- Kuhn T.S., 2001: *Struktura rewolucji naukowych*. H. Ostromecka, tłum. J. Nowotniak, posł., przeł. Warszawa, Fundacja Aletheia.
- Lakoff G., Johnson M., 1998: *Metafory w naszym życiu*. T.P. Krzeczowski, tłum. Warszawa, PIW.
- Langacker R., 2009: *Gramatyka kognitywna*. E. Tabakowska et al., tłum. Kraków, Universitas.
- Legeżyńska A., 1986: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, PWN.
- Matthews G., Zeidner M., Roberts R.D., 2004: *Emotional intelligence: Scien and Myth*. Cambridge, MIT Press.
- Pretnar T., 1993a: „*Tiho ti govorim*”. *Prevajalski dnevnik*. Z. Pretnar, ur. Celovec—Ljubljana—Dunaj, Mohorjeva založba.
- Pretnar T., 1993b: *Veter davnih vrtnic*. N. Jež in P. Svetina, ur. Ljubljana, Slava.
- Pretnar T., 1998: *Mickiewicz in Prešeren. O slovenskem in poljskem verzu*. N. Jež in M. Pavičić, prev. Ljubljana, Slovenska matica.
- Pretnar T., 2005: *Verzi Toneta Pretnarja*. M. Seliškar, izbrała in uredila. Celje, Celjska Mohorjeva družba.
- Ricoeur P., 1989: *Język, tekst, interpretacja*. P. Graff, K. Rosner, tłum. K. Rosner, wyb. i wst. Warszawa, PIW.
- Serafin K., 2013: *Ogólna teoria wartości w filozofii Marii Gołaszewskiej*. „Kultura i Wartości”, nr 4, s. 75—90.
- Sosnowski R., 2002: *Radość tłumaczenia tekstów specjalistycznych. Terminologia*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 7, s. 205—216.
- Šurla A., 2009: *Cicha rozmowa ostatnich przekładów Tonego Pretnara*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 1, cz. 1: *Wybory translatorskie*, s. 278—292.
- Šurla A., 2016: *Toneta Pretnarja prevod sonetov Jana Nepomucena Kamińskiego*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 7, cz. 1: *Wybory translatorskie*, s. 271—285.
- Szyborska W., 1997: *Widok z ziarnkiem piasku*. Poznań, Wydawnictwo a5.
- Szymczak M., red., 1979: *Słownik języka polskiego*. T. 2. Warszawa, PWN.
- Tabakowska E., 2002: *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*. W: R. Lewicki, red.: *Przekład, język, kultura*. Lublin, UMCS, s. 25—34.
- Wittgenstein L., 2000: *Dociekania filozoficzne*. [Wyd. 2]. B. Wolniewicz, tłum., wst. i przyp. Warszawa, PWN.

Bożena Tokarz

Prevod kot miselno-estetska dogodivščina

POVZETEK | Prevajalec in prevod sta pogosto označena metaforično (npr. prevajalec kot izdajalec, kanibal, kuhar, prevod kot uvoz avtorja in izvoz bralca, prevajanje kot širjenje obzorij ipd.), k tem oznakam želim dodati še eno: prevajanje kot dogodivščina prevajalca in bralca, prinaša jima zadovoljstvo, zadoščanje, razočaranje in muke. Prevajamo predvsem zaradi antropološke in obenem tudi sporazumevalne vloge prevoda.

Dogodivščina ni vezana le na potovanja, čeprav se ob pripravah na pot pogosto pripravimo tudi na nenavadna doživetja. Od samega potovanja se razlikuje glede na racionalna, pragmatična, emocionalna in fizična pričakovanja. Na pojem pričakovanje se vežejo lastnosti: šibke točke posameznika, ambicije, želja po sporazumevanju, spoznavanju in doživetju nečesa dotlej nepoznanega ter interakcija med njimi v obliki presenečenja, očaranosti in celo šokiranosti. V vsakem tipu prevoda je vsaj eden od elementov pomensko-predstavnega polja pojma »dogodivščina«. Zaradi tega se posploševanje pravil (zlasti pri umetniškem prevodu) nenehno srečuje s težavami, tako kot udeležba na tečaju ustvarjalnega pisanja ne naredi iz vsakega udeleženca pesnika, pisatelja ali dramatika. Zmeraj je zraven tisto, čemur rečemo nadarjenost in empatija.

KLJUČNE BESEDE | prevod, dogodivščina, empatija, medkulturna komunikacija, kreativnost prevajalca — Tone Pretnar

Bożena Tokarz

Aesthetic-Mental Adventure of Translation

SUMMARY | The translator and translation are often referred to by means of metaphors (e.g. translator traitor, cannibal, cook, translation is the author's import and the reader's export, translation is a fusion of horizons, etc.), to which I will add another one: translation is an adventure for the translator and the reader, bringing joy, satisfaction, disappointment and suffering. We translate predominantly because of the anthropological, and thus the communicative, aspect of translation.

Adventure does not only mean a journey, although taking to the road, we very often expect extraordinary experiences. It is distinguished from the road by means of a desire of rational, pragmatic, emotional and physical nature. The paradigm of desire is defined by: individual weaknesses, ambition, desire for communication, knowledge and experience of something so far unknown and the interaction between them in the form of surprise, dazzlement, and even shock. All types of translation include at least one of the elements of the semantic-imagery field of the phenomenon and the word adventure. This results in that the normalization of rules (especially in the case of artistic translation) often meets with difficulties, just as not every participant of creative writing course is turned into a poet, writer or dramatist. There remains the 'something', which is called talent and empathy.

KEYWORDS | translation, adventure, empathy, intercultural communication, creativity of the interpreter — Tone Pretnar

BOŻENA TOKARZ | prof. emerytowana w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; twórczyni i kierownik (do września 2016 roku) Zakładu Teorii Literatury i Translacji oraz założycielka czasopisma „Przekłady Literatur Słowiańskich” (redaktor naczelna w latach 2009—2016); badaczka XX-wiecznej literatury polskiej i słoweńskiej. Zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, teorią przekładu, poetyką historyczną. Szczególną uwagę poświęca problematyce przekładów, zwłaszcza słoweńskim przekładom literatury polskiej oraz polskim przekładom literatury słoweńskiej. Autorka m.in. książek: *Teoria literatury. Metodologia badań literackich* (współautor: S. Zabierowski); *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej* (1983); *Poetyka Nowej Fali* (1990); *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie (Ze studiów nad przekładem artystycznym)* (1998); *Między destrukcją a konstrukcją. O poezji Srečka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym* (2004); *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego* (2010).

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.03



O przyjemności tłumaczenia

The Pleasure of Translating

Olga Płaszczewska



<https://orcid.org/0000-0002-0814-2762>

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKÓW

olga.plaszczewska@uj.edu.pl

Data zgłoszenia: 14.11.2017 r. | Data akceptacji: 27.05.2018 r.

ABSTRACT | In his *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003) Umberto Eco discusses and comments on important dynamics of translation, its strategies and gestures, using examples drawn from his own literary works rendered in different languages. Thus, the answer to the question of the reasons we translate is formulated in relation to some subjective experiences of literary translation from and into Italian exercised by the author of the essay. The category of pleasure is presented as a significant factor that prompts us to translate.

KEYWORDS | translator's and reader's pleasure, translation, adequacy, rational and irrational reasons of translation

1.

Wśród odpowiedzi na pytanie o powody przekładu eksponowane są zazwyczaj motywacje pragmatyczne. Zaliczają się do nich zarówno przyczyny poznawcze i komunikacyjne, jak i ekonomiczne (z perspektywy wydawcy jest to chęć zysku, z punktu widzenia tłumacza — potrzeba zarobku) i polityczne („umacnianie dominacji lub podległości”, popularyzacja pożądanych postaw)¹. Aspekt estetyczny najczęściej uwzględniany bywa w rozważaniach na temat jakości tzw. tłumaczeń literackich, przekładu intersemiotycznego oraz eksperymentalnego. Rzadko natomiast mowa jest o przyjemności (czyli mającym podłoże organiczne, lecz uzupełnianym wrażeniami, skojarzeniami i wyobrażeniami „uczuciu dodatnim”²) jako potencjalnej przyczynie przekładu, postrzeganego nie tylko przez pryzmat odbiorcy, ale ze stanowiska tłumacza (doświadczającego zarówno trudu, jak i radości pracy³ nad przekładem). Nawet wówczas, gdy w działaniach tłumacza dostrzega się podobieństwo z zabawą definiowaną w myśl koncepcji Johana Huizingi, akcentowane są przede wszystkim towarzyszące jej doznania „napięcia i niepewności”⁴, a więc odczucia negatywne. Kwestia przyjemności pisania przewija się w refleksji teoretycznoliterackiej⁵, natomiast w rozważaniach dotyczących przekładu mowa jest zwykle o utracie, ocalaniu i walce o zachowanie znaczeń oryginału⁶, co przybiera ostatnio kształt deklaracji o „trzymaniu gardy”⁷

- 1 Por. informacja organizatorów konferencji *Dlaczego tłumaczymy? Praktyka, teoria i metateoria przekładu*, Ustroń 19—21 października 2017. Dostępne w Internecie: <https://www.us.edu.pl/konferencja-pt-dlaczego-tlumaczymy-praktyka-teoria-i-metateoria-przekladu> [dostęp: 31.07.2017].
- 2 Por. W. Tatkiewicz, 2003: *O szczęściu*. Warszawa, PWN, s. 73, 125—126.
- 3 Por. ibidem, s. 95.
- 4 Por. M. Surma-Gawłowska, 2002: *Tłumacz i „homo ludens” — elementy zabawy, gry i współzawodnictwa w przekładzie*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 7: *Radość tłumaczenia. Przekład jako wzbogacenie kultury rodzimej*. Kraków, Universitas, s. 299—304.
- 5 Pojęciem *le plaisir du texte* posługuje się, zainspirowany koncepcjami Julii Kristewej, Roland Barthes w eseju zatytułowanym właśnie *Przyjemność tekstu*, por. R. Barthes, 2002 (1973): *Le Plaisir du texte*. Seuil, Paris (w wersji polskiej: R. Barthes, 1997: *Przyjemność tekstu*. A. Lewańska, tłum. Warszawa, Wydawnictwo KR).
- 6 George’owi Steinerowi przypisać należy prekursorskie skojarzenie przekładu z agresją, por. G. Steiner, 2000 (1975): *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. O. i W. Kuśniński, tłum. Kraków, Universitas, s. 406—408. Powiązaną ze wspomnianą (rozlegle dyskutowaną) problematyką metaforykę komentował w Polsce Edward Balcerzan, por. E. Balcerzan, 2005: *Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie*. „Teksty Druge”, nr 5, s. 41—52.
- 7 Por. M. Heydel, 2015: *Trzymam gardę*. W: Z. Zaleska: *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, s. 290.

i wystrzeganiu się godzących w sens oryginału uchybień translatorskich⁸, nie zaś o przyjemnościowych aspektach translacji.

Podobnie jak w etyce, przyjemność nie jest również najważniejszą wartością w translatoryce (wyżej w hierarchii sytuują się precyzja, jasność, adekwatność przekładu, czyli odpowiedniki Platońskiej „miary” w sztuce i zachowaniu)⁹, jednak wydaje się równie jak one znacząca. Poruszając to zagadnienie, prezentowane uwagi na temat p r z y j e m n o ś c i t ł u m a c z e n i a opieram — zgodnie z sugestią Umberta Eco — na własnych doświadczeniach.

Włoski uczony, na ogół sceptyczny wobec współczesnych teorii przekładu (wyjątek czynił dla tez George’a Steinera wyrażonych w jego *Po wieży Babel*), podkreślał z przekonaniem, że „per fare osservazioni teoriche sul tradurre, non sia inutile aver avuto esperienza attiva o passiva della traduzione”¹⁰. Sugerowany przezeń podział doświadczeń translatorskich na „czynne” i „biernne” jest znaczący, gdyż wskazuje, że praktyka tłumaczeniowa niekoniecznie musi być tożsama z uprawianiem transferu językowego. Może nią być także współpraca autora z tłumaczami jego tekstów na różne języki¹¹. Eco pominął w tym miejscu inną, również z powodzeniem przezeń uprawianą, analizę i interpretację „literatury w przekładzie”. Taką czynność badawczą, nieodmiennie wymuszającą sięgnięcie po oryginał utworu, by uniknąć fałszywych odczytań, trzeba także uznać za formę biernego doświadczenia tłumaczeniowego, które często staje się udziałem filologów — literaturoznawców, odchodzących od czynnej pracy translatorskiej¹² na rzecz poszukiwań naukowych. W każdym razie Eco akcentował istotność własnego wtajemniczenia w problematykę

8 Por. A. Kopacki, 2016: *Mała typologia wady*. W: *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*. P. Sommer, wyb. i oprac. Kraków—Warszawa, Instytut Książki, s. 99.

9 „[...] [R]ozkosz nie jest pierwszą wartością, ani nawet drugą. Pierwsza rzecz to miara i umiarkowanie, i trafienie w moment odpowiedni, i cokolwiek trzeba za coś w tym rodzaju uważać, to wszystko przybrało i ma naturę rzeczy wiecznych”. Platon, 1938: *Fileb*. W. Witwicki, tłum. Warszawa, Kasa im. J. Mianowskiego, s. 121.

10 Por. U. Eco, 2003: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani, s. 12—13 („posiadanie czynnych lub biernych doświadczeń z dziedziny translacji wydaje się przydatne w refleksji teoretycznej nad przekładem”, tłum. — O.P.).

11 W przypadku Eco czynne tłumaczenie obejmuje „zaledwie” dwie książki: *Exercices de style* Raymonda Queneau oraz *Sylvie* Gérarda de Nerval, podczas gdy jego doświadczenia współpracy z tłumaczami (oraz adaptatorami) jego własnych dzieł naukowych i literackich są znacznie rozleglejsze, mieszczą się w nich konsultacje dotyczące przekładów na języki znane autorowi (angielski, niemiecki, francuski, hiszpański) oraz na te, które są mu zupełnie obce (rosyjski, węgierski, holenderski, japoński). Nie wspomina Eco o tłumaczach polskich. Por. U. Eco, 2003: *Dire quasi la stessa cosa...*, s. 14—15.

12 Por. K. Fordoński, 2000: *Polski przekład literacki w warunkach wolnego rynku. Spojrzenie nieobiektywne, prowokacyjne i stronicze*. „Przekładaniec”, nr 7, s. 144.

przekładową przy formułowaniu jakichkolwiek wniosków teoretycznych z dziedziny translatoologii.

Uprawniających mnie zatem do snucia rozważań na temat przekładu własnych czynnych doświadczeń translatorskich nie ośmieliłabym się, co oczywiste, porównywać ani z praktyką Umberta Eco, ani innych tłumaczy literatury wysokiej¹³. Są one związane z moim przygotowaniem zawodowym (ukończone studia filologiczne — polonistyka i filologia włoska), jednak sytuują się na marginesie mojej działalności naukowej z zakresu komparatystyki literackiej. Tłumaczem bywam z różnych powodów. Wchodzą tu w grę zarówno motywacje czysto pragmatyczne, w tym poznawcze i popularyzatorskie, jak i estetyczne. W pierwszym przypadku kryterium przyjemności translatorskiej usuwa się na dalszy plan, zdarza się jednak, że przekłady podejmowane z powodów praktycznych przynoszą (oprócz skutków materialnych) niespodziewane pożytki duchowe (jak działa się, na przykład, z tłumaczonymi przeze mnie dla Wydawnictwa eSPe komentarzami do Ewangelii oraz rozważaniami na temat czytań mszalnych Kościoła katolickiego, a także psychologicznymi pomocami duszpasterskimi i wychowawczymi¹⁴) i intelektualne (poucządzającą lekturą i wyzwaniem translatorskim była poświęcona terroryzmowi islamskiemu w kontekście zamachu na World Trade Center wydana przez TAIWPN Universitas książeczka Mahdiego Allama *Kamikadze made in Europe*¹⁵, niestety, również dziś niepozbawiona okrutnej aktualności). Natomiast w tłumaczeniach podejmowanych z powodów estetycznych (obejmujących głównie przekłady poetyckie) kryterium przyjemności odgrywa istotną rolę. W jednych i drugich świadomie biorę odpowiedzialność za dokonywaną interpretację¹⁶.

13 Ze względu na znaczącą pozycję przekładających i rangę tłumaczonych dzieł, por. A. Stępień, 2002: *Radość autopromocji*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 7: *Radość tłumaczenia...*, s. 347—350.

14 Zob. miesięcznik „Żywe Słowo” („Dall’Alba al Tramonto”), listopad 2001—marzec 2002; lipiec 2002—marzec 2005; S. Stevan, 2000: *W stronę Damaszku. Droga rozpoznawania powołania dla młodzieży i duszpasterzy*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe; A.M. Cànopi, 2001a: *Ewangelia miłosierdzia*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe; A.M. Cànopi, 2001b: *Ewangelia przyjaźni*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe; A.M. Cànopi, 2002a: *Ewangelia naśladowania Jezusa*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe; A.M. Cànopi, 2002b: *Ewangelia nowego życia*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe; P. Santagostino, 2004: *Poczucie własnej wartości*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe.

15 Por. M. Allam, 2008: *Kamikadze made in Europe. Czy Zachodowi uda się pokonać islamskich terrorystów?* O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Universitas.

16 Por. M. Kurek, 2017: *Przekładając przełożone*. W: św. Jan od Krzyża, 2017: *Pieśni duchowa*. C. Marrodán Casas, M. Kurek, tłum. M. Krupa, oprac. Kraków, WKB, s. 92 (wydana w 2017 roku w nowym przekładzie).

2.

W komfortowej sytuacji, kiedy tłumacz sam decyduje, jakie dzieło przełożyć, podstawową przyczyną podjęcia aktywności translatorskiej wydaje się doświadczenie lektury i wynikającej z niej „przyjemności czytelniczej”¹⁷. Na przyjemność czytania składa się wiele czynników. W przypadku lektury w języku, który nie jest językiem ojczystym odbiorcy, pewną rolę gra sygnalizowana przez Władysława Tatarkiewicza satysfakcja z tego, że się dany tekst „prędko rozumie i szybko kojarzy”¹⁸, nie jest ona jednak składnikiem podstawowym pozytywnego doznania związanego z tłumaczeniem. Istotniejszy wydaje się proces odkrywania twórczości danego autora, poprzedzający powzięcie zamiaru tłumaczenia. Kryje się w nim element lekturowej przygody.

Przykładowo, poezję Antonii Pozzi (1912—1938), młodziutkiej autorki, która — oprócz dostępnych już dziś korespondencji, dzienników i fotografii — pozostawiła po sobie pokaźny zbiór wierszy świadczących nie tylko o głębokiej wrażliwości i bogatym życiu wewnętrznym kobiety dojrzewającej w epoce międzywojnia, ale również o zapowiadającym dalszy rozwój talencie literackim, odkryłam przypadkiem, idąc tropem kontekstów biograficznych wiersza *3 dicembre* Vittoria Sereniego (1913—1983).

All'ultimo tumulto dei binari
hai la tua pace, dove la città
in un volo di ponti e di viali
si getta alla campagna
e chi passa non sa
di te come tu non sai
degli echi delle cacce che ti sfiorano.

Pace forse è davvero la tua
e gli occhi che noi richiudemmo
per sempre ora riaperti
stupiscono
che ancora per noi
tu muoia un poco ogni anno
in questo giorno¹⁹.

17 Por. informacja organizatorów konferencji *Dlaczego tłumaczymy?*; por. też: M. Łukasiewicz, 2017: *Pięć razy o przekładzie*. Kraków, Karakter — Gdańsk, Instytut Kultury Miejskiej, s. 61—69 i nn.

18 Por. W. Tatarkiewicz, 2003: *O szczęściu...*, s. 125.

19 V. Sereni, 1980: *3 dicembre*. W: P. Gelli, G. Lagorio, red.: *Poesia italiana del Novecento*. T. 2. Milano, Garzanti, s. 647—648. Przekład poniżej — O.P.

[3 *grudnia*

W ostatecznym łoskocie torów
znajdujesz spokój, gdzie miasto
lotem mostów i alej
rzuca się w pola
a kto przechodzi nie wie
o tobie jak ty nie wiesz
o echu polowań co się toczą obok.

Może naprawdę masz spokój
a czy które zamknęliśmy
na zawsze znów otwarte
zdumiewają
bo wciąż dla nas
po trochu umierasz co roku
tego dnia.]

Głównym motywem tego utworu jest wpisana w metaforę podmiejskiego krajobrazu refleksja nad przemijaniem, natomiast jego tytuł stanowi aluzję do daty śmierci Pozzi, spowodowanej próbą samobójczą, podjętą dzień wcześniej w okolicach opactwa Chiaravalle (Santa Maria di Roveniano) na peryferiach Mediolanu²⁰. W bileciku napisanym na łożu śmierci Pozzi nazwała poetę (powiernika w kwestiach twórczości i życia) bratem (*caro fratello*), apelując, by wspominał ją podobnie jak innego samobójcę z ich kręgu towarzyskiego²¹.

Chęć przełożenia fragmentu dorobku Pozzi pojawiła się pod koniec lat 90. ubiegłego wieku. Okazało się bowiem, że sylwetka i twórczość Włoszki były w Polsce zupełnie nieznanne. Dziś jest nieco inaczej. Po ukazaniu się w 2000 roku na łamach „Przekładania” mojej wersji oraz komentarza do intertekstualnego *Novembre (Listopad)*²² zainspirowana nimi Monika Woźniak przełożyła dla „Nowej Okolicy Poetów”²³ kilka utworów. Sama wró-

20 Por. G. Bernabò, 2008: *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*. Milano, Viennepierre edizioni, s. 293—294.

21 Por. ibidem, s. 294; T. Altea, 2014: *Postfazione. Una ragazza*. W: A. Pozzi, 2014: *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1918—1938*. G. Bernabò, O. Dino, red. Milano, Ancora, s. 302 [e-book].

22 Zob. O. Płaszczewska, 2000: „Listopad” A. Pozzi — translatorskie wyzwanie? „Przekładaniec”, nr 7, s. 89—99.

23 Zob. A. Pozzi, 2003: *Krzyk, Nokturn, Białe światło, Pustka, Zamknięty ogród, We śnie, Zaufać*. M. Woźniak, tłum. „Nowa Okolica Poetów”, nr 1, s. 31—35.

ciłam do Pozzi w 2016 roku, publikując garść jej liryków w piśmie „Italice Wratislaviensia”²⁴.

Zainteresowanie twórczością tej autorki wyrosło na gruncie rutynowej refleksji nad poezją włoską pierwszej połowy XX wieku. Lektura bliskich poetyce hermetyzmu ówczesnych wierszy Sereniego dała impuls do poszukiwań dotyczących liryki jego rówieśniczki, która okazała się znaczącym punktem konstelacji włoskich osobowości literackich okresu międzywojennego (należy do niej, jako twórca kontestowanego, lecz cytowanego przez Pozzi modelu poezji, Gabriele D’Annunzio). Dodatkowym bodźcem była też intrygująca biografia poetki. Nie brak w niej bowiem archetypowego niemal odnalezienia dorobku twórczego przez rzekomo nieświadomą niczego rodzinę (co przypomina legendę towarzyszącą Emily Dickinson), starannie cenzurującą materiały do publikacji, a także wątku źle ulokowanego uczucia (z tego również powodu Antonię Pozzi porównuje się z Sylwią Plath). Przekład poprzedza zatem wspomniana przygoda czytelnicza, polegająca na odkrywaniu twórczości „obcego” autora, oswojaniu jego życiorysu, lokowaniu jego dzieła w kontekście historycznoliterackim. Takie zdarzenie intelektualne, polegające na zaspokajaniu ciekawości, jest źródłem przyjemności, która wpisuje się w paradygmat poznania, rozumianego, zgodnie z modelem Platońskim, jako jedna z odmian dobra²⁵.

3.

Z czytelniczym aspektem przyjemności translatorskiej związane są pewne pozarozumowe przyczyny obioru tekstu, który się przekłada. Należą do nich aktualny stan ducha, nastrój i nastawienie psychiczne odbiorcy, który postrzega określone utwory jako bliskie jego własnym przekonaniom, oglądowi świata albo jako nazywające doświadczenia uniwersalne (jak poczucie przemijania, bólu istnienia i ulotności uczuć — w przypadku Pozzi albo problem tęsknoty, zależności i uwikłań *amoris sacri* i *amoris profani*, kobiecej tożsamości — w poezji Aldy Merini²⁶, 1931—2009)

24 Zob. A. Pozzi, 2016: *Przebłytki; Wenecja; Zaufanie; Spotkanie; Połączenie; Zaduch*. O. Płaszczewska, tłum. K. Biernacka-Licznar, J. Łukasiewicz, D. Słapek, red. „Italice Wratislaviensia”, nr 7, s. 296—299.

25 Por. W. Tatarkiewicz, 2003: *O szczęściu...*, s. 139.

26 Zob. A. Merini, 2016: [*Kochałam czule najmilszych kochanków*], [*Harmonia dźwięczy mi w żyłach*], [*Mógłbyś chociaż zadzwonić*]; aforyzmy: [*Psychoanaliza*], [*Zawsze budzę się w formie*], [*Nie uratuje się ten, komu*], [*Spalam*], [*Smakuję grzech*], [*Raj mi nie odpowiada*], [*Bóg mnie rozgrzesza*], [*Pragnienia erotyczne*], [*Nigdy nie wiadomo*]. O. Płaszczewska, tłum. „Italice Wratislaviensia”, nr 7, s. 300—302.

w sposób tak przekonujący lub oryginalny, że zasługują na językowy transfer. W takiej sytuacji przymienne okazuje się współgranie tekstu ze świadomością, wyobraźnią i wrażliwością tłumacza. Również stopień dojrzałości (społecznej i emocjonalnej) przekładającego wpływa na ewentualną decyzję o przekładzie. Na przykład, tłumaczenie wiersza Cesarego Pavese *Fraasi all'innamorata*²⁷ trwało ponad 12 lat. Najwyraźniej znalezienie ekwiwalentu językowego niektórych obrazów i idei wymagało znajomości relacji międzyludzkich oraz specyfiki sytuacji kobiety w Europie lat 30. XX wieku, jaką nie dysponowała czytelniczka oryginału około roku 2003. Rzecz jasna, subiektywna (psychologiczna lub wynikająca z upodobań estetycznych) motywacja wyboru przekładanych utworów podlega racjonalizacji. Obiektywna znajomość języka i kultury docelowej umożliwiła stwierdzenie, czy tekst podda się zabiegom translatorskim²⁸ i czy spełnia (niepisane) warunki skutecznego przeniesienia w inną rzeczywistość kulturową i literacką²⁹, jak powszechność poruszanej problematyki lub, paradoksalnie, egzotyczność tematyki, obecność „miejsc wspólnych” (np. motyw lektury „klasyków starożytności” u Pozzi) albo pokrewieństwo formalne (zastosowanie wiersza białego, występowanie wątków intertekstualnych w liryce Pozzi, gra aforyzmem u Merini). Pozwala też na zdystansowaną (krytyczną) ocenę wartości utworu jako dzieła artystycznego.

4.

Inną odmianę translatorskiej przyjemności poznawczej stanowi doświadczenie zmagania się z tekstem docelowym, rozpościerającym przed przekładającym „*décrans invisibles, de chicanes sélectives: le vocabulaire, les références, la lisibilité*” („niewidzialne ekrany i cały tor przeszkód: słownictwo, odniesienia, własną czytelność”)³⁰. Towarzyszy ono każdej aktywności tłumaczeniowej. Ma jednak inny charakter, kiedy początkujący tłumacz dokonuje swego pierwszego poważnego (czyli realizowanego na zlecenie wydawcy) przekładu z języka obcego, doznając radości i zdumienia, że, na przykład, nie tylko odczytuje żargonowy

27 Zob. C. Pavese, 2017: *Frazesy dla zakochanej*. O. Płaszczewska, tłum. W: O. Płaszczewska: *Włoskie divertimento. Szkice komparatystyczne*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 143—144 (oryginał: s. 132—133).

28 Por. A. Lefevere, 1992: *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York, The Modern Language Association of America, s. 125—130.

29 Por. B. Tokarz, 1999: *Krytyka przekładu w świetle oczekiwań odbiorczych*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 53—54.

30 R. Barthes, 2002 (1973): *Le Plaisir du texte...*, s. 20 (polskie wydanie: R. Barthes, 1997: *Przyjemność tekstu...*, s. 32).

tekst, ale również nadaje mu zrozumiały i — jak wynika z sygnałów płynących od czytelników — atrakcyjny dla odbiorcy kształt, chociaż zawilgości zasad piłki nożnej musi uczyć się z podręcznika, a kim są wspomniani w serii wywiadów „ultrasi”, dowiaduje się z konsultacji u zaangażowanych kibiców³¹, inny zaś, kiedy tłumaczenie jest rutynowym działaniem profesjonalisty. W drugim przypadku przyjemność może oznaczać pozytywne doznania płynące z obcowania z dobrze skomponowanym, przejrzystym i napisanym wartkim językiem szkicem Luki Bernardiniego na temat włoskiej recepcji Sienkiewicza³² (nie bez znaczenia prawdopodobnie są tu kompetencje literaturoznawcze przekładającego, którego domenę badawczą stanowi piśmiennictwo XIX i początków XX wieku). Taki tekst „sam się układa” w języku docelowym, zaś dyskusje z autorem wypowiedzi dotyczą kwestii merytorycznych (np. objaśnień w przypisach, komentujących nieprzekładaną na polski część dorobku twórczego D’Annunzia lub źródeł cytatów). W tłumaczeniach naukowych przyjemność zespolona z poznawaniem problemu analizowanego w tekście wyjściowym może wiązać się także z zadowoleniem natury psychicznej, wynikającym ze skutecznego rozwiązania zagadki lingwistycznej. Dzieje się tak, gdy przekład dotyczy języka niezwiązanego z przygotowaniem filologicznym tłumacza (np. artykuł Dorothy Figueiry na temat interdyscyplinarnych badań nad literaturą i religią w Stanach Zjednoczonych, wykorzystujący jako przykład XIX-wieczną włoską powieść historyczną, przełożony został nie z języka włoskiego, lecz angielskiego³³). Podobne poczucie złamania szyfru bywa źródłem przyjemności, kiedy interpretowany tekst niełatwo poddaje się zabiegom translatorskim. Przykładowo, tłumaczenie gęstego od informacji encyklopedycznych i wielojęzycznych odniesień artykułu Sante Graciotiego³⁴, zawilgo stylistycznie i kompozycyjnie tekstu na temat literatury i kultury

- 31 Zob. G. Mattei et al., 2000: *Dzięki Bogu*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, „Rafael”. Na marginesie warto zwrócić uwagę na pewien błąd kulturowy, jaki pojawił się na okładce polskiej edycji *Grazie Dio!* Giampaola Mattei: gest, który w zamyśle projektanta szaty graficznej (trójkąt między złożonymi dłońmi) miał odsyłać do symboliki Trójcy Świętej, jest znakiem rozpoznawczym włoskich feministek, używanym podczas manifestacji na rzecz wolności seksualnej. Polskiego wydania książki Mattei nie można zatem „pokazać” we Włoszech jako dowodu na jej popularność międzynarodową: wyobrażenie na okładce jest niestosowne.
- 32 Zob. L. Bernardini, 2018: *Przed czy po „Quo vadis?”*. Włoska recepcja „Bez dogmatu” (1899—1916). O. Płaszczewska, tłum. W: O. Płaszczewska, red.: „*Bo każda książka to czyn...*” Sienkiewicz. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 81—96.
- 33 Zob. D. Figueira, 2016: *Kwestia religii i literatury: „Narzeczeni” i recepcja katolicyzmu Manzoni*. O. Płaszczewska, tłum. „*Italica Wratislaviensia*”, nr 7, s. 87—103.
- 34 Zob. S. Gracioti, 2016: *Humanizm w Europie Wschodniej*. O. Płaszczewska, tłum. W: Idem: *Braterstwo myśli i uczuć. Italia, Polska i Słowiańszczyzna w kręgu kultury europejskiej XV—XVIII wieku*. A. Nowicka-Jeżowa, K. Wierzbicka-Trwoga, red. Warszawa, Neriton, s. 27—54.

wschodnio- i środkowoeuropejskiego humanizmu, miało niewiele wspólnego z Tatarkiewiczowskim szybkim pojmowaniem i kojarzeniem³⁵. Potwierdzało raczej Platońską tezę o nierozzerwalnym związku cierpienia i rozkoszy³⁶, gdyż było żmudną i nużącą pracą, obejmującą również zapoznanie się z historią literatur „bałkańskiej Słowiańszczyzny”, jednak uchwycenie poszczególnych wątków i znalezienie formuły pozwalającej na spolszczenie tekstu z pożytkiem dla czytelnika sprawiło przekładającej satysfakcję umysłową.

5.

Przyjemność towarzysząca trudowi przekładu³⁷ szczególnie uwyrażnia się wówczas, kiedy dokonuje się transferu literatury na język niemacierzysty, a celem przekładu jest rozpowszechnienie znajomości danego twórcy lub dzieła wśród publiczności nierodzimiej. W takiej sytuacji tłumaczenie ma nie tylko „uszanować cudzą wypowiedź”³⁸ artystyczną pod względem formalnym i merytorycznym, ale również stać się źródłem czytelniczej przyjemności użytkownika innego języka, gdyż, jak podkreśla Elżbieta Tabakowska, „każdy tekst zaczyna naprawdę żyć dopiero w konfrontacji z odbiorcą”³⁹. Nie chodzi zatem o przekład filologiczny, jakim w pracach literaturoznawczych opatrywane bywają przytoczenia z języków mniej znanych, ale o tłumaczenie literackie, czyli utwór, który w systemie literatury docelowej może funkcjonować równorzędnie z dziełami oryginalnymi⁴⁰.

W adresowanej do słuchaczy włoskich refleksji na temat różnych aspektów komparatystyki znalazła się — jako przykład z obszaru tematologii — porównawcza interpretacja wierszy Juliana Przybosa *Z Tatr*⁴¹ oraz beatnika Gary’ego

35 Por. W. Tatarkiewicz, 2003: *O szczęściu...*, s. 125.

36 Por. Platon, 1938: *Fileb...*, s. 44, 91.

37 Na marginesie dodać należy, że związane z poziomem samodyscypliny przezwyciężanie pewnych oporów należy do stałych składników doznawania przyjemności płynącej z wszelkich działań rutynowych, por. E. Fromm, 1971: *O sztuce miłości*. M. Czerwiński, wstęp. A. Bogdański, tłum. Warszawa, PIW, s. 125—126.

38 Por. U. Eco, 2003: *Dire quasi la stessa cosa...*, s. 20.

39 Por. E. Tabakowska, 2008: *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa*. Kraków, Znak, s. 33.

40 Por. ibidem, s. 247. Do Steinerowskiego rozumienia „dobrego przekładu” odwołuje się również Ireneusz Kania, por. I. Kania, 2015: *Żaden ze mnie heros atleta*. W: Z. Zaleska: *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie...*, s. 63.

41 Zob. J. Przyboś, 2015: *Dai Tatra*. O. Płaszczewska, tłum. „Atti dell’Accademia Polacca”, vol. 4 (2014—2015), s. 193. Dostępne w Internecie: <http://www.roma.pan.pl/images/files/atti/Atti4ebook.pdf> [dostęp: 24.06.2018].

Snydera *For George Leigh-Mallory*⁴² jako utworów, w których szczegółowy wątek śmierci w górach staje się nośnikiem refleksji nad ludzką „potrzebą zdobywania niezdobytego” i jej konsekwencjami⁴³. W wypowiedzi o charakterze metodologicznym można było z powodzeniem zastąpić cytaty z obu utworów omówieniami (tym bardziej, że poezja Przybosia przedstawiona została jako w większości przypadków nieprzetłumaczalna⁴⁴), jednak pragnienie umożliwienia odbiorcy samodzielnej lektury zwłaszcza wiersza polskiego, mniej dostępnego dla czytelnika ze względu na niewielkie — w porównaniu z angielszczyzną — rozpowszechnienie naszego języka w świecie, okazało się impulsem wystarczającym do przyjęcia roli pośrednika między literaturami i podjęcia ryzyka przekładu artystycznego. Nieco inna motywacja przyświecała przekładowi *For George Leigh-Mallory*. Decyzję o tłumaczeniu tego wiersza wymuszało poniekąd prawo symetrii (skoro w aneksie artykułu miał znaleźć się przekład *Z Tatr*, powinna trafić tam również włoska wersja utworu Snydera), a perspektywa mediacji między dwoma językami nabytymi, angielskim i włoskim, była dodatkowym wyzwaniem intelektualnym (a zatem również źródłem przyjemności polegającej na eksperymentowaniu). W obu przypadkach realizacja translatorskiego zamiaru wymagała, co oczywiste, konsultacji z rodzimymi użytkownikami języka włoskiego⁴⁵. Prosty pod względem leksykalnym i gramatycznym tekst Snydera nie był trudny do przełożenia (w tłumaczeniu udało się nawet zachować eliptyczne konstrukcje imiesłowowe oryginału), chociaż w wersji docelowej utracił pierwotną zwięzłość (wydłużeniu uległa większość wersów), zachowując jednak charakterystyczny dla beatnika sposób obrazowania i ironiczną wymowę. Ku zaskoczeniu tłumaczki przesłana do weryfikacji językowej pierwotna wersja przekładu *Z Tatr* (*Dai Tatra*) została odczytana (przez dwóch niezależnie działających i nieznających twórczości Przybosia i okoliczności powstania omawianego utworu Włochów⁴⁶) zgodnie z kanonicznymi interpretacjami tego wiersza jako nacechowana znaczeniowo refleksja nad nikłością ludzkiego życia i bezsilnością człowieka wobec śmierci. Kolejne etapy pracy nad przekładem obejmowały dyskusję nad ekwiwalentami terminologii sektorowej (gwarowych

42 Zob. G. Snyder, 2015: *Per George Leigh-Mallory*. O. Płaszczewska, tłum. „Atti dell’Accademia Polacca”, vol. 4 (2014—2015), s. 194.

43 Por. O. Płaszczewska, 2015: *Itinerari dimenticati di letteratura comparata: tra il passato e il presente*. „Atti dell’Accademia Polacca”, vol. 4 (2014—2015), s. 172—185.

44 Por. ibidem, s. 183—184.

45 Żaden z dwóch zaangażowanych we współpracę native speakerów nie znał polskiego, obaj mieli podstawy angielszczyzny, natomiast jeden był wykształconym filologiem (klasycznym).

46 „Najcenniejsze wskazówki przychodzą od tych, którzy są pierwszymi czytelnikami przekładu”, podkreśla E. Tabakowska, por. E. Tabakowska, 2008: *O przekładzie na przykładzie...*, s. 33.

określeń geograficznych i młodopolskiej nazwy własnej Zamarłej Turni) i warstwą eufoniczną wiersza (z oksymoronicznymi onomatopejami i specyficznym rytmem)⁴⁷.

Przyjemność tłumaczenia każdego ze wspomnianych utworów polegała nie tylko na doraźnym doznawaniu zadowolenia podczas wykonywania ćwiczenia, do którego umysł „jest wprawiony”⁴⁸, albo końcowej satysfakcji z opanowania języka obcego w stopniu pozwalającym zarówno na lekturę, jak i na czynne uprawianie transferu literackiego, czyli stanie się nie „tragarzem cudzych”, lecz „twórcą słów własnych”⁴⁹, choć wypowiedzianych w języku niemacierzystym. Przede wszystkim zaś — na poszukiwaniu w żywiole innego języka słów, wyrażań i obrazów, których logiczna kombinacja wywoływałaby u odbiorcy rezonans emocjonalny zbliżony do reakcji rodzimego czytelnika *Z Tatr* lub wiersza *For George Leigh-Mallory*.

6.

Trudno mi osobiste doświadczenia związane z tłumaczeniem omawiać w oderwaniu od codziennej komparatystycznej praktyki badawczej. Tłumacząc teksty literackie i naukowe, mając w pamięci analizy, obserwacje i koncepcje translatologów, teoretyków literatury i filozofów. Komentując i interpretując tłumaczenia (własne i cudze), świadomie odwołuję się do ich dorobku i własnego warsztatu filologicznego. To zaplecze umożliwia mi również formułowanie ogólniejszych wniosków na temat przekładu.

Uważam więc, że istotniejszą rolę niż zaspokojenie ambicji translatorskich o przekładaniu „wielkiej literatury” i spełnienie potrzeby zmierzenia się z dziełem kanonicznym⁵⁰, niż sprawdzenie własnych kompetencji lingwistycznych i zdolności artystycznych, odgrywa w przytoczonych wyżej i we wszystkich wspomnianych wcześniej tłumaczeniach przyjemność. Nie bez powodu termin *heureza* (εὐρίσκω), oznaczający interpretację, czyli akt myślowy charakterystyczny zarówno dla lektury, jak i tłumaczenia, ma w swoim greckim źródłosłowie (por. εὐ-, εὐτυχία) zakodowaną sugestię szczęścia, zadowolenia. To zadowolenie

47 Szerszy komentarz zob.: O. Płaszczewska, 2017: *George Mallory i Zamarła Turnia albo kilka uwag na temat miejsc wspólnych i granic literatur międzynarodowych*. W: M. Skwara, red.: *Narodowe, regionalne, kontynentalne, światowe — literatury i dyskursy o literaturach*. Kraków, Universitas, s. 281—298.

48 Por. W. Tatarkiewicz, 2003: *O szczęściu...*, s. 125.

49 Por. M. Kurek, 2017: *Przekładając przełożone...*, s. 92.

50 Por. U. Eco, 2003: *Dire quasi la stessa cosa...*, s. 20.

nie sprowadza się jednak do erotycznej (jak chciałby Roland Barthes) przyjemności manipulowania słowem⁵¹. Przyjemność translatorską za Władysławem Tatarkiewiczem można by przyrównać do przyjemności myśliwego, którego raduje „polowanie, zanim da strzał i położy zwierzynę”⁵². Radość tłumaczenia to radość odkrywania i poszukiwania rozwiązań, dokonywania rozstrzygnięć, pogoni za niemożliwą do osiągnięcia, bo nieistniejącą pełną ekwiwalentyzacją⁵³ pierwotnych wyobrażeń i koncepcji w języku docelowym, równoczesnego budowania i obalania mitu nieprzekładalności, życia w więcej niż jednym świecie. Podobnie jak przy pracy badawczej, jest to także (wzmiankowana przez Tadeusza Kotarbińskiego) przyjemność „nie pozbawiona elementu »czucia się zwycięzcą«, »czucia się pierwszym«”⁵⁴, przynajmniej do momentu powstania kolejnej wersji i pojawienia się głosów krytycznych. Tego rodzaju doznania, które Małgorzata Łukasiewicz traktuje jako nieodzowny element „pracy filologicznej”⁵⁵, wiązać należy raczej ze sferą miłości niż pragmatyzmu. Zwraca na to uwagę Clifford Landers⁵⁶, a potwierdzają świadectwa tłumaczy: „Przekładanie poezji żąda miłości”, deklaruje, na przykład, Zbigniew Bieńkowski⁵⁷.

Zakładając, że źródłem przyjemności czytelnika i przyjemności tłumacza jest fascynacja albo miłość (do języka, dzieła, autora, obszaru kultury)⁵⁸, uznać można, że zasadnicza między nimi różnica polega, jak się wydaje, na stopniu intencjonalności działania umysłowego. „Za każdym rozstrzygnięciem — wyborem

51 Por. R. Barthes, 2002 (1973): *Le Plaisir du texte...*, s. 7 (wyd. pol., s. 11).

52 Por. W. Tatarkiewicz, 2003: *O szczęściu...*, s. 127.

53 Por. E. Tabakowska, 2008: *O przekładzie na przykładzie...*, s. 24.

54 Por. T. Kotarbiński, 1958: *O zdolnościach cechujących badacza*. W: Idem: *Wybór pism*. T. 2: *Myśli o myśleniu*. Warszawa, PWN, s. 291.

55 Por. M. Łukasiewicz, 2017: *Pięć razy o przekładzie...*, s. 25.

56 „In reality, being in love with one or both languages, if not an absolute necessity, is a trait frequently found among the best and most successful literary translators. A lifelong love affair with words is one of the qualities that sets logophiles apart from others — e.g., journalists, publicists, copywriters — who may make their living dealing with the written or spoken word but whose attachment is often more utilitarian than the translator’s”. C.E. Landers, 2001: *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon—Buffalo—Toronto—Sydney, Multilingual Matters Ltd, s. 292 [e-book].

57 Por. Z. Bieńkowski, 2007: [*Tłumacz-kochanek literatury*]. W: E. Balcerzan, E. Rajewska, red.: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005. Antologia*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, s. 354. Magda Heydel, przytaczając dyskusję między Davidem Constantinem a Laurence’em Venutim na temat zasadności użycia metaforyki miłosnej w odniesieniu do przekładu, stwierdza, że emocjonalny stosunek do tłumaczonego dzieła nie wyklucza jednak krytycznego dystansu wobec niego i własnej nad nim pracy, por. M. Heydel, 2015: *Trzymam gardę...*, s. 289—290.

58 „Szczęśliwi, kto ukochał coś, co nie jest nim samym, przejął się jakąś cudzą potrzebą, zachwyił przedsięwzięciem porywającym”. T. Kotarbiński, 1985: *Medytacje o życiu godziwym*. Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 87.

słowa, składni, przenośni, punktu przerzutni, rymu, aliteracji — podkreśla autor najnowszego przekładu *Pieśni duchowej* św. Jana od Krzyża — stoi namysł tłumacza [...]”⁵⁹. Biorąc zatem pod uwagę aspekt medytatywności, przyjemność czytelniczą należałoby uznać nie tyle za bierną (gdyż wymaga intelektualnego wysiłku, a poza tym rozumienie i zapamiętywanie są procesami czynnymi), ile za mechaniczną (ponieważ odbywa się niemal instynktownie). W porównaniu z nią przyjemność translatorska ma charakter *par excellence* czynny, gdyż proces przekładu przebiega w sposób w pełni świadomy⁶⁰. Płynie ona nie tylko z obcowania z dobrym, ciekawym, intrygującym tekstem (który stanowi swoistą „sytuację przymusową”, obfitującą w „smakowite niespodzianki”, o jakich jako źródle radości wspomina Kotarbiński⁶¹), ale z aktywnego poszukiwania rozwiązań, które czyniłyby ten tekst w przekładzie równie dobrym i interesującym dla odbiorcy. Czy należy zatem pytać, dlaczego się tłumaczy? Odpowiedź jest prosta: tłumaczy się, bo już „samo robienie tego, co się robić lubi”⁶², sprawia przyjemność.

7.

Zamiast podsumowania — odrobina przyjemności, czyli autotematyczny wiersz brazylijskiego pisarza i dziennikarza, satyryka i dramaturga, Millôra Fernandes (1923—2012), tłumacza dzieł, między innymi, Shakespeare’a, Molière’a, Luigiiego Pirandella, Harolda Pintera, Irwina Shaw, George’a Feydeau i Maria Vargasa Llosy⁶³. Utwór, który w wersji angielskiej posłużył za motto podręcznika Clifforda Landersa *Literary Translation. A Practical Guide*⁶⁴, przekładam z oryginału.

Millôr Fernandes, *La dernière translation*

Quando morre um velho tradutor

Sua alma, *anima*, *soul*,

59 Por. M. Kurek, 2017: *Przekładając przełożone...*, s. 92.

60 Na temat uwagi i skupienia tłumacza dywaguje Małgorzata Łukasiewicz, por. M. Łukasiewicz, 2017: *Pięć razy...*, s. 67—68.

61 Por. T. Kotarbiński, 1985: *Medytacje o życiu godziwym...*, s. 150.

62 Por. W. Tatariewicz, 2003: *O szczęściu...*, s. 127.

63 Por. informacje na temat Fernandes na stronach wydawnictwa L&PM Editores, Millôr Fernandes, http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=700032 [dostęp: 31.07.2017] i L&PM Editores, Um viva aos tradutores!, <http://www.lpm-blog.com.br/?p=25157> [dostęp: 31.07.2017].

64 Zob. C.E. Landers, 2001: *Literary Translation...*, s. 158—167.

Já livre do cansativo ofício de verter
 ... Vai direta pro céu, *in cielo, to the heaven,*
au ciel, in caelum, zum himmel,
 Ou pro inferno, *Holle,* dos grandes *traditori?*
 Ou um tradutor será considerado
In the minute hierarquia do divino (*himm'lich*)
 Nem peixe nem água, *ni poisson ni l'eau,*
Neither water nor fish, nichts, assolutamente niente?
 Que irá descobrir de essencial

Esse mero intermediário da semântica
 Corretor da Babel universal?
 A comunicação definitiva, sem palavras?
 Outra vez o verbo inicial?
 Saberá, enfim!, se Ele fala hebraico
 Ou latim?
 Ou ficará infinitamente no infinito
 Até ouvir a Voz, *Voix, Voce, Voice, Stimme, Vox,*
 Do Supremo Mistério partindo do Além
 Voando como um pássarobirducelopájarovogel
 Se dirigindo a ele em...
 E lhe dando, afinal,
 A tradução para o Amén?⁶⁵

[Millôr Fernandes, *La dernière translation*

Gdy stary tłumacz umiera,
 jego dusza, *anima, soul,*
 Już wolna od trudu przekładania
 ...idzie prosto do nieba, *in cielo, to the heaven,*
au ciel, in caelum, zum himmel,
 czy do piekła, *Holle,* wielkich *traditori?*
 Czy tłumacz będzie się liczył
In the minute hierarchii boskości (*himm'lich*)
 jako ni pies ni wydra, *ni poisson ni l'eau,*
Neither water nor fish, nichts, assolutamente niente?
 Co odkryje istotnego

65 Cyt. za: L&PM Editores: *Um viva aos tradutores!*, na podstawie: M. Fernandes, 2014: *Millôr Definitivo — a biblia do caos*. Porto Alegre (Brazil), L&PM Editores, s. 20. Przekład poniżej — O.P.

ten zaledwie pośrednik semantyki
 broker powszechnej wieży Babel?
 Ostateczną komunikację, bez słów?
 Raz jeszcze pierwsze słowo?
 Dowie się wreszcie, czy On mówi po hebrajsku,
 czy po łacinie?
 Czy też zostanie nieskończenie w nieskończoności,
 póki nie usłyszy Głosu, *Voix, Voce, Voice, Stimme, Vox*,
 Najwyższej Tajemnicy płynącego znikąd,
 lecącego jak ptakbirducelopájarovogel,
 który zwróci się doń po...
 Dając mu w końcu
 Tłumaczenie na amen?]

W portugalskim tekście⁶⁶, zbudowanym wokół pytania o tożsamość Boga, przewijają się zwroty idiomatyczne oraz wyrazy znaczące, które stanowią system rozpoznawalnych wyrażen bliskoznacznych, będących równocześnie sygnałem braku pełnej synonimii międzykulturowej i symbolem labiryntu semantycznego, w jakim porusza się tłumacz. W sieci retorycznych pytań zakodowana zostaje również refleksja na temat jego rzeczywistej roli: pośrednika (lub mediatora) znaczeń, świadomego, że ostateczne rozwiązanie zagadki lingwistycznej nie istnieje, zaś proponowane wersje są jedynie skutkiem handlowych niemal negocjacji z tekstem oryginału. Oczywiście, w szerszym kontekście przekład stanowi metaforę poznania. Przyjemność związana z tłumaczeniem nie jest błaha. To przyjemność nieustannego stawiania czoła problemom metafizycznym.

Literatura

- Altea T., 2014: *Postfazione. Una ragazza*. W: A. Pozzi: *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1918—1938*. G. Bernabò e O. Dino, red. Milano, Ancora [e-book].
- Balcerzan E., 2005: *Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 41—52.
- Barthes R., 1997: *Przyjemność tekstu*. A. Lewańska, tłum. Warszawa, Wydawnictwo KR.
- Barthes R., 2002 (1973): *Le Plaisir du texte*. Paris, Seuil.

⁶⁶ Za konsultację sporządzoną z wykorzystaniem słowników i gramatyk rybki dziękuję dr Monice Świdzie.

- Bernabò G., 2008: *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*. Milano, Vienneperre edizioni.
- Bieńkowski Z., 2007: [Tłumacz-kochanek literatury]. W: E. Balcerzan, E. Rajewska, red.: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005. Antologia*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, s. 354—355.
- Dlaczego tłumaczymy? *Praktyka, teoria i metateoria przekładu. Ustroń 19—21 października 2017*, [online]. Dostępne w Internecie: <https://www.us.edu.pl/konferencja-pt-dlaczego-tlumaczymy-praktyka-teoria-i-metateoria-przekladu> [dostęp: 31.07.2017].
- Eco U., 2003: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani.
- Fernandes M., 2014: *Millôr Definitivo — a bíblia do caos*. Porto Alegre (Brazil), L&PM Editores.
- Fordoński K., 2000: *Polski przekład literacki w warunkach wolnego rynku. Spojrzenie nieobiektywne, prowokacyjne i stronnicze*. „Przekładaniec”, nr 7, s. 131—148.
- Fromm E., 1971: *O sztuce miłości*. M. Czerwiński, wstęp. A. Bogdański, tłum. Warszawa, PIW.
- Heydel M., 2015: *Trzymam gardę*. W: Z. Zaleska: *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, s. 271—297.
- Kania I., 2015: *Żaden ze mnie heros atleta*. W: Z. Zaleska: *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, s. 35—64.
- Kopacki A., 2016: *Mała typologia wady*. W: P. Sommer, wyb. i oprac.: *O nich tutaj (książka o języku i przekładzie)*. Kraków—Warszawa, Instytut Książki, s. 95—105.
- Kotarbiński T., 1958: *O zdolnościach cechujących badacza (1929)*. W: Idem: *Wybór pism*. T. 2: *Mysli o myśleniu*. Warszawa, PWN, s. 284—298.
- Kotarbiński T., 1985: *Medytacje o życiu godziwym*. Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Kurek M., 2017: *Przekładając przełożone*. W: św. Jan od Krzyża: *Pieśń duchowa*. C. Marrodán Casas, M. Kurek, tłum. M. Krupa, oprac. Kraków, WKB, s. 91—94.
- Landers C.E., 2001: *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon—Buffalo—Toronto—Sydney, Multilingual Matters Ltd [e-book].
- Lefevre A., 1992: *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York, The Modern Language Association of America.
- L&PM Editores, [online]: *Millôr Fernandes* [biogram]. Dostępne w Internecie: http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=700032 [dostęp: 31.07.2017].

- L&PM Editores, [online]: *Um viva aos tradutores!* Dostępne w Internecie: <http://www.lpm-blog.com.br/?p=25157> [dostęp: 31.07.2017].
- Łukasiewicz M., 2017: *Pięć razy o przekładzie*. Kraków—Gdańsk, Karakter.
- Platon, 1938: *Fileb*. W. Witwicki, tłum. Warszawa, Kasa im. J. Mianowskiego.
- Płaszczewska O., 2000: „Listopad” A. Pozzi — translatorskie wyzwanie? „Przekładaniec”, nr 7, s. 89—99.
- Płaszczewska O., 2015: *Itinerari dimenticati di letteratura comparata: tra il passato e il presente*. „Atti dell’Accademia Polacca”, vol. 4 (2014—2015), s. 170—194. Dostępne w Internecie: <http://www.roma.pan.pl/images/files/atti/Atti4ebook.pdf> [dostęp: 24.06.2018].
- Płaszczewska O., 2017: *George Mallory i Zamarła Turnia albo kilka uwag na temat miejsc wspólnych i granic literatur międzynarodowych*. W: M. Skwara, red.: *Narodowe, regionalne, kontynentalne, światowe — literatury i dyskursy o literaturach*. Kraków, Universitas, s. 281—298.
- Sereni V., 1980: 3 dicembre. W: P. Gelli, G. Lagorio, red.: *Poesia italiana del Novecento*. T. 2. Milano, Garzanti, s. 647—648.
- Steiner G., 2000 (1975): *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. O. i W. Kuśniński, tłum. Kraków, Universitas.
- Stępień A., 2002: *Radość autopromocji*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 7: *Radość tłumaczenia. Przekład jako wzbogacenie kultury rodzimej*, s. 347—350.
- Surma-Gawłowska M., 2002: *Tłumacz i „homo ludens” — elementy zabawy, gry i współzawodnictwa w przekładzie*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 7: *Radość tłumaczenia. Przekład jako wzbogacenie kultury rodzimej*, s. 299—304.
- Tabakowska E., 2008: *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa*. Kraków, Znak.
- Tatarkiewicz W., 2003: *O szczęściu*. Warszawa, PWN.
- Tokarz B., 1999: *Krytyka przekładu w świetle oczekiwań odbiorczych*. W: *Krytyka przekładu w systemie wiedzy o literaturze*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 51—63.

Wskazówki bibliograficzne

Przekłady

- Allam M., 2008: *Kamikadze made in Europe. Czy Zachodowi uda się pokonać islamskich terrorystów?* O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Universitas.
- Bernardini L., 2018: *Przed czy po „Quo vadis?”*. *Włoska recepcja „Bez dogmatu” (1899—1916)*. O. Płaszczewska, tłum. W: O. Płaszczewska, red.: *„Bo każda książka to czyn...”* Sienkiewicz. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Cànopi A.M., 2001a: *Ewangelia miłosierdzia*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe.
- Cànopi A.M., 2001b: *Ewangelia przyjaźni*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe.
- Cànopi A.M., 2002a: *Ewangelia naśladowania Jezusa*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe.
- Cànopi A.M., 2002b: *Ewangelia nowego życia*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe.
- Figueira D., 2016: *Kwestia religii i literatury. „Narzeceni” i recepcja katolicyzmu Manzonięgo*. O. Płaszczewska, tłum. „Italica Wratislaviensia”, nr 7, s. 87—103.
- Graciotti S., 2016: *Humanizm w Europie Wschodniej*. O. Płaszczewska, tłum. W: Idem: *Braterstwo myśli i uczuć. Italia, Polska i Słowiańszczyzna w kręgu kultury europejskiej XV—XVIII wieku*. A. Nowicka-Jeżowa, K. Wierzbicka-Trwoga, red. Warszawa, Neriton, s. 27—54.
- Mattei G. et al., 2000: *Dzięki Bogu*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, „Rafael”.
- Merini A., 2016: [*Kochałam czule najmilszych kochanków*], [*Harmonia dźwięczy mi w żyłach*], [*Mógłbyś chociaż zadzwonić*]; *aforyzmy: [Psychoanaliza], [Zawsze budzę się w formie], [Nie uratuje się ten, komu], [Spałam], [Smakuję grzech], [Raj mi nie odpowiada], [Bóg mnie rozgrzesza], [Pragnienia erotyczne], [Nigdy nie wiadomo]*. O. Płaszczewska, tłum. „Italica Wratislaviensia”, nr 7, s. 300—302.
- Pavese C., 2017: *Frazesy dla zakochanej*. O. Płaszczewska, tłum. W: O. Płaszczewska: *Włoskie divertimento. Szkice komparatystyczne*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 143—144.
- Pozzi A., 2003: *Krzyk, Nokturn, Białe światło, Pustka, Zamknięty ogród, We śnie, Zaufać*. M. Woźniak, tłum. „Nowa Okolica Poetów”, nr 1, s. 31—35.
- Pozzi A., 2016: *Przebłyśki; Wenecja; Zaufanie; Spotkanie; Połączenie; Zaduch*. O. Płaszczewska, tłum. „Italica Wratislaviensia”, nr 7, s. 296—299.

- Przyboś J., 2015: *Dai Tatra*. O. Płaszczewska, tłum. „Atti dell’Accademia Polacca”, vol. 4 (2014—2015), s. 193. Dostępne w Internecie: <http://www.roma.pan.pl/images/files/atti/Atti4ebook.pdf> [dostęp: 24.06.2018].
- Santagostino P., 2004: *Poczucie własnej wartości*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe.
- Snyder G., 2015: *Per George Leigh-Mallory*. O. Płaszczewska, tłum. „Atti dell’Accademia Polacca”, vol. 4 (2014—2015), s. 194. Dostępne w Internecie: <http://www.roma.pan.pl/images/files/atti/Atti4ebook.pdf> [dostęp: 24.06.2018].
- Stevan S., 2000: *W stronę Damaszku. Droga rozeznawania powołania dla młodzieży i duszpasterzy*. O. Płaszczewska, tłum. Kraków, Wydawnictwo eSPe. „Żywe Słowo”, listopad 2001—marzec 2002; lipiec 2002—marzec 2005.

Inne źródła

- Heska-Kwaśniewicz K., 1967: *Wokół genezy i tekstu „Z Tatr” J. Przybosia*. „Profile”, nr 10, s. 29.
- Heska-Kwaśniewicz K., 1998: *„Miłość jak przepaść”. Julian Przyboś i góry*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Kwiatkowski J., 1972: *Świat poetycki Juliana Przybosia*. Warszawa, PIW.
- Obremski K., 2011: *Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie: „Z Tatr” Juliana Przybosia*. „Pamiętnik Literacki”, R. 102, z. 2, s. 129—142.
- Okopień-Sławińska A., 1967: *Julian Przyboś „Z Tatr”*. W: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, s. 124—137.
- Szczepański J.A., 1963: *Góry w twórczości Juliana Przybosia*. „Wierchy”, R. 32, s. 130—140.

Olga Płaszczewska

Il piacere di tradurre — riassunto

SOMMARIO | Il saggio, ricco in riferimenti alla poesia internazionale (A. Pozzi, A. Merini, J. Przyboś, G. Snyder, M. Fernandes), alla letteratura religiosa (S. Stevan, A.M. Cànopi) e popolare (G. Mattei), inoltre alla saggistica dotta (L. Bernardini, S. Gra-ciotti), costituisce una riflessione sul ruolo del piacere come una delle ragioni principali per cui si traduce. All’inizio si spiega il perché dei riferimenti alle soggettive esperienze traslatologiche dell’autrice. Poi si analizzano e si classificano vari aspetti del piacere del lettore. Il punto di partenza è quindi l’avventura di lettura e di curiosità che viene saziata nell’atto di leggere. Inoltre, vengono discusse alcune ragioni non-intellettuali per cui si

intraprende la traduzione, specialmente quelle emotive e psicologiche. Dopo vengono presentate difficoltà nel rendere in una lingua straniera il testo scritto in uno dei linguaggi settoriali. Poi si esamina la sfida della traduzione della poesia. Alla fine, come allusione al pensiero di Władysław Tatkiewicz, il piacere del traduttore viene paragonato al piacere del cacciatore. In un tale contesto, ogni atto di traduzione si presenta come un atto d'amore per la lingua, letteratura e cultura. Il testo si conclude con la traduzione de *La dernière translation* di Millôr Fernandes.

PAROLE CHIAVE | il piacere del traduttore, il piacere del lettore, traduzione, adeguatezza, motivi razionali e irrazionali della traduzione

Olga Płaszczewska The Pleasure of Translating

SUMMARY | The essay, containing references to international poetry (A. Pozzi, A. Merini, J. Przyboś, G. Snyder, M. Fernandes), popular (G. Mattei), religious (S. Stevan, A.M. Cànopi) and academic literature (L. Bernardini, S. Graciotti), deals with the problem of considering the pleasure a significant reason for which we translate. First of all, the references to the author's personal experiences of translating are discussed. Besides, various aspects of the reader's pleasure are analysed and classified, starting with the adventure of reading and satisfying one's curiosity. Moreover, the not intellectual, psychological and emotional motivations of translation are expanded upon. Furthermore, the difficulties of rendering a specialized text are presented. Subsequently, the challenge of translating poetry into a foreign language is examined. Finally, in reference to Władysław Tatkiewicz's thought, the translator's pleasure is likened to the hunter's pleasure. In such a context, each act of translation may be seen an act of love for language, literature and culture. Last but not least, the translation of a self-referential poem *La dernière translation* by Millôr Fernandes is presented and commented on.

KEYWORDS | translator's and reader's pleasure, translation, adequacy, rational and irrational reasons of translation

OLGA PŁASZCZEWSKA | dr hab., adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; komparatystka, z wykształcenia polonistka i italianistka. Autorka licznych prac z literatury porównawczej, m.in. książek *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym* (2002); *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu* (2003); *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego* (2004); *Przestrzenie komparatystyki — italianizm* (2010); *Włoskie divertimento. Szkice komparatystyczne* (2017). Redaktorka edycji krytycznej rozprawy Mieczysława Brahmery *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego* (2015) i zbiorów artykułów *Czytanie Konopnickiej* (2011); „Bo każda książka to czyn...”. *Sienkiewicz* (2018). Współredaktorka tomów *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość*,

identyfikacja, przestrzeń (z M. Cieślą-Korytowską, 2007); *Literatura a malarstwo — malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku* (z G. Królikiewicz, I. Puchalską, M. Siwiec, 2009) oraz *Prace Herkulesa — człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności* (z M. Cieślą-Korytowską, 2012).

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.04



Podwójne życie tłumacza

Translator's Double Life

Monika Gawlak



<https://orcid.org/0000-0002-0002-5107>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

monika.gawlak@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 9.03.2018 r. | Data akceptacji: 26.05.2018 r.

ABSTRACT | The manner of functioning of South Slavic literature translators in the social field is presented in the article as a case of “multiplied social participation”, participation in the “game”, which they treat as an incentive for cultural, intellectual and moral development in the individual and social dimension. Methodological considerations on the translation presented in the article are based on the concepts of Barnard Lahire, Pierre Bourdieu, and Roger Caillois.

KEYWORDS | Bernard Lahire, Pierre Bourdieu, literary field, game, Roger Caillois, literary translation

— Pan jest z wykształcenia...
 — Geofizykiem. I nawet czasem udaje mi się
 popracować w tym zawodzie¹.

Obecnie w Polsce coraz częściej obserwujemy wzmożone zainteresowanie osobą tłumacza literackiego. Proces uświadamiania sobie jego obecności i roli odbywa się na różnych polach. Jest związany zarówno z szeroko rozumianą potrzebą wyeksponowania roli, jaka w transferze obcojęzycznej literatury i obcej kultury przypada tłumaczowi, z poszukiwaniem i ujawnianiem tzw. obrazu tłumacza, z potrzebą docenienia dobrego przekładu, jak i z chęcią wyraźnego zaznaczenia, że dane dzieło jest dziełem tłumaczonym (pojawienie się nazwiska tłumacza na okładce, obok nazwiska autora). Dążenia do ujawnienia konceptualnego zaangażowania są niejednokrotnie związane także z potrzebą samych tłumaczy. W tym kontekście Jerzy Jarniewicz wspomina o swego rodzaju coming outcie tłumacza². Odniesienie się przez tłumacza w wywiadzie, w wypowiedzi metaprzekładowej, paratekście do obranej przez siebie strategii translatorskiej, ujawnienie obszaru zmagania z tekstem oryginału jest doceniane zarówno przez badaczy przekładu, jak i czytelników niebędących ekspertami. To wielowymiarowe zjawisko „wydobycia figury tłumacza” ma niewątpliwie związek z dynamicznymi procesami kulturowymi, zmieniającą się świadomością przekładu i weryfikacją jego miejsca w kulturze. Można mówić już nie tylko o zwrocie polegającym na dowartościowaniu roli tłumacza i włączaniu go (na podobnych prawach co autora³) w strukturę tekstu, lecz także o tendencjach zmierzających do rozpoznania/dostrzeżenia tłumacza jako osoby, jako ważnego „gracza” w polu literackim.

Przejawami tych tendencji wydają się między innymi badania nad przekładem i wyborami tłumaczy z zakresu studiów postkolonialnych i genderowych, ale też coraz większe eksponowanie osoby tłumaczy. Przykładem może być wznowienie antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu* pod redakcją Edwarda

- 1 Wywiad z Miłozsem Biedrzyckim, poetą i tłumaczem literatury słoweńskiej, przeprowadzony w 2016 roku przez Beatę Klimowicz. *Poezja jest mową ostatniej szansy*. Portal: Literacka Polska. Dostępne w Internecie: <http://www.literackapolska.pl/rozmowy/milosz-biedrzycki-poezja-jest-mowa-ostatniej-szansy/> [dostęp: 3.03.2018].
- 2 Określenie to w kontekście przekładu zaproponował Jerzy Jarniewicz, 2012: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków, Znak, s. 7–22.
- 3 Pierwszą ważną publikacją w Polsce określającą tłumacza mianem drugiego autora, podkreślającą jego twórczą (nie odtwórczą) indywidualność, była monografia Anny Legeżyńskiej, 1986: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 244.

Balcerzana i Ewy Rajewskiej⁴, jak również coraz liczniejsze wywiady z tłumaczami i książkowe ich wydania: w 2015 roku Wydawnictwo Czarne opublikowało wywiady Zofii Zalewskiej z tłumaczami pt. *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, a w roku 2016 ukazała się *Antologia. O nich tutaj*, zawierająca teksty tłumaczy o przekładzie i języku drukowane w „Literaturze na Świecie”. Z kręgu południowej Słowiańszczyzny wskazać można napisaną przez Łukasza Mańczyka biografię wybitnej serbskiej tłumaczki literatury polskiej — Biserki Rajčić⁵. Symptomem tych tendencji są również coraz liczniejsze wyróżnienia dla tłumaczy (obok nagrody Transatlantyk przyznawanej przez Instytut Książki od 2005 roku, to np. kategoria „najlepszy przekład” uwzględniona w regulaminie Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego — od 2010; nagroda Europejski Poeta Wolności, przyznawana również tłumaczowi nagrodzonej publikacji — od 2010; wyróżnienie dla tłumacza książki, która otrzymuje Literacką Nagrodę Europy Środkowej Angelus — od 2009; wyróżnienie dla tłumacza książki poetyckiej w ramach międzynarodowej Nagrody im. Wisławy Szymborskiej — od 2013; wreszcie ustanowiona w 2015 roku Nagroda za Twórczość Translatorską im. Tadeusz Boya Żeleńskiego). Nagrody przyczyniają się do wzrostu prestiżu zawodu tłumacza, są wyrazem dostrzeżenia jego wysiłku i talentu, niemniej należy uznać humanistyczno-ekonomiczną dwoistość natury nagród — wzrost ich liczby przyczynia się też do dewaluacji wartości nagradzanych dzieł i ich twórców oraz powoduje komercjalizację⁶. Znamienne stają się w tym kontekście słowa Ryszarda Kapuścińskiego wypowiedziane w 2005 roku podczas I Światowego Kongresu Tłumaczy Literatury Polskiej w Krakowie: „[...] jesteśmy w tej chwili, w tej właśnie chwili, świadkami narodzin nowej roli i nowego miejsca tłumaczki i tłumacza w świecie, w kulturze i w literaturze współczesnej. Być może nie zawsze jeszcze to dostrzegamy i odczuwamy, ale moment jest istotny i zasługuje na uwagę”⁷.

Jednocześnie mało wiadomo o tłumaczach jako twórcach. Nie powstają ich rozbudowane biogramy, brak jest słowników czy leksykonów tłumaczy. Źródłem informacji o nich stają się ich wypowiedzi na temat poczynionych przekładów i same tłumaczenia. Ale informacje te dotyczą warsztatu, a nie szerszego kontekstu społecznego funkcjonowania tłumacza. Biogramy translatorów pojawiające się przy okazji otrzymanych wyróżnień są często zdawkowe. Brak

4 E. Balcerzan, E. Rajewska, wyb., oprac., 2007: *Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440—2005. Antologia*. [Wyd. 2 poszerz.]. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.

5 Ł. Mańczyk, 2014: *Biserka*. Kraków, Universitas.

6 Por. J.F. English, 2013: *Ekonomia prestiżu: nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*. P. Czaplinski, Ł. Zaremba, tłum. Warszawa, Narodowe Centrum Kultury.

7 E. Balcerzan, E. Rajewska, red., 2007: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005. Antologia*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, s. 466—467.

jeszcze szerokich badań z zakresu socjologii/psychologii twórczości translatorskiej. Dlatego też mam świadomość, że niewielka wiedza o „życiu” tłumaczy (zwłaszcza tzw. literatur o mniejszym zasięgu oddziaływania, a więc między innymi południowosłowiańskich), brak przeprowadzonych ankiet mogą stać się podstawowym zarzutem wobec niniejszego tekstu, jednak analiza dostępnych informacji dotyczących życiorysów wielu translatorów literatury słoweńskiej, chorwackiej i serbskiej⁸ (a także w dużej mierze polskiej na języki południowosłowiańskie) skłoniła mnie do refleksji na temat „podwójności” ich funkcjonowania w społecznym wymiarze, w społecznych światach/polach. Tłumacze najczęściej przynależą do szerszego pola kultury lub edukacji, czasem łączą role tłumacza i twórcy literatury rodzimej⁹, niemniej w żadnym z przypadków nie pozostają w jednej tylko roli — tłumacza.

Rozważania oparte zostały na ustaleniach między innymi socjologów/socjologów literatury, takich jak Pierre Bourdieu (teoria pól społecznych), Howard S. Becker (teoria społecznych światów) czy Christophe Charle. W sposób bezpośredni niniejszy tekst został zainspirowany rozważaniami Bernarda Lahire’a pt. *Podwójne życie pisarzy*, dlatego też pozwoliłam sobie na parafrazę tytułu jego pracy¹⁰.

Zmultiplikowane społeczne uczestnictwo

Autor wspomnianej pracy sposób funkcjonowania społecznego pisarzy określa jako „przypadek zmultiplikowanego społecznego uczestnictwa”¹¹, ponieważ uczestniczą, najczęściej równolegle, w tzw. prymarnym polu (zawodowym), które związane jest z ich pracą zarobkową, oraz w świecie/polu literackim. Uczestnictwo w nim jest zaś raczej odpowiedzią na imperatyw wewnętrzny, na głęboką potrzebę tworzenia, pasję i zasadniczo nie jest warunkowane czerpaniem ko-

8 Między innymi: Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Miłosz Biedrzycki, Danuta Ćirlić-Straszyńska, Dorota Jovanka Ćirlić, Alija Dukanović, Julian Kornhauser, Grzegorz Łatuszyński, Magdalena Petryńska, Joanna Pomorska, Katarina Šalamun-Biedrzycka, Miłosz Waligórski, Adam Wiedemann.

9 Z rozważań całkowicie wyłączony zostaje spór o to, czy dobry tłumacz powinien sam być poetą/twórcą.

10 Na rozbieżność ról społecznych pisarzy i problem drugiego zawodu zwracał wcześniej uwagę np. A. Memmi, jednak to B. Lahire sytuację tę uznał za podstawową i powszechną właściwość produkcji literackiej i sposobu funkcjonowania pisarzy w życiu społecznym. Por. B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy*. W: G. Jankowicz, M. Tabaczynski, red.: *Socjologia literatury. Antologia*. Kraków, Korporacja Ha!art, s. 60—86.

11 B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy...*, s. 64.

rzyści natury finansowej/materialnej. Wydaje się, że rozważania B. Lahire'a odnoszą się w dużym stopniu także do sposobu funkcjonowania społecznego tłumaczy i subpola translatorskiego (traktowanego jako część pola literackiego), choć należy zastrzec, że pisząc o tłumaczach, mam na myśli zwłaszcza tłumaczy tzw. literatur mniejszych.

Pomimo że autor *Podwójnego życia pisarzy* odnosi się do koncepcji pól społecznych P. Bourdieu, zauważa, że francuski socjolog rzadko zadawał pytania o warunki istnienia i możliwości utrzymania literackiej autonomii. Stwierdza, że ma to związek z faktem, iż P. Bourdieu koncepcję pól społecznych stworzył w oparciu o badania nad modelami zinstytucjonalizowanymi, skodyfikowanymi i profesjonalizowanymi (również w sensie ekonomicznym). Tego typu światy społeczne tworzą dla ich uczestników „prymarne uniwersum społecznego uczestnictwa, odmienne od innych światów, takich jak literacki, z którym ludzie najczęściej związani są [...] tylko w sposób drugorzędny, nawet jeśli ktoś uważa swój własny związek z tym światem za nadrzędny”¹². Dlatego też B. Lahire pyta:

Jak w tym kontekście wypada pisarz, który — prowadząc równoległe życie jako nauczyciel, bibliotekarz, szkoleniowiec, prawnik, dziennikarz, fizyk, psycholog, menadżer czy farmer — „istnieje” w literaturze jedynie okresowo w porównaniu z fizykiem, filozofem, menadżerem, prawnikiem czy farmerem, który angażuje się w działalność w obrębie swojego społecznego uniwersum w sposób całkowity i ciągle¹³?

Podobnie tłumacze literaccy (w szczególności tzw. literatur mniejszych) podejmują pracę zarobkową jako redaktorzy, nauczyciele (często akademicy), lektorzy, animatorzy kultury, wydawcy *etc.* Działalność ich nierzadko jest wielowektorowa, choć najczęściej związana z sektorem/polem edukacji lub kultury, często wiąże się z koniecznością kontaktu z językiem i kulturą wyjściową. Wydaje się zatem, że „podwójne życie tłumacza” jest równie powszechnym zjawiskiem społecznym, jak ma to miejsce — zdaniem B. Lahire'a — w przypadku pisarzy, choć rozbieżność charakteru pól, w jakie są zaangażowani, jest mniejsza. Niemniej, zarówno pisarze, jak i tłumacze literaccy znajdują się w zupełnie innej sytuacji niż ci, którzy odczuwają swój zawód jako centralny i stały składnik własnej osobowości. Kulturowo i „osobowościowo” zaangażowani są oni w literaturę, w tworzenie, w tłumaczenie, ze względów ekonomicznych natomiast posiadają „pracę na co dzień”, co w dużym stopniu, w przypadku wyboru autora/dzieła do tłumaczenia, uwalnia ich od reguł wymuszanych przez rynek.

¹² Ibidem, s. 60.

¹³ Ibidem.

W tym kontekście B. Lahire przywołuje prace Ch. Charlego, który zaczął mówić o polu literackim jako „polu pochodnym”, różnym od „pól głównych”¹⁴, i który w tym swoistym napięciu, wynikającym z prób godzenia zawodu pisarza i pracy zarobkowej, widzi przyczynę szczególnego statusu tegoż pola. „Z jednej strony istnieją intratne pola, których uczestnicy są w nie w pełni zaangażowani, z drugiej zaś — inne, takie jak pole literackie, które zdecydowanej większości uczestników przynoszą niski dochód i rzadko stanowią ich główne zajęcie”¹⁵. Tłumacz z „drugim zawodem” (podobnie jak pisarz) jest typową figurą w literacko-translatorskim uniwersum. W jego przypadku wejście do tego świata również może nastąpić relatywnie późno, tłumaczenie literatury peryferyjnej jest praktyką okresową i z różnych powodów przerywaną. Z przyczyn wewnętrznych, związanych ze specyfiką funkcjonowania subpola translatorskiego: trudności w znalezieniu wydawcy, środków finansowych (grantów) czy nawet praw autorских, bądź też z przyczyn zewnętrznych wobec pola literacko-translatorskiego: konieczność podejmowania lub pełnego zaangażowania w pracę zarobkową. Wyraźnie widać, że diagnoza P. Bourdieu o tym, że „[o]dziedziczony kapitał ekonomiczny, który zapewnia niezależność, uwalnia od przymusów i konieczności podejmowania doraźnych prac [...]”¹⁶, dotyczy również tłumaczy. Wszystko to sprawia, że należy za B. Lahire’em odróżnić tego typu uniwersum od innych „pól” („pól głównych”) i dostrzec/uwzględnić jego pomocniczy, „wtórny” wymiar dla życia ludzi w nim uczestniczących¹⁷. Trzeba podkreślić jednak, że nie uniemożliwia to tym, którzy czerpią dochód z innego zajęcia niż twórczość pisarska/translatorska, subiektywnego odczuwania literatury/jej tłumaczenia jako ich „rzeczywistego”, prymarnego zawodu, a nawet postrzegania innych zajęć jako „dodatkowych” czy po prostu „czysto zarobkowych”.

Istotne jest zatem, aby pisarzy/tłumaczy literackich i ich aktywności społecznej nie redukować do zamkniętej przestrzeni jednego pola — pola literackiego, do jedynie „bycia-jako-uczestnik-pola” (co B. Lahire zarzuca koncepcji P. Bourdieu)¹⁸, a raczej zwrócić uwagę, w jaki sposób i dlaczego inwestują oni w dwa obszary, dwa pola, jak integrują *illusio*, a więc przekonania i wartości, pochodzące z nich obu, jakie są konsekwencje posiadania dwóch zestawów

14 Ch. Charle, 1981: *Situation du champ litteraire*. „Litterature”, nr 44, s. 14. Za: B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy...*, s. 74–75.

15 B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy...*, s. 60.

16 P. Bourdieu, 2007: *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*. A. Zawadzki, tłum. Kraków, Universitas, s. 131.

17 „Dlatego rzec by można, że uniwersum literackie to taki rodzaj »wtórnego pola«, które różni się od wszystkich innych »pól prymarnych«”. B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy...*, s. 76.

18 B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy...*, s. 70.

dyspozycji czy „habitusów” (*habitus*, za P. Bourdieu, rozumiany jest jako sposób istnienia i funkcjonowania w danym polu, działanie aktora w polu społecznym jest bezpośrednio zależne od habitusu). Warto zwrócić uwagę wreszcie na osobiste korzyści płynące z takiego podwójnego statusu. W tym kontekście francuski socjolog wskazuje na fakt bycia osobą znaną¹⁹, ale przecież taka podwójność w wielu wymiarach jest wzbogacającym doświadczeniem.

Uczestnictwo w tego typu sytuacji „podwójnego życia”, jak również wspomniany typ „wtórnego/pochodnego pola” B. Lahire nazywa „grą”²⁰, twierdząc, że określenie to jest adekwatne do opisu działań, które „podobnie jak literatura praktykowane są na różnych poziomach inwestycji, a które jednocześnie angażują jednostki, które nie mogą na tę grę przeznaczyć całego swojego czasu”²¹. Dla P. Bourdieu przystąpienie do „gry” ma bezpośredni związek z *illusio*, jest „wkroczeniem w *illusio*”²². Stanowi więc ono podstawowy warunek uczestnictwa w społecznej rozgrywce, nadaje sens, przedstawia wartość i przyczynia się do inwestowania w grę.

Literacka/translatorska „gra”

Mysząc o motywacji uczestników „gry w literaturę/gry w translację”, istotne wydaje się, że (za Rogerem Caillois) wybitni historycy/psychologowie uznali „ducha gry — w przypadku społeczeństwa — za jeden z podstawowych motorów najwyższych osiągnięć kulturalnych, a w przypadku jednostki za jeden z podstawowych impulsów do kształtowania się postawy moralnej oraz do postępu intelektualnego”²³. Fakt, że tłumacze literaccy mają głęboką świadomość wagi i wartości działań zmierzających do dialogu czy transferu kulturowego, który w mniejszym bądź większym stopniu jest rezultatem przekładania literatury, jest z pewnością jedną z najważniejszych motywacji do uczestnictwa w „grze”.

Roger Caillois, odwołując się do ustaleń Johana Huizingi i definiując „grę”, wskazuje na takie warunki, jak: dobrowolność i nieprzymuszona chęć udziału, „wyodrębnienie” w pewnych ramach czasowych i przestrzennych, obecność

19 P. Bourdieu, 2001: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. A. Zawadzki, tłum. Kraków, Universitas, s. 346.

20 B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy...*, s. 76.

21 Ibidem.

22 Por. P. Bourdieu, 2006: *Medytacje pascaliańskie*. K. Wakar, tłum. Warszawa, Oficyna Naukowa, s. 94.

23 R. Caillois, 1997: *Gry i ludzie*. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, tłum. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Volumen, s. 5—6.

elementu niepewności i niewiadomej, ujęcie w normy/zasady/konwencje, fikcyjność, a więc swego rodzaju poczucie oderwania od życia powszedniego, co nie przeczy możliwości intensywnego i pełnego zaangażowania grającego, oraz (najbardziej problematyczna w omawianym kontekście) bezproduktywność, niewytwarzanie dóbr²⁴.

Tłumacze literaccy (zwłaszcza literatur peryferyjnych) bez wątpienia poświęcają się swym zadaniom dobrowolnie. Wydaje się, że ta właściwość „gry” dokładnie oddaje sytuację związaną z działalnością tłumaczeniową. „Do gry czy zabawy dochodzi tylko wtedy, gdy grający czy bawiący się mają ochotę bawić się tak właśnie (choćby to była gra czy zabawa męcząca i wymagająca wyczerpanej uwagi)”²⁵. A czynność tłumaczenia, choć oczywiście wymaga dużego wysiłku i ciągłego doskonalenia kompetencji, bardziej jest oparta na pragnieniu, niejednokrotnie na poczuciu pewnej misji niż na poczuciu narzuconego obowiązku. We francuskim oryginale dzieła R. Caillois użyte jest słowo *jeu*, któremu w języku polskim odpowiadają dwa ekwiwalenty: „gra” i „zabawa”, a ich pola semantyczne tylko częściowo się pokrywają. „Zabawa” oznacza w s p ó ł d z i a ł a n i e „na niby”, a „gra” w s p ó ł z a w o d n i c t w o, rywalizację. Biorąc pod uwagę wskazane warunki gry — dobrowolność i nieprzymuszoną chęć udziału — uczestnictwo w „grze w translację” traktować można również jako „zabawę”, związaną z przyjemnością. Przyjemnością wynikającą „z twórczego oraz dynamicznego przebywania i zmagania się z tekstem obcym, wymagającym przekroczenia granic własnej kultury, języka i często osobowości po to, by na nowo odkryć siebie i swą kulturę”²⁶. W s p ó ł d z i a ł a n i e rozumiane może być w tym wypadku zarówno jako lojalność wobec autora prymarnego i tłumaczonego dzieła, jak i wrażliwość na potrzeby modelowych odbiorców kultury sekundarnej. W obu przypadkach tak pojmowanej „grze” towarzyszy w s p ó ł o d c z u w a n i e, a więc empatia, z którą sprzężone są „kompetencje komunikacyjne”²⁷ tłumacza, gdyż „[t]o dzięki poznawczo-afektywnym aspektom empatii możliwe jest zrozumienie Innego, doznawanie analogicznych skutków afektywnych oraz zrozumienie siebie, przeżywanie skutków reaktywnych”²⁸. Tłumaczenia są też odpowiedzią na wewnętrzną potrzebę, imperatyw, są konsekwencją *illusio* (P. Bourdieu), czyli — w tym kontekście — wiary w wartość

24 Ibidem, s. 20.

25 Ibidem, s. 17.

26 B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu literackiego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 28.

27 B. Tokarz, 2006: *Model przekładu a stereotyp płci*. W: P. Fast, red.: *Płeć w przekładzie*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk — Częstochowa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej, s. 9.

28 B. Tokarz, 2006: *Model przekładu a stereotyp płci...*, s. 13.

praktyki przekładowej i wydawniczej oraz w związane z nią efekty estetyczne i społeczne. Twórczość translatorska opiera się na wytworzonym „efekcie wiary” (*illusio*), którego wstępnym warunkiem jest akceptacja reguł gry. „Wiara ma zatem zasadnicze znaczenie dla przynależności do pola”²⁹. I zwykle współdzielona jest z innymi osobami zaangażowanymi w proces wydawniczy (w przypadku decyzji o publikowaniu dzieła)³⁰. Tłumacze, będąc „wtajemniczonymi”³¹ (określenie Bożeny Tokarz), mają świadomość kapitału symbolicznego, jaki prezentują wybierane przez nich dzieła, i to wiara w wartość przeniesienia tego kapitału do kręgu kultury sekundarnej jest bodaj najważniejszym czynnikiem decydującym o powstawaniu tłumaczeń. Dodatkowo w przypadku tzw. literatur mniejszych wiara ta jest na tyle silna, że to najczęściej właśnie tłumacz pozyskuje prawa autorskie i dofinansowanie przekładu oraz samego wydania książki.

Świat literacki/translatorski oddzielony jest od innych uniwersów społecznych „za sprawą mniej lub bardziej wyraźnych granic oraz własnej legislacji i specyficznych praw”³². Łączy się to ze zróżnicowaniem społecznych światów, zróżnicowaniem zasad uczestnictwa w nich. Są to reguły związane z samym tłumaczeniem, strategią przekładu, doborem ekwiwalentów, jak i pewne zasady etyczne przyświecające tłumaczom. Ale też czynność tłumaczenia jest „wyodrębniona” czasowo i przestrzennie z powszedniego życia, gdyż wymaga pełnej koncentracji, a wręcz izolacji, co wiąże się bezpośrednio z fikcyjnością, poczuciem oderwania od codzienności, oddania się „przyjemności tłumaczenia”³³, „zagubienia się w przekładzie”³⁴.

W translacyjnej grze obecny jest również element niepewności związany zarówno z efektem końcowym procesu tłumaczenia, a więc swego rodzaju niepewność w wymiarze estetycznym, jak i z odbiorem dzieła w kręgu kultury sekundarnej. Obrazowo o niepewności takiej pisał Karl Dedecius:

Sensem tej przygody [tłumaczenia — M.G.] [...] jest służba: służba przewoźnika, służenie komunikacji między światami, budowanie żywego pomostu między

29 P. Bourdieu, 2008: *Zmysł praktyczny*. M. Falski, tłum. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 93.

30 W wielu przypadkach bowiem — na co zwraca uwagę Bożena Tokarz — można obserwować raczej przepaść interesów między tłumaczami a dysponentami (wydawcami), co jest przyczyną stosunkowo małej liczby publikowanych przekładów literatur mniejszych, peryferyjnych, południowosłowiańskich. Por. B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu literackiego...*, s. 18.

31 Por. B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu literackiego...*, s. 20.

32 B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy...*, s. 77.

33 Parafrazując tytuł, nawiązując do książki — R. Barthes, 1997: *Przyjemność tekstu*. A. Lewańska, tłum. Warszawa, Wydawnictwo KR.

34 Parafrazując tytuł, nawiązując do książki — E. Hoffman, 1995: *Zagubione w przekładzie*. M. Roniker, tłum. Londyn, Wydawnictwo Aneks.

dwoma brzegami jednej rzeki. Przygoda polega na podniecającej niepewności, czy nasz żywy ładunek wyląduje bez szkody na drugim brzegu, czy też utonie w stygijskich wodach, czy uda nam się przewieźć go do nowego życia, czy tylko utopić w nowym milczeniu³⁵.

Pozostała najbardziej problematyczna właściwość „gry” (w ujęciu R. Caillois) — jej „bezproduktywność”. O ile rozumienie jej jako „braku związku z materialnym interesem” w kontekście tłumaczenia literatury nie budzi większych zastrzeżeń³⁶, o tyle stwierdzenie, że „nie można z niej odnieść żadnych korzyści”, wzbudza sprzeciw. J. Huizinga i R. Caillois nie biorą w tym przypadku pod uwagę korzyści symbolicznych czy osobistych. B. Lahire zastanawia się nawet,

czy gry (i to raczej w zwykłym, a nie metaforycznym sensie tego pojęcia), nawet te, które wydają się najbardziej „bezinteresowne”, mogą być postrzegane jako bezproduktywne, skoro wytwarzają „rozrywkę”; wywołują „przyjemność grania” i przyczyniają się do rozwoju różnych typów kompetencji oraz umiejętności i już choćby dlatego nie są pozbawione wszelkiej społecznej użyteczności dla graczy³⁷.

Kwestia bezproduktywności wydaje się również sprzeczna ze specyfiką aktywności twórczej/tłumaczeniowej, której celem i efektem, w przeciwieństwie do gry (według R. Caillois), jest stworzenie „korzyści” — dzieła w języku docelowym.

Biorąc pod uwagę wyróżnione przez R. Caillois zasadnicze postawy realizowane w różnego typu „grach” i czynnościach ludycznych — *agon*, *alea*, *mimicry* i *ilinx* — można stwierdzić, że z tłumaczeniem literackim związane są przede wszystkim dwie z nich: *agon* i *mimicry*. Postawa *agon* związana jest ze współzawodnictwem, rywalizacją³⁸, które stanowią bodziec do doskonalenia się, treningu, ale wiąże się też z satysfakcją z podjętego zadania. *Agon* ceni trud, cierpliwość, kompetencje, wytrwałość. Postawa *mimicry* natomiast generuje działania związane z naśladowaniem, iluzją, stawianiem się kimś innym, gra-

35 K. Dedecius, 1974: *Notatnik tłumacza*. J. Prokop, tłum. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 30.

36 Koresponduje nawet ze stereotypowym myśleniem o tworzeniu literatury (również tłumaczonej) jako czynności mało związanej z korzyściami materialnymi, a także z przekonaniem np. P. Bourdieu — że literaturę trzeba praktykować niezależnie od wszelkich materialnych konsekwencji.

37 B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy...*, s. 79.

38 Warto dodać, że dla P. Bourdieu podstawowym mechanizmem prowadzącym do rywalizacji jest dystynkcja. Rozważania jego jednak dotyczyły bezpośrednio uwarunkowań procesów pogłębiania i podkreślania różnic dzielących klasy dominujące od podporządkowanych. Dystynkcja, prowadząc do rywalizacji, jest dla niego zatem tendencją zmierzającą do pogłębiania tych różnic.

niem pewnej roli, przybieraniem maski. Wszystko to przywołuje Bachtinowskie pojęcie karnawału i „światoodczucia karnawałowego”³⁹, a ponieważ *mimicry* przejawia się w zachowaniach, które obejmują „wszelkie zabawy, którym oddajemy się w masce lub w przebraniu”⁴⁰, można stwierdzić, że w przypadku tłumacza maska ta zasłania jedną społeczną rolę, jaką on odgrywa, a ujawnia inną. Przy czym nie chodzi o opozycyjność tych ról, gdyż rozbieżność pomiędzy poszczególnymi obszarami działań tłumacza bywa nieznaczna, często zawężona jest do pola literatury lub nieco szerzej — kultury. Istotniejsze wydaje się to, że zamiast ściśle wyznaczonych reguł następuje oderwanie się od rzeczywistości i naśladowanie jakiejś innej rzeczywistości. „*Mimicry* to nieustanna inwencja”⁴¹. W refleksji traduktologicznej pojawiało się już pojęcie *mimicry* i wiązano je ze specyfiką przekładu jako relacji hermeneutycznej, zdarzenia hermeneutycznego, ze wzajemnym wkraczaniem w siebie dwóch osobowości i światów oraz przekraczaniem ich, z pozorem obecności Innego (tłumacza). W taki sposób pojęcie *mimicry* wiąże z przekładem Jolanta Kozak⁴². Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz zwraca natomiast uwagę na odmienne rozumienie tego pojęcia przez Vladimira Nabokova, który *mimikrę* utożsamiał z ideą wycofania podmiotowości tłumacza, jego ukrycia, „translatorskiej niewidzialności”⁴³. Taką postawę tłumacza i właściwość przekładu, *nota bene* pożądaną w jego oczach, V. Nabokov nazwał „darem mimikry”⁴⁴. Wracając do postaw realizowanych według R. Caillois w różnego typu grach, tłumaczenie literackie wiąże się częściowo z postawą *ilinx*, dla której charakterystyczny jest stan „oszołomienia”

39 M. Bachtin, 1970: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. N. Modzelewska, tłum. Warszawa, PIW, s. 205.

40 R. Caillois, 1997: *Gry i ludzie...*, s. 29.

41 Ibidem, s. 30.

42 J. Kozak, 2009: *Przekład literacki jako metafora. Między logos i lexis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 9.

43 Formuła L. Venutiego, 1995: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London—New York, Routledge. Za: T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2012: *Parnasistowski model przekładu literackiego*. W: P. Fast, W.M. Osadnik, red.: *Wielcy tłumacze*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 11.

44 V. Nabokov, 1981: *The Art. Of Translation*. W: Idem: *Lectures on Russian Literature*. F. Bowers, ed. New York—London, Weidenfeld&Nicholson, s. 319—320. Za: T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2012: *Parnasistowski model przekładu literackiego...*, s. 12. Należy dodać, że określenie to jako termin spopularyzowane zostało przez Homiego Bhabhę w badaniach postkolonialnych, na gruncie których ma odmienne znaczenie i konotacje. Dla H. Bhabhy postkolonialna figura mimikry oznacza strategię „podporządkowania i dyscyplinowania, która wyobrażając sobie władzę »przywłaszcza« sobie innego”. H. Bhabha, 2010: *Miejsca kultury*. T. Dobrogoszcz, tłum. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 80. Mimikra w tym ujęciu pozwala na analizę relacji kolonizator — kolonizowany i uwidacznia się w przymusie naśladowania kolonizatora, jego wzorców i norm.

„upojenia”, „transu”. Najmniej natomiast tłumaczenie przypomina postawę *alea*, typową dla gier/zabaw, w których uczestnik jest bierny, poddaje się tokowi wydarzeń, rozgrywce.

U podstaw gry/zabawy, a więc też tłumaczenia, znajduje się zarówno „pierwotna swoboda”⁴⁵, potrzeba odprężenia się i realizacji twórczej, jak i konsekwentne dążenie do celu, podporządkowane pewnym zasadom i konwencjom. Połączenie swego rodzaju pierwotnego daru „improvizacji i uciechy”, „instynktu zabawowego”, nazywanego przez R. Caillois *paidia*, oraz upodobania do „bezinteresownego wysiłku”, określonego jako *ludus*, można przypisać także czynności tłumaczenia, aktywności tłumacza, rozumianej jako gra o właściwościach kulturotwórczych.

Warto zwrócić uwagę również na trzy typy graczy wyróżnione przez B. Lahire’a w literackiej grze, są to: gracze okazjonalni, gracze fanatyczni, gracze profesjonalni⁴⁶. Pierwsi nie utrzymują swojego *illusio* (rozumianego jako wiara w grę i gotowość inwestowania w nią) w równie silnym stopniu, co pozostali gracze. Gracze fanatyczni zdolni są oddać się swym działaniom całkowicie, nie zważając na różnorakie konsekwencje. Graczy profesjonalnych cechują natomiast wysokie ambicje, kompetencje i duże doświadczenie. I chociaż można by stwierdzić, że wśród tłumaczy literatur południowosłowiańskich można odszukać wskazane typy graczy, równie prawdziwe wydaje się stwierdzenie, że każdemu tłumaczowi, w zależności od sytuacji, bliski staje się któryś z wymienionych typów. W pewnym sensie wykluczać się może jedynie okazjonalność i profesjonalizm.

Podsumowując, tłumacze literatur mniejszych (brani byli pod uwagę zwłaszcza tłumacze literatur południowosłowiańskich) znajdują się w sytuacji „podwójnego życia”, godząc różnego rodzaju pracę zarobkową z tłumaczeniem. Wydaje się, że wysiłek tłumaczenia podejmują najczęściej z uwagi na wartości, imperatyw wewnętrzny i głębokie poczucie sensu czynności związanych z tłumaczeniem, z transferem literackim i kulturowym (ewentualna gratyfikacja zwykle nie jest motywacją nadrzędną). Decydują się w ten sposób na uczestnictwo w „grze”, której można przypisać walor kulturotwórczy i mediacyjny; decydują się na wkroczenie w *illusio*, a to wiąże się z przekonaniem o zasadności inwestowania w „grę”. Tłumacze obierają w niej różne postawy, grają różne role, wierząc w wartość komunikacji międzykulturowej, w której udział B. Tokarz uznaje za podstawę motywacji przekładów⁴⁷.

45 R. Caillois, 1997: *Gry i ludzie...*, s. 33. W całym akapicie przytaczam określenia ze wskazanej publikacji, s. 33–40.

46 B. Lahire, 2015: *Podwójne życie pisarzy...*, s. 82–84.

47 B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu literackiego...*, s. 20.

O tym, jak bardzo na „podwójne życie” tłumacz może decydować się *con amore*, świadczy na przykład postawa wspomnianej już serbskiej tłumaczki Biserki Rajčić, która przez całe życie godziła rolę tłumacza z pracą w bibliotece, a lista jej przekładów przekracza dwieście stron maszynopisu. Dopiero po przejściu na emeryturę nazwała siebie „prawdziwą tłumaczką”⁴⁸. Adam Zagajewski podczas Światowego Kongresu Tłumaczy Literatury Polskiej, w laudacji z okazji przyznania B. Rajčić w 2009 roku nagrody Transatlantyk, wyraził podziw dla całokształtu jej dokonań, a dodatkowo podkreślał, jak trudna była to praca, zwłaszcza w latach trwającego w byłej Jugosławii konfliktu zbrojnego. Poeta wyznaje:

wzrusza sytuacja osób takich jak Biserka Rajčić, pracujących w trudnych warunkach, nieraz, nawet dzisiaj jeszcze, niedostających żadnego honorarium za swoją pracę — Jak to? — powiedziała mi kiedyś Biserka, gdy wyraziłem niedowierzanie, że niektórzy wydawcy nic jej nie płacą. — Nie martw się, ja mam przecież swoją emeryturę⁴⁹.

Jednakże, parafrazując Alberta Memmi, należy podkreślić, że przedmiotem zainteresowania jest tu nie tyle tłumacz jako człowiek prywatny (i oderwany od swojego tłumaczonego dzieła), ile tłumacz w relacji do swego dzieła⁵⁰, tworzenia i motywacji, które mu przyświecają.

Literatura

- Bachtin M., 1970: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. N. Modzelewska, tłum. Warszawa, PIW.
- Balcerzan E., Rajewska E., wyb. i oprac., 2007: *Pisarze polscy o sztuce przekładu: 1440—2005. Antologia*. [Wyd. 2 poszerz.]. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- Barthes R., 1997: *Przyjemność tekstu*. A. Lewańska, tłum. Warszawa, Wydawnictwo KR.
- Bourdieu P., 2006: *Medytacje pascaliańskie*. K. Wakar, tłum. Warszawa, Oficyna Naukowa.

48 „Dla wielu ludzi problemem jest przejście na emeryturę. Dla mnie życie wtedy się zaczęło. Wtedy stałam się »prawdziwą« tłumaczką. Wcześniej tłumaczyłam tylko po przyjściu z pracy [...]”. Ł. Mańczyk, 2014: *Biserka...*, s. 130.

49 A. Zagajewski, 2009: *Dwa Belgrady*. „Gazeta Wyborcza”, z 27 czerwca, s. 28.

50 A. Memmi, 1973: *Problemy socjologii literatury*. H. Chorbkowska, tłum. W: H. Markiewicz, oprac.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 3. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 94.

- Bourdieu P., 2007: *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*. A. Zawadzki, tłum. Kraków, Universitas.
- Bourdieu P., 2009: *Rozum praktyczny*. M. Falski, tłum. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2012: *Parnasistowski model przekładu literackiego*. W: P. Fast, W.M. Osadnik, red.: *Wielcy tłumacze*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Caillois R., 1997: *Gry i ludzie*. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, tłum. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Dedecius K., 1974: *Notatnik tłumacza*. J. Prokop, tłum. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- English J.F., 2013: *Ekonomia prestiżu: nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*. P. Czaplinski, Ł. Zaremba, tłum. Warszawa, Narodowe Centrum Kultury.
- Jarniewicz J., 2012: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków, Znak.
- Kozak J., 2009: *Przekład literacki jako metafora. Między logos i lexis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lahire B., 2015: *Podwójne życie tłumacza*. W: G. Jankowicz, M. Tabaczyński, red.: *Socjologia literatury. Antologia*. Kraków, Korporacja Ha!art.
- Mańczyk Ł., 2014: *Biserka*. Kraków, Universitas.
- Tokarz B., 2006: *Model przekładu a stereotyp płci*. W: P. Fast, red.: *Płeć w przekładzie*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk — Częstochowa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej.
- Tokarz B., 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu literackiego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Monika Gawlak

Dvojno življenje prevajalca

POVZETEK | Način delovanja (poljskih) prevajalcev južnoslovanskih literatur v družbenem polju je v prispevku obravnavan kot primer „multiplicirane družbene udeležbe” (B. Lahire), saj prevajalci najpogosteje vzporedno funkcionirajo v t. i. primarnem (poklicnem) polju, ki je povezano z njihovo zaposlitvijo, ter v literarnem polju/prevajalskem subpolju. Udeležba v slednjem je bolj odgovor na notranji imperativ, na globljo potrebo po ustvarjanju/prevajanju, in pogosto ni pogojena s pridobivanjem finančnih/materialnih koristi. Gre za primer udeležbe v „igri”, ki je neposredno povezana z *illusio* (P. Bourdieu), torej s smislom, ki ga posameznik vidi v prevajanju literature. Razlago pojma „igra” kot enega osnovnih gonil za dosego pomembnih kulturnih dosežkov avtorica navaja za J. Huizingo in R. Caillois ter jo uporablja za opis položaja literarnih prevajalcev.

Ti so udeleženi v „prevajalski igri“, ki jo dojemajo kot dražljaj kulturnega, intelektualnega in moralnega razvoja v individualni in družbeni razsežnosti. Obenem verjamejo v pomembno vlogo medkulturne komunikacije, kar je njihova glavna motivacija za prevajanje (zlasti v primeru t. i. manjših literatur).

KLJUČNE BESEDE | Bernard Lahire, Pierre Bourdieu, literarno polje, igra, Roger Caillois, literarni prevod

Monika Gawlak Translator's Double Life

SUMMARY | The manner of functioning of South Slavic literature (Polish) translators in the social field is presented in the article as a case of “multiplied social participation” (B. Lahire), because they usually participate collaterally in the so-called primary (professional) field, which is related to their paid work and also in the literary field / translation subfield. Participation in it is rather a response to an internal imperative, a profound need to create / translate, and is basically not conditioned by financial / material benefits. It is a case of participation in the “game” which has a direct connection with *illusio* (P. Bourdieu), that is, with a sense of meaning they see in the translation of literature. Understanding the notion of “game”, as one of the main drivers of the highest cultural achievements, the author quotes J. Huizinga and R. Caillois, using them to describe the situation of translators. Translators, taking part in the “game of translation”, treat it as an incentive for cultural, intellectual and moral development in the individual and social dimension. They believe in the value of intercultural communication, which is the main motivation of translations (especially in the case of so-called smaller literatures). Here you may also use the term of peripheral literature.

KEYWORDS | Bernard Lahire, Pierre Bourdieu, literary field, game, Roger Caillois, literary translation

MONIKA GAWLAK | dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; literaturoznawczyni, słownistka. Bada XX-wieczną literaturę słoweńską oraz jej polskie przekłady. Jej zainteresowania naukowe skupiają się m.in. wokół zagadnień recepcji, kulturowych uwarunkowań przekładu, socjologii literatury. Jest autorką monografii pt. *Świat poetycki Gregora Strnišy* (2012) oraz artykułów z zakresu literaturoznawstwa i przekładoznawstwa. Współredagowała tom pt. *Komunikacja międzykulturowa. Przekład / komparatystyka / teoria i historia literatury* (2016). Tłumaczyła z języka słoweńskiego teksty literackie i naukowe.

Przekład nieoczywisty
Eksperymentalne i artystyczne
oblicza przekładu



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.05



Sztuka post-przekładu

The Art of Post-translation

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz



<https://orcid.org/0000-0001-5225-3307>

POLISH ACADEMY OF SCIENCES

tamara.brzostowska@ibl.waw.pl

Data zgłoszenia: 26.01.2018 r. | Data akceptacji: 4.06.2018 r.

ABSTRACT | This article addresses meta-theoretical issues. Its core concern is to find a coherent conceptual language and an integrated research perspective which would allow to describe various experimental forms of artistic expression claiming the name of “translation”. Particular attention is paid to those literary and non-literary artistic experiments which obligatorily activate the interpretive context of translation proper and therefore require translational analytical tools. The methodological framework for research is provided by the ongoing “outward turn” in western European “post-translation studies”.

KEYWORDS | experimental translation, post-translation, outward turn, translation studies

Nastąpił inoj eon.

Timur Kibirow¹

Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli „literaturoznawczej awangardy teoretycznej”², Jurij Tynianow, notował w połowie lat 20. minionego wieku: „Pisać o wierszach jest teraz prawie tak samo trudno, jak pisać wiersze. Pisać zaś wiersze prawie tak samo trudno, jak je czytać. Takie jest błędne koło naszych czasów”³. Rosyjski formalista wskazywał na obszerną sferę amorficznych zjawisk literackich szczególnie znamiennej dla „okresów przejściowych”, w których to właśnie różnorodność, antynomiczność i wzajemna nieprzystawalność celowo zderzanych gatunków, stylów, konwencji, poetyk i estetyk stawała się skuteczną formą ekspresji synkretycznego światopoglądu artystycznego. Jeśli sparafrazować słowa J. Tynianowa i odnieść je do najnowszych tendencji rozwojowych twórczości translatorskiej, otrzymamy diagnozę aktualnego stanu teorii przekładu: pisać o nowych zjawiskach przekładowych jest teraz prawie tak samo trudno, jak tworzyć przekłady. Tworzyć zaś przekłady prawie tak samo trudno, jak je czytać (to znaczy rozumieć, analizować i interpretować). Moje rozważania dotyczą tej obserwowanej współcześnie fazy rozwoju dyscypliny — kulturowej translatoologii — kiedy teoria przestaje nadążać za eksperymentem artystycznym. Trzeba jednak zastrzec, że zależności między teorią (literatury/przekładu/sztuki) i praktyką artystyczną są zawsze, w każdym przekroju historycznym, obustronne i mają charakter sprzężenia zwrotnego. Z jednej strony teoria wyrasta z praktyki artystycznej jako jej uogólnienie, z drugiej — stymuluje i modeluje nowe rozwiązania artystyczne.

Przekład eksperymentalny, mimo widocznej w ostatnich latach autonomizacji i profesjonalizacji tego pola aktywności artystycznej, ba, nawet instytucjonalizacji translacyjnych praktyk eksperymentalnych⁴, pozostaje nadal *terra*

- 1 T. Kibirow, 2009: *W obszczem, żyli my niepłochi...* W: Idem: *Stichi o lubwi*. Moskwa, Wriemia, s. 355.
- 2 Odwołuję się tu do terminu wprowadzonego przez D. Ulicką, 2007: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*. Kraków, Universitas.
- 3 J. Tynianow, 1978 (1924): *Okres przejściowy*. A. Urbańska, tłum. W: Idem: *Fakt literacki*. E. Korpała-Kirszak, wyb. Warszawa, PIW, s. 133.
- 4 Skalę tego zjawiska ukazują m.in. objazdowe imprezy artystyczne (wystawy, instalacje interaktywne, performanse, sympozja, dyskusje, warsztaty twórczego tłumaczenia): *TransARTation! wandering texts, travelling objects 2017* (kuratorki: M. Perteghella, E. Loffredo, A. Milsom, <http://transartation.co.uk/exhibition> [dostęp: 13.09.2017]); *Translation Games* R. Vidal i J. Chamarette (<http://translationgames.net> [dostęp: 13.09.2017]); portale internetowe (np. *The Creative Literary Studio. Explorations in Writing, Translation, and the Art of Text Making* M. Perteghelli i E. Loffredo (<https://>

intacta w dyskursie naukowym. Głównym powodem tego stanu rzeczy jest brak metajęzyka, który pozwoliłby uchwycić specyfikę i wewnętrzne zróżnicowanie odmian przekładu eksperymentalnego, a także uporządkować jego problematykę w jednorodnych kategoriach i w sposób zintegrowany metodologicznie. Jak pisze Edwin Gentzler:

„oryginały” mieszają się z „przekładami”, zanikają różnice między „rodzimy” i „obcy”. Formy premodernistyczne, modernistyczne i postmodernistyczne płynnie przechodzą jedna w drugą. Właściwie cały system dyskursywny służący do opisu przekładów ulega rozproszeniu⁵.

„Tekstocentryczna”, jak ją określa E. Gentzler, translatologia zasklepiona w modelach i definicjach wypracowanych w latach 70. i 80. minionego wieku⁶ okazuje się niewydolna wobec naporu nowych transmedialnych doświadczeń artystycznych. W przekładoznawstwie nie jest to oczywiście sytuacja nowa. Na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci tłumacze-eksperymentatorzy nie raz rzucali wyzwanie klasycznym modelom translatologicznym, by przywołać chociażby *5 biblical poems* (*5 wierszy biblijnych*) Jacksona MacLowa (1954—1955) — cykl wierszy aleatorycznych wygenerowanych losowo poprzez rzuty kością do gry na podstawie angielskiego interlinearnego przekładu Biblii hebrajskiej. Poetycką metatranslację Biblii można przecież potraktować jako krytykę teorii tłumaczenia zakładających możliwość zastosowania w przekładzie formalnych metod teorii gier, np. Jiříego Levý’ego koncepcji przekładu jako gry⁷. O ile jednak czeski translatolog podkreślał odpowiedzialność i decyzyjność tłumacza, o tyle MacLow dążył do wyeliminowania podmiotowości z działań artystycznych/translatorskich, testując „wiersz nieintencjonalny”⁸.

thecreativeliterarystudio.wordpress.com [dostęp: 13.09.2017]); numery specjalne i stałe rubryki czasopism literacko-kulturalnych (np. *Bright Arrogance. A Column on Experiments in Translation* J. Milutisa w czasopiśmie „Jacket2” (<https://jacket2.org/commentary/bright-arrogance-1-0>) [dostęp: 15.01.2018]) lub — w polskim obiegu artystycznym — seria wydawnicza przekładów eksperymentalnych Linia Konceptualna Korporacji Ha!art.

- 5 E. Gentzler, 2017: *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. New York, Routledge, s. 7: „[...] »originals« and »translations« merge and distinctions between »home« and »foreign« tend to disappear. Premodern, modern, and postmodern forms are fluid. Indeed, the entire system of discourse upon which translations are described dissipates”.
- 6 Ibidem, s. 1.
- 7 Zob. J. Levý, 2009 (1966): *Przekład jako proces podejmowania decyzji*. M. Adamczyk, tłum. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 72—85.
- 8 Zob. J. MacLow, 2008: *Poetry and Pleasure*. W: Idem: *Thing of Beauty: New and Selected Works*. A. Tardos, ed. Berkeley, University of California Press, s. xxxiv.

Przekład eksperymentalny to obszar nie tylko nierównomiernie i słabo rozpoznany przez teoretyków i metodologów, ale też gęsto zaminowany. Wśród głównych przyczyn tego stanu rzeczy należałoby w pierwszej kolejności wymienić: 1) problem wielokodowości i różnorodności wypowiedzi artystycznych określanych mianem przekładów eksperymentalnych; 2) wysoką specjalizację języków teoretycznych — potencjalnie przydatnych, ale osobno niewystarczających do opisu przekładu eksperymentalnego, między innymi poetyki i teorii literatury, teorii sztuki, performatyki, medioznawstwa, muzykologii, informatyki, w szczególności badań nad twórczym programowaniem (*creative computing*) i cyfrową tekstualnością, i wreszcie samej teorii przekładu; przede wszystkim zaś 3) trudność ustalenia stabilnej i wyrazistej „płaszczyzny mediatyzującej”⁹ między różnorodnymi translatorskimi eksperymentami artystycznymi i różnorodnymi językami teoretycznymi służącymi do ich opisu. Znamienny w tym kontekście jest fakt, że jedyne próbki koherentnego języka opisu i krytyki eksperymentalnych zjawisk przekładowych, którymi obecnie dysponujemy, to autoanalizy i autointerpretacje samych tłumaczy-eksperymentatorów, by przywołać automodele eksperymentalnej twórczości translatorskiej Clive’a Scotta¹⁰, autokomentarze tłumaczki i autorki intermedialnych przekładów eksperymentalnych Eugenie Loffredo¹¹, „etiudy translatorskie” Michała Gasparowa¹² lub — w polskim obiegu artystycznym ostatnich lat — autokrytykę i autopromocję konceptualnych inicjatyw translatorskich Aleksandry Małeckiej i Piotra Mareckiego¹³.

Brak odpowiedniego metajęzyka porównawczego opisu przekładów eksperymentalnych jest tym bardziej dojmujący, że przekład eksperymentalny, który bytował do tej pory na obrzeżach translatorskiej twórczości artystycznej, wyraźnie

-
- 9 Termin B. Uspienskiego, 1997: *Poetyka kompozycji: struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. P. Fast, tłum. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 191—244.
- 10 Zob. C. Scott, 2006: *Translating Rimbaud’s „Illuminations”*. Exeter, University of Exeter Press; C. Scott, 2012a: *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge, Cambridge University Press; C. Scott, 2012b: *Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology*. Cambridge, Legenda; C. Scott, 2014a: *Przekład i przestrzeń lektury*. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, tłum. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 23: *Wyobrażenia w przekładzie*, s. 209—226; C. Scott, 2014b: *Translating Apollinaire*. Exeter, University of Exeter Press.
- 11 Zob. autokomentarze E. Loffredo na portalu *The Creative Literary Studio. Explorations in Writing, Translation, and the Art of Text Making*.
- 12 M.L. Gasparow, 2003: *Ekspierimentalnyje pieriewody*. Sankt-Pietierburg, Gipierion.
- 13 Zob. np. Ł. Grzesiczak, 2016: „Król Ubu Translate”. *Wywiad z Piotrem Mareckim i Aleksandrą Małecką*. „Gazeta Wyborcza”, z 18 stycznia, s. 6; K. Janczura, red., 2015: *Dlaczego wydajemy drukiem tłumaczenie automatyczne? Rozmowa redakcyjna o Ubu Królu, numerze i serii konceptualnej*. Rozmowa redakcyjna z udziałem K. Bazarnik, Z. Fajfera, M. Górskiej-Olesińskiej, A. Małeckiej, P. Mareckiego i M. Spodaryk. „ha!art. Postdyscyplinarny magazyn o kulturze współczesnej”, nr 50, s. 64—69.

przemieszcza się do centrum¹⁴, wywierając znaczący wpływ na kształtowanie się stylów artystycznych w różnych domenach sztuki. Jeśli w 1963 roku J. Levý, wprowadzając klasyczną dla dyscypliny opozycję translatorskiego „iluzjonizmu” i „antyluzjonizmu”, zaznaczał, że „przekłady antyluzjonistyczne są stosunkowo rzadkie (przyjmują postać parodii lub trawestacji), celem przekładu jest przecież przede wszystkim reprezentacja oryginału [...]; abstrakcyjny, atematyczny przekład byłby faktycznie anty-przekładem”¹⁵, to jeden z najwybitniejszych historiografów zachodniego przekładoznawstwa, E. Gentzler, przyznaje ponad pół wieku później, że „marginesy i wyjątki od »standardowego« przekładu [...] mogą się okazać o wiele bardziej rozległe niż centrum, że wyjątki liczbowo przewyższają normę...”¹⁶. Jak pokazuje historia przekładu modernistycznego, to właśnie eksperymentalne przekłady antyluzjonistyczne (awangardowe „anty-przekłady” sytuujące się „na marginesie”¹⁷ dominujących, iluzjonistycznych trendów twórczości translatorskiej) są najczęściej utożsamiane z „modernistyczną rewolucją w przekładzie”¹⁸. Koronny przykład tej tendencji stanowią „translatorskie kolaże” Ezry Pounda, które Hugh Kenner określił mianem „przekładów kubistycznych”¹⁹. Należałoby też dodać, że w różnojęzycznych i różnonarodowych historiografiach modernizmu to właśnie sztuka abstrakcyjna („nieprzedstawieniowa”, „niemimetyczna”, „beprzedmiotowa”, „eksperymentalna”) uznawana jest za najbardziej symptomatyczną dla tej formacji intelektualno-artystycznej²⁰. W nawiązaniu do formuły Wassilego Kandinskiego, że rozwój sztuki przebiega od realizmu do abstrakcjonizmu, ewolucję nowoczesnej sztuki przekładu można przedstawić jako serię mutacji od mimetycznej iluzji, poprzez rozpad iluzji w translatorskim paradygmacie awangardowym, do przekładów-centonów,

14 Odwołuję się tu do formalistycznego modelu ewolucji literackiej (zob. m.in. J. Tyńjanow, 1978: *O ewolucji literackiej*. A. Pomorski, tłum. W: Idem: *Fakt literacki...*, s. 43—65), który w zachodnim przekładoznawstwie rozwinęli twórcy „teorii polisystemowej” (zob. m.in. I. Even-Zohar, 1990: *Polysystem Studies*. „Poetics Today”, vol. 11, nr 1).

15 J. Levý, 2011 (1963): *The Art of Translation*. P. Corness, trans. Z. Jettmarová, ed. with a critical foreword. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins, s. 20.

16 E. Gentzler, 2017: *Translation and Rewriting...*, s. 7.

17 Zob. L. Venuti, 2008: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. [2nd ed.]. London—New York, Routledge, s. 164—236.

18 S.G. Yao, 2002: *Translation and the Languages of Modernism. Gender, Politics, Language*. New York, Columbia University Press, s. 126. Antynomiczne (iluzjonistyczne i antyluzjonistyczne) modele modernistycznego przekładu literackiego rekonstruuje T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016a: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt/M., Peter Lang, s. 55—222.

19 H. Kenner, 1971: *The Pound Era*. Berkeley, University of California Press, s. 138—140.

20 Zob. P. Lewis, 2007: *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 1.

abstrakcyjnych instalacji metaprzekładowych i metawierszy-objektów, które (przynajmniej w rozpoznaniu niektórych badaczy) przypieczętowują zwrot ku postmodernizmowi w praktyce translatorskiej²¹.

W tym punkcie wyrasta kolejna trudność porównawczego opisu przekładów eksperymentalnych: terminologia. Kontrowersje wokół przekładu eksperymentalnego rozpoczynają się już na poziomie terminu wywoławczego. „Przekład postmodernistyczny”, „antyprzekład”, „przekład abstrakcyjny”, „przekład atematyczny”, „przekład niemimetyczny”, „przekład antyiluzjonistyczny”, „przekład alternatywny”, „paraprzekład”, „anomalia przekładowa”, „przekład polisensoryczny”, „przekład transmedialny”, „kolaż translatorski”, „transkreacja”, „transmutacja”, „transdukcja”, „transadaptacja”, „lokalizacja”, „pseudoprzekład”, „transtekstualizacja”, „transmedializacja”, „metaprzekład”, *creative translation/uncreative translation, distranslation, radical translation, trans-elation, translanation, transmutilation, transcoding, transARTation, mistranslation, creative interference*, wreszcie *post-translation* — to tylko wybrane pseudonimy przekładu eksperymentalnego. Większość z nich to nazwy prywatne, podobnie jak cała seria neologizmów Haroldo de Camposa (*transcreation* — „transkreacja”, *trans-textualization* — „transtekstualizacja”, *transparaizatio* — „transparadyzacja”, *transillumination* — „transiluminacja”, *transluciferation mefistofáustica* — „translucyferacja mefistofaustyczna”)²², autorskie formuły Clive’a Scotta (*synaesthetic translation*²³ — „przekład synestezyjny”, *conceptual translation*²⁴ — „przekład konceptualny”, *tabular translation*²⁵ — „przekład tabularyczny”) lub, w polskiej refleksji wokółprzekładowej, żartobliwe prywatne nazwy gatunkowe Stanisława Barańczaka („identografy”, „similofony”, „fonety” i „fabuliony”²⁶). Oczywiście każda z wymienionych propozycji terminologicznych odsyła do innego języka metodologicznego: „antyprzekład”, „przekład antyiluzjonistyczny”, „abstrakcyjny”, „atematyczny” — do czeskiej strukturalnej teorii przekładu²⁷,

21 Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016a: *Modernist Translation...*, s. 43. Zagadnienia specyfiki „przekładu postmodernistycznego” poruszają m.in. K. Littau, 1997: *Translation in the Age of Postmodern Production: From Text to Intertext to Hypertext*. „Modern Language Studies”, vol. 33, nr 1, s. 81—96; R. Preda, 2001: *Ezra Pound’s (Post) Modern Poetics and Politic Logocentrism, Language, and Truth*. New York, Peter Lang; T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016a: *Modernist Translation...*, s. 267—287.

22 Zob. G. Borowski, 2012: *Transkreacja: myśl przekładowa Haroldo de Camposa*. „Przekładaniec”, nr 26, s. 87—107.

23 C. Scott, 2010: *Intermediality and Synaesthesia: Literary Translation as Centrifugal Practice*. „Art in Translation”, vol. 2, nr 2, s. 153—169.

24 C. Scott, 2006: *Translating Rimbaud’s “Illuminations”...*, s. 257.

25 C. Scott, 2012a: *Literary Translation and the Rediscovery of Reading...*, s. 7; C. Scott, 2012b: *Translating the Perception of Text...*, s. x.

26 S. Barańczak, 1995: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Londyn, Puls, s. 114—118.

27 J. Levý, 2011 (1963): *The Art of Translation...*, s. 20.

„transpozycja”, „transmetryzacja”, „transstylizacja”, „transfonacja”, „digest”, „transmodalizacja intermodalna”, „transmodalizacja intramodalna”, „transpozycja diegetyczna”, „transformacja pragmatyczna”, „transmotywacja”, „interwencja” — do strukturalistycznej koncepcji transtekstualności Gérarda Genette’a²⁸, z kolei „post-przekład” — do transdyscyplinarnych postulatów Siri Nergaard i Stephano Arduiniego²⁹, a także koncepcji E. Gentzlera, który modyfikuje zakres tego terminu, zanurzając go w refleksji poststrukturalistycznej. Epoka „post-przekładu” (i „post-przekładoznawstwa”) przyniosła też takie nowe propozycje terminologiczne, jak *transfiguration* („transfiguracja”) czy *creative interference* („twórcza interferencja”) z translatologicznych studiów miejskich Sherry Simon³⁰. E. Gentzler przyznaje, że to właśnie poststrukturalizm zdaje się oferować najbardziej adekwatną siatkę pojęciową i terminologiczną do uchwycenia zjawisk przekładu eksperymentalnego³¹. Należy przy tym podkreślić, że „przekład eksperymentalny” nie jest tożsamy z „przekładem literatury eksperymentalnej”. Bogato reprezentowane w twórczości translatorskiej są zarówno „konwencjonalne” przekłady tekstów eksperymentalnych³², jak i eksperymentalne przekłady tekstów „konwencjonalnych”³³.

W niezwykle rozbudowanej i wewnątrznie spolaryzowanej domenie przekładu eksperymentalnego, obejmującej takie zjawiska, jak między innymi przekłady homofoniczne (fonetyczne)³⁴, „łańcuchy przekładowe”³⁵, „przekłady

28 G. Genette, 2014 (1982): *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. T. Stróżyński, A. Milecki, tłum. Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria. Zob. E. Gentzler, 2017: *Translation and Rewriting...*, s. 13.

29 S. Nergaard, S. Arduini, 2011: *Translation: A New Paradigm*. „Translation: A Transdisciplinary Journal”, Inaugural Issue, s. 8—17.

30 S. Simon, 2006: *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal, McGill-Queen’s University Press, s. 120—140. Zob. E. Gentzler, 2017: *Translation and Rewriting...*, s. 6.

31 E. Gentzler, 2017: *Translation and Rewriting...*, s. 11.

32 Zob. np. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2017: *Umnyje pieriewody zaumi (strategii polskich pieriewodczikow)*. W: G.W. Wiekszyn, M. Pąckiński, otw. ried.: *Litieraturnyj transfer i poetika pieriewoda: Sbornik naucznych statiej*. Moskwa, Izdatielskij centr „Abukownik”, s. 70—85.

33 Zob. np. C. Scott, 2006: *Translating Rimbaud’s “Illuminations”...*

34 Nazywane też „przekładami fonologicznymi” (J.C. Catford), „powierzchniowymi” (*surface translation* — L.W. Forster), „fonemicznymi” (A. Lefevre), „translatofonią” (*translatophony* — E.C. Eoyang, 2003: *“Borrowed Plumage”: Polemical Essays on Translation*. Amsterdam—New York, Rodopi, s. 154—155) lub — w polskiej refleksji wokółprzekładowej: „similofonami” i „fonetami” (S. Barańczak, 1995: *Pegaz zdębiał...*, s. 114). Problematykę przekładu homofonicznego naświetlają m.in. T. Dembeck, 2015: *Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation*. „Critical Multilingualism Studies”, vol. 3, nr 1, s. 7—25; J. Hillson, 2013: *Homophonic Translation: Sense and Sound*. W: H.J. Minors, ed.: *Music, Text and Translation*. London, Bloomsbury, s. 95—105.

35 Zob. K. Szymańska, 2017: *“Into English”: A Collection of World Literature That Debunks Age-Old Translation Myths* [review]. „Words without Borders. The Online

pryzmatyczne³⁶, przekłady wielokrotne i odwrotne³⁷, „przekłady centonowe”³⁸, „przekłady aleatoryczne”³⁹, przekłady automatyczne i tworzone z wykorzystaniem twórczego programowania⁴⁰, a nawet „oryginalne” wielojęzyczne hybrydy tekstowe⁴¹ i serie translatorskie oparte na transmedialnym (transgatunkowym) storytellingu⁴², szczególnie interesujący pod względem teoretycznym jest ten coraz liczniejszy i coraz bardziej różnorodny zbiór realizacji artystycznych. Realizacje te można opisać jako różnotworzywowe wypowiedzi artystyczne (m.in. obiekty poetyckie, asamblaże, akcje poetyckie, instalacje, performanse) z rozmaitych dziedzin aktywności kulturalnej (literatury, sztuki wizualnej, sztuki performatywnej), które — genetycznie dalekie od zagadnień będących przedmiotem badań translatorów — samoświadomie wskazują przekład właściwy (interlingwalny)⁴³ jako swoją podstawową przestrzeń

Magazine for International Literature”, December. Dostępne w Internecie: <http://www.wordswithoutborders.org/book-review/into-english-a-collection-of-world-literature-that-debunks-age-old-myth> [dostęp: 9.01.2018].

- 36 Zob. *Prismatic Translation. Creating New Meanings: Prismatic Translation* [online]. „Creative Multilingualism”. Dostępne w Internecie: <https://www.creativeml.ox.ac.uk/research/prismatic-translation> [dostęp: 9.01.2017].
- 37 R.L. Walkowitz, 2015: *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York, Columbia University Press, s. 241—244.
- 38 Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2014: *Kolaż, centon, ready-made jako techniki translatorskie*. W: P. Fast, red.: *Strategie translatorskie. Od modernizmu do (post)post-modernizmu*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk / Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, s. 57—92.
- 39 Ibidem.
- 40 Zob. np. A. Małecka, P. Marecki, [w druku]: *Literary Experiments with Automatic Translation: A Case Study of a Creative Experiment Involving King Ubu and Google Translate*. W: B. Kalla, ed.: *Literary Margins and Digital Media*; K. Majdzik, 2016: *Przekład farsy i przekład-farsa. Kłopoty z Ubu Królem po polsku*. W: M. Gawlak, A. Świeściak, red.: *Komunikacja międzykulturowa. Przekład/komparatystyka/teoria i historia literatury. Księga jubileuszowa dedykowana profesor Bożenie Tokarzewej*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 111—125; T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2018: *Jutro: posthumanistyczny przekład artystyczny*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 24: *Typowe i nietypowe role tłumacza: wczoraj, dziś, jutro*.
- 41 Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2012: *Wielojęzyczność jako chwyt*. W: E. Kraskowska, W. Bolecki, red.: *Kultura w stanie przekładu: translatołogia — komparatystyka — transkulturowość*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 91—118.
- 42 I. Okulska, 2016: *Od przekładu intersemiotycznego do produktów typu tie-in, czyli transmedialny storytelling jako strategia tłumaczenia*. „Forum Poetyki”, jesień. Dostępne w Internecie: <http://fp.amu.edu.pl/od-przekladu-intersemiotycznego-do-produktow-typu-tie-in-czyli-transmedialny-storytelling-jako-strategia-tlumaczenia> [dostęp: 10.01.2018].
- 43 Nawiązując do klasycznej terminologii R. Jakobsona, 2009: *O językoznawczych aspektach przekładu*. L. Pszczołowska, tłum. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 43—49.

hermeneutyczną⁴⁴. Indeksy tych odniesień do przekładu właściwego mogą być bardzo różne: od (1) kwalifikacji dyskursywnych arbitralnie wprowadzonych do tytułu lub podtytułu wypowiedzi artystycznej, poprzez różnego rodzaju (2) dyskursywnie (w tradycji teoretycznej i krytycznej refleksji przekładowej) motywowane „aluzje tematyczne”, po rozmaite (3) „aluzje konstrukcyjne” (przede wszystkim wydania dwujęzyczne i wielojęzyczność jako czynnik konstrukcyjny werbowizualnej wypowiedzi artystycznej). Oto kilka najbardziej wyrazistych przykładów tych trzech typów odniesień do translacyjnej przestrzeni hermeneutycznej.

Elise Aru konsekwentnie nazywa swoją kolekcję różnotworzywowych wierszy-przedmiotów (*Série Premiers Poèmes-Objets*) wykonanych na wzór surrealistycznych poematów-asamblaży André Bretona „przekładami”. Opatrując swoje wiersze-przedmioty dwujęzycznymi tytułami: *Smell. Traduction du poème 'Odeur' de Francis Picabia* (2012), *Free Union. Traduction du poème 'L'Union libre' d'André Breton* (2008) lub *The Mystery Corset. Traduction du poème-collage 'Le Corset Mystère' d'André Breton* (2008)⁴⁵, artystka sugeruje, że jej prace należy czytać w kontekście translacji z wykorzystaniem wszystkich antynomii, jakie ten kontekst hermeneutyczny wywołuje. Wyjaśnia przy tym, że jej „definicja terminu *przekład* wykracza poza ograniczenia, które zazwyczaj się nań nakłada. Każdy wiersz-przedmiot z serii chc[e] przekładać inaczej”⁴⁶. Mimo autorskiej deklaracji odejścia od dotychczasowych sposobów rozumienia przekładu takie przekłady-przedmioty E. Aru, jak *Dream II. Traduction du texte 'Rêve II' d'André Breton* (2013) lub *The Night of the Sunflower. Traduction du poème 'Tournesol' d'André Breton* (2014), stworzone w ramach projektu „Travaux. Laboratoire de traduction” („Prace. Laboratorium przekładu”), wymagają umieszczenia w tej samej przestrzeni hermeneutycznej co np. angielskie przekłady utworów A. Bretona zaproponowane przez amerykańskich poetów: Davida Antina, Paula Austera, Roberta Duncana, Davida Gascoyne’a i Charlesa Simica⁴⁷, „po to, aby wejść z nimi w znaczeniorodne korelacje, koincydencje, czy choćby nawet kolizje,

44 Odwołuję się do pojęcia „przestrzeni hermeneutycznej” S. Balbusa, 1999: *Zagłada gatunków*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 25–39. W dalszej części rozważań nawiązuję do strukturalno-semiotycznych rozróżnień zaproponowanych przez badacza w tej rozprawie.

45 Przywoływane w tym artykule prace artystki można obejrzeć na stronie E. Aru: *Travaux Laboratoire de traduction*: <http://www.elisearu.com/11/travaux> [dostęp: 14.01.2018].

46 Zob. E. Aru, [online]: *Travaux Laboratoire de traduction*. Dostępne w Internecie: <http://www.elisearu.com/11/travaux> [dostęp: 14.01.2018]: „[...] définition du terme *traduction* outrepassé les limites que l'on lui impose habituellement. Pour chacune de ces séries de poèmes-objets, c'est bien l'envie de traduire différemment qui m'anime”.

47 Zob. A. Breton, 2003: *Selections*. M. Polizotti, ed. and introd. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

w każdym razie w hermeneutyczny kontakt, w jakiejś mierze przy tym niezależnie od charakteru i jakości swoich faktycznych artystycznych struktur”⁴⁸.

Przykład aluzji tematycznej można odnaleźć w performansie Ewy Partum *Pirouette* (1984) wykonanym przez artystkę nago na łyżwach na tafli lustra odbijającego jej autoportret wirujący nad nim na długiej taśmie przymocowanej do wiatraka. Kiedy szkło w finale performansu zostaje rozbite ostrzami łyżew, E. Partum wygłasza w języku niemieckim słowa: „To, co minęło, i to, co miało znaczenie, ma taki związek z nami jak odbicie w lustrze z oryginałem”⁴⁹. Wypowiedź artystki uruchamia sensy przekładu jako lustra/odbicia i portretu podwójnego, należące do klasycznych metafor przekładu⁵⁰, ideę jukstapozycji oryginału i jego reprezentacji oraz złożone zagadnienia przekładu i pamięci⁵¹. Istotny jest również fakt, że film dokumentujący performans był eksponowany na wystawie *Translate. Kolekcja niemożliwa / Translate. The Impossible Collection* gdańskiej Fundacji i Galerii Wyspa Progress w ramach europejskiego projektu teoretyków i praktyków kultury wizualnej oraz polityk kulturalnych, podejmującego „problemy przekładu kulturowego w relacji do zjawiska kolekcji, przemieszczenia jej w inny kontekst kulturowy oraz możliwości reinterpretacyjnych poprzez odmienne narzędzia językowe i metodologiczne”⁵².

Za przykład aluzji konstrukcyjnej uznać można dwujęzyczne wydanie *na polach „A Shropshire Lad”* (2007, *na marginesach „A Shropshire Lad”*) moskiewskiego postkonceptualisty Timura Kibirowa, prezentujące ekwilinuarne i ekwirytmiczne rosyjskojęzyczne warianty ballad Alfreda Edwarda Housmana z tomiku *A Shropshire Lad* (1896) w bezpośrednim sąsiedztwie oryginałów. Konstrukcyjne odniesienia do przekładu zawierają też między innymi wielojęzyczny „obiekt poetycki” *Jeśli chcesz coś powiedzieć, mów językiem języka* (1974) Ewy Partum, rozsyłany przez artystkę w formie druków artystycznych (tzw. sztuki poczty), i performans

48 S. Balbus, 1999: *Zagłada gatunków...*, s. 32.

49 Cyt. za: A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, red., 2013: *Ewa Partum. Instytut Sztuki Wyspa — 2012/2013*. Gdańsk, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress, s. 292—293.

50 Zob. np. krytykę metafory przekładu jako lustra T. Hermansa, 2002: *Paradoxes and Aporias in Translation and Translation Studies*. W: A. Riccardi, ed.: *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 10.

51 Jak pisze A. Assmann: „erinnern ist übersetzen” („przypominanie jest tłumaczeniem”). A. Assmann, 2006: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München, Beck, s. 124. W polskim przekładoznawstwie problematykę pamięci i translacji jako kategorii literaturoznawstwa interkulturowego rozwija m.in. K. Lukas, 2014: *Wyobraźnia autora i tłumacza wobec pamięci kulturowej. O Wybrańcu Tomasza Manna i jego polskim przekładzie*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 23: *Wyobraźnia w przekładzie...*, s. 149—170.

52 Instytut Sztuki Wyspa. <http://www.wyspa.art.pl/title,TranslateKolekcjaniemozliwaczesc1,pid,44,oid,38,cid,52,type,10.html> [dostęp: 14.01.2018].

artystki zrealizowany pod tym samym tytułem podczas V Biennale Form Przeszennych *Kinolaboratorium* w Galerii El w Elblągu (1973)⁵³. Przykładów dostarczają też berlińska instalacja i performans E. Partum *Aussage Pur — Goethe in Goethe* (1997, *Wypowiedź czysta. Goethe w Goethem*), podczas którego recytatorzy w białych kombinezonach czytali monolog Fausta kolejno w różnych językach, a w finale akcji zamienili się w chór głosów recytujących tekst symultanicznie⁵⁴, oraz performans dźwiękowy *Translation Zone(s): A Stuttering* (2016) Heather Connely, wykonany przez przedstawicieli dziesięciu różnych języków⁵⁵.

W tego typu wypowiedziach artystycznych aktywowanie semantyki translacji jest składnikiem oryginalnego zamysłu ideowo-artystycznego. Znaczenia translacji mogą być implikowane przez strukturę wypowiedzi artystycznej zakładającej uprzedni międzyjęzykowy przekład oryginału na język polski, jak w przypadku *poem by ewa. Fragment W POSZUKIWANIU STRACONEGO CZASU Marcela Proust'a* (1971) skomponowanego z rozsypanych liter jednego z największych dzieł prozy modernistycznej i zawierającego wyłącznie litery z polskiego alfabetu (brak właściwych francuskiej pisowni znaków diakrytycznych)⁵⁶. Semantyka translacji może być też suflowana przez nadanie tym wypowiedziom artystycznym odpowiedniego kontekstu, np. przez eksponowanie innojęzycznego oryginału w bezpośredniej bliskości tekstu docelowego. Przykładów tego typu działań dostarczają między innymi muzealna instalacja artystki (2001), zderzająca wizualne „przekłady konceptualne” z oryginalnymi tekstami literackimi umieszczonymi na stojakach do nut⁵⁷, lub polisensoryczna Miejska Instalacja-Labirynt dwóch brazylijskich artystów plastyków: Chico Zorzete i Jorge Bassaniego (1984). Przy wejściu na teren działania artystycznego zamieszczono tablicę z wierszem Williama Blake’a *The Sick Rose* i jego kaligramatycznym przekładem Augusto de Camposa *A Rosa Doente*⁵⁸, który posłużył za prototyp

53 E. Partum, 2013: *Jeśli chcesz coś powiedzieć, mów językiem języka*. W: A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, red., 2013: *Ewa Partum. Instytut Sztuki Wyspa...*, s. 213, 224.

54 Zob. dokumentację fotograficzną instalacji artystki w: A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, red., 2013: *Ewa Partum. Instytut Sztuki Wyspa...*, s. 155, 316.

55 Zob. dokumentację performansu zrealizowanego na terenie Biblioteki w Birmingham: H. Connely, [online]: *Translation Zone(s): A Stuttering*. Dostępne w Internecie: <https://vimeo.com/172641096> [dostęp: 14.01.2018].

56 E. Partum, 2013: *poem by ewa. Fragment W POSZUKIWANIU STRACONEGO CZASU Marcela Proust'a*. W: A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, red.: *Ewa Partum. Instytut Sztuki Wyspa...*, s. 203.

57 Zob. E. Partum, 2001: *Text Installation with Music Stands*. W: A. Stephen, red.: *Ewa Partum 1965—2001*. Karlsruhe, Badischer Kunstverein — Warschau, Nationalmuseum, s. 95.

58 Na temat instalacji zob. E.R.P. Vieira, 1998: *New Registers for Translation in Latin America*. W: P. Bush, K. Malmkjær, eds.: *Rimbaud's Rainbow: Literary Translation in Higher Education*. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins, s. 189.

instalacji-labiryntu. Rozumienie podstawowych sensów tych różnotworzywowych wypowiedzi artystycznych wymaga uruchomienia semantyki translacji, a zatem także postawienia właściwych translatologii pytań na temat charakteru transferu międzyjęzykowego/intersemiotycznego/międzykulturowego, rodzaju transformacji tłumaczeniowej, z którą mamy do czynienia, oraz sposobu rozumienia ekwiwalencji tekstu wyjściowego i docelowego.

Osobliwość przywołanych tu eksperymentów artystycznych — Elise Aru, Ewy Partum, Chico Zorzete i Jorge Bassaniego, a także translatorskich kolaży Clive’a Scotta prezentowanych w przestrzeni muzealnej⁵⁹ — można scharakteryzować inaczej. Wypowiedzi te poddają się rozumieniu dopiero jako ogniwa układu translatorycznego⁶⁰ — warianty realizacyjne modelu komunikacji obejmującego nadawcę prymarnego, tekst w języku wyjściowym, tłumacza, odbiorcę terminalnego i tekst w języku docelowym. Oczywiście kwestia rozumienia owego „rozumienia” w przypadku przekładu eksperymentalnego wymaga osobnego namysłu. Jeden z najaktywniejszych teoretyków tzw. zwrotu twórczego w zachodniej translatologii i twórca licznych przekładów eksperymentalnych z francuskiej poezji preawangardowej i awangardowej pyta:

Jeśli przekład nie jest projektowany jako ćwiczenie hermeneutyczne, jeśli jego główną troską nie jest rekonstrukcja znaczenia tekstu wyjściowego, ale potęgowanie energii ekspresywnych i możliwości eksperymentalnych oryginału, to co właściwie rozumiemy pod pojęciem rozumienia? Rozumienie zakłada przecież obecność czegoś, co można zrozumieć lub zrozumieć błędnie, zakłada realną obecność tekstu. Jeśli jednak przekład literacki jest rozmyślnie konstruowany jako tryb tekstowej ingerencji mającej na celu ujawnienie widmowości rzeczywistości tekstowej, wówczas rozumienie tekstu jest czymś zupełnie innym⁶¹.

59 Zob. fotografie z wystawy prac badacza i konceptualnego tłumacza-artysty na stronie *TransARTation! wandering texts, travelling objects 2017*: <http://transartation.co.uk/project/clive-scott/> [dostęp: 26.01.2018].

60 Odwołuję się tu do terminu i koncepcji F. Gruczy, 1981: *Zagadnienie translatoryki*. W: F. Grucza, red.: *Glottodydaktyka a translatoryka*. Materiały z IV Sympozjum zorganizowanego przez Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, Jachranka 3—5 listopada 1976. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 9—27.

61 C. Scott, [w druku]: *Understanding Understanding: Literary Translation as a Special Case of Interference*. Abstrakt referatu wygłoszonego na konferencji „Poetics of (Mis) understanding: Culture-Making Potential of Interference in Artistic Communication” (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 7—8 grudnia 2017) i przyjętego do druku w pokonferencyjnej monografii zbiorowej: T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Pluciennik, B. Śniecikowska, eds.: *Understanding Misunderstanding. Creative Potential of Interference in Literary Communication*.

W przypadku przekładu eksperymentalnego rozumienie należałoby zatem zdefiniować na nowo, przede wszystkim w odniesieniu do natury translacyjnego doświadczenia czytelniczego i niezbywalnej semantycznej labilności tekstu źródłowego.

Dotychczasowa recepcja takich prac, jak metapoetyckie instalacje (aleatoryczne metatranslacje) Ewy Partum, polegające na rozsypywaniu liter z *Ulissesa* Jamesa Joyce’a w przestrzeni publicznej⁶², lub simultaniczna recytacja monologu Fausta w różnych językach, pokazuje, że historycy i teoretycy sztuki nie mają odpowiednich narzędzi translatologicznych do opisu tych dzieł w kategoriach przekładu, a translatologowie, którzy zazwyczaj nie szukają materiału badawczego w sztukach wizualnych, nie wypracowali języka adekwatnego do ich opisu. Próba translatologicznej analizy polisensorycznych obiektów i praktyk artystycznych często napotyka na opór ze strony historyków sztuki. Tymczasem niekongruencja wąskospecjalistycznych, „wewnętrznych” języków teoretycznych powoduje zubożenie semantyki wypowiedzi artystycznej. Historyk sztuki głuchy na odniesienia analizowanych wypowiedzi artystycznych do hermeneutycznej przestrzeni translacji i niewładający translatologicznymi językami opisu traci bodaj połowę sensów, jakie niosą ze sobą te wypowiedzi. Przykładowo, wydaje się, że dopiero poststrukturalistyczna teoria przekładu — dekonstrukcjonistyczna krytyka strukturalno-semiotycznych koncepcji tłumaczenia, model interpretacji jako afirmacji gry i Derridiańska koncepcja „babeliady” — pozwala odczytać semantykę wielojęzycznego „obiekту poetyckiego” i performansu Ewy Partum *Jeśli chcesz coś powiedzieć, mów językiem języka* oraz metapoetyckich instalacji artystki, polegających na rozrzucaniu w przestrzeni publicznej liter z *Ulissesa*⁶³. Z kolei translatolog znający poststrukturalistyczne koncepcje przekładu, ale nieświadomy historii tekstu wizualnego (od werbowizualnych eksperymentów europejskich awangardystów, poprzez sztukę konkretną i sztukę konceptualną, po współczesne formy interaktywnego tekstu wizualnego w przestrzeni publicznej i poezję cybernetyczną) skazany jest nie tylko na niedosyt poznawczy, lecz także na błąd metodologiczny, kiedy ma do czynienia na przykład z kaligramatycznymi przekładami wierszy Paula Eluarda dokonanyymi przez Elise Aru lub przekładami-kolażami wierszy Guillaume’a Apollinaire’a autorstwa Clive’a Scotta, które zacierają granice między mediami słownym i wizualnym, łącząc ideę „słów na wolności” z pozasłowną formą kolażu — fotomontażem — w dodatku wyeksponowanymi w przestrzeni

62 Zob. E. Partum, 2013: *Poezja aktywna* (1971). W: A. Szyłak, B. Partum, E.M. Tatar, red.: *Ewa Partum. Instytut Sztuki Wyspa — 2012/2013...*, s. 200—201.

63 Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016b: *Przekład jako metodologia przekładu*. W: P. Fast, T. Markiewka, J. Pisarska, red.: *Reguły gier. Między normatywizmem a dowolnością w przekładzie*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk / Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, s. 16—21.

muzealnej⁶⁴. Nie ulega wątpliwości, że historyk sztuki, translator i poetolog sporządziliby trzy zupełnie odmienne i wzajemnie niewspółmierne analizy i interpretacje na przykład tego tłumaczenia-fotomontażu fragmentu Apollinaire'owskiego poematu C. Scotta, który jest całkowicie pozbawiony elementu werbalnego. Można w nim dostrzegać ostateczny punkt dojścia translatorskiego kolażu typograficznego (zastosowanego przez C. Scotta np. w przekładach *Les Illuminations* Arthura Rimbauda) — koniec tej linii rozwojowej awangardowego kolażu, która wiedzie od kubistycznych *papiers collés*, poprzez typograficzne kolaże rosyjskich kubofuturystów i wizualne eksperymenty poetyckie konstruktywistów, po rozmaite nurty poezji konkretnej⁶⁵. Poetolog zobaczy w „metawierszu” C. Scotta graficzny ekwiwalent tekstu (ten, który J. Tynianow zdefiniował jako pozajęzykowy, graficzny substytut tekstu poetyckiego) i odnajdzie w nim realizację tego samego konceptu, który uwidacznia rosyjski ekwiwalent tekstu Edwarda Alfreda Housmana zaproponowany przez moskiewskiego postkonceptualistę Timura Kibirowa *Эквивалент текста (а то уж слишком много про любовь)* — kolejny problematyczny eksperyment translatorski⁶⁶.

Słusznie podkreśla E. Gentzler, że „badania nad zjawiskami translacyjnymi nie muszą być wpisane w jedną dyscyplinę. Zjawiska translacyjne pojawiają się przecież także w innych formach komunikacji, nie tylko w tekstach pisanych”⁶⁷. Za najważniejszy cel prezentowanych tu rozważań uważam zwrócenie uwagi na konieczność podjęcia takich transdyscyplinarnych badań nad przekładem eksperymentalnym, które objęłyby zagadnienia materialnych i konceptualnych form jego realizacji, technik wykonania, sensualnych modalności odbioru oraz dostępnych różnodyscyplinowych języków teoretycznych w poszukiwaniu siatki pojęciowo-terminologicznej umożliwiającej zintegrowany opis instalacji metapoetyckich Ewy Partum i metawierszy-objektów Elise Aru, performansu dźwiękowego Heather Connely i translatorskich fotokolaży Clive’a Scotta w jednorodnych kategoriach analitycznych. Próba wypracowania metajęzyka porównawczego opisu przekładów eksperymentalnych musi mieć charakter metatranslacyjny: sprawdzać wzajemną przekładalność języków teoretycznych takich dyscyplin wiedzy, jak translatorologia, historia sztuki, poetyka, performatyka, ale także studia nad wizualnością (*visual studies*), badania nad kulturą

64 C. Scott, 2014: *Translating Apollinaire...*

65 Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2014: *Kolaż, centon, ready-made jako techniki translatorskie...*, s. 57–92.

66 Zob. analizę utworu Timura Kibirowa w świetle Tynianowowskiego pojęcia graficznego ekwiwalentu tekstu w: T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2013: *Ekwiwalencja tekstowa w teorii przekładu i wersologii*. W: W. Sadowski, red.: *Potencjał wiersza*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 56–72.

67 E. Gentzler, 2017: *Translation and Rewriting...*, s. 1.

audialną (*sound studies*), antropologia literacka, studia miejskie, muzeologia, które mogłyby dostarczyć interesujących odpowiedzi na te same pytania badawcze. Do najistotniejszych należą te zadawane przez inicjatorów translatorskich platform artystycznych: 1) Jak można definiować przekład w kontekście sztuk wizualnych? 2) Czy „esencja” oryginału, którą można uchwycić i przekazać w przekładzie, jest taka sama dla różnych form sztuki i różnych języków twórczości kulturowej? 3) Czy i w jaki sposób spojrzenie tłumacza literackiego różni się od spojrzenia tłumacza-artysty wizualnego⁶⁸?

Formułowany tu postulat podjęcia szeroko zakrojonych badań nad różnorodnym przekładem eksperymentalnym to zarazem postulat wyjścia (z) translatoologii „na zewnątrz”. Translatoologia, która zdaniem E. Gentzlera na naszych oczach ewoluuje w stronę „post-translatoologii”, powinna się otworzyć na badania nad przekładem prowadzone poza jej granicami — także w dziedzinie teorii i historii sztuki, architektury, studiów nad pamięcią, studiów miejskich, performatyki i medioznawstwa. Prefiks „post-” nie konotuje przy tym zwiotczenia i wyczerpania jakiejś „standardowej”, akceptowalnej formuły przekładu, ale raczej witalność i tranzytywność zjawisk, ich kategoriałną wielopłaszczyznowość, organiczną niestabilność, nadmiarowość i elastyczność, słowem: „post-” to raczej mobilizacja sił twórczych niż symptom wytracania impetu i trwonienia energii artystycznych. „Post-” oznacza raczej zdjęcie z twórczości przekładowej norm krępujących ruchy tekstowym indywiduom i procesom twórczym niż degenerację układu translatorycznego. Najbliższym kontekstem rozważań teoretycznych nad przekładem eksperymentalnym powinien być tzw. zwrot na zewnątrz (*The Outward Turn*), postulowany przez Susan Bassnett⁶⁹ jako naturalna i nieuchronna konsekwencja całej serii zwrotów: od „zwrotu kulturowego” w translatoologii⁷⁰ po „zwrot translacyjny” w badaniach kulturowych⁷¹, w bezpośrednim kontekście zwrotów „twórczego”⁷² w translatoologii oraz „performatywnego” i „ikonicznego” w badaniach kulturowych⁷³. Stawką w tym przedsięwzięciu jest redefinicja takich kluczowych dla humanistyki pojęć, jak rozumienie, przekład, ekwiwalencja, literackość. Jak zauważa E. Gentzler,

68 Zob. np. opis projektu artystycznego R. Vidal i J. Chamarette: *Translation Games* dostępny na stronie internetowej: <http://translationgames.net/about-tg/> [dostęp: 26.01.2018].

69 S. Bassnett, 2017: *Foreword*. W: E. Gentzler: *Translation and Rewriting...*, s. ix—x.

70 Zob. np. M. Heydel, 2009: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 21—33.

71 Zob. np. D. Bachmann-Medick, 2012 (2006): *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. K. Krzemieniowa, tłum. Warszawa, Oficyna Naukowa, s. 280—334.

72 Zob. E. Loffredo, M. Perteghella, eds., 2006: *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. London—New York, Continuum.

73 Zob. D. Bachmann-Medick, 2012: *Cultural Turns...*, s. 119—166, 390—451.

„dyskurs o przekładzie z zewnątrz dyscypliny może pomóc badaczom lepiej analizować zjawiska translacyjne rozpatrywane dotychczas od wewnątrz”⁷⁴.

Rozważania na temat eksperymentalnych praktyk artystycznych można zakończyć parafrazą słów Jurija Tynianowa, które oryginalnie odnosiły się do eposu w okresie literackiej zmiany, ale wydają się także adekwatnie charakteryzować status i kondycję eksperymentu translatorskiego w obrębie kulturowej translologii: eksperymentalny przekład artystyczny jeszcze się nie wytańczył, nie znaczy to jednak, że m u s i się wytańczyć⁷⁵.

Literatura

- Aru E., [online]: *Travaux. Laboratoire de traduction*. Dostępne w Internecie: <http://www.elisearu.com/11/travaux> [dostęp: 14.01.2018].
- Assmann A., 2006: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München, Beck.
- Bachmann-Medick D., 2012 (2006): *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*. K. Krzemieniowa, tłum. Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Balbus S., 1999: *Zagłada gatunków*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 25—39.
- Barańczak S., 1995: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Londyn, Puls.
- Bassnett S., 2017: *Foreword*. W: E. Gentzler: *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. New York, Routledge, s. viii—xiv.
- Borowski G., 2012: *Transkreacja: myśl przekładowa Haroldo de Camposa*. „Przekładaniec”, nr 26, s. 87—107.
- Breton A., 2003: *Selections*. M. Polizotti, ed. and introd. Berkeley—Los Angeles—London, University of California Press.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2012: *Wielojęzyczność jako chwyt*. W: E. Kraskowska, W. Bolecki, red.: *Kultura w stanie przekładu: translologia — komparatystyka — transkulturowość*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 91—118.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2013: *Ekwiwalencja tekstowa w teorii przekładu i wersologii*. W: W. Sadowski, red.: *Potencjał wiersza*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, s. 56—72.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2014: *Kolaż, centon, ready-made jako techniki translatorskie*. W: P. Fast, red.: *Strategie translatorskie. Od modernizmu do*

74 E. Gentzler, 2017: *Translation and Rewriting...*, s. 1—2.

75 Zob. J. Tynianow, 1978: *Okres przejściowy...*, s. 185: „Epos się jeszcze nie wytańczył, nie znaczy to, że m u s i się wytańczyć” (podkreśl. — J.T.).

- (post)postmodernizmu. Katowice, Wydawnictwo Śląsk / Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, s. 57—92.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2016a: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt/M., Peter Lang.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2016b: *Przekład jako metodologia przekładu*. W: P. Fast, T. Markiewka, J. Pisarska, red.: *Reguły gier. Między normatywizmem a dowolnością w przekładzie*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk / Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, s. 8—29.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2017: *Umnyje pieriewody zaumi (strategii polskich pieriewodczikow)*. W: G.W. Wiekszyn, M. Pąkciński, otw., ried.: *Litieraturnyj transfer i poetika pieriewoda: Sbornik naucznych statiej*. Moskwa, Izdatielskij centr „Abukownik”, s. 70—85.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2018: *Jutro: posthumanistyczny przekład artystyczny*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 24: *Typowe i nietypowe role tłumacza: wczoraj, dziś, jutro*, s. 115—129.
- Connelly H., [online]: *Translation Zone(s): A Stuttering*. Dostępne w Internecie: <https://vimeo.com/172641096> [dostęp: 14.01.2018].
- Dembeck T., 2015: *Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation*. „Critical Multilingualism Studies”, vol. 3, nr 1, s. 7—25.
- Eoyang E.C., 2003: *“Borrowed Plumage”: Polemical Essays on Translation*. Amsterdam—New York, Rodopi.
- Even-Zohar I., 1990: *Polysystem Studies*. „Poetics Today”, vol. 11, nr 1.
- Gasparow M.L., 2003: *Ekspierimentalnyje pieriewody*. Sankt-Pietierburg, Gi-pierion.
- Genette G., 2014 (1982): *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. T. Stróżyński, A. Milecki, przeł. Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria.
- Gentzler E., 2017: *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. New York, Routledge.
- Grucza F., 1981: *Zagadnienie translatoryki*. W: F. Grucza, red.: *Glottodydaktyka a translatoryka*. Materiały z IV Sympozjum zorganizowanego przez Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, Jachranka 3—5 listopada 1976. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 9—27.
- Grzesiczak Ł., 2016: „*Król Ubu Translate*”. Wywiad z Piotrem Mareckim i Aleksandrą Małecką. „Gazeta Wyborcza”, z 18 stycznia, s. 6.
- Hermans T., 2002: *Paradoxes and Aporias in Translation and Translation Studies*. W: A. Riccardi, ed.: *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Heydel M., 2009: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 21—33.

- Hillson J., 2013: *Homophonic Translation: Sense and Sound*. W: H.J. Minors, ed.: *Music, Text and Translation*. London, Bloomsbury, s. 95—105.
- Instytut Sztuki WYSPA, <http://www.wyspa.art.pl/title,TranslateKolekcjaniemozliwaczescI,pid,44,oid,38,cid,52,type,10.html> [dostęp: 14.01.2018].
- Jakobson R., 2009: *O językoznawczych aspektach przekładu*. L. Pszczołowska, tłum. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 43—49.
- Janczura K., red., 2015: *Dlaczego wydajemy drukiem tłumaczenie automatyczne? Rozmowa redakcyjna o Ubu Królu, numerze i serii konceptualnej*. Rozmowa redakcyjna z udziałem K. Bazarnik, Z. Fajfera, M. Górskiej-Olesińskiej, A. Małeckiej, P. Mareckiego i M. Spodaryk. „ha!art. Postdyscyplinarny magazyn o kulturze współczesnej”, nr 50, s. 64—69.
- Kenner H., 1971: *The Pound Era*. Berkeley, University of California Press.
- Kibirow T., 2009: *Stichi o lubwi*. Moskwa, Wriemia.
- Lewis P., 2007: *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Levý J., 2009 (1966): *Przekład jako proces podejmowania decyzji*. M. Adamczyk, tłum. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 72—85.
- Levý J., 2011 (1963): *The Art of Translation*. P. Corness, trans. Z. Jettmarová, ed. with a critical foreword. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins.
- Littau K., 1997: *Translation in the Age of Postmodern Production: From Text to Intertext to Hypertext*. „Modern Language Studies”, vol. 33, nr 1, s. 81—96.
- Loffredo E., Perteghella M., eds., 2006: *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. London—New York, Continuum.
- Lukas K., 2014: *Wyobrażenia autora i tłumacza wobec pamięci kulturowej. O Wybrańcu Tomasza Manna i jego polskim przekładzie*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 23: *Wyobrażenia w przekładzie*, s. 149—170.
- MacLow J., 2008: *Thing of Beauty: New and Selected Works*. A. Tardos, ed. Berkeley, University of California Press.
- Majdzik K., 2016: *Przekład farsy i przekład-farsa. Kłopoty z Ubu Królem po polsku*. W: M. Gawlak, A. Świeściak, red.: *Komunikacja międzykulturowa. Przekład/komparatystyka/teoria i historia literatury. Księga jubileuszowa dedykowana profesor Bożenie Tokarzowej*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 111—125.
- Małeczka A., Marecki P., [w druku]: *Literary Experiments with Automatic Translation: A Case Study of a Creative Experiment Involving King Ubu and Google Translate*. W: B. Kalla, ed.: *Literary Margins and Digital Media*.
- Milutis J., [online]: *Bright Arrogance. A Column on Experiments in Translation*. „Jacket2”. Dostępne w Internecie: <https://jacket2.org/commentary/bright-arrogance-1-0> [dostęp: 15.01.2018].

- Nergaard S., Arduini S., 2011: *Translation: A New Paradigm*. „Translation: A Transdisciplinary Journal”, Inaugural Issue, s. 8—17.
- Okulska I., 2016: *Od przekładu intersemiotycznego do produktów typu tie-in, czyli transmedialny storytelling jako strategia tłumaczenia*. „Forum Poetyki”, jesień. Dostępne w Internecie: <http://fp.amu.edu.pl/od-przekladu-intersemiotycznego-do-produktow-typu-tie-in-czyli-transmedialny-storytelling-jako-strategia-tlumaczenia> [dostęp: 10.01.2018].
- Perteghell A.M., E. Loffredo, [online]: *The Creative Literary Studio. Explorations in Writing, Translation, and the Art of Text Making*. Dostępne w Internecie: <https://thecreativeliterarystudio.wordpress.com> [dostęp: 13.09.2017].
- Preda R., 2001: *Ezra Pound's (Post)Modern Poetics and Politic Logocentrism, Language, and Truth*. New York, Peter Lang.
- Reynolds M., Park S.S., Philippou E., [online]: *Prismatic Translation. Creating New Meanings: Prismatic Translation. Creative Multilingualism*. Dostępne w Internecie: <https://www.creativeml.ox.ac.uk/research/prismatic-translation> [dostęp: 9.01.2017].
- Scott C., 2006: *Translating Rimbaud's „Illuminations”*. Exeter, University of Exeter Press.
- Scott C., 2010: *Intermediality and Synaesthesia: Literary Translation as Centrifugal Practice*. „Art in Translation”, vol. 2, nr 2, s. 153—169.
- Scott C., 2012a: *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Scott C., 2012b: *Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology*. Cambridge, Legenda.
- Scott C., 2014a: *Przekład i przestrzeń lektury*. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, tłum. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 23: *Wyobrażenia w przekładzie*, s. 209—226.
- Scott C., 2014b: *Translating Apollinaire*. Exeter, University of Exeter Press.
- Scott C., [w druku]: *Understanding Understanding: Literary Translation as a Special Case of Interference*. W: T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Płuciennik, B. Śniecikowska, eds.: *Understanding Misunderstanding. Creative Potential of Interference in Literary Communication*.
- Simon S., 2006: *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal, McGill-Queen's University Press.
- Stepken A., red., 2001: *Ewa Partum 1965—2001*. Karlsruhe, Badischer Kunstverein — Warschau, Nationalmuseum.
- Szyłak A., Partum B., Tatar E.M., red., 2013: *Ewa Partum. Instytut Sztuki Wyspa — 2012/2013*. Gdańsk, Instytut Sztuki Wyspa / Fundacja Wyspa Progress.
- Szymańska K., 2017: *“Into English”: A Collection of World Literature That Debunks Age-old Translation Myths* [review]. „Words without Borders. The Online

- Magazine for International Literature”, December. Dostępne w Internecie: <http://www.wordswithoutborders.org/book-review/into-english-a-collection-of-world-literature-that-debunks-age-old-myth> [dostęp: 9.01.2018].
- TransARTation! wandering texts, travelling objects 2017*, [online]. Dostępne w Internecie: <http://transartation.co.uk/exhibition> [dostęp: 13.09.2017].
- Tynianow T., 1978: *Fakt literacki*. E. Korpała-Kirszak, wyb. Warszawa, PIW.
- Ulicka D., 2007: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*. Kraków, Universitas.
- Uspienski B., 1997: *Poetyka kompozycji: struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. P. Fast, tłum. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Venuti L., 2008: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. [2nd ed.]. London—New York, Routledge.
- Vidal R., Chamarette J., [online]: *Translation Games*. Dostępne w Internecie: <http://translationgames.net> [dostęp: 13.09.2017].
- Vieira E.R.P., 1998: *New Registers for Translation in Latin America*. W: P. Bush, K. Malmkjær, eds.: *Rimbaud's Rainbow: Literary Translation in Higher Education*. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins, s. 171—195.
- Walkowitz R.L., 2015: *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York, Columbia University Press, s. 241—244.

Тамара Бжостовска-Тэрэшкевич

Искусство пост-перевода

РЕЗЮМЕ | Предметом статьи являются метатеоретические исследования касающиеся интегрированного языка описания экспериментального перевода в различных областях художественного творчества. Общий контекст рассуждений — это новейшие методологические тенденции в западноевропейской культурной теории перевода, в частности „творческий поворот” и „внешний поворот” в англоязычном „пост-переводоведении” последних лет. Художественные примеры включают концептуальные переводы Клайва Скотта, переводы-ассамбляжи Элизы Ару, перфомансы и метапоэтические инсталляции Эвы Партум.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ | перевод, пост-перевод, творческий поворот, внешний поворот, переводоведение

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

The Art of Post-translation

SUMMARY | The article is devoted to meta-theoretical problems concerning the possibilities of an integrated description of experimental translation in various domains

of artistic creation. A general framework for discussion is provided by the latest methodological tendencies in the western European cultural translation studies including the “creative turn” and the “outward turn” in the English-language “post-translation studies” of recent years. The material for analysis includes Clive Scott’s conceptual translations, Elise Aru’s translational assemblages, as well as Ewa Partum’s metapoetic installations and performances.

KEYWORDS | experimental translation, post-translation, outward turn, translation studies

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ | prof. ndzw. w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN; polonistka i anglistka, tłumaczka; absolwentka Kolegium Miedzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Autorka monografii *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim* (Monografie FNP, 2011) i *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions* (2016) oraz artykułów z historii literaturoznawstwa wschodnio- i środkowoeuropejskiego, historii myśli przekładoznawczej, komparatystyki literackiej i teorii przekładu artystycznego.

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.06



Przekład literatury konceptualnej Studium przypadku lokalizacji *Paint the Rock* Shiva Kotechy jako *Namaluj Popka*

Translation of Conceptual Literature
A Case Study of the Localization of *Paint the Rock* by
Shiv Kotecha into the Polish *Namaluj Popka*

Piotr Marecki



<https://orcid.org/0000-0002-2657-9300>

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKÓW

piotr.marecki@uj.edu.pl

Aleksandra Małecka



<https://orcid.org/0000-0002-7240-6304>

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKÓW

aleksandra.malecka@doctoral.uj.edu.pl

Data zgłoszenia: 31.01.2018 r. | Data akceptacji: 10.07.2018 r.

ABSTRACT | The article presents case study of a creative practice-based project in which the experimental conceptual book *Paint the Rock* by Shiv Kotecha was translated into Polish using a conceptual translation strategy. The original is an unconventional “coloring book” that invites the reader to paint American male celebrities from memory. The Polish translation, *Namaluj Popka* by Aleksandra Małecka and Piotr Marecki, remakes the original experiment, replacing these global household names with figures from the

Polish local popular imaginary in a ludic localization. The authors describe the context of the original literary work, the translation process, the new context for reception in Poland, with a special focus on the role of the translator as the ambassador of new trends in literature and the creative and critical potential of conceptual writing and translation strategies.

KEYWORDS | ambient literature, experimental literature, conceptual translation, experimental translation, conceptual literature

Wprowadzenie

Niniejszy artykuł ma charakter raportu z praktycznych doświadczeń w zakresie produkcji i promocji przekładu. Wykorzystano w nim metodologię badań opartych na praktyce twórczej. Omawiamy przypadek tłumaczenia eksperymentalnej książki *Paint the Rock*¹ autorstwa Shiva Kotechy, przykładu literatury konceptualnej, której polskie wydanie w przekładzie Aleksandry Małeckiej i Piotra Mareckiego, autorów niniejszego raportu, przybrało tytuł *Namaluj Popka*². Jak sygnalizuje tytuł tłumaczenia oraz adnotacja na okładce, w polskiej publikacji zastosowany został ludycznie koncept lokalizacji, polegającej w tym przypadku na całościowym przeniesieniu utworu ze źródłowego kontekstu kultury amerykańskiej do docelowej kultury polskiej poprzez przetworzenie procesu twórczego autora oryginału. Tym samym tłumacze nie tylko przedstawiają polskiemu czytelnikowi wraz z utworem nowe strategie twórcze, lecz także — poprzez konceptualnie pomyślany przekład — oferują twórczy komentarz zarówno do oryginału, jak i do samej strategii przekładu. Zanim przystąpimy do omówienia obranej konceptualnej strategii przekładu, uzasadnimy pokrótce, w jaki sposób traktujemy przekład literatury eksperymentalnej jako metodologię artystyczno-badawczą, zasygnalizujemy pokrótce problematykę strategii konceptualnych w kontekście pisarstwa i przekładu, nakreślimy kontekst produkcji i recepcji tekstu wyjściowego i wytłumaczymy, na czym polega jego status jako utworu literatury ambientowej.

1 S. Kotecha, 2011: *Paint the Rock*. New York, Troll Thread. Dostępne w Internecie: <http://trollthread.tumblr.com/post/13599553795/shiv-kotecha-paint-the-rock-troll-thread-2011> [dostęp: 20.01.2018].

2 S. Kotecha, 2017a: *Namaluj Popka*. P. Marecki, złok. Kraków, Korporacja Ha!art.

Przekład jako metodologia badań opartych na praktyce twórczej

W opracowaniu z 1995 roku na temat badań w działaniu w części poświęconej humanistyce i sztuce Bruce Archer pisze:

Interesujące są przypadki, kiedy działalność badawcza zapośredniczona jest przez działalność praktyczną. W niektórych okolicznościach najlepszym sposobem uzyskania lepszego zrozumienia danego twierdzenia, zasady, materiału, procesu czy funkcji jest podjęcie próby skonstruowania, wykonania czegoś, co zostało obliczone, w celu zbadania, ucieleśnienia czy przetestowania³.

W podobny sposób, na przykładzie sztuk wizualnych, Graeme Sullivan (2009)⁴ charakteryzuje badania inspirowane praktyką (*practice-led research*) jako takie, w których problemy badawcze łączą się z metodami, kontekstami i projektami o charakterze twórczym. Wśród możliwych do zastosowania praktyk wymienia między innymi praktyki konceptualne (*conceptual practices*), w których artysta-badacz „myśli poprzez medium”, a efekty tej twórczości stanowią część procesu badawczego.

Przenosząc te rozważania do obszarów literaturoznawstwa, kulturoznawstwa i przekładoznawstwa, proponujemy, by jako metodologię inspirowaną praktyką twórczą traktować tłumaczeniowo-wydawnicze projekty poświęcone literaturze eksperymentalnej. Jako autorzy przekładów literatury eksperymentalnej i przekładów eksperymentalnych, działalność tę postrzegamy w kategoriach jednocześnie ludycznych i poznawczych. Interesuje nas poszerzanie granic konwencjonalnych strategii przekładu oraz wiedzy na temat nowych nośników i obiegu tekstu we współczesnej literaturze. W badaniu tych zagadnień za pomocne uznajemy rozpoznania i doświadczenia z obszarów takich jak tłumaczenia literatury elektronicznej, utworów programowanych czy gier.

Od 2013 roku, łącząc kompetencje badacza mediów cyfrowych i lingwistki, wykonaliśmy szereg eksperymentalnych i twórczych przekładów, między innymi generatorów poezji, a więc cybertekstów powstałych w różnych językach

3 B. Archer, 1995: *The Nature of Research*. „Co-design”, nr 2 (11), s. 6–13. O ile nie zaznaczono inaczej, przytaczane w artykule fragmenty z anglojęzycznych publikacji przetłumaczyła A. Małecka.

4 G. Sullivan, 2009: *Making Space. The Purpose and Place of Practice-led Research*. W: H. Smith, R.T. Dean, red.: *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh, Edinburgh University Press, s. 41–65.

programowania (Perl, JavaScript, Python)⁵, przekładów wideowierszy, przekładu automatycznego i innych projektów w obszarze języka i mediów. Nie miejsce tutaj na szczegółowe omówienie przełożonych tytułów, chcemy jednak podkreślić, że pracę tę traktujemy jako rodzaj laboratorium, a aktywność wokół niej jako projekt badawczo-artystyczny. Nie po raz pierwszy dzielimy się z odbiorcami i środowiskiem naukowym raportem technicznym⁶ z powstania przekładu. Jak w wielu poprzednich przypadkach, celowo na warsztat wybieramy utwór niszowy — z jednej strony chcemy polskim odbiorcom pokazywać, co nowego dzieje się w światowej literaturze eksperymentalnej ostatnich lat, z drugiej — cenimy sposób, w jaki stawianie wyzwań przekładowych w postaci tłumaczenia zupełnie odmiennych od literatury głównego nurtu utworów eksperymentalnych pozwala na eksperymentowanie z nowymi strategiami translatorskimi, a często wręcz tego wymaga.

W naszej praktyce badawczo-artystycznej skupiamy się głównie na literaturze amerykańskiej z uwagi na obecną w niej w XXI wieku obfitość utworów czerpiących z doświadczeń mediów cyfrowych, kontestatorskich wobec konwencji literacko-wydawniczych głównego nurtu rynku książki. Oprócz tych opozycji interesują nas także napięcia między hegemonicznym (zwłaszcza w dobie mediów cyfrowych) językiem angielskim a językiem kraju półperyferyjnego⁷, jakim jest Polska, oraz to jak międzynarodowe trendy w literaturze eksperymentalnej oddziałują z lokalnymi kontekstami recepcji. I tak, w przypadku oma-

- 5 Więcej na temat tłumaczenia literatury elektronicznej zob. P. Marecki, N. Montfort, 2017: *Renderings: Translating Literary Works in the Digital Age*. „Digital Scholarship in Humanities”, nr 1 (32), s. 184—191.
- 6 N. Montfort, 2013: *Beyond the Journal and the Blog. The Technical Report for Communication in the Humanities*. „Amodern”, nr 1. Dostępne w Internecie: <http://amodern.net/article/beyond-the-journal-and-the-blog-the-technical-report-for-communication-in-the-humanities> [dostęp: 20.01.2018]; P. Marecki, 2015: *Between Provocation and Experiment. Technical Reports and the Ecology of Scholarly Communication in the Humanities*. „Kultura i Edukacja”, nr 4 (110), s. 169—181. Przykładowe nasze raporty: A. Małecka, P. Marecki, 2014: *Hyper-constrained: Translating Nick Montfort's Textual Generators*. „Word and Text”, nr 4, s. 8—97; P. Marecki, 2014: *Posłowie od tłumacza*. W: N. Montfort: *Zegar światowy*. P. Marecki, tłum. Kraków, Korporacja Ha!art, s. 247—255; P. Marecki, A. Małecka, 2016: *“C(n) Du It” by Katarzyna Giełżyńska: a case of a total translation of an electronic literature work*. „Miranda”, nr 12, s. 1—14; A. Małecka, P. Marecki, 2018: *Literary Experiments with Automatic Translation: a case study of a creative experiment involving King Ubu and Google Translate*. W: B. Kalla, P. Poniatowska, D. Michułka, red.: *On the Fringes of Literature and Digital Media Culture. Perspectives from Eastern and Western Europe*. Leiden, Brill, s. 77—88.
- 7 Por. T. Warczok, 2015: *Dominacja i przekład: struktura tłumaczeń jako struktura władzy w światowym i polskim systemie literackim*. W: G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, red.: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieua*. Podręcznik. Kraków, Korporacja Ha!art, s. 15—39.

wianego w niniejszym raporcie tekstu jego tłumaczenie jest dla nas pretekstem do opowiedzenia o subwersywnych wobec rynku książki praktykach wydawcy oryginału, do wprowadzenia pojęć z leksykonu pisarstwa konceptualnego oraz zasygnalizowania refleksji na temat strategii przekładu literatury konceptualnej. Jednocześnie polskie tłumaczenie przedstawiamy jako projekt konceptualny, stanowiący komentarz nie tylko do oryginału, lecz także twórczą metarefleksję na temat przekładu oraz artystyczny komentarz dotyczący dynamiki między lokalnym i globalnym imaginariem popkultury.

Strategie konceptualne a przekład

Forma raportu nie zakłada pogłębionej refleksji teoretycznej, warto jednak na wstępie wskazać parę punktów odniesienia.

Po pierwsze, szeroki kontekst kulturowo-literacki omawianej w studium przypadku publikacji i jej przekładu stanowią zmiany w sposobach pisania i czytania, jakie przyniosła ze sobą kultura cyfrowa, a szczególnie powszechny dostęp do internetu, oraz ich odzwierciedlenie w nurcie pisarstwa konceptualnego i opracowaniach nim inspirowanych. Jak zauważył Kenneth Goldsmith:

W ostatniej dekadzie pisarze przeczesywali internet w poszukiwaniu materiałów, tworzyli książki, w których bardziej chodzi o zbieranie niż o czytanie. Tych sposobów pisania — przetwarzanie tekstu, tworzenie baz danych, recykling, zawłaszczanie, celowe plagiatowanie, szyfrowanie tożsamości i intensywne programowanie, by wymienić kilka — tradycyjnie nie uważało się za przynależące do praktyk literackich⁸.

Choć same strategie konceptualne stosowane były wcześniej i czerpią one z innych tradycji eksperymentalnych i awangardowych, nawiązując na przykład do konceptualizmu w polu sztuki, termin „pisarstwo konceptualne” (*conceptual writing*) ukuto we wczesnych latach dwutysięcznych, kiedy to konsolidował się nurt, w ramach którego powstały liczne teksty literackie, krytyczne i antologie⁹. Sami „papieże” literatury konceptualnej (Goldsmith, Dworkin) unikają

8 K. Goldsmith, 2013: *The Writer as Meme Machine*. „New Yorker”. Dostępne w Internecie: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-writer-as-meme-machine> [dostęp: 30.01.2018].

9 Zainteresowanych czytelników odsyłamy do portalu Ubu Web założonego przez Kennetha Goldsmitha (<http://www.ubu.com>), antologii: C.D. Dworkin, K. Goldsmith, eds., 2011: *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston Illinois, Northwestern University Press i C. Bergvall, L. Browne, T. Carmody, V. Place (eds.), 2012:

ściślego definiowania tego terminu, choć posługują się frazami kluczami, takimi jak „pisarstwo niekreatywne” (*uncreative writing*) czy „nienudne nudne” (*unboring boring*), które mają przybliżyć interesujący ich sposób tworzenia. W antologiach pisarstwa konceptualnego znajdują się teksty powstałe z wykorzystaniem strategii proceduralnych, ograniczeń, zapożyczeń, zawłaszczeń, remiksów itp. Cechą wspólną tych utworów jest przeniesienie akcentu raczej na sam pomysł — koncept czy proces — niż produkt. Jak pisze K. Goldsmith, „pisarstwo konceptualne jest dobre, kiedy dobry jest pomysł”. W opozycji do tradycyjnego *readership*, czyli czytelnictwa, teoretyk-artysta promuje *thinkership* (neologizm znaczący mniej więcej tyle, co „myślicielstwo”), czyli tryb lektury, w którym zamiast czytać utwór linearnie, odbiorca przegląda go wrywkowo i oddaje się refleksji na jego temat.

Po drugie, początek XXI wieku przynosi postulat zwrotu twórczego w przekładoznawstwie (*creative turn*), w ramach którego zainteresowanie badaczy zyskują między innymi właśnie strategie konceptualne w przekładzie. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz charakteryzuje przekład konceptualny (*conceptual translation*) jako tryb eksperymentalnej produkcji literackiej, w którym artystyczny koncept jest ważniejszy niż obiekt i produkt¹⁰. Badaczka podkreśla, że istotnym aspektem przekładów konceptualnych jest ich metaprzekładowy charakter, co rozumieć należy w tym kontekście jako fakt, że przekłady te „komentują siebie”, a także można w nich widzieć ludyczną krytykę tradycyjnej teorii i praktyki przekładu. T. Brzostowska-Tereszkiewicz wśród cech charakterystycznych przekładów konceptualnych zwraca uwagę na rolę, jaką często odgrywa w nich materialność znaczenia (intermodalność, intermedialność, związki ze sztuką wizualną i performansem) oraz wykorzystanie zabiegów z repertuaru strategii pisarstwa konceptualnego, jak na przykład zawłaszczenie czy procedury generatywne lub aleatoryczne. Warto w tym miejscu wspomnieć, że tak rozumiane przekłady konceptualne odnajdziemy w najważniejszych antologiach pisarstwa konceptualnego, jak *Against Expression* czy *I'll Drown My Book* (w tej drugiej w ramach wyszczególnionej kategorii *translative*). Teoretyczka przekonuje, że w ocenie przekładu konceptualnego istotne jest, że

I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women. Los Angeles, Les Figues Press. Do najważniejszych opracowań teoretycznych należą: V. Place, R. Fitterman, 2009: *Notes on Conceptualisms*. Brooklyn, Ugly Duckling Presse; K. Goldsmith, 2011: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York, Columbia University Press; M. Perloff, 2010: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago, University of Chicago Press.

10 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016: *Conceptual Art of Translation*. W: Eadem: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt/M., Peter Lang, s. 160—195.

inaczej [...] niż w przypadku krytyki pozostałych modernistycznych stylów przekładu artystycznego, nie chodzi w nim wcale o skrupulatną analizę porównawczą oryginału i translatu pod kątem ekwiwalencji formalno-estetycznej i funkcjonalnej, ale o rekonstrukcję i ocenę abstrakcyjnej idei artystycznej, która legła u podstaw tekstu docelowego¹¹.

Pojęcie „przekładu konceptualnego” jest stosunkowo nowe i, podobnie jak w przypadku pisarstwa konceptualnego, nie ma jeszcze w powszechnym użyciu kategoriowej definicji. Opierając się na propozycjach T. Brzostowskiej-Tereszkiewicz i paralelach między przekładem a pisarstwem konceptualnym, należałoby przekład konceptualny widzieć jako jeden z odrębnych (choć nie ściśle wyodrębnionych) rodzajów przekładu eksperymentalnego (który sam, podobnie jak literatura eksperymentalna, umyka ścisłej definicji).

Po trzecie, omawiany projekt sytuuje się w kontekście rozważań na temat przekładu utworów literatury eksperymentalnej, zarówno analogowej, jak i cyfrowej, w których istotną rolę odgrywają aspekty konceptualne, proceduralne, generatywne czy ograniczenia (*constraints*). Jeśli za Robertem Pinsky przyjmujemy, że „tłumaczenie jest najwyższym, najintensywniejszym typem lektury”¹², to wydaje się, że w poszukiwaniach odpowiedzi na pytania, jak i po co przekładać literaturę konceptualną, inspirację można czerpać między innymi z trybu lektury postulowanego przez jej autorów. K. Goldsmith uzasadniając międzynarodowy charakter pisarstwa konceptualnego, argumentuje, że „[...] nie trzeba właściwie czytać utworu. [...] Podstawą nie jest znajomość języka — chodzi o znajomość konceptu”¹³. Zatem uzasadnione wydaje się potraktowanie własnie konceptu jako dominanty przekładu. Innymi słowy, skoro oryginału raczej nikt nie czyta „od deski do deski”, to można postulować, że rolą tłumacza jest przedstawić czytelnikom przede wszystkim pomysł autora — za pomocą strategii, jaką uzna za adekwatną w tym celu, w zależności od cech danego utworu i kontekstu. Jedną z możliwych strategii to przełożenie obiektu tekstowego będącego końcowym produktem zastosowanej strategii konceptualnej. Nie zawsze będzie się ona dobrze sprawdzać, nie wspominając o praktyczności

11 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2017: *Jutro: posthumanistyczny przekład artystyczny*. „Między Oryginałem a Przekładem”, nr 2 (36), s. 35—54.

12 R. Pinsky, [online]: *Poetry Comes First: An Interview with Robert Pinsky*. [Wywiad przeprowadzony przez G. Myers]. „The Review”. Dostępne w Internecie: <http://www.newreviewsite.com/articles/Poetry-Comes-First-An-Interviewwith-Robert-Pinsky/200> [dostęp: 20.06.2018].

13 K. Goldsmith, 2011: *Against Expression: Kenneth Goldsmith in Conversation*. Poets.org. Dostępne w Internecie: <https://www.poets.org/poetsorg/text/against-expression-kenneth-goldsmith-conversation> [dostęp: 20.06.2018].

zastosowania, co dobrze obrazują przypadki monumentalnych utworów powstałych w wyniku zastosowania techniki „kopiuj-wklej” lub komputerowej generacji tekstu. Innym dostępnym wyborem jest konceptualne zgłębienie idei oryginału poprzez wykonanie przez tłumacza eksperymentu na nowo. Takie podejście byłoby pokrewne koncepcji „tłumaczenia procesu” (*translation of process*) przedstawionej przez Johna Cayleya właśnie w kontekście utworów proceduralnych, zarówno analogowych, jak i cyfrowych¹⁴.

Przekład literatury konceptualnej polegający na wykonaniu na nowo byłby konceptualny w takim rozumieniu, że przenosi do docelowego języka i kultury koncept autora oryginału. Z drugiej strony tłumaczenie utworu konceptualnego w taki sposób może stanowić twórcze rozwinięcie oryginalnej strategii pisarskiej, jak pisze J. Cayley, „kolejny konceptualny krok”¹⁵, komentarz, przetworzenie, remiks, remake. Relacja między oryginałem a przekładem byłaby tu podobna do tej, jaką opisuje Clive Scott w kontekście twórczego przekładu (*creative translation*):

Tekst docelowy uzyskuje autonomię nie dzięki odejściu od oryginału, ale dzięki jego konceptualizacji, czyli obdarzeniu go potencjalnością, potraktowaniu nie jako czegoś, co da się przywrócić na podstawie tekstu docelowego, ale jako czegoś, co uzyskuje w przekładzie przedłużenie i tylko przedłużenie. Chcę przez to powiedzieć, że tekst źródłowy właściwie nigdy nie może się ponownie zmaterializować w swojej pierwotnej postaci. Oczywiście, nadal będzie istniał produkt, tekst docelowy, ale przekład pozostanie wyłącznie znakiem, fantomem, domniemaniem, poduszczeniem, zaproszeniem, prowokacją, przekazaniem pałeczki w sztafecie, która przenosi oryginał. Przekład przekształca tekst źródłowy z perceptu w koncept. Nie możemy zatem żądać od niego ścisłości lub wierności wobec oryginału, ale tego, by tekst źródłowy żył nadal w zmienionej postaci, w trybie ustawicznej wewnętrznej dyferencjacji i nieustannych percepcyjnych wznowień¹⁶.

Przetworzenie procesu twórczego pisarza eksperymentalnego w przekładzie byłoby literackim performansem, stanowiącym nie tylko artystyczny komentarz do oryginału, lecz także mającym cechy metaprzekładu. Jeśli zresztą potrakto-

14 J. Cayley, 2018: *The Translation of Process*. „Amodern”, nr 8. Dostępne w Internecie: <http://amodern.net/article/the-translation-of-process/> [dostęp: 20.06.2018]. Nadmienimy, że przypadki z pola przekładu i literatury eksperymentalnej traktujemy jako wyjątkowo jaskrawe, wyraziste, skrajne, ale za Johnem Cayleyem twierdzimy, że operacje konceptualne i proceduralne napotkamy także w każdym przekładzie, a opis eksperymentów twórczych w tym zakresie może poszerzyć refleksję o przekładzie jako takim.

15 Ibidem.

16 C. Scott, 2014: *Przekład i przestrzenie lektury*. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, tłum. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 23 (43), s. 209–222.

wać poważnie przytoczoną diagnozę K. Goldsmitha, że niekoniecznie trzeba znać język danego utworu konceptualnego, by docenić jego ideę, to właśnie artystyczna eksploracja wykraczająca poza „linearny” przekład i naświetlająca aspekty, które wydadzą się tłumaczowi subiektywnie interesujące, byłyby motywacją przekładu bliższą duchowi twórczości konceptualnej.

Takie właśnie motywacje przyświecały autorom niniejszego artykułu w omawianym w dalszej części projekcie *Namaluj Popka*.

Paint the Rock — konteksty oryginału

Książka *Paint the Rock* wpisuje się w szereg współczesnych amerykańskich publikacji podejmujących grę z samą ideą książki i powszechnie przyjętymi konwencjami tekstu literackiego i kapitalistycznego rynku wydawniczego. Istotny dla zrozumienia programowego zakwestionowania literackości w treści i formie tej książki wydaje się sam kontekst jej powstania i wydania w wydawnictwie Troll Thread. Chris Sylvester — jeden ze współtwórców funkcjonującej od 2010 roku niezależnej oficyny — wyjaśnia kulisy jej założenia: „Chodziło o dodatkowy kanał dystrybucji dla treści, które udostępniałem na moim tumblrze [platforma mikroblogowa]. Nikt o to nie prosił. Wrzucałem różne rzeczy na Lulu.com [platforma self-publishingowa], rozpowszechniałem [też] wersje .pdf i w polu »wydawca« wpisałem *troll thread* [trollerski wątek]”¹⁷. Jak wynika z tej wypowiedzi, problematyczny jest zatem sam status Troll Thread jako instytucji. Na stronie internetowej w zakładce *About* („O nas”), w której zwykle wydawcy piszą o misji wydawnictwa i jego osiągnięciach, do niedawna znajdowało się jedno zdanie: „Troll Thread is Troll Thread” („Troll Thread to Troll Thread”)¹⁸. Jeśli próbować wyjaśnić, czym jest „trollerski wątek”, można by powiedzieć, w przybliżeniu, że jest to żartobliwa lub mająca na celu skłócić użytkowników internetu dyskusja, która wymyka się spod kontroli. Trolling to celowe antagonizowanie w ramach żywiołowej debaty, w której inni uczestnicy na poważnie angażują się emocjonalnie, ku uciesze trollującego¹⁹. Zatem sama już nazwa zobowiązuje

17 H. Melgard, Ch. Sylvester, 2014: *Troll Thread Interview* [w rozmowie z T. Linem]. Dostępne w Internecie: <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/troll-thread-interview> [dostęp: 20.01.2018].

18 Na początku roku 2018 wydawnictwo zmieniło opis na: „Troll Thread: we only pay the woman” (Throll Thread: płacimy tylko kobiecie), zob. strona internetowa wydawnictwa Troll Thread: <http://trollthread.tumblr.com/ABOUT> [dostęp: 25.01.2018].

19 Według słownika prowadzonego w ramach projektu „Najnowsze słownictwo polskie” na stronie Obserwatorium Językowego Uniwersytetu Warszawskiego „trollować” to

i czytana może być jako wyznaczająca misję trollowania tradycyjnych aktorów pola literatury (wydawców, projektantów książek, dystrybutorów *etc.*), którzy — jak udowadnia praktyka alternatywnego nowojorskiego *quasi*-wydawnictwa — niekoniecznie są niezbędni do rozpowszechniania literatury.

Twórcy Troll Thread, zapytani o to wprost w wywiadzie, sami nie są w stanie określić do końca, czy prowadzą wydawnictwo. Posługują się oni platformą internetową Tumblr, która służy do publikowania mikroblogów w różnych formatach (mogą to być pliki wideo, tekstowe, grafiki). Nie istnieje zatem osobna witryna zbierająca dorobek wydawnictwa, całość zamieszczona jest na stronie z rozpoznawalnym adresem: <http://trollthread.tumblr.com/>. Troll Thread to zatem oficyna epoki Twittera, Facebooka i Tumblra. Dodatkowo wyprodukowane PDF-y, które są głównymi efektami końcowymi działalności Troll Thread, publikowane są na stronach Lulu, czyli platformy służącej do produkowania książek w systemie druku na zamówienie (*print-on-demand*), z pominięciem zwyczajowych pośredników rynku książki (warunkiem jest tylko dostosowanie plików do wytycznych produkcyjnych). Oznacza to, że odbiorca ma możliwość zarówno przeczytania książki online za darmo, trochę jak tweeta czy statusu na Facebooku, jak i jej zakupu w postaci tradycyjnej książki drukowanej w jednym egzemplarzu na zamówienie. Jak mówią twórcy Troll Thread: „Mamy wrażenie, że dla Troll Thread (i w innych miejscach też) »dzieło« jest »pomiędzy« platformami, czy też przemieszcza się, działa, rozpowszechnia jednocześnie na przestrzeni różnych platform”²⁰.

Publikacje Troll Thread także na inne sposoby trollują kapitalistyczny rynek książki. Ich realizacje nie są podobne do książek, jakie znane są z księgarni, gdzie trafiają produkty konkurujące o uwagę czytelnika projektem okładki, jakością papieru, wykonania. Te elementy wyglądu tradycyjnej książki są przez Troll Thread programowo pomijane. Publikacje amerykańskiego parawydawnictwa są — można radykalnie powiedzieć — pozbawione okładek. Wszystkie wydawane są zawsze w jednym, bardzo nierynkowym, formacie, czyli bardzo dużym jak na książki A4. W tym sensie publikacje, które mają najczęściej na monochromatycznej okładce jedynie tytuł i autora (rzadko grafikę), są różne od tradycyjnych książek księgarnianych i nawet nie próbują się do nich upodobnić. Bardziej przypominają katalogi, książki telefoniczne, prospekty emisyjne czy bazy lub spisy danych. Z drugiej strony stosując tę programową strategię, udało się jej twórcom uzyskać rozpoznawalność, co może być także potraktowane

„zamieszczać w internecie (np. na forum dyskusyjnym) kontrowersyjne opinie lub nieprawdziwe informacje wyłącznie w celu zwrócenia na siebie uwagi lub sprowokowania innych użytkowników”. Dostępne w Internecie: <http://nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/troll.html> [dostęp: 20.01.2018].

20 H. Melgard, Ch. Sylvester, 2014: *Troll Thread Interview...*

jako strategia marketingowa. W tradycyjnym modelu rynkowym projektowanie książki opiera się między innymi na współpracy z popularnymi projektantami okładek, operatorami DTP czy widocznym umiejscawianiu logotypów promujących wydawcę. Z wymienionych aspektów rezygnują twórcy Troll Thread i gest ten nie jest jedynie sztuczką czy poddaniem się, rezygnacją wynikającą z braku środków. Jest to wybór związany z estetyką, treścią i celowym zanegowaniem przez większość publikacji tradycyjnie pojętej literackości. Otwiera on możliwości formalne — dzięki takiemu formatowi publikacji i niemal bezkosztowemu sposobowi operowania wydawcy autorzy mogą pozwolić sobie na tworzenie książek, których nie zniósłby papier.

„Dla mnie to, że te wiersze są niechciane lub niepublikowalne — bo są zbyt pośpieszne, przesadzone, niepewne prawnie, bezmyślne albo nieodpowiedzialne społecznie — stanowi nie problem, tylko atrakcję”²¹ — wyjaśnia nieszablonowy wydawca. Jak zaznaczyliśmy wcześniej, książki Troll Thread nie tylko wyglądają podobnie, większość z nich na różne sposoby testuje granice tekstualności w dobie cyfrowej, w czasach wpływu logiki mediów cyfrowych na sposoby pisania, ale także obróbki tekstu. Jedną z bardziej spektakularnych publikacji Troll Thread jest *Black Friday* Holly Melgard, projekt kwestionujący samą ideę drukowania książek. Tytuł ten składa się z 740 czarnych stron, na których naniesiono jedynie numerację. Drukowanie takiej książki — podkreślają jej wydawcy — mija się z celem i jest nieopłacalne w logice tradycyjnych aktorów pola literackiego ze względu na marnowanie papieru i farby drukarskiej.

Użyte w poprzednim zdaniu słowo „marnowanie” pasuje także do idei realizowanych w przestrzeni tekstowej. Większość publikacji Troll Thread może być czytana jako odpowiedź na współczesny nadmiar tekstu, eksperymentuje z formami, które nie mieszczą się w tradycyjnych, długo produkowanych i sprzedawanych w księgarniach książkach. Trudno sobie z pewnością wyobrazić pozytywną decyzję o wydaniu przez komercyjnego wydawcę książki *McNugget* Chrisa Alexandra i wprowadzeniu jej do obiegu hurtowego. A to dlatego, że składająca się z 528 stron formatu A4 książka zbiera jedynie tekstowe reprezentacje „martwej natury”, czyli w tym wypadku macdonaldowych nuggetsów z kurczaka — jest przedrukiem tysięcy zebranych z sieci wypowiedzi na temat tych panierowanych przekąsek²².

Sposób dostępu do publikacji zaprojektowany przez awangardowych wydawców także jest nie bez znaczenia. Czytelnik ma natychmiastowy dostęp

21 Ibidem.

22 Ch. Alexander, 2013: *McNugget*. New York, Troll Thread. Książka dostępna za darmo online pod adresem: http://www.lulu.com/items/volume_75/13639000/13639749/3/print/chris_alexander_mcnugget_troll_thread.pdf [dostęp: 20.01.2018].

do wszystkich wydanych przez Troll Thread książek online. Używając swojego laptopa, smartfona, tabletu może w każdej chwili je czytać i przeglądać. A zwłaszcza to drugie, gdyż publikacje Troll Thread wymyślone są, żeby je przewijać (popularnie — „skrolować”), podobnie jak użytkownicy przewijają strony internetowe, wiadomości, Facebooka, Twittera *etc.* Bliższy ich domniemanemu trybowi odbioru jest palec niedbale przesuwany się ciągłym gestem po ekranie niż przewracający kartki²³.

Autorzy Troll Thread tłumaczą też decyzje o wydawaniu tak a nie inaczej swoim statusem społecznym. Większość autorów i organizatorów związanych z wydawnictwem zaczęła przygodę z pisarstwem i wydawaniem w trakcie studiów z twórczego pisania. Wszyscy oni też ukończyli ten kierunek — co bardzo częste wśród amerykańskich absolwentów — z zadłużeniem. Tak wyglądają warunki tworzenia literatury:

Może i jesteśmy w środowisku akademickim, ale [za pracę na uczelni przed uzyskaniem stopnia doktora] zarabia się poniżej \$14 000 rocznie. To, co robimy, to nie jest biznes, nie interesują mnie marże. Kiedy z Chrisem zaczęliśmy pracować nad TT, miałam starego laptopa Della (zdaje się, że Chris pracował na swojej rozwalającej się Toshiba) i podkładałam internet sąsiadom. Wykorzystałam Tumblra do zamieszczania PDF-ów i Lulu do druku oznaczało brak kosztów, nie musieliśmy marnować pieniędzy na materiały biurowe, papier, kserowanie. Druk na zamówienie i PDF-y, tak właśnie wygląda wydawanie na biedno²⁴.

Podkreśla to także w innym wywiadzie S. Kotecha, który wspomina początki współpracy:

[...] byliśmy wtedy strasznie biedni, nie zarabialiśmy dużo, byliśmy studentami, pracowaliśmy za potwornie niskie stawki — do dziś zresztą splącamy zaciągnięte wtedy pożyczki. Przy takich warunkach życiowych po prostu nie ma sensu kupowanie dopieszczonych, ręcznie robionych tomików poezji za szesnaście dolarów²⁵.

Te wszystkie elementy trollowania rynku książki, tradycyjnych aktorów, wyglądu, dystrybucji związane są także z treścią, jak i samym uderzeniem w instytucję literatury. Większość autorów Troll Thread to — jak już zostało powiedziane — absolwenci kierunków z zakresu twórczego pisania, którzy przez kilka lat pod okiem swoich mistrzów ćwiczyli się w tradycyjnych formach pisarstwa.

23 Dotyczy to zarówno kartek analogowej książki kodeksowej, jak i ich remediacji w postaci ebooków, w których to obu formach zakładana jest dokładna linearna lektura.

24 H. Melgard, Ch. Sylvester, 2014: *The Troll Thread Interview...*

25 S. Kotecha, 2017: *Nie mogę pozbyć się podmiotu* [w rozmowie z Piotrem Mareckim]. M. Chmielińska, tłum. „Ha!art”, nr 59, s. 46.

Wszyscy oni także świadomi są ograniczeń prozy i poezji pisanej w ramach takich kursów²⁶. Wydawanie w oficynach takich jak Troll Thread umożliwia im odreagowanie i programowe odejście od konwencji głównego nurtu rynku książki. Ponadto Troll Thread pozwala wydawać książki szybko, często po niedługim czasie od wysłania gotowego pliku, podczas gdy w tradycyjnych wydawnictwach proces produkcji książki oznacza nawet kilkuletnie oczekiwanie. *Paint the Rock* jest jedną z takich książek i między innymi ze względu na radykalność tej formuły została przez nas wybrana do zaprezentowania polskiemu odbiorcy.

Paint the Rock Shiva Kotechy jako książka ambientowa

Shiv Kotecha jest jednym z autorów Troll Thread, związanym z parawydadnictwem od początków jego istnienia. Opublikowało ono dwie z trzech dotychczas napisanych przez twórcę książek: *Paint the Rock* (2011) oraz *Outfits* (2013). Nowojorskie wydawnictwo wyprodukowało też chapbook S. Kotechy pod tytułem *The Unlovable* (2016).

Paint the Rock jest jednym z tytułów rozpoznawalnych dla strategii wydawniczej Troll Thread. To pozycja, która z jednej strony może być traktowana jako dowcip, z drugiej — jako książka konceptualna skłania do refleksji na szereg tematów związanych z kulturą współczesną.

Publikacja ta składa się ze 124 stron i podzielona jest na dwie części. Pierwsza zatytułowana jest *Contents* i zawiera 100 (po 10 na jedną stronę) podobnie zbudowanych zdań, w których zmieniają się jedynie nazwiska. Przykładowo, pierwsza dziesiątka zdań w amerykańskiej wersji brzmi następująco:

I WANT TO PAINT THE ROCK FROM MEMORY

I WANT TO PAINT JONATHAN TAYLOR THOMAS FROM MEMORY

26 W ostatnich latach przez publicystykę Stanów Zjednoczonych przetacza się debata na temat akademickiej instytucjonalizacji pisarstwa w formie kursów *creative writing* oraz ich użyteczności. Zob. np. C.C. Simon, 2015: *Why Writers Love to Hate the M.F.A.* „The New York Times”. Dostępne w Internecie: <https://www.nytimes.com/2015/04/12/education/edlife/12edl-12mfa.html> [dostęp: 20.06.2018]; A. Shivani, 2010: *Creative Writing Programs: Is The MFA System Corrupt And Undemocratic?* Dostępne w Internecie: https://www.huffingtonpost.com/anis-shivani/creative-writing-programs-corrupt_b_757653.html [dostęp: 20.06.2018]; R. Boudinot, 2015: *Things I Can Say About MFA Writing Programs Now That I No Longer Teach in One*. The Stranger. Dostępne w Internecie: <https://www.thestranger.com/books/features/2015/02/27/21792750/things-i-can-say-about-mfa-writing-programs-now-that-i-no-longer-teach-in-one> [dostęp: 20.06.2018].

I WANT TO PAINT ROB LOWE FROM MEMORY
 I WANT TO PAINT JUSTIN TIMBERLAKE FROM MEMORY
 I WANT TO PAINT ALEC BALDWIN FROM MEMORY
 I WANT TO PAINT WOODY HARRELSON OR ED HARRIS FROM MEMORY
 I WANT TO PAINT JOEY LAWRENCE FROM MEMORY
 I WANT TO PAINT HUGH JACKMAN FROM MEMORY
 I WANT TO PAINT APOLO ANTON OHNO FROM MEMORY
 I WANT TO PAINT JOHNNY DEPP FROM MEMORY²⁷.

Wymienieni są jedynie rozpoznawalni w amerykańskiej popkulturze mężczyźni, którzy uważani są za atrakcyjnych czy też pociągających. Sam Shiv Kotecha używa określenia *hot bodies*, czyli „gorące ciała”. Są to najczęściej popularni celebryci, aktorzy, sportowcy.

Druga część książki nazywa się *Contentments* i składa się ze 100 stron, na których znajduje się zaledwie jedna linijka tekstu u góry kartki i niezadrukowany obszar poniżej. Przykładowo pierwsza stronica drugiej części zawiera tekst „PAINT THE ROCK FROM MEMORY”, który nawiązuje do wersu z pierwszej części „I WANT TO PAINT THE ROCK FROM MEMORY”. Na kolejnej znajduje się polecenie namalowania z pamięci Jonathana Taylora Thomasa, następnie Roba Lowe’a — i tak dalej, aż do setnej postaci. W *Paint the Rock* nie ma pointy i osobnego zakończenia. Jak wiele książek konceptualnych, ta także oparta jest na prostym pomysle i to właśnie pomysł odgrywa w niej nadrzędne znaczenie w stosunku do obiektu. Niektórzy konceptualni autorzy, w tym ci związani z Troll Thread, uważają swoje publikacje za dowcipy, ale — jak sami podkreślają — traktowane serio²⁸.

Jak w przypadku innych publikacji Troll Thread, od razu uwagę zwraca wygląd książki. W *Paint the Rock* kartki świecą pustkami. Polecenie, żeby namalować danego celebrytę z pamięci, każe umiejscowić książkę w szeregu malowanek i publikacji interaktywnych. Książki konceptualne są książkami, o których się myśli, nie czyta. Chce się zaryzykować tezę, że *Paint the Rock* to malowanka nie do malowania, a raczej do myślenia na temat obciążenia kolektywnej pamięci wizualnej obrazami atrakcyjnych męskich ciał popkultury danego okresu (to oczywiście tylko jedna z możliwych i nierozstrzygających interpretacji). W tym rozumieniu książka ta funkcjonuje jako obiekt, w którym pusta partia odgrywa znaczącą rolę, literatura, którą trudno byłoby na przykład czytać na głos jak tradycyjny wiersz czy prozę. W formie zresztą *Paint the*

27 S. Kotecha, 2011: *Paint the Rock...*

28 L. Giffin, 2017: *Żarty to dla nas poważna sprawa* [w rozmowie z Piotrem Mareckim]. „Ha!art”, nr 59, s. 54—60.

Rock bardziej przypomina litanie, czy nawiązanie do powtarzalnej struktury bazy danych.

O samym pomysle na książkę mówił autor:

Pomyślałem, że to prześmieszne, kiedy dostaje się zadanie namalowania czegoś z pamięci, bo w USA podobne ćwiczenia napotykasz nawet, kiedy uczysz się pisać. Zawsze robi się to z pamięci. Na przykład dostaje się litery alfabetu w rządku, a pod spodem jest miejsce, żeby je przepisać. Trzeba napisać literę, sprawdzić, czy wykonało się to poprawnie, potem znowu spojrzeć na dół — czasem w tym procesie pamięć odmawia współpracy. Nawet, kiedy przepisuje się zwykły alfabet... Chciałem sprawdzić m.in. to, ile pamięć jest w stanie znieść, zwłaszcza skonfrontowana z požądaniem²⁹.

Innym kontekstem interpretacji omawianej konceptualnej pozycji, wskazującym na wpływ gatunków cyfrowych, takich jak gry czy utwory interaktywne, na sposoby lektury i projektowania książek, jest proponowane przez amerykańską badaczkę Kathi Berens pojęcie *playable books*. Oznacza ono:

książki drukowane lub aplikacje cyfrowe, w przypadku których dotyk czytelnika ma wartość semantyczną, czyli ekspresywno-literacką, niesie fabułę, opowieść, postaci. Książki tego typu są ergodyczne, domagają się „nietrywialnych” interakcji fizycznych w celu wytworzenia znaczenia. W książce rozgrywanej cały aparat lekturowy domaga się uwagi: kod, oprogramowanie, sprzęt i interakcja z człowiekiem w domenie cyfrowej; papier, oprawa, typografia i opracowanie graficzne w druku. W obu przypadkach ludzkie stany społeczne i emocjonalne wchodzą w materialną interakcję z aparatem lekturowym³⁰.

Te intuicje idą w poprzek powszechnym rozpoznaniem, że tylko książki tradycyjne można dotykać, wąchać *etc.* Książki rozgrywane, oparte na rozwiązaniach z pola mediów cyfrowych, nierzadko zapraszają do różnego rodzaju interakcji, od dmuchania w interfejs aż po wszelkiego rodzaju dotyk, potrząsanie i tym podobne.

Wiele utworów opublikowanych przez Troll Thread nawiązuje do poetyki literatury ambientowej, która odsyła do ambientowych strategii tworzenia muzyki. Powszechnie znana jest wypowiedź Briana Eno, który spopularyzował termin „muzyka ambientowa”, że muzyki niekoniecznie trzeba słuchać, ale „można traktować ją jako element otoczenia, w ten sam sposób, co kolor światła i dźwięk deszczu”. Przymiotnik *ambientowy* może odnosić się do wielu

29 S. Kotecha, 2017: *Nie mogę pozbyć się podmiotu...*, s. 49.

30 K. Berens, [w przygotowaniu]: *Books Rebound: Digital Superabundance and “Playable” Printed Books Recast the Publishing Industry*. [W druku].

aspektów życia. Został także anektowany do opisu praktyk literackich, pisania i czytania tekstów.

Wiek cyfrowy kieruje nas w stronę ambientowego sposobu lektury treści opublikowanych w internecie, które mogą być traktowane jak plamy tekstu, analogicznie do plam dźwięku. Teksty nie są czytane głęboko, czytelnik prześlizguje się po nich, zaznacza, kopiuje, wkleja, wraca do poszczególnych partii. Nierzadko za pomocą funkcji „kopiuj-wklej” gromadzi on wybrane informacje z tekstu, staje się archiwistą. Czytanie skupione w tradycyjnym rozumieniu przy takim sposobie percypowania tekstu staje się tylko jednym z trybów lektury, wcale nie dominującym.

Płaskość i zastój to są cechy, którymi można opisać zarówno taki sposób lektury, jak i literaturę, którą określa się ambientową. Jak mawiał Tan Lin, który uznawany jest za ikonę pisarstwa ambientowego: „[...] Nie powinno być ekstatycznych momentów olśnienia. [...] najnudniejsze, najbardziej rozwlekłe pisarstwo promuje swego rodzaju niewysilone nie-rozumienie, język, w którym czytanie wydaje się doskonale (w sensie pozytywnym) zbędne”³¹. Jedną z wypowiedzi Kennetha Goldsmitha o twórczości Tan Lina, którą można także odnieść do książki S. Kotechy, charakteryzuje ten typ pisarstwa jako „proponujący radykalny pomysł na czytanie: nieczytanie”. Należy zaznaczyć, że trend na pisanie ambientowe pojawia się jako jedna z wielu odślon nowych strategii w polu literackim określanym mianem konceptualnych.

Wydaje się, że omawiana książka S. Kotechy wpisuje się w strategię pisania ambientowego. Jest to tekst literacki na jednym poziomie, pozbawiony narracji, początku i końca — zbiór, w którym niewiele się wydarza. To także utwór wiele zawdzięczający strategiom kopiowania, wklejania, tworzenia archiwów, powtarzania. Jego całą strukturę stanowi zdanie, które można wkleić i kopiować sto razy, a do tego wypełniony jest danymi, zbiorami z internetu, z efektów wyszukiwania haseł typu *ciacho*.

Konteksty publikacji przekładu

Opisana społeczność eksperymentalnych twórców skupiających się wokół niekonwencjonalnych, ulotnych instytucji i grup jak Troll Thread, stojących w opozycji do tradycyjnego rynku wydawniczego, nie ma dokładnego odpowiednika we współczesnym polskim życiu literackim. Brak też akademickich programów

31 K. Goldsmith, 2013: *The Writer as Meme Machine*. „New Yorker”, z 22 października. Dostępne w Internecie: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-writer-as-meme-machine> [dostęp: 30.01.2018].

poświęconych literaturze eksperymentalnej, cyfrowej, programowanej, które tworzyłyby konteksty specjalistycznego odbioru opisanych praktyk³².

Różni się sposób dystrybucji oryginału i tłumaczenia. W Polsce książka ukazała się w drukowanej „serii konceptualnej”, ze wszystkimi atrybutami konwencjonalnej książki, opatrzona została numerem ISBN i wprowadzona w obrót rynkowy. Jest to wynik popularyzatorskiego pomysłu redaktorów opartego na obserwacji, że jeśli już dysponuje się możliwościami funkcjonującego w ramach rynku książki wydawnictwa, to wydając książki konceptualne drukiem, można zyskać dostęp do promocyjnych narzędzi tradycyjnego rynku książki (wysyłka egzemplarzy recenzenckich, zgłoszenia do nagród itp.), bowiem przez aktorów głównego nurtu pola literackiego druk postrzegany jest jako konsekwentny. Ową grę z polem literatury poprzez umieszczanie konceptualnych publikacji nie-do-czytania w sprzedaży hurtowej także można rozumieć jako trolling, tylko w inny sposób zakrojony. Choć wydawca przekładu, Korporacja Ha!art, kieruje część swoich działań do odbiorców zainteresowanych eksperymentem literackim, większość jej publikacji to konwencjonalne książki kodeksowe i ebooki, wprowadzane do regularnego komercyjnego obiegu dystrybucyjnego, co stwarza możliwość natrafienia na konceptualny utwór przez czytelnika, któremu zupełnie nieznaną są tego typu strategie pisarskie. Jest to sytuacja odmienna od recepcji projektowanej przez Throll Thread, którego działalność ma odbiorców niejako „wyćwiczonych” w niekonwencjonalnej lekturze.

Wreszcie, pomijając eksperymentalny charakter *Paint the Rock* i *Namaluj Popka*, nawet w tradycyjnej literaturze polska i amerykańska kultura różnią się pod względem obecności tropu celebryty. Amerykański autor, który zbudował bazę danych pożądaných męskich ciał, podążał o tyle przetartą ścieżką, że w literaturze amerykańskiej, a zwłaszcza poezji, wielokrotnie sięgano po nazwiska gwiazd czy innych znanych postaci, są oni dla niej stałymi rekwizytami ekspresji artystycznej³³. Tymczasem w Polsce taki zabieg jest bardzo rzadki. Celebryci i poezja to poniekąd dwa różne światy.

32 Na kilku polskich uczelniach prowadzone są pojedyncze zajęcia z zakresu literatury elektronicznej, programowalnej, eksperymentalnej, między innymi kursy dr Agnieszki Przybyszewskiej na Uniwersytecie Łódzkim, dr Moniki Górskiej-Olesińskiej na Uniwersytecie Opolskim, dr Mariusza Pisarskiego na Uniwersytecie Warszawskim, dr hab. Anny Nacher, dr Piotra Mareckiego, mgr Aleksandry Małeckiej na Uniwersytecie Jagiellońskim.

33 Zob. np. P. Stephens, 2015: *The Poetics of Celebsploitation. Celebrity Culture and Social Media in Recent American Poetry*. „Amodern”. Dostępne w Internecie: <http://amodern.net/article/celebsploitation/> [dostęp: 20.06.2018] lub K. Rooney, 2015: *High and Low. What We Write about When We Write about Celebrities*. Poetry Foundation. Dostępne w Internecie: <https://www.poetryfoundation.org/articles/70253/high-and-low> [dostęp: 20.06.2018]. W polskiej literaturze przykładem poetyckiego wykorzystania motywu celebrytów jest publikacja: J. Kapela, 2007: *Życie na gorąco*. Kraków, Korporacja Ha!art.

Namaluj Popka, czyli przekład eksperymentalny

Książka *Paint the Rock* Shiva Kotechy odebrana może być jako dowcip traktowany serio i tak też, analogicznie, można scharakteryzować jej tłumaczenie. Konceptualne przełożenie tej pozycji na język polski trudno porównywać z wysiłkiem tłumaczy i tłumaczek, którzy spędzają miesiące i lata nad przekładami tradycyjnej literatury pięknej. W tym wypadku tłumaczenie polegało przede wszystkim na przemyśleniu pomysłu oraz wykonaniu kwerynd owocujących bazą stu nazwisk, a więc na pracy liczonej w godzinach. Większość wysiłku związanego z realizacją projektu została włożona na poziomie konceptualnym.

Jak już sygnalizowaliśmy, książki takiej jak *Paint the Rock* raczej nie ma potrzeby tłumaczyć za pomocą tradycyjnych strategii przekładu. Warstwa językowa oryginału jest na tyle minimalistyczna i prosta, że można przypuszczać, że z jej zrozumieniem poradzi sobie większość polskich czytelników. Sam dobór i kolejność nazwisk celebrytów włączonych do książki są, jak wynika z wyjaśnień autora, przypadkowe, zatem nie ma potrzeby kłopotać się ich dokładnym odzwierciedleniem.

Warto podkreślić, że autorzy przekładów eksperymentalnych nierzadko używają do opisu swojej pracy określeń innych niż „tłumaczenie”. Podobnie i tu na okładce widnieje metaprzekładowa wskazówka, że utwór jest „lokalizacją”. Termin ten, stosowany zwykle w odniesieniu do tłumaczeń z zakresu marketingu i technologii, najczęściej w kontekście utworów audiowizualnych, oprogramowania, gier, stron internetowych itp., w przypadku niszowej wyobraźniowej malowanki zostaje wykorzystany jako określenie konceptualnej, ludycznej strategii artystycznej. Realizowana w wyobraźni czytelników lokalizacja pamięciowych obrazów celebrytów zyskuje aspekt humorystyczny na skutek nieprzystawalności globalnej hegemonii amerykańskiej produkcji popkulturowej do skali rodzimego przemysłu rozrywkowego. Można w tym miejscu na marginesie dodać, że odniesienie do praktyki przekładu wytworów kultury cyfrowej zwraca uwagę na cyfrowe inspiracje samego oryginału.

Humorystyczną lokalizację widać już na poziomie tytułu. Oryginalne *Paint the Rock* zostaje zlokalizowane jako *Namaluj Popka*. Shiv Kotecha do tytułu swojej książki wybiera rozpoznawalną w Stanach Zjednoczonych postać przystojnego, popularnego, wytatuowanego wrestlera-aktora, będącego gwiazdą licznych kasowych produkcji, a także częstym bohaterem internetowych memów. W wersji polskiej w tytule wystąpił Popek — kontrowersyjny internetowy celebryta, znany jako raper, związany z formacjami Firma i Gang Albanii, ale także sportowiec startujący w zawodach mieszanych sztuk walki (MMA), który stoczył wiele medialnych walk (w tym tę najsłynniejszą z Mariuszem Pudzia-

nowskim w 2016 roku). Wizerunek medialny Popka tworzy właśnie jego ciało w większości pokryte tatuażami (rapper ma także wytatuowane gałki oczne). Celebryta znany jest także z zabiegów skaryfikacji, polegających na dekoratywnym nacinaniu skóry. Jako idol młodzieży wieku internetu, Popek przyciągnął rzesze fanów, którzy podobnym zabiegom poddają swoje ciała.

Te gesty i medialna obecność sprawiły, że Popek wydawał się adekwatną postacią do umieszczenia jego nazwiska w tytule książki o męskich ciałach i wyobraźni na nich skupionej. Jednocześnie dla każdego, kto wyszuka te charakterystyczne postaci w internecie, uderzająca będzie różnica między ich wizerunkami. Podmianienie w tytule celebryty Rocka na celebrytę Popka sygnalizuje, że tłumaczony jest bardziej pomysł książki niż jej zawartość, a jej polska wersja staje się samodzielną pozycją, bazującą na oryginale jedynie w zakresie koncepcji. Sam autor zresztą w korespondencji z tłumaczem traktował go jako równorzędnego autora³⁴.

Podobnie jak z tytułem dzieje się na kilkudziesięciu stronicach wewnątrz książki. Przykładowo pierwszy szereg nazwisk już po procesie lokalizacji wygląda następująco:

CHCĘ NAMALOWAĆ POPKA Z PAMIĘCI
 CHCĘ NAMALOWAĆ ROBERTA BIEDRONIA Z PAMIĘCI
 CHCĘ NAMALOWAĆ MACIEJA KOTA Z PAMIĘCI
 CHCĘ NAMALOWAĆ MARIUSZA MAXA KOLONKO Z PAMIĘCI
 CHCĘ NAMALOWAĆ BORYSA SZYCA Z PAMIĘCI
 CHCĘ NAMALOWAĆ WOJCIECHA MANNA I KRZYSZTOFA MATERNE
 Z PAMIĘCI
 CHCĘ NAMALOWAĆ JACYKOWA Z PAMIĘCI
 CHCĘ NAMALOWAĆ MARIANA DZIĘDZIELA Z PAMIĘCI
 CHCĘ NAMALOWAĆ ADAMA MAŁYSZA Z PAMIĘCI
 CHCĘ NAMALOWAĆ MARCINA DOROCIŃSKIEGO Z PAMIĘCI³⁵.

Wykonanie ponownie procesu twórczego autora oryginału wymagało odkrycia reguł przez niego zastosowanych. S. Kotecha w roku 2011 przeczesywał amerykański internet i zestawienia ówczesnych najbardziej atrakcyjnych celebrytów, wyłącznie płci męskiej. Wszystkie wymienione przez niego postaci żyły w momencie publikacji książki. Nie ograniczał się on do Amerykanów, wymienił też osoby innych narodowości rozpoznawalne w USA. Jak

34 W korespondencji e-mailowej z P. Mareckim z 3 lutego 2017 roku S. Kotecha napisał: „As far as I’m concerned you are the author!” („Dla mnie to ty [tłumacz — A.M.] jesteś autorem!”).

35 S. Kotecha, 2017a: *Namaluj Popka...*

wspominaliśmy, istotnym warunkiem była atrakcyjność fizyczna wszystkich wymienionych osób.

Pierwszy wybór, przed jakim staje konceptualny lokalizator, dotyczy więc różnych planów czasowych. W popkulturze przez sześć lat zmienia się ogromnie dużo. Plotkarskie serwisy dyskutują zupełnie inne nazwiska niż kilka lat wcześniej, inne też osoby są przedmiotem zainteresowania reklamodawców. Między rokiem 2011 a 2017 narodowe i lokalne panteony uległy radykalnym przemianom. Czy zatem odtwarzać popkulturę polską roku 2011 na podstawie archiwalnych list najprzystojniejszych? Kierując się względami praktycznymi (większy nakład pracy związany z dotarciem do archiwów), tłumacz zdecydował się na przekład współczesniejszy, uwieczniający stan polskiej wyobraźni masowej w roku 2017. Podobnie jak oryginał, także przekład szybko przestanie być aktualny i równie prędko się zestarzeje. Oba stanowią swego rodzaju kapsuły czasu chwytające celebryckie imaginaria w określonym miejscu i czasie. W tym sensie też przekład jest podobnie unikalny jak oryginał (za kilka lat kanon piękna męskiego z 2017 roku będzie trudny do rekonstrukcji jak dziś ten z roku 2011).

Druga problematyczna kwestia, jak sygnalizowaliśmy, związana jest z globalizacją przemysłu rozrywkowego, symptomatyczną dla hegemonii amerykańskiej kultury w ogóle. Polski odbiorca równoległe z dostępem do globalnej kultury masowej dysponuje też w swej pamięci biblioteką portretów celebrytów lokalnych, występujących w polskich serialach, śpiewających piosenki w języku narodowym, polskich sportowców itd. Część z nich osiągnęła sławę światową, znakomita większość jednak ma status anonimowy poza granicami kraju. Nie wykluczone, że przeciętnemu polskiemu odbiorcy są oni jednak bliżsi, gdyż poza tekstami kultury funkcjonują w sferze publicznej — w polskich reklamach, gazetach, serwisach plotkarskich. Występuje jednak znaczna dysproporcja w narodowych zasobach celebryckich. Półperyferyjna Polska siłą rzeczy ma mniejszą populację gwiazdorów i amantów niż niemal dziesięciokrotnie bardziej ludna ojczyzna Hollywood. O ile stworzenie listy 100 powszechnie rozpoznawanych przystojnych gwiazd amerykańskiej wyobraźni masowej nie jest wielkim wyzwaniem, o tyle w kontekście kultury docelowej omawianego przekładu konieczne okazują się ustępstwa i kompensacja. Na polskiej liście znaleźli się nie tylko umiśnieni przystojniacy, ale także żyjący dziś dawni amanci i celebryci rozpoznawalni, choć niekoniecznie klasycznie atrakcyjni. Ogólną zasadą przyjętą w zastępstwie kryterium urody był dobór osób charakterystycznych, postaci pozytywnie lub neutralnie kojarzonych (ograniczono więc na przykład liczbę występujących w książce polityków, choć są także mocno obecni w popkulturze i memach). Podobnie jak oryginał S. Kotechy nie namawia do rysowania wyłącznie Amerykanów, w *Namaluj Popka* listę polskich nazwisk uzupełniają pojedyncze nazwiska zagranicznych sław rozpoznawalnych w Polsce.

Kolejnym zagadnieniem było dostosowanie rozwiązań przekładowych tak, by wybrane odpowiedniki oryginalnych postaci były uniwersalnie rozpoznawalne, gdyż utwór w języku docelowym miał dotrzeć do szerokiego grona czytelników. Ważne było stworzenie takiej listy, która będzie w zamierzeniu możliwie czytelna dla przeciętnego Polaka obcującego z rodzimą popkulturą, niezależnie od regionu, wykształcenia, klasy społecznej czy zainteresowań. Lista powstała więc w wyniku poszukiwań w internecie wśród list najpopularniejszych, najdłużej prowadzących programy w telewizji, najlepiej opłacanych w reklamach i najbardziej pozytywnie kojarzonych medialnych mężczyzn. Następnie została poddana weryfikacji w wyobrażonej konfrontacji z różnymi projektowanymi grupami odbiorców. Tłumacz zastanawiał się, kogo z listy rozpoznałyby osoby z innych pokoleń niż jego własne, konsultował zestawienie ze studentami, znajomymi, rodziną, a następnie udoskonalał i redagował listę.

Efektom tak zakrojonej lokalizacji jest książka o Polsce, polskim imaginariu zbiorowym, guście i kanonie męskiego piękna, stanowiącym kulturowy obszar wspólny (*common ground*) dla większości odbiorców literatury w języku polskim. Wybrane postaci są rozpoznawalne lokalnie do takiego stopnia, że odbiorca może je bez problemu namalować właśnie z pamięci, a przynajmniej łatwo mu je zobaczyć oczyma wyobraźni. Jest to zjawisko rzadko tematyzowane, nad którym pozycja *Namaluj Popka* umożliwia praktyczną refleksję z ołówkiem w rękę.

Zakończenie

Wielu czytelników i badaczy literatury może zadać pytanie o celowość tłumaczenia nierynkowych konceptualnych publikacji nie-do-czytania. Można je odeprzeć argumentem, że celem takiego eksperymentu nie jest stworzenie arcydzieła, lecz wprowadzenie nowych pytań i inspiracji w kulturze docelowej.

W kontekście badań nad przekładem uważamy też, że przekład niszowej literatury eksperymentalnej można traktować jako formę skrajnego przypadku badawczego, który pomaga uwypuklić i zilustrować rozmaite zagadnienia z zakresu badań nad przekładem i komunikacją międzykulturową. Opisana w niniejszym artykule próba literacko-przekładowa stanowi ilustrację rozmaitych problemów i kontekstów związanych ze strategiami lokalizacji i wprowadzania do kultury docelowej utworów powstałych w zupełnie odmiennym kontekście wydawniczo-czytelniczym.

Wreszcie warto podkreślić, że tego typu interwencje uwypuklają rolę tłumacza, którego inicjatywa twórcza jest podkreślona w wyniku zastosowania strategii polegającej na stworzeniu całego utworu od nowa, na podstawie

zaadaptowanych reguł oryginału. Nie twierdzimy, że dany typ przekładu miałby być bardziej twórczy niż inne, zauważamy tu jedynie wyrazistość kreatywności przekładającego w oczach niespecjalistycznego odbiorcy. Można nawet zaryzykować tezę, że pod tym względem przekład konceptualny mógłby przysłużyć się upowszechnianiu wiedzy o roli i zadaniach tłumacza. Dodatkowo, najczęściej tłumacz konceptualny jest też ambasadorem całego nowego słownika krytyczno-teoretycznego potrzebnego do recepcji przekładu.

Podsumowując, podobnie jak oryginał, konceptualne tłumaczenie eksperymentalnego tekstu zbliżone jest nie tyle do linearnego czytania, ile do Goldsmithowskiego myślicielstwa, z tym że, charakterystycznie dla przekładów konceptualnych, w jego przypadku pole refleksji poszerzone jest o problemy języka, kultury i przekładu.

Literatura

- Alexander Ch., 2013: *McNugget*. New York, Throll Thred. Dostępne w Internecie: http://www.lulu.com/items/volume_75/13639000/13639749/3/print/chris_alexander_mcnugget_troll_thread.pdf [dostęp: 20.01.2018].
- Archer B., 1995: *The Nature of Research*. „Co-design”, nr 2 (11), s. 6—13.
- Berens K., [w przygotowaniu]: *Books Rebound: Digital Superabundance and “Playable” Printed Books Recast the Publishing Industry*. [W druku].
- Bergvall C., Browne L., Carmody T., Place V., eds., 2012: *I’ll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*. Los Angeles, Les Figues Press.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2016: *Conceptual Art of Translation*. W: Eadem: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt/M., Peter Lang, s. 160—195.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2017: *Jutro: posthumanistyczny przekład artystyczny*. „Między Oryginałem a Przekładem”, nr 2 (36), s. 35—54.
- Cayley J., 2018: *The Translation of Process*. „Amodern”, nr 8. Dostępne w Internecie: <http://amodern.net/article/the-translation-of-process/> [dostęp: 20.06.2018].
- Dworkin C.D., Goldsmith K., red., 2011: *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*. Evanston Illinois, Northwestern University Press.
- Giffin L., 2017: *Żarty to dla nas poważna sprawa* [w rozmowie z P. Mareckim]. „Ha!art”, nr 59, s. 54—60.
- Goldsmith K., 2011a: *Against Expression: Kenneth Goldsmith in Conversation*. Poets.org. Dostępne w Internecie: <https://www.poets.org/poetsorg/text/against-expression-kenneth-goldsmith-conversation> [dostęp: 20.06.2018].

- Goldsmith K., 2011b: *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York, Columbia University Press.
- Goldsmith K., 2013: *The Writer as Meme Machine*. „New Yorker”. Dostępne w Internecie: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-writer-as-meme-machine> [dostęp: 30.01.2018].
- Kapela J., 2007: *Życie na gorąco*. Kraków, Korporacja Ha!art.
- Kotecha S., 2011: *Paint the Rock*. New York, Troll Thread.
- Kotecha S., 2017a: *Namaluj Popka*. P. Marecki, zlok. Kraków, Korporacja Ha!art.
- Kotecha S., 2017b: *Nie mogę pozbyć się podmiotu* [w rozmowie z P. Mareckim]. M. Chmieleńska, tłum. „Ha!art”, nr 59, s. 46—49.
- Małecka A., Marecki P., 2014: *Hyper-constrained: Translating Nick Montfort's Textual Generators*. „Word and Text”, nr 4, s. 83—97.
- Małecka A., Marecki P., 2018: *Literary Experiments with Automatic Translation: a Case Study of a Creative Experiment Involving King Ubu and Google Translate*. W: B. Kalla, P. Poniadowska, D. Michułka, red.: *On the Fringes of Literature and Digital Media Culture. Perspectives from Eastern and Western Europe*. Leiden, Brill, s. 77—88.
- Marecki P., 2014: *Posłowie od tłumacza*. W: N. Montfort: *Zegar światowy*. P. Marecki, tłum. Kraków, Korporacja Ha!art, s. 247—255.
- Marecki P., 2015: *Between Provocation and Experiment. Technical Reports and the Ecology of Scholarly Communication in the Humanities*. „Kultura i Edukacja”, nr 4 (110), s. 169—181.
- Marecki P., Małecka A., 2016: *“C(n) Du It” by Katarzyna Giełżyńska: a Case of a Total Translation of an Electronic Literature Work*. „Miranda”, nr 12, s. 1—14.
- Marecki P., Montfort N., 2017: *Renderings: Translating Literary Works in the Digital Age*. „Digital Scholarship in Humanities”, nr 1 (32), s. 184—191.
- Melgard H., Sylvester Ch., 2014: *Troll Thread Interview* [w rozmowie z T. Linem]. „Poetry Magazine”. Dostępne w Internecie: <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/troll-thread-interview> [dostęp: 20.01.2018].
- Montfort N., 2013: *Beyond the Journal and the Blog. The Technical Report for Communication in the Humanities*. „Amodern”, nr 1. Dostępne w Internecie: <http://amodern.net/article/beyond-the-journal-and-the-blog-the-technical-report-for-communication-in-the-humanities/> [dostęp: 20.01.2018].
- Perloff M., 2010: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago, University of Chicago Press.
- Pinsky R., [online]: *Poetry Comes First: An Interview with Robert Pinsky*. Wywiad przeprowadzony przez G. Myers. „The Review”. Dostępne w Internecie: <http://www.newreviewsite.com/articles/Poetry-Comes-First-An-Interviewwith-Robert-Pinsky/200> [dostęp: 20.06.2018].

- Place V., Fitterman R., 2009: *Notes on Conceptualisms*. Brooklyn, Ugly Duckling Presse.
- Rooney K., 2015: *High and Low. What We Write about When we Write about Celebrities*. Poetry Foundation. Dostępne w Internecie: <https://www.poetryfoundation.org/articles/70253/high-and-low> [dostęp: 20.06.2018].
- Scott C., 2014: *Przekład i przestrzenie lektury*. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, tłum. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 23 (43), s. 209—222.
- Stephens P., 2015: *The Poetics of Celebsploitation. Celebrity Culture and Social Media in Recent American Poetry*. „Amodern”. Dostępne w Internecie: <https://www.poetryfoundation.org/articles/70253/high-and-low> [dostęp: 20.06.2018].
- Sullivan G., 2009: *Making Space. The Purpose and Place of Practice-led Research*. W: H. Smith, R.T. Dean, eds.: *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh, Edinburgh University Press, s. 41—65.
- Warczok T., 2015: *Dominacja i przekład: struktura tłumaczeń jako struktura władzy w światowym i polskim systemie literackim*. W: G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, red.: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*. Podręcznik. Kraków, Korporacja Ha!art, s. 15—39.

Piotr Marecki, Aleksandra Małecka

Przekład literatury konceptualnej

Studium przypadku lokalizacji *Paint the Rock* Shiva Kotechy
jako *Namaluj Popka*

STRESZCZENIE | Jako studium przypadku przekładu literatury konceptualnej przedstawiona została książka *Namaluj Popka* Shiva Kotechy (2017), w której zastosowany został przekład poprzez konceptualną lokalizację. Oryginał pod tytułem *Paint the Rock* (2013) miał postać wpisującej się w nurt literatury ambientowej i proceduralnej kolorowanki zachęcającej do malowania z pamięci amerykańskich celebrytów płci męskiej. Polska wersja lokalizuje ten pomysł, używając postaci obecnych w rodzimej wyobraźni masowej. Autorzy opisują kontekst oryginału, proces tłumaczenia i nowy kontekst recepcji w języku polskim, podkreślając jednocześnie rolę tłumacza jako ambasadora nowych trendów w literaturze oraz twórcze aspekty przekładu eksperymentalnego.

SŁOWA KLUCZOWE | literatura ambientowa, literatura eksperymentalna, literatura konceptualna, przekład konceptualny, przekład eksperymentalny

Piotr Marecki, Aleksandra Małecka
 Translation of Conceptual Literature
 A Case Study of the Localization of *Paint the Rock* by Shiv Kotecha
 into the Polish *Namaluj Popka*

SUMMARY | The article presents a case study of the conceptual book *Paint the Rock* by Shiv Kotecha, which was translated into Polish using conceptual localization. The original is an unconventional “coloring book” that invites the reader to paint American male celebrities from memory. The Polish localization, *Namaluj Popka*, replaces these global household names with figures from the local popular imaginary. The authors describe the context of the original literary work, the translation process, the new context for reception in Poland, with a special focus on the role of the translator as the ambassador of new trends in literature and the creative aspects of experimental translation.

KEYWORDS | ambient literature, experimental literature, conceptual translation, experimental translation, conceptual literature

PIOTR MARECKI | dr, adiunkt w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Postdok na Massachusetts Institute of Technology (2013—2014), był także profesorem wizytującym w Media Archeology Lab na Uniwersytecie Colorado w Boulder (USA), na Uniwersytecie w Rochester (USA), Uniwersytecie w Bergen (Norwegia) oraz w Smolny College w Sankt Petersburgu (Rosja). Zajmuje się przede wszystkim kulturą cyfrową. Wspólnie z autorkami i autorami z kilku krajów opublikował tomik literatury generatywnej *2X6* (Los Angeles, Les Fignes Press, 2016). Tłumacz literatury eksperymentalnej, m.in. powieści generatywnej *Zegar światowy* (2014) Nicka Montforta, konceptualnego *Interesu* (2016) Stevena Zultanskiego i *Namaluj Popka* (2017) Shiva Kotechy. Wspólnie z Aleksandrą Małecką wykonali automatyczne tłumaczenie *Ubu Króla* Alfreda Jarry’ego za pomocą Google Translate. W ramach projektu „Twórcze programowanie” realizowanego ze środków NPRH był inicjatorem i współtwórcą UBU lab na UJ.

ALEKSANDRA MAŁECKA | mgr, doktorantka w Katedrze Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka Instytutu Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Przygotowuje pracę doktorską na temat przekładu literatury z ograniczeniami (*constrained writing / littérature à contraintes*). Współorganizuje Festiwal Literatury Eksperymentalnej Ha!wanguardia. Prowadzi zajęcia i warsztaty z przekładu literatury eksperymentalnej. Wspólnie z Piotrem Mareckim redaguje „Linie Konceptualną” w wydawnictwie Fundacji Korporacja Ha!art, w której ukazują się tłumaczenia literatury eksperymentalnej oraz przekłady eksperymentalne.

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.07



Pinocchio in Emojitaliano

Przekład eksperymentalny w kulturze zwrotu wizualnego i performatywnego

Pinocchio in Emojitaliano

An Experimental Translation in the Culture of the Visual and Performative Turn

Katarzyna Majdzik



<https://orcid.org/0000-0002-0532-4587>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

katarzyna.majdzik@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 29.06.2018 r. | Data akceptacji: 13.08.2018 r.

ABSTRACT | The article discusses the experimental translation of the classic of children's literature — *Pinocchio* (*La storia di un burattino*) by Carlo Collodi — from Italian into an artificially created language of the *emoji* signs. The translation was discussed in the context of other translations of literature into *emoji* signs and experimental translation in general. This originally new-media translation illustrates the cultural transformations of modernity and can be understood as an expression of the iconic (visual) and performative turn in the humanities.

KEYWORDS | Pinocchio, Carlo Collodi, experimental translation, intersemiotic translation, iconic turn, performative turn

W listopadzie 2017 roku nakładem toskańskiego wydawnictwa „apice libri” ukazał się nowy przekład *Pinokia* Carla Collodio (na podstawie pierwotnej wersji książki pt. *La storia di un burattino*). Zastanawiać może, skąd wziął się pomysł na wydanie we Włoszech dziecięcej klasyki w przekładzie. Nie mamy tu wszakże do czynienia z przekładem wewnątrzjęzykowym czy współczesniającym (przynajmniej nie w klasycznym rozumieniu) — jak moglibyśmy spekulować — lecz z eksperymentem translatorycznym (przekładem intersemiotycznym). Wiele wyjaśnia już tytuł publikacji — *Pinocchio in Emojitaliano*. Książka została przetłumaczona na „język” internetowych *emoji*. Przekład powstał pierwotnie jako projekt naukowy, a jego autorami są włoscy językoznawcy: Francesca Chiusaroli (Uniwersytet w Maceracie), Johanna Monti (Uniwersytet w Neapolu „L’Orientale”) i Federico Sangati (niezależny badacz, związany wcześniej m.in. z Uniwersytetem Edynburskim).

„Nowy *Pinokio*” ukazał się drukiem, ale jego proveniencja jest bezsprzecznie cyfrowa. Stworzony w oparciu o swoisty kod internetowy, powstał dzięki aktywności wielu podmiotów na platformie Twitter. Główne prace nad projektem odbywały się w 2016 roku, gdy F. Chiusaroli przez wiele miesięcy wysyłała codziennie tzw. *tweety* (wiadomości tekstowe na platformie Twitter) z fragmentami arcydzieła Collodio, a użytkownicy platformy (i współautorzy projektu „słownika”) próbowali przedstawić ekwiwalentne treści za pomocą znaków *emoji* (nazywanych także mylnie „emotikonami”). Pod koniec dnia wybierano rozwiązania, które uznawano za najtrafniejsze, i w ten sposób budowano nowy kod¹.

Nazwa *emoji*² pochodzi z języka japońskiego i oznacza piktogram (jap. 絵 e — „obraz”, 文 mo — „pisać” i 字 ji „litera”)³. Jednak jego fałszywa etymologia (*emoji* lub stosowanego często zamiennie określenia *emotikon*) wskazuje na angielski leksem *emotion* („emocje”) i faktycznie powszechnie uważa się, że obrazki te mają służyć przede wszystkim komunikowaniu stanów emocjonalnych lub też przyspieszeniu przekazu. Jak zauważa Ewa Szczęśna:

Komunikację cyfrową cechuje tendencja do maksymalnego semiotycznego urozmaicenia warstwy przedstawień przy jednoczesnej tendencji do uproszczenia

- 1 F. Chiusaroli, 2017: *Tradurre „Pinocchio” in „Emojitaliano”*. W: *Pinocchio in Emojitaliano*. F. Chiusaroli, J. Monti, F. Sangati, tłum. Sesto Fiorentino, „apice libri”, s. 5—18.
- 2 *Emotikon* powstaje ze znaków dostępnych na klawiaturze (jest np. kombinacją znaków interpunkcyjnych albo liter), *emoji* zaś to gotowy obraz (pierwotnie powstały na siatce 12 x 12 pikseli) dostępny po przełączeniu klawiatury na odpowiedni kod.
- 3 Por. m.in. [hasło] *Emoji*. W: *Wikipedia*. Dostępne w Internecie: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Emoji> [dostęp: 8.07.2018]. Por. także: C. Taggart, 2015: *New Words for Old: Recycling Our Language for the Modern World*. London, Michael O’Mara Books, s. 77.

(redukcji) formy. Łączenie tych tendencji jest tylko pozornie antynomiczne. W istocie urozmaicenie semiotyczne sprzyja jednoczesnej aktywizacji rozmaitych form percepcji angażującej zmysły i ciało (wzrok, słuch, dotyk) i form poznania (poznanie dyskursu liczbowego, słownego, obrazowego), natomiast redukcja znaku (przejawiająca się na przykład w stosowaniu akronimów czy uproszczonych znaków ikonicznych) wpisuje się w dążenie do nieustannej symplifikacji i przyspieszania przebiegu komunikacji⁴.

Emoji to ideogramy stosowane przez użytkowników Internetu i aplikacji mobilnych w procesie komunikacji cyfrowej. Przedstawiają rozmaite wizerunki twarzy, przedmioty, miejsca, rodzaje pogody, rośliny, zwierzęta, znaki ostrzegawcze (np. drogowe) itp. Ich wygląd i spektrum wyboru różnią się nieznacznie w zależności od używanej aplikacji i systemu operacyjnego (identyfikację *emoji* umożliwia lista sporządzona i uzupełniana przez Unicode Consortium⁵ oraz strony internetowe w rodzaju *emojipedia.org*), są jednak częścią Unikodu (ang. Unicode), czyli komputerowego zestawu znaków, mającego w założeniu obejmować wszystkie pisma istniejące na świecie. Za twórcę *emoji* uważa się Shigetakę Kuritę⁶, który w 1999 roku zaprojektował pierwsze znaki dla japońskiego operatora sieci komórkowych (czerpiąc inspirację z mangi, pisma chińskiego i znaków ulicznych). Wiele *emoji* odwoływało się początkowo do japońskich pojęć i wyobrażeń symbolicznych (kulturowych), z czasem jednak zyskały wymiar uniwersalny (wraz z wprowadzeniem do aplikacji mobilnych). Tym samym doszło do rekontekstualizacji i zmiany znaczenia wielu *emoji* (które i tak przecież bywa migotliwe i (inter)subiektywne⁷).

4 E. Szczęsna, 2018: *Cyfrowa semiopoetyka*. Warszawa, IBL PAN, s. 132–133.

5 Dostępne w Internecie: http://www.unicode.org/emoji/charts/full-emoji-list.html?utm_source=mobirank.pl&utm_medium=artykul&utm_campaign=lista-emoji [dostęp: 8.07.2018].

6 *The inventor of emoji on his famous creations* [wywiad]. Dostępne w Internecie: <https://www.theguardian.com/technology/2016/oct/27/emoji-inventor-shigetaka-kurita-mo-ma-new-york-text> [dostęp: 7.07.2018]. Por. także: *Shigetaka Kurita: the Man who Invented Emoji*. Dostępne w Internecie: <https://edition.cnn.com/style/article/emoji-shigetaka-kurita-standards-manual/index.html> [dostęp: 7.07.2018].

7 O zmianie znaczenia *emoji* przez użytkowników względem pierwotnego zamysłu twórców zob. <https://www.polityka.pl/galerie/1677752,1,21-emitikonow-ktorych-uzywamy-niezgodnie-z-ich-znaczeniem.read> [dostęp: 8.07.2018]. O różnych znaczeniach przedstawień ikonicznych i symbolicznych ukazywanych za pomocą *emoji* zob. <http://lifehacking.pl/sloownik-znaczenie-emoji/> [dostęp: 8.07.2018]. Przytoczone tu przykłady nie opierają się na analizie naukowej.

Emoji i przekład

W 2015 roku Oxford Dictionaries ogłosiło emoji przedstawiającą *face with tears of joy* („twarz ze łzami radości”) słowem roku, zaś termin *emoji* (oprócz *Oxford Dictionary*) odnajdziemy także w klasycznym słowniku języka włoskiego Nicoli Zingarellego (wyd. 2017). Inżynierowie związani z serwisem społecznościowym Instagram informują o ciągłym wzroście użycia *emoji*, które pojawiają się w nawet 60% wpisów (tzw. postów) na Instagramie (dane dla Norwegii). Podobnie Oxford Dictionaries Corpus odnotowuje lawinowy wzrost od 2014 do 2015 roku stosowania *emoji* przez użytkowników angielszczyzny⁸, co ma prowadzić do przeobrażeń zwyczajów językowych (*emoji* coraz częściej zastępują wykorzystywane w komunikacji internetowej akronimy i wypierają stopniowo internetowy slang)⁹.

Emoji wdziera się w przestrzeń muzealną i zawiera mariaże z różnymi dziedzinami sztuki. Zestaw 176 pierwotnych *emoji* autorstwa S. Kurity stanowi ekspozycję w prestiżowej nowojorskiej galerii sztuki MoMA¹⁰. W sieci powstaje „poezja” *emoji* — zestawienia obrazków stanowiące zamkniętą całość, układają się w historii („wiersze” często mają pewną „narrację”) lub opierają się na skojarzeniach, grze symboli *etc.*¹¹. W Internecie znaleźć można ponadto tłumaczenia na *emoji* poezji Emily Dickinson (projekt na Twitterze *Emoji Dickinson*), „rebusowe” przekłady wierszy Williama Blake’a *The Tiger!*, Walta Whitmana

8 Por. <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2015> [dostęp: 7.07.2018]. Firmy, których działalność związana jest z Internetem, podejmują badania kontekstów użycia tych znaków, próbując ustalić ich semantykę, by w efekcie móc zaproponować użytkownikom narzędzi cyfrowych już nawet pewne zestawienia tych „ikon” będące bardziej złożonymi gotowymi komunikatami obrazkowymi (co ma przypominać „słownik pomocniczy”). Por. <https://www.iol.co.za/sunday-tribune/lifestyle/instagram-plan-to-decode-emoji-1860569> [dostęp: 5.07.2018]; <https://gadzetomania.pl/57421,emoji-nowy-jezyk-internetu-pismo-obrazkowe-wystepuje-w-polowie-komentarzy> [dostęp: 5.07.2018].

9 M. Isaac, [online]: *The Rise of Emoji on Instagram is Causing Language Repercussions*. Dostępne w Internecie: <https://bits.blogs.nytimes.com/2015/05/01/the-rise-of-emoji-on-instagram-is-causing-language-repercussions/> [dostęp: 7.07.2018].

10 Wystawa pt. *Inbox: The Original Emoji*, by Shigetaka Kurita. The Museum of Modern Art. December 9, 2016—March 12, 2017 (Shigetaka Kurita, NTT DOCOMO. *Emoji* [original set of 176]. 1998—99. Software and digital image files. Gift of NTT DOCOMO Inc., Japan). Portal Mobirank.pl informuje o planach wydania drukiem książki katalogującej 176 *emoji* S. Kuritaki. Zob. <https://mobirank.pl/2018/05/01/kolekcja-176-oryginalnych-emoji-w-jednej-ksiazce/> [dostęp: 7.07.2018].

11 Por. <http://emojipoems.tumblr.com/page/3> [dostęp: 7.07.2018].

O *Captain! My Captain!*, Philipa Larkina *This Be the Verse*¹² czy przemowy Baracka Obamy.

Nie brak wreszcie projektów translatorycznych, lokujących się na pograniczu sztuki słowa (translacji) i sztuk plastycznych (w ich cyfrowej odmianie). Mam na myśli prace Joe Hale'a, który stworzył serię plakatów-przekładów klasyki literatury dziecięcej¹³, między innymi: *Wonderland* (2014) — przekład *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, *Neverland* (2015) — *Przyczyny Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego. J. Hale twierdzi, że enigmatyczność i nonsensy *Alicji w Krainie Czarów* aż proszą się o zapis za pomocą *emoji*, bo te tworzą „efekt wizualny, który przekazuje szaloną naturę oryginału [tłum. — K.M.]”¹⁴. W 2015 roku J. Hale stworzył kolejny plakat — *Pleasureland* — który jest przekładem *Pinokia* Carla Collodiego. Włoskie wydanie to drugie tłumaczenie powieści o drewnianym pajacyku na język *emoji*. Mamy zatem do czynienia z serią przekładową na kod *emoji* i to powstała w dość krótkim czasie dwóch lat (2015 — praca J. Hale'a, 2017 — praca włoskich lingwistów).

W Internecie utwory *emoji* i *emoji*-przekłady funkcjonują jako żarty, zagadki, łamigłówki, ale potrafią też skłonić do namysłu nad naturą przedstawiania, istotą sztuki, stawiają pytania filozoficzne, demaskują stereotypy. Funkcja ludyczna zdaje się jednak dominująca.

W 2010 roku Fred Beneson wydał drukiem przekład na kod *emoji* klasyki Hermana Melville'a. *Emoji Dick* powstał jako efekt pracy wielu anonimowych twórców na platformie crowdsourcingowej Amazon Mechanical Turk. Podczas prac nad przekładem najpierw tłumaczono fragmenty *Moby Dicka*, a potem w drodze głosowania wybierano najlepsze przekłady.

Ewa Szczęsna wymienia trzy rodzaje przekładu cyfrowego¹⁵: digitalizacja (przekład medialny; utwory zyskują ramę ergodyczną), przekład hipertekstowy (w tym przekład hipertekstu literackiego bądź przekład hipertekstowy właściwy) i cyfrowy przekład intersemiotyczny (przekłady tradycyjnej literatury na cyfrowe formy wieloznakowe, animacje). Omówione przeze mnie przekłady należałoby zaliczyć do tego trzeciego rodzaju. Badaczka opowiada się zdecydowanie

12 N. Spiegelman, R. Rankin-Gee, [online]: *Emoji Poetry Contest*. Dostępne w Internecie: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/08/18/emoji-poetry/> [dostęp: 7.07.2018].

13 Prace Joe Hale'a można obejrzeć (i zakupić) w Internecie: <https://joe hale.bigcartel.com/products> [dostęp: 7.07.2018].

14 *Author Translates All of 'Alice in Wonderland' into Emojis*, [online]. Dostępne w Internecie: https://creators.vice.com/en_us/article/ez5vd4/author-translates-all-of-alice-in-wonderland-into-emojis [dostęp: 7.07.2018].

15 Przy czym należy zaznaczyć, że chodzi tu o przypadki przekładu twórczego, nie zaś o posługiwanie się programami translatable (o ile nie jest twórcze) czy działania technologiczne jak skanowanie czy wpisywanie tekstu do komputera przy użyciu klawiatury.

za twórczym charakterem aktu przekładu digitalnego, co lokuje ten fenomen blisko innych cyfrowych form ekspresji (artystycznej), jak sztuka internetowa, poezja cyfrowa (cyberpoezja):

Przekład cyfrowy jest wielopłaszczyznową, twórczą transformacją. Transformacyjny charakter przekładu digitalnego ujawnia się na różnych płaszczyznach: semiotycznej, technologicznej, kulturowej, inwencji i intencji tłumacza. Przekaz uzyskany w efekcie takiego przekładu jest reprezentacją tekstu wyjściowego. Reprezentacja ta rozciąga się od interpretacji imitujących, poszukujących analogii przez świadome reinterpretacje i zabiegi metaprzekładowe, aż do swobodnych parafraz, użyć, zamierzonych gier z pierwowzorem. Wszystkie formy przekładu cyfrowego są adaptacjami¹⁶.

Mianem przekładu cyfrowego obejmuje się — najogólniej rzecz biorąc — te formy transformacji tekstu, w których zaangażowanie technologii cyfrowych ma charakter twórczy. Włoski *Pinokio* jednak jest tu przypadkiem granicznym. I to nie dlatego, że został ostatecznie wydany drukiem, co wyrwało go z pierwotnego środowiska cyfrowego. Modelowe cyfrowe przekłady intersemiotyczne polegają na transformacji tekstu za pomocą twórczego oprogramowania, wykreowanych narzędzi technologicznego przetwarzania tekstu. Tymczasem praca nad przekładami *emoji* polega na wyborze dokonywanym przez jakiś podmiot ludzki (nie zaś zaprojektowany algorytm). Choć dysponuje on ograniczoną liczbą znaków, gdyż „Každy z użytkowników [...] Internetu [...] ma do dyspozycji (wyboru) jedynie zestaw możliwości, który wcześniej przewidzieli programiści — autorzy”¹⁷.

Jeszcze szerszy kontekst dla omawianych problemów stanowią także inne, nie tylko cyfrowe, przekłady eksperymentalne czy tzw. post-przekłady (jak je nazywa Edwin Gentzler), w których tłumaczenie łączy się z praktykami artystycznymi. Ewolucję nowoczesnej sztuki przekładu przedstawia T. Brzostowska-Tereszkiewicz jako

serię mutacji od mimetycznej iluzji, poprzez rozpad iluzji w translatorskim paradygmacie awangardowym, do przekładów-centonów, abstrakcyjnych instalacji metaprzekładowych i metawierszy-objektów, które (przynajmniej w rozpoznaniu niektórych badaczy) przypieczętowują zwrot ku postmodernizmowi w praktyce translatorskiej¹⁸.

16 E. Szczęsna, 2018: *Cyfrowa semiopoetyka...*, s. 333.

17 P. Celiński: *Wyzwania hipertekstu — granice nieograniczonego*. Cyt. za: E. Szczęsna, 2018: *Cyfrowa semiopoetyka...*, s. 56.

18 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2018: *Sztuka post-przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 9, cz. 1, s. 81–82.

Radykalnym przykładem tego rodzaju twórczości są obiekty-translacje wykonane przez Elise Aru czy performanse Ewy Partum¹⁹. Również *emoji*, a więc pierwotnie internetowe (cyfrowe) obrazki, wchodzą coraz częściej w przestrzeń sztuki, czego przykładem jest artystyczna instalacja Carly Gannis. Artystka reinterpretuje za pomocą *emoji* arcydzieło Hieronima Bosha *Ogród rozkoszy ziemskich*. Tryptyk — digitalny kolaż (przykład przekładu intrasemiotycznego²⁰) C. Gannis pt. *The Garden of Emoji Delights* — bada i krytykuje konsumpcjonizm i nowoczesne społeczeństwo.

Dlaczego i jak powstał *emoji-Pinokia*?

Anglocentryzmowi przekładów eksperymentalnych na kod *emoji* postanowili dać odpór włoscy lingwiści, tworząc zestandaryzowany kod oparty na internetowych ideogramach, nazwany przez nich *emojitaliano*²¹. To pierwszy tak dalece usystematyzowany „język” *emoji*, posiadający własny słownik i gramatykę załączone do wydania książkowego *Pinokia*. Z założenia miał to być język uniwersalny²². Jednak podstawowa sprzeczność intencji i efektu prac kryje się w samej nazwie kodu — *emojitaliano* — która odsyła nas do języka włoskiego jako jakiejś jego podstawy czy części. Koordynatorzy projektu powołują się na inspirację historycznymi modelami i projektami sztucznych języków, ale ich projekt to przecież także eksperyment kreatywnego przepisywania. Posługując się symbolami z klawiatury *emoji*, uczestnicy projektu tworzą nowe znaczenia na zasadzie kombinowania znaków lub resemantyzacji. Praca zaangażowanych w przygotowanie przekładu podmiotów przypomina tworzenie kolażu, a to przecież jedna z metod przekładu (tak jak *bricolage* jest kategorią mogącą posłużyć do opisu kondycji przekładu)²³. Zadanie postawione przed współautorami/użytkownikami Twittera polegało na wykorzystaniu ikonicznego,

19 Por. ibidem.

20 Termin E. Balcerzana powstały w analogii do klasycznej koncepcji typów przekładu Romana Jakobsona. E. Balcerzan, 2011: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W: *kręgu translatoologii i komparatystyki*. [Wyd. 3]. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 301—303.

21 F. Chiusaroli, 2017: *Tradurre „Pinocchio”...*, s. 9.

22 Ibidem, s. 7—9.

23 T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2014: *Kolaż, centon, ready-made jako techniki translatorskie*. W: P. Fast, red.: *Strategie translatorskie od modernizmu do (post)postmodernizmu*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk. Por. także: K. Majdzik, 2009: *Tłumacz-bricoleur (o polskim przekładzie „Ministerstwa Bólu” Dubravki Ugrešić)*. W: P. Fast, A. Świeściak, red.: *Sztuka przekładu — interpretacje*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk — Częstochowa.

indeksowego i symbolicznego potencjału znaków jako referencyjnych i abstrakcyjnych (gdy oznaczają jakiś koncept) przy unikaniu logografii, np. wykorzystania fonogramów jak cyfra 4 zamiast angielskiego słowa *for*. Co nie zawsze się udało, np. *emoji* przedstawiający cyfrę 1, a więc *uno* po włosku, w *Pinokiu* zastępowało rodzajnik nieokreślony — włoskie *un, un', una, uno*. Ta drobna niekonsekwencja w pewnej mierze kwestionuje jednak uniwersalny wymiar powstałego kodu. Obrazkowy język *emoji* zawiera jednak komponent *stricte* językowy (i werbalny). Struktura *emojitaliano* oparta jest na prototypowych cechach języków naturalnych (np. w zakresie szyku „wyrazów”/znaków czy ekwiwalentnych kategorii gramatycznych), a rzadkie co prawda przypadki logografii wskazują na werbalny komponent kodu.

By zdać sobie sprawę z istoty projektu włoskich lingwistów oraz uzmysłowić sobie jego aporie (zawieszenie między wyrażaniem językowo-werbalnym i obrazkowym), należy przyjrzeć się metodzie tworzenia słownika i gramatyki *emojitaliano*. Podstawowym problemem przekładowym jest odnalezienie (stworzenie) obrazkowych ekwiwalentów jednostek leksykalnych języka włoskiego. Znaczenia, dla których nietrudno znaleźć bezpośrednie przedstawienie, po prostu zastępowano obrazkowymi wyobrażeniami z klawiatury *emoji*, np. *casa* („dom”) zastępuje ikona domu. Znaki werbalne, które nie posiadały bezpośredniego ekwiwalentu *emoji*, oddawano za pomocą znaków złożonych, np. *bottega* („warsztat”) w kodzie *emoji* to dom i narzędzia. W przekładzie niektórych pojęć abstrakcyjnych sięgano do wyobrażeń zbiorowych i wspólnych tradycji. I tak leksem *colpa* („wina”) reprezentowały trzy „obrazki”: mężczyzny, kobiety i jabłka (to oczywiście odniesienie biblijne). W przekładzie nazw własnych o określonym znaczeniu zachowywano element znaczący, np.: *maestro Cilegia* („majster Wiśnia”) to bilet, narzędzia, owoce wiśni; z kolei nazwy o niesprecyzowanym znaczeniu tłumaczono metaforycznie: *Pinocchio* — biegnąca postać, *Gepetto* (*buon padre*, czyli „dobry ojciec”) — twarz mężczyzny, serce, *Grillo* („Świerszcz”), będący symbolem tradycyjnej moralności z charakterystycznym skrzeczącym głosem to w *emojitaliano* — bilet i trąbka. Zrezygnowano z wyrażeń idiomatycznych²⁴.

W przekładzie znacznie uproszczono gramatykę włoską. *Emojitaliano* powstał w oparciu o analizę porównawczą języków naturalnych (wykorzystanie najczęstszego typu szyku zdania), a jego twórcy inspirowali się zarówno dobrze znanymi w lingwistyce uniwersaliami językowymi, jak i projektami sztucznych języków²⁵. *Emojitaliano* charakteryzuje przewaga parataksy nad hipotaksą; stały

24 Przykłady opisuje F. Chiusaroli, 2017: *Tradurre „Pinocchio”...*, s. 10–12.

25 „Rientra nell'orizzonte del progetto la costruzione di una grammatica specifica, intesa ad assegnare al testo prodotto una sintassi predefinita, sommatoria di regole funzionali

szyk wyrazów SVO (podmiot — orzeczenie — dopełnienie); brak fleksji zrównoważono formami analitycznymi. Tłumacze starali się zachować najważniejsze kategorie semantyczno-strukturalne i gramatyczne (np. twarz dziecka przy rzeczowniku oznacza *deminutiv, pluralis* oddany poprzez podwojenie znaku, znak diakrytyczny wprowadza czasownik, oznaczenia strzałkami są wskaźnikami czasu przeszłego i przyszłego)²⁶.

W wybranych fragmentach przekładu *Pinokia* na kod *emoji* (zob. *Aneks*, s. 142—143) starałam się opisać wyznaczniki gramatyczne zastosowane przez autorów przekładu. Załączony włoski oryginał pochodzi z dwukodowego (synoptycznego) wydania *Pinocchio in Emojitaliano*. By czytelnik łatwiej mógł zorientować się w treści (a przy okazji samemu sprawdzić, czy *emoji*-przekład faktycznie jest uniwersalny), zamieściłam paralelnie polskie tłumaczenie adekwatnych fragmentów tekstu.

Emoji-przekład w kulturze zwrotu wizualnego i performatywnego

Dwa ostatnie zwroty [w naukach humanistycznych] — pisze Anna Zeidler-Janiszewska — krytyczne wobec dominacji perspektywy lingwistycznej w różnych dziedzinach badań nad kulturą (czy to w wersji strukturalno-semiotycznej, czy dekonstrukcyjnej), odwołują się zarazem do diagnoz kultury współczesnej, która z jednej strony eksponuje rysy performatywne (stąd zwrot performatywny), z drugiej natomiast — od dawna, tj. od czasów wynalezienia fotografii i technik masowej reprodukcji — nasycą się coraz bardziej różnego pochodzenia obrazami (stąd zwrot wizualny czy ikoniczny). Mówi się nawet o „coraz wyraźniej zarysowujących się konturach nowej cywilizacji wizualnej”, co wydaje się jednak diagnozą o tyle nietrafną, że współczesne obrazy wplecione są na ogół w złożone konteksty intermedialne²⁷.

ispirate ai principi degli universali linguistici e della comparazione tipologica tra le lingue naturali, alle speculazioni storiche sul nomenclaturismo e alla logica combinatoria, alla linguistica »cartesiana« e alla tradizione delle lingue artificiali e filosofiche” — wyjaśniają twórcy projektu. F. Chiusaroli, 2017: *Tradurre „Pinocchio”*..., s. 13.

26 Ibidem, s. 12—14.

27 A. Zeidler-Janiszewska, [online]: *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*. „Dyskurs”, nr 4, s. 151. Dostępne w Internecie: <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> [dostęp: 7.07.2018].

W kontekście tych właśnie znamienych dla najnowszej humanistyki zwrotów chciałabym ulokować omawiany przekład²⁸. Nazwa „zwrot ikoniczny” może być myląca. Zdaje się odsyłać do koncepcji znaku ikonicznego (np. w wydaniu Peirce’owskiej semiotyki), podczas gdy interdyscyplinarne albo transdyscyplinarne badania spod znaku zwrotu ikonicznego nie zawsze posługują się tym właśnie terminem. Mówi się zatem także o zwrocie obrazowym czy wizualnym. Przy czym i w tych wypadkach niełatwo o precyzyjną definicję kluczowych pojęć lub ich semantyczną stabilizację, co dotyczy np. pojęcia obrazu, wizualności, zdarzenia wizualnego (co szczegółowo relacjonuje Anna Zeidler-Janiszewska²⁹).

O kategorii ikoniczności warto jednak co nieco w tym miejscu wspomnieć. Pojęcie to bowiem (wraz z zespołem pokrewnych mu zjawisk i terminów) stanowić może ciekawy punkt odniesienia dla badań nad tekstami posługującymi się znakami *emoji*. Czym w istocie są bowiem *emoji*? Źródła internetowe określają je jako ideogramy, odsyłając do klasyfikacji rodzajów pism (co może być pewnym nadużyciem). Często też określa się je jako ikony, co z kolei odsyła nas do dwóch porządków: dyskursu cyfrowego (w którym dość intuicyjnie używa się pojęcia ikony dla określenia różnego rodzaju znaków graficznych pojawiających się na tzw. interfejsie) i semiotycznego. Z punktu widzenia dalszych rozważań bardziej interesująca jest oczywiście druga perspektywa. W znakach ikonicznych — wedle teorii Charlesa Peirce’a — reprezentamen i przedmiot są ze sobą skorelowane na zasadzie podobieństwa. Faktycznie wiele znaków *emoji* ma ikoniczny charakter (np. „rysunek” domu ze spadzistym dachem, trzema oknami, drzwiami zastępuje pojęcie *house/dom*³⁰), jednak użycie (również to konwencjonalne) zmienia ich prymarny charakter, np. strzałka (ikona strzałki oznaczająca *arrow*) może oznaczać kierunek (również w sposób metaforyczny — w *emojitaliano* strzałki oznaczają czas gramatyczny), a dłoń (np. *waving hand*) — pożegnanie. Wówczas *emoji* będą Peirce’owskimi znakami indeksowymi lub symbolicznymi³¹. Wiele *emoji* łączy ze sobą wymiar ikoniczny, sym-

28 Zastrzegę jednak, że moja refleksja ma charakter zaledwie rekonesansu. Chciałabym więc wskazać wybrane konteksty, które warto podjąć, badając tego rodzaju przekłady intersemiotyczne.

29 A. Zeidler-Janiszewska, [online]: *O tzw. zwrocie ikonicznym...*; A. Zeidler-Janiszewska, 2006: *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 9–30.

30 Por. hasła: *house*, *waving hand*, *arrow*. W: *Emojipedia*. Dostępne w Internecie: emojipedia.org [dostęp: 7.07.2018]. Przy czym już z tego prostego opisu można wywnioskować, że jest to przedstawienie skonwencjonalizowane i schematyczne; podobne odnajdziemy na wielu dziecięcych rysunkach.

31 O symbolu, obrazie i znakach ikonicznych w literaturze i sztukach plastycznych pisze S. Wysłouch, 1994: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa, PWN. Autorka posługuje się jednak odmienną definicją symbolu (wywiedzioną z teorii literackich).

boliczny i indeksowy, co jest zresztą zgodne z koncepcją Ch. Peirce'a. Projekt *emojitaliano* wznosi jednak symboliczność *emoji* na inny poziom, tworząc kod obrazowo-językowo-pojęciowy³² (komponent językowy w tym tworze jest obecny, o czym już pisałam).

Jak stwierdza Grzegorz Grochowski:

Kategoria ikonizacji, od dawna dobrze zdomowiona w semiotycznie zorientowanej poetyce, ostatnio zaś robiąca dużą karierę za sprawą językoznawstwa kognitywnego, nie jest pojęciem jednolitym i obejmuje na gruncie wiedzy o literaturze różne, niewspółmierne obszary zagadnień³³.

Wśród owych zagadnień wymienia zaś: utożsamienie ikonizacji z obrazowością, ze zdolnością słowa do tworzenia plastycznych wyobrażeń pobudzających wrażliwość; problem motywacji znaku poetyckiego, analizy operacji i strategii artystycznych przekształcających układy arbitralnych symboli w rozpoznawalne odpowiedniki zjawisk pozatekstowych (prace Romana Jakobsona); pojęcie *mimesis* (oraz mimetyzm formalny) w klasycznych pracach literaturoznawczych; „cudzysłowowość” wypowiedzi (relacja podobieństwa między segmentami narracji literackiej a naśladowanymi przez nie wzorcami tekstowymi, np. tekstami użytkowymi) czy wreszcie kwestia diagramatyczności wypowiedzi (analizowanej na wielu różnych poziomach tekstowych i w różnych aspektach), krótko mówiąc chodzi tu o kwestie ikonizacji w literaturze, lecz także o ikonizację literatury³⁴.

32 „Językowy”, nie zaś „werbalnie”; określenie „językowy” jest szersze znaczeniowo niż „werbalny”. Ten drugi przymiotnik odnosi się do słów, a w przypadku przekładów na *emoji* słowa zastępowane są przez obrazy. *Emojitaliano* zachowuje jednakże komponent językowy — gramatyczny, a może nawet dyskursywny. Niektóre tzw. wiersze-*emoji* (*emoji poems*) oparte są na strukturze narracyjnej, inne tematyzują związek słowa i obrazu (a także (re)prezentacji) lub polegają na współwystępowaniu (kombinowaniu) słów/liter i obrazu (np. przekład *O Captain! My Captain!* W. Whitmana).

33 G. Grochowski, 2006: *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonizacyjnych*. „Testy Drugie”, nr 4, s. 47.

34 Przywołajmy jeszcze choćby hasłowo zespół pokrewnych problemów i zjawisk: opis, ekfraz, przekład intersemiotyczny (o którym już pisałam i który w kontekście *emoji* interesować nas będzie najbardziej), estetyzacja znaku językowego (jaką reprezentują np. *carmina figurata* bądź kaligrama), czy też tekstowa ekwiwalentyzacja obrazu (w kontekście utworów wykorzystujących *emoji* tego rodzaju przekład intersemiotyczny wykonuje duet amerykańskich poetek: Carina Finn tworząca teksty w *emoji* i Stephanie Berger tłumacząca je na język angielski), ilustracje książkowe (często *de facto* pełniące funkcje przekładu intersemiotycznego; por. S. Wysłouch, 1994: *Literatura a sztuki wizualne...*) czy „enklawy semantyczne” (Mieczysław Wallis) itp. Por. G. Grochowski, 2006: *Na styku kodów...* Z drugiej strony wyliczyć należałoby kilka choćby zjawisk odwołujących się do ikonizacji nieopartej (przynajmniej niebezpośrednio) na wizualności: onomatopeja, fonestezja, symbolizm dźwiękowy,

Elżbieta Tabakowska rozpatruje ikoniczność jako jedno z narzędzi służących do odtwarzania rzeczywistości w dziele sztuki (powraca tu zatem kategoria *mimesis*). Rozumienie ikoniczności jako izomorfizmu formy i treści wymaga jednak (w świetle teorii Ch. Peirce'a i językoznawstwa kognitywnego) reformułowania:

„Motywowana współzależność” — wyjaśnia Elżbieta Tabakowska — to relacja oparta na podobieństwie i jako taka wymaga obecności obserwatora, który istnienie owego podobieństwa dostrzega i stwierdza, w odniesieniu do wybranego przez siebie *tertium comparationis*. Innymi słowy, podobieństwo pojawia się tylko tam i tylko wtedy, gdy istnieje świadomy podmiot, który je zauważa i powołuje do istnienia. Nie jest już jedynie statycznym i obiektywnym stanem rzeczy, lecz staje się procesem zachodzącym w umyśle twórcy i odbiorcy przekazu³⁵.

Konsekwencją zaprezentowanego przez E. Tabakowską podejścia jest modyfikacja znaczenia pojęcia i wyeksponowanie wpływu kontekstu (pragmatyki) kosztem semantyki (ustalonego znaczenia znaków językowych): „O istnieniu lub nieistnieniu ikonicznego odczytania znaków przesądzają takie czynniki, jak konkretny cel wypowiedzi, wiedza o świecie nadawcy i odbiorcy, wrażliwość estetyczna, kontekst sytuacyjny³⁶. A są to przecież i konteksty, które aktualizujemy, „odczytując” znaki *emoji*, a już na pewno posługując się kodem powstałym w oparciu o nie (w rodzaju *emojitaliano*).

Ikoniczność, czy to przejawiająca się w języku, czy w obrazie, jest uwarunkowana kulturowo (i językowo) i zależna od konwencji interpretacyjnej („w każdym znaku ikonicznym tkwią bardziej lub mniej przez nas uświadamiane konwencjonalne zasady jego generowania i odczytywania. Te zasady mogą być głęboko związane z kulturą, w której wyrosliśmy³⁷) i percepcyjnej³⁸. Wyrazistym przykładem tych tendencji jest już omawiane przeze mnie tłumaczenie słowa *colpa* („wina”) z włoskiego na *emoji*. Przekład odwołuje się do określonej

metafora brzmieniowa — od dawna opisywane zarówno w kontekście poezji, jak i struktury języka.

35 E. Tabakowska, 2003: *Ikoniczność: podobieństwo i „tertium comparationis”*. „Przestrzenie Teorii”, nr 2, s. 104. W kontekście zwrotu performatywnego owa niestandardowa, procesualna natura znaku istniejącego dzięki działalności interpretacyjnej podmiotu brzmi szczególnie znamienne.

36 Ibidem, s. 104.

37 M.R. Mayenowa, 1973: *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych*. W: M.R. Mayenowa, red.: *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII międzynarodowemu kongresowi slawistów*. Wrocław, Ossolineum, s. 48. Por. także: E. Tabakowska, 2003: *Ikoniczność...*

38 Por. U. Eco, 1996: *Nieobecna struktura*. A. Weinsberg, P. Bravo, tłum. Warszawa, KR.

konwencji interpretacyjnej. Podobnie ikona przedstawiająca dłoń w geście uniesionego kciuka oznacza aprobatę czegoś. Konwencjonalne jest również graficzne przedstawienie domu — w kodzie *emoji* jest to budynek, „domek” ze spadzistym dachem z oznaczonymi drzwiami i dwoma lub trzema oknami. Oznaczone zostały prototypowe i stereotypowe elementy domu, a obrazek odwołuje się do konwencji dziecięcego rysunku. Innego rodzaju związek z konwencją wykazują znaki *emoji* składające się na projekt *emojitaliano*. Słownik i gramatyka *emoji* narzuca reguły interpretacyjne bardziej rygorystyczne od konwencjonalnych kodów postrzeżeniowych³⁹.

Krótką historię rodzenia się humanistyki zwrotu ikonicznego (zwrotu obrazowego lub — jak chcą inni badacze — *Visual Studies* czy *Bildwissenschaft*) opisuje A. Zeidler-Janiszewska⁴⁰. Przedstawia ona zarys metodologiczny badań nad obrazem — od koncepcji stworzonej przez J. Thomasa Mitchella, przez teorię Gotfrieda Boehma, po rozważania Meyer Schapiro, Wiesienga, Seela — ukazując przemiany teorii, próby definicji kluczowych dla zwrotu pojęć, refleksje nad stosunkiem do spuścizny zwrotu lingwistycznego itp. W rozważaniach nad cyfrowym obrazem (a takimi pierwotnie są znaki *emoji*) warto wspomnieć chociażby niejednoznaczny stosunek przedstawicieli badań obrazu do cyfrowych form wizualnych. Szeroko zakrojony projekt badawczy fenomenów wizualnych J.T. Mitchella wystawiony został na próbę krytyki jako zagrażający historii sztuki, banalizujący dyscyplinę i prowadzący do „imagologii”, deprecjonowano też badanie obrazów produkowanych przez nowe media masowe, które odbierać mają widzom zdolność dystansu i krytycznej analizy i prowadzą do utraty zmysłu rzeczywistości (Rosalind Krauss).

39 Niejako wbrew naturze fenomenów wizualnych, o których pisze G. Grochowski, 2006: *Na styku kodów...*, s. 54: „[...] znak ikoniczny w jakiejś mierze powtarza ambiwalencję obiektu, nie zawsze rozstrzygając jego aktualizowaną przynależność kategoryjną. Charakteryzuje go pewne zawieszenie pomiędzy biegunami improwizacji i kodyfikacji. Z jednej strony bowiem wiadomo, że przekazy wizualne nie mają jednoznacznie zdefiniowanego słownika ani gramatyki, nie odsyłają do zamkniętego repertuaru dyskretnych jednostek ani nie korzystają ze skodyfikowanych reguł selekcji i kombinacji. Ani rysunek, ani zdjęcie nie poddają się — ze względu na swą ciągłość — rygorystycznej analizie morfologicznej. Zarazem jednak — nie możemy sprawić, by dowolny obraz znaczył, cokolwiek zechcemy (o ile nie narzucimy mu arbitralnie całkowicie zewnętrznego i obcego sensu na przykład za pomocą słownej inskrypcji). Przekazy ikoniczne, jak pokazują różne prace z zakresu semiotyki, opierają się na ogólnych kodach postrzeżeniowych (choć nie poddanych tak ścisłej gramatyzacji jak system językowy i przyjmujących raczej postać rozmytych repertuarów konotatywnych), wybierających pewne cechy przedmiotu jako istotne i decydujących o warunkach uchwycenia jego tożsamości”.

40 Stan badań referuję za: A. Zeidler-Janiszewska, 2006: *Visual Culture Studies czy antropologicznie...*

J.T. Mitchellowi zarzucano (od czego się zresztą odżegnywał),

że znosi różnicę między słowem a obrazem (w perspektywie reprezentacji), że preferuje obraz zdematerializowany, odcielesniony, że utożsamia ją z klasą wizualnych mediów, że nie zajmuje się społeczną konstrukcją widzialności, że prowadzi do ujęcia ahistorycznego, lekceważącego antropologię i że buduje swój arsenał pojęciowy (mystyfikujący obrazy) przede wszystkim dla celów krytyki politycznej⁴¹.

Fenomenom wizualnym funkcjonującym w cyberprzestrzeni nie zawsze też przydawano status obrazów (np. w świetle G. Boehma teorii różnicy ikonicznej).

Odmienną refleksję przynoszą jednak prace Hansa Beltinga, który obrazy nowomediálne „ujmuje w terminach odpowiednio poszerzonego pojęcia techniki i nowych form postrzegania, wypróbowywanych od lat w laboratoriach sztuki awangardowej”⁴². Ponadto proponuje H. Belting rozwiązanie innych problematycznych dotąd zagadnień związanych z wizualnością cyfrową:

Jeśli chodzi natomiast o niepokojący innych niemieckich badaczy problem rzeczywistości wirtualnej, Belting odpowiada, iż specyfiką dzisiejszych czasów jest nie tylko poszerzanie przestrzeni obrazów wobec przestrzeni świata życia codziennego, ale też wkroczenie obrazów do Foucaultowskich „innych przestrzeni” — heterotopii, które obiecują nam wyzwolenie z odniesień do rzeczywistości. Nie otwierają one jednak dostępu do jakiegokolwiek realności pozaobrazowej, lecz jedynie poszerzają istniejące uniwersum obrazów. Można też mówić o obrazach wirtualnego świata, ale trzeba pamiętać, że świat ów egzystuje właśnie (i tylko) w obrazach. W istocie partycypacja w fikcyjnych, wytwarzanych przy pomocy nowych technik i urządzeń światach obrazowych pobudza imaginacyjne zdolności odbiorców, powiększając tym samym dotychczasowe warstwy „wewnętrznej produkcji obrazów”. Konkluzja rozważań Beltinga nad obrazowymi światami wytwarzanymi przez nowe media i obecną w nich (starą) tęsknotą do ucieleśnienia w obrazie sprowadza się do stwierdzenia, że także w dzisiejszym wirtualnym świecie utrzymuje się związek obrazów z ciałem, co pozwala nam na zachowanie ramowej koncepcji człowieka jako „miejsca obrazów”. Belting podejmuje też ważną dla badań nad kulturą współczesną problematykę intermedialności, interesuje go ona jednak głównie w perspektywie mediów obrazowych [...]”⁴³.

Tłumaczenie *Pinocchia* na język *emoji* (podobnie jak inne *emoji*-przekłady) można rozpatrywać jako wyraz proliferacji obrazu, typowej właśnie dla kultury

41 A. Zeidler-Janiszewska, 2006: *Visual Culture Studies czy antropologicznie...*, s. 15.

42 Ibidem, s. 26.

43 Ibidem, s. 26—27.

wizualnej, w której rozpowszechnione są nowomediálne formy wizualne/obrazy⁴⁴. Kultury, w której przyjemność sprawiać nam ma strywializowany obrazek (Roma Sendyka)⁴⁵. Różne formy twórczości *emoji* (nie tylko przekłady intersemiotyczne) wykraczają jednak poza tę prymarną ludyczną rolę. A refleksja nad nimi z pewnością pozwoliłaby nam lepiej zrozumieć znaczenie obrazu w terażniejszej kulturze. Te intencje wyczuła zresztą Sabina Bors — kuratorka wystawy w Kasia Kay Art Projects Gallery, na której znalazł się wspomniany już tu tryptyk C. Gannis: „aby zrozumieć *The Garden of Emoji Delights*, musimy zrozumieć typ kultury, do której należą te obrazy, i ich moc, pojąć stechnologizowaną kodyfikację dzisiejszego języka i relację między ekspresją a kulturą konsumpcyjną [tłum. — K.M.]”⁴⁶.

Ze względu na cyfrowe pochodzenie *emoji* należałoby rozważyć — dookreślając pole badawcze — jego ontologię jako rodzaj kulturowego wizualnego interfejsu, który mediatyzuje/pośredniczy w naszych kontaktach ze środowiskiem cyfrowym (z natury swojej znaki *emoji* odsyłają do świata oprogramowania — za nimi kryje się określony kod cyfrowy, odsyłają do pewnych intersubiektywnych, względnie stałych znaczeń — uśmiechnięta twarz, machanie ręką; odsyłają do znaczeń dodatkowych — niestandardowe użycie lub budowanie słownika na podstawie ideogramów *emoji* — jak w opisanych przypadkach); rozważyć miejsce *emoji* w komunikacji społecznej za pośrednictwem aplikacji internetowych. Z kolei odpowiadając na pytanie, dlaczego tłumaczymy na *emoji*, poza wymienianymi już wcześniej powodami warto wskazać na ludyczny charakter tego rodzaju wypowiedzi, lecz także podkreślić ekspresyjną, artystyczną/estetyczną (wyrażenie nonsensu pierwowzoru *Alicji w Krainie Czarów* poprzez kod *emoji*) wartość tych dzieł. Na niektóre warto spojrzeć jako na gest artystyczny, który może być subwersywny — przykład literatury pięknej na trywialny język ikon internetowych — i dostarczać użytkownikom nowego języka wyrażania oraz kontestacji rzeczywistości (co robi wiele wierszy *emoji*). *Emoji*-przekłady każą nam na nowo przemyśleć tezę o reprezentacyjnej naturze literatury oraz wchodzić w dialog z dobrze rozpoznanymi zjawiskami literackimi, jak np. poezja konkretna. Obok zwrotu lingwistyczno-semiotyczno-tekstualnego

44 Nie oznacza to jednak, że w ramach zwrotu ikonicznego podejmuje się refleksję wyłącznie nad obrazami współczesnymi. Przeciwnie, wielu badaczy próbuje określić na nowo status, ontologię, celowość obrazów z dawnych epok (w tym prehistorii). A. Zeidler-Janiszewska, 2006: *Visual Culture Studies czy antropologicznie...*

45 R. Sendyka, 2012: *Poetyki wizualności*. W: T. Walas, R. Nycz, red.: *Kulturowa teoria literatury 2*. Kraków, Universitas, s. 137—184.

46 Oryg.: „we must understand the type of culture these images and their power belong to, the technological codifications of today’s language, and the relation between expressions and consumer culture”. Dostępne w Internecie: <http://carlagannis.com/blog/prints/gardenofemojidelights/> [dostęp: 7.07.2018].

i ikonicznego (wizualnego) humanistykę drugiej połowy XX wieku charakteryzuje obecność także trzeciego — performatywnego⁴⁷. Zwrot performatywny nie jest we współczesnej angloamerykańskiej humanistyce zjawiskiem samoistnym i oderwanym od innych zwrotów⁴⁸. Należy go rozpatrywać wraz z tzw. zwrotem ku sprawczości, tj. szczególnie zainteresowaniem problemem sprawczości (*agency*), nie tylko ludzi, lecz także bytów nieożywionych (np. rzeczy), zwrotem ku materialności, czyli zwrotem ku rzeczom, oraz niezwykle szybko rozwijającym się zainteresowaniem posthumanizmem (zwrot ku temu-co-nie-ludzkie)⁴⁹.

Wyrazem obu tendencji kulturowych (performatywnej i wizualnej) są powstające licznie utwory posługujące się obrazami i nobilitujące materialność tekstu (jak np. liberatura⁵⁰), a także ich przekłady (w tym przekłady intersemiotyczne), zwłaszcza w sytuacji wydania ich drukiem. Wśród cech zwrotu performatywnego wymienia Ewa Domańska także:

nastawienie na sprawczość i zmiany wywoływane w rzeczywistości, rozszerzenie rozumienia sprawczości na byty nie-ludzkie (posthumanistyczne oblicze idiomu performatywnego), interdyscyplinarność czy transdyscyplinarność badań oraz wyjście poza metaforę świata rozumianego jako tekst w kierunku metafory rozumienia świata jako wielości performatywnych działań i jako performansu, w którym się uczestniczy⁵¹.

Podmiot performatywny powoduje zmiany w otaczającej rzeczywistości (poprzez happeningi, performanse), które często widzi się jako efekt współpracy ludzi i nie-ludzi. W tym kontekście *crowdsourcing* (czyli uczestnictwo wielu podmiotów w działaniu) zapośredniczony przez Internet mógłby być wyrazem tego rodzaju działalności.

Przekład jako proces (akt) możemy uznać za swego rodzaju performans. W przekład *Pinokia* czy *Moby Dicka* zaangażowanych było wielu użytkowników Twittera i wykonawców pracujących poprzez platformę Amazon Mechanical

47 A. Zeidler-Janiszewska, 2006: *Visual Culture Studies czy antropologicznie...*, s. 12.

48 E. Domańska, 2007: „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 48—61 — o zwrocie performatywnym również w dalszej części artykułu referuję za E. Domańską.

49 Ibidem.

50 Choć ta zrodziła się znacznie wcześniej. Również cyfrowe formy ekspresji literackiej są wyrazem tych tendencji. Choć nie ma tu mowy o materialności *par excellence*, to cybertekst dematerializując książkę, czyni z tekstu fenomen wizualny (a czasem też akustyczny i haptyczny) i pozwala na manipulację tworzywem. Por. E. Szczęsna, 2018: *Cyfrowa semiopoetyka...*; U. Pawlicka, 2012: *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*. Kraków, Korporacja Ha!art.

51 E. Domańska, 2007: „Zwrot performatywny”..., s. 52.

Turk. Wytwory te są zatem efektem współpracy człowieka i maszyny (w dobie posthumanizmu), a także performatywnego tłumaczenia angażującego wiele podmiotów sprawczych (*crowdsourcing*).

„Pinocchio biegnie. Biegnie, odkąd się narodził... Dusza Pinocchia, swój najbardziej typowy i pierwotny wyraz zyskuje w byciu w biegu [tłum. — K.M.]”⁵² — pisze Giovanni Gasparini. Pinokio to podmiot sprawczy, wiecznie w ruchu, niespokojny, wpływający na otoczenie. Podmiot w istocie performatywny! Postać Pinokia w języku *emoji* została przedstawiona trojako: jako biegnący człowiek, młoda roślina, robot. Biegnący człowiek wyraża ducha performatywnego działania. Dwa kolejne wyobrażenia to natomiast postacie jakby wprost wyjęte z repertuaru posthumanizmu (robot, młoda roślina)⁵³. Zielona roślina oznacza młodość i niedojrzałość, wskazując przy okazji na materiał (oczywiście drewno), z którego wykonany jest pajacyk. Robot z kolei odnosi się nie tylko do nie-(do końca)ludzkiej natury pajacyka. W Toskanii czasów króla Leopolda szeroko rozpowszechnione były, pochodzące z Francji, pokazy automatów na lokalnych targach i to właśnie stało się inspiracją dla tłumaczy uczestniczących we włoskim projekcie.

Ciekawe, że dwoista natura Pinokia — będącego z jednej strony kawałkiem naturalnego drewna, z drugiej zaś zmechanizowaną lalką — jest w pewnym sensie analogiczna do omawianej wcześniej dwoistości przedstawionego tu projektu translatorskiego, a więc wydania drukiem (czyli tradycyjną metodą) tekstu, który przynależy do wysoko technologiczowanej sfery cyfrowej⁵⁴.

Intersemiotyczny eksperymentalny przekład *Pinokia* nadzorowany przez włoskich lingwistów jest wyrazem kultury zwrotu wizualnego i performatywnego zarówno ze względu na swoją ontologię, cyfrową proveniencję (cyfrową i zarazem wielopodmiotową), językowo-obrazkowy charakter, jak i sam makrowybór translatorski (ze względu na symbolikę postaci).

52 Oryg. „Pinocchio corre. Corre da quando è nato... L'anima di Pinocchio, la sua espressione più tipica e primaria sta nel correre”. G. Gasparini, 1997: *La corsa di Pinocchio*. Milano, Vita e Pensiero.

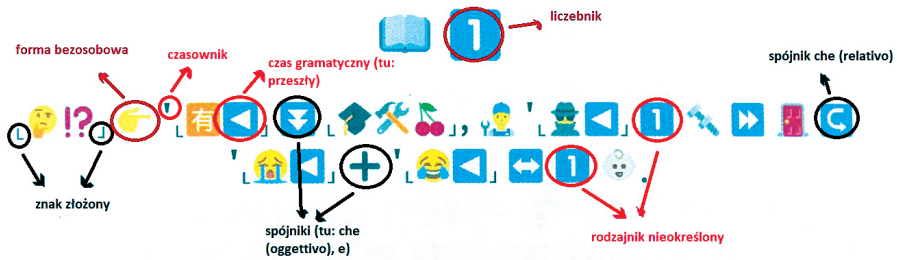
53 F. Chiusaroli, 2017: *Tradurre „Pinocchio”...*; por. także blog *Scritture Brevi*. Dostępne w Internecie: <https://www.scritturebrevi.it/> [dostęp: 7.07.2018].

54 Uwagę tę zawdzięczam recenzentowi artykułu.

Aneks

Przykłady tłumaczenia *Pinokia* na kod emoji⁵⁵

a.



CAPITOLO 1

Come andò che Maestro Ciliegia, falegname, trovò un pezzo di legno che piangeva e rideva come un bambino.

Rozdział 1

Jak Majster Wiśnia znalazł kawałek drewna, który płakał i śmiał się jak dziecko

b.



— C'era una volta...

— Un re! — diranno subito i miei Piccoli lettori.

— No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

55 Wszystkie cytaty według wydań: tekst w emoji: *Pinocchio in Emojitaliano*, 2017. F. Chiusaroli, J. Monti, F. Sangati, tłum. Sesto Fiorentino, „apice libri”, s. 27; oryginał w języku włoskim: *Pinocchio in Emojitaliano*, 2017..., s. 26; polski przekład: C. Collodi, 2014: *Pinokio*. P. Jabłońska, tłum. Kraków, Greg, s. 3.

- Domańska E., 2007: „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 48—61.
- Eco U., 1996: *Nieobecna struktura*. A. Weinsberg, P. Bravo, tłum. Warszawa, KR.
- Grochowski G., 2006: *Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 47—71.
- Majdzik K., 2009: *Tłumacz-bricoleur (o polskim przekładzie „Ministerstwa Bólu” Dubravki Ugrešić)*. W: P. Fast, A. Świeściak, red.: *Sztuka przekładu — interpretacje*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk — Częstochowa.
- Mayenowa M.R., 1973: *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych*. W: M. R. Mayenowa, red.: *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII międzynarodowemu kongresowi slawistów*. Wrocław, Ossolineum, s. 48.
- Pawlicka U., 2012: *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*. Kraków, Korporacja Ha!art.
- Sendyka R., 2012: *Poetyki wizualności*. W: T. Walas, R. Nycz, red.: *Kulturowa teoria literatury 2*. Kraków, Universitas, s. 137—184.
- Szczęśna E., 2018: *Cyfrowa semiopoetyka*. Warszawa, IBL PAN.
- Tabakowska E., 2003: *Ikoniczność: podobieństwo i „tertium comparationis”*. „Przestrzenie Teorii”, nr 2, s. 103—118.
- Wysłouch S., 1994: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa, PWN.
- Zeidler-Janiszewska A., [online]: *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*. „Dyskurs”, nr 4, s. 151. Dostępne w Internecie: <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> [dostęp: 7.07.2018].
- Zeidler-Janiszewska A., 2006: *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 9—30.

Źródła internetowe⁵⁶

- [hasła:] *house, waving hand, arrow*. W: *Emojipedia*. Dostępne w Internecie: emojipedia.org [dostęp: 7.07.2018].
- [hasło] *Emoji*. W: *Wikipedia*. Dostępne w Internecie: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Emoji> [dostęp: 8.07.2018].
- Author Translates All of „Alice in Wonderland” into Emojis* [wywiad]. Dostępne w Internecie: https://creators.vice.com/en_us/article/ez5vd4/author-translates-all-of-alice-in-wonderland-into-emojis [dostęp: 7.07.2018].

56 Poniższe pozycje nie są opracowaniami naukowymi.

- <http://carlagannis.com/blog/prints/gardenofemojidelights/> [dostęp: 7.07.2018].
- <http://emojipoems.tumblr.com/page/3> [dostęp: 7.07.2018].
- <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2015> [dostęp: 7.07.2018].
- <https://gadzetomania.pl/57421,emoji-nowy-jezyk-internetu-pismo-obrazkowe-wystepuje-w-polowie-komentarzy> [dostęp: 5.07.2018].
- <https://joe Hale.bigcartel.com/products> [dostęp: 7.07.2018].
- <http://lifehacking.pl/slownik-znaczenie-emoji/> [dostęp: 8.07.2018].
- <https://mobirank.pl/2018/05/01/kolekcja-176-oryginalnych-emoji-w-jednej-ksiazce/> [dostęp: 7.07.2018].
- http://www.unicode.org/emoji/charts/full-emoji-list.html?utm_source=mobirank.pl&utm_medium=artykul&utm_campaign=lista-emoji [dostęp: 8.07.2018].
- <https://www.iol.co.za/sunday-tribune/lifestyle/instagram-plan-to-decode-emoji-1860569> [dostęp: 5.07.2018].
- <https://www.polityka.pl/galerie/1677752,1,21-emetikonow-ktorych-uzywamy-niezgodnie-z-ich-znaczeniem.read> [dostęp: 8.07.2018].
- Isaac M., [online]: *The Rise of Emoji on Instagram is Causing Language Repercussions*. Dostępne w Internecie: <https://bits.blogs.nytimes.com/2015/05/01/the-rise-of-emoji-on-instagram-is-causing-language-repercussions/> [dostęp: 7.07.2018].
- Spiegelman N., Rankin-Gee R., 18.08.2017 [online]: *Emoji Poetry Contest*. Dostępne w Internecie: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/08/18/emoji-poetry/> [dostęp: 7.07.2018].
- Shigetaka Kurita: *the man who invented emoji*. Dostępne w Internecie: <https://edition.cnn.com/style/article/emoji-shigetaka-kurita-standards-manual/index.html> [dostęp: 7.07.2018].
- The Inventor of Emoji on his Famous Creations* [wywiad]. Dostępne w Internecie: <https://www.theguardian.com/technology/2016/oct/27/emoji-inventor-shigetaka-kurita-moma-new-york-text> [dostęp: 7.07.2018].

Katarzyna Majdik

Pinocchio in Emojitaliano

La traduzione sperimentale come riflesso di una svolta visuale e performativa

SOMMARIO | Nel presente articolo si parla della traduzione sperimentale di *Pinocchio* (*La storia di un burattino*) di Carlo Collodi, classico di letteratura per l'infanzia, dall'italiano verso il codice (linguaggio) artificiale delle emoji (disponibile prima in Internet, su Twitter, e nel 2017 pubblicata in forma cartacea). Il problema di questa particolare

traduzione viene presentato in un contesto più ampio delle traduzioni tramite *emoji* e di altre forme di traduzione sperimentale. Il testo, originariamente destinato ad uso on line, dimostra gli attuali cambiamenti culturali e può essere inteso come riflesso di una svolta visuale — come risulta dal titolo — e performativa nelle scienze umanistiche.

PAROLE CHIAVE | Pinocchio, Carlo Collodi, traduzione sperimentale, traduzione intersemiotica, svolta visuale, svolta performativa

Katarzyna Majdzik

Pinocchio in Emojitaliano

The Experimental Translation in the Culture of Visual and Performative Turn

SUMMARY | The article discusses the experimental translation of the classic of children's literature — the *Pinocchio* (*La storia di un burattino*) by Carlo Collodi — from Italian into the artificially created language of the *emoji* signs. The translation was initially created on the Internet (Twitter platform), and then published in print in 2017. The issue of the translation was presented in the context of other translations of literature into *emoji* signs and experimental translation in general. This originally new-media translation illustrates the cultural transformations of modernity and can be understood as the expression of iconic (visual) and performative turn in humanities.

KEYWORDS | Pinocchio, Carlo Collodi, experimental translation, intersemiotic translation, iconic turn, performative turn

KATARZYNA MAJDZIK | dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, przekładoznawca, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; absolwentka filologii chorwackiej na Uniwersytecie Śląskim i lingwistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikowała m.in. w serii „Studia o Przekładzie”, czasopiśmie „Przekłady Literatur Słowiańskich” i pracach zbiorowych poświęconych literaturze i kulturze chorwackiej. Współredagowała wybór przekładów najnowszego dramatu chorwackiego *Kroatywni*. W jej dorobku znajdują się artykuły poświęcone chorwackiej literaturze kobiecej, przekładowi artystycznemu w ramach języka chorwackiego i polskiego oraz teksty teoretyczne z zakresu przekładoznawstwa i filozofii przekładu. Autorka monografii: *Przekład, czyli na styku dwóch podmiotowości* (2015); *Narzędzia analizy przekładu* (współautor: D. Słapek, 2015). Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół współczesnej literatury chorwackiej i serbskiej — ich historii, poetyki oraz recepcji przekładowej, ponadto zajmuje się teorią i praktyką translatorską oraz filozofią przekładu i przekładoznawstwa.

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)


DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.08



**Autorka i tłumaczka:
dwie pełnoprawne postacie?
O przekładzie feministycznym w Kanadzie
na przykładzie *Lettres d'une autre*
Lise Gauvin i „przekładu w rodzaju żeńskim”
Susanne de Lotbinière-Harwood**

Author and Translator: Two Full-Fledged Characters?
On the Feminist Translation in Canada
Based on the Example of *Lettres d'une autre*
by Lise Gauvin and “Feminine Translation”
by Susanne de Lotbinière-Harwood

Joanna Warmuzińska-Rogóż

 <https://orcid.org/0000-0001-8195-0099>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

joanna.warmuzinska-rogoz@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 20.02.2018 r. | Data akceptacji: 31.05.2018 r.

ABSTRACT | Among many translation activities characteristic for Canada, a “feminine translation”, meaning an act of re-creation, is particularly worth mentioning. One of its representatives is Susanne de Lotbinière-Harwood, a translator of the texts of Quebec feminists, including Lise Gauvin’s *Lettres d’une autre* (1984) translated into English in 1989 (*Letters from an Other*). De Lotbinière-Harwood’s translation caused controversy, as — according to the critics — she explained too much to a reader, inserted too many footnotes and feminized the text more than the original. The translation activity of de Lotbinière-Harwood proves how, by using the creative approach to translation, the act of translation itself becomes visible, and the feminization of the target text creates a space for female expression also in a real world.

KEYWORDS | feminist translation, Canada, Quebec, re-creation, Lise Gauvin

Changer les mots, c’est changer les regards.

France Théoret¹

Jedną z reprezentantek charakterystycznego dla kontekstu kanadyjskiego „przekładu w rodzaju żeńskim” (*traduction au féminin*) jest Susanne de Lotbinière-Harwood, tłumaczka i współautorka kształtowania nowego podejścia do przekładu w Kanadzie, autorka przekładów tekstów znaczących quebeckich feministek: Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Anne-Marie Alonzo, a także Lise Gauvin, której dzieło zatytułowane *Lettres d’une autre* (1984), stanowiące podstawę niniejszych rozważań, przełożyła na język angielski w 1989 roku (*Letters from an Other*). Na przykładzie działalności S. de Lotbinière-Harwood zostanie przedstawiony sposób postrzegania przekładu przez kanadyjskie feministki, którzy skutkuje zatarciem granic między tłumaczeniem *sensu stricto* a twórczością.

„Przekład w rodzaju żeńskim”²

Quebeckie teoretyczki i pisarki feministyczne wypracowały ścisły podział terminologiczny, który oddziela wyraźnie pisarstwo kobiece — *écriture féminine* (kobiety piszące mniej więcej w taki sam sposób jak mężczyźni), twórczość feministyczną — *écriture féministe* (zaangażowaną, walczącą, stawiającą za cel zmianę losu kobiet) oraz pisarstwo w rodzaju żeńskim — *écriture au féminin*,

1 Cyt. za: K. James, 2011: ‘Speaking in the Feminine’: *Considerations for Gender-Sensitive Translation*. Dostępne w Internecie: <http://translationjournal.net/journal/56feminine.htm> [dostęp: 12.11.2017]. „Zmieniać słowa to zmieniać spojrzenia”. Wszystkie cytaty z języka francuskiego i angielskiego w moim przekładzie.

2 Szerzej na ten temat w: J. Warmuzińska-Rogóż, 2018: *Od przekładu do twórczości, czyli o quebeckich feministkach, anglokanadyjskich tłumaczkach i przekładowym continuum*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 24, nr 40, s. 65–77.

które stara się w nowatorski sposób wprowadzić aspekt kobiecy do literatury. Szczególnie ważne wydaje się pojęcie „literatury w rodzaju żeńskim”, która realizuje plan zaznaczenia obecności rodzaju żeńskiego, wzbogacenia dyskursu o treści feministyczne oraz — co za tym idzie — krytyki patriarchalnego obrazu świata³. W tym celu quebeckie teoretyczki i pisarki ze szczególną uwagą przyglądają się językowi będącemu emanacją patriarchalnej władzy. Nurt „literatury w rodzaju żeńskim” stanowi podwaliny dla analogicznego „przekładu w rodzaju żeńskim”, szczególnie wyczulonego na kwestie języka. Wpisuje się on w specyficzny, charakterystyczny dla Kanady sposób postrzegania przekładu, nazwany przez Sherry Simon „odbiegającą od normy praktyką tłumaczeniową” (*pratique „dévianté” de la traduction*)⁴, w której zacierają się granice między tym, co oryginalne, a tym, co przetłumaczone, a zatem także między tym, co należy do kultury wyjściowej, oraz tym, co właściwe dla kultury docelowej. W ten sposób powstaje przestrzeń, która dla S. Simon jest przestrzenią niedookreśloną, umiejscowioną pomiędzy przekładem a oryginałem, co skutkuje między innymi brakiem ściśle wyznaczonych granic, także tych między językami⁵.

Jeśli już mowa o języku w kontekście twórczości literackiej, warto zaznaczyć, że w Quebecu rola języka jest szczególna, co wiąże się z pojęciem „nadświadomości językowej” (*surconscience linguistique*), które L. Gauvin opisuje następująco:

[jest to] świadomość języka jako uprzywilejowanego miejsca refleksji, jako wyobrazonego terytorium, jednocześnie otwartego i ograniczonego. Pisanie staje się zatem prawdziwym „aktem językowym”, jako że wybór tego czy innego języka pokazuje ważniejszy „proces” literacki niż procesy zastosowane w samym tekście. Nadświadomość odsyła także do odczucia języka, myśli o języku i wyobrażenia o nim⁶.

Tym sposobem twórcy zawsze stają przed niełatwym dylematem wyboru języka, a mają do wyboru między innymi języki: angielski, francuski zgodny z normą europejską, francuski usankcjonowany w Quebecu, a także cały wachlarz języków, jakie pojawiły się wraz z rozwojem nurtu pisarstwa migracyjnego, tworzonego przez pisarzy spoza Quebecu, którzy często na skutek zawirowań politycznych w kraju pochodzenia tę prowincję wybrali na nową ojczyznę.

3 Por. M.S. Cordoba Serrano, 2013: *Le Québec traduit en Espagne. Analyse sociologique de l'exportation d'une culture périphérique*. Ottawa, Presses d'Université d'Ottawa, s. 97.

4 S. Simon, 2005: *Interférences créatrices: poétiques du transculturel*. „Revista Mexicana de Estudios Canadienses (nueva época)”, no. 010, s. 118.

5 S. Simon, 1994: *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal, Boréal, s. 180.

6 L. Gauvin, 2004: *L'Hospitalité dans le langage ou la bi-langue de Khatibi*. W: L. Gauvin, P. L'Herault, A. Montandon, red.: *Le dire de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, s. 76.

Lettres d'une autre, czyli o Quebecu widzianym oczami Innego

Powieść Lise Gauvin, opublikowana w 1984 roku, to próba spojrzenia z zewnątrz nie tylko na sytuację językową, lecz także społeczno-polityczną Quebecu. Oto Roxane, młoda mieszkanka Iranu, przyjeżdża do Montrealu na studia, o swoich spostrzeżeniach na temat nowego miejsca zamieszkania opowiada w listach do przyjaciółki. Forma epistolarna oraz pochodzenie głównej bohaterki stanowią, rzecz jasna, nawiązanie do *Listów perskich* Monteskiusza, z tą różnicą, że w powieści epistolarnej francuskiego filozofa mamy do czynienia z protagonistami mężczyznami, a obserwacje dotyczą Francji. Powieść L. Gauvin ukazuje się w czasie dla Quebecu niezwykle ważnym, po pierwsze, ze względu na zawirowania polityczne (kwestia referendum i walki o niezależność), po drugie, ze względów językowych (Ustawa 101 wprowadzana jest z trudnościami) i, po trzecie wreszcie, ze względów kulturowych (Quebec usiłuje ugruntować swoją niezależną pozycję otoczony zewsząd kulturą anglofońską). Wszystkie wymienione czynniki znajdują swoje odzwierciedlenie w wizji, jaką przedstawia w swych listach Roxane, obserwatorka z zewnątrz, która opisując to, co dzieje się w Quebecu, daje świadectwo niezwyklej przenikliwości. Ważną oś tematyczną powieści stanowi kwestia językowa, główna bohaterka zdaje sobie bowiem sprawę, że dwujęzyczność Kanady jest utopią i jedyne miejsce, gdzie może żyć swobodnie, będąc osobą francuskojęzyczną, to Quebec. Roxane nie ogranicza się jednak wyłącznie do problematyki dwukulturowości Kanady, pisze także o samych Quebeczyczkach, o feminizmie, o literaturze quebeckiej i literaturze tworzonej przez kobiety. Biorąc pod uwagę powyższe, nie dziwi zainteresowanie czołowej tłumaczki literatury feministycznej w Quebecu tekstem L. Gauvin.

Susanne de Lotbinière-Harwood: tłumaczka zaangażowana

Susanne de Lotbinière-Harwood do grona tłumaczy trafiła przez przypadek: w 1979 roku, gdy pracowała jako dziennikarka dla anglojęzycznej gazety „Montreal Star”, poproszona została o przetłumaczenie na język angielski tekstów quebeckiego piosenkarza rockowego i poety Luciena Francœura. Współpraca zaowocowała wydaniem tomu wierszy *Neons in the Night* (1980), za który tłumaczka otrzymała prestiżową nagrodę John Glassco Translation Prize (1980).

Był to zresztą jedyny przypadek, gdy tłumaczka pracowała nad tekstem napisanym przez mężczyznę, po debiucie zdecydowała bowiem, że będzie tłumaczyć tylko północnoamerykańskie autorki feministyczne, które popierają twórcze podejście do przekładu rozumianego jako *re-creation*.

Tłumaczka jest osobą doskonale dwujęzyczną. Przynależność do obu światów, anglo- i frankofońskiego, uwidacznia się zresztą już w jej imieniu i nazwisku: pierwszy człon to nazwisko po frankofońskich przodkach, drugi — po anglofońskich. Tłumaczka konsekwentnie używa dwuczłonowego nazwiska, by podkreślić swoją przynależność do obu kultur. Z kolei imię to angielska forma imienia (Susan) z francuską końcówką *-e* i podwojoną spółgłoską *n*. Na gruncie twórczym dwujęzyczność S. de Lotbinière-Harwood znalazła najpełniejszą ilustrację w jej dziele teoretycznym *Re-belle et infidèle: La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual: Translation as a Rewriting in the Feminine* (1991) opublikowanym jednocześnie w Montrealu i w Toronto. Autorka celowo zapisuje swe refleksje w obu językach, tworzy zatem tekst, który wpisuje się doskonale w opisaną wcześniej koncepcję S. Simon.

O swej dwujęzyczności S. de Lotbinière-Harwood mówi: „Czasem czujesz się Inna, czasem lepsza, jako ktoś »wyjątkowy«, będący doskonale dwu-, [...] ale najczęściej czujesz się *lâchée lousse*⁷, niczym nieskrępowana. Czasami jednak tożsamość wydaje się niepokojąco *indécidable*”⁸. Owo niezdecydowanie, bycie „pomiędzy” znajduje swoje odzwierciedlenie w aktywności przekładowej: quebecka tłumaczka dokonuje przekładów z języka francuskiego na angielski oraz z angielskiego na francuski, co zdarza się w Kanadzie niezwykle rzadko.

Tłumaczka na równi z autorką?

Tłumaczka jako współautorka?

Swój przekład powieści *Lettres d'une autre* S. de Lotbinière-Harwood poprzedza przedmową o znaczącym tytule *About the her in the other*, w której przedstawia powody tak silnej feminizacji tekstu L. Gauvin: „Piszę tych kilka słów, by

7 Słowo *lousse* to anglicyzm funkcjonujący w quebeckiej odmianie francuszczyzny, oznaczający „luźny, bez ograniczeń” (z ang. *loose*). Występuje w zwrocie *se lâcher lousse* — „być niezależnym, wolnym”. Zob. <http://oreilletendue.com/2013/04/09/dumou-dans-la-definition/> [dostęp: 10.11.2017].

8 S. de Lotbinière-Harwood, 1991: *Re-belle et infidèle / The Body Bilingual La traduction comme pratique de réécriture au féminin*. Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, s. 83.

wyjaśnić, że mój przekład jest feministycznym przepisaniem tego, co w oryginale przeczytałam w języku francuskim”⁹.

Tym sposobem, jak zauważa Barbara Godard, „skromny, ukrywający się tłumacz, zgodnie z pojęciem przeźroczystości, zostaje zastąpiony przez tłumacza, który jest aktywnym uczestnikiem procesu tworzenia znaczenia i który może, nawet nieskromnie, afiszować się ze swoim nazwiskiem”¹⁰. Zdaniem Louise von Flotow, użycie wstępu, przedmowy, a także przypisów to rutynowe techniki przekładu feministycznego, które pozwalają tłumaczce/tłumaczowi na wyjaśnienie wybranych strategii w powiązaniu z intencjami wyrażonymi w oryginale¹¹. Z kolei według S. Simon przedmowa spełnia przede wszystkim funkcję dydaktyczną, jako że „dobrze skonstruowany wstęp tworzy kompleksowe powiązania pomiędzy językiem, kulturą oraz szczególnym przeznaczeniem konkretnego dzieła literackiego”¹².

Ważną wydaje się S. de Lotbinière-Harwood zwłaszcza kwestia „poprawienia” tekstu poprzez jego celową feminizację. Akt ten wyjaśnia we wstępie, nazywając go działaniem politycznym:

Lise Gauvin jest feministką, podobnie jak ja. Ja jednak nie jestem nią. Autorka napisała swój tekst, używając generycznej formy męskiej. Moja praktyka tłumaczeniowa jest działaniem politycznym, którego celem jest to, by język przemówił w imieniu kobiet. Dlatego też mój podpis towarzyszący przekładowi oznacza, co następuje: niniejszy przekład wykorzystał wszelkie strategie tłumaczeniowe, by rodzaj żeński widoczny był w języku. Uwidocznienie rodzaju żeńskiego w języku oznacza bowiem, że kobiety będą słyszane i widoczne w rzeczywistym świecie. I na tym polega feminizm¹³.

Swoją postawę wobec aktu przekładu tłumaczka odnosi do własnego pochodzenia, do trudności związanych z byciem mieszkańcem Quebecu: „Dla mnie jako *Québécoise* [mieszkanki Quebecu — J.W.R.] pozycja, z której zabieram głos, jest obciążona politycznie, etycznie i emocjonalnie. Samotna, ryzykowna”¹⁴.

Poza wstępem S. de Lotbinière-Harwood zaznacza swoją obecność także w samym tekście oryginału, co L. von Flotow nazywa *hijacking*, czyli „upro-

9 S. de Lotbinière-Harwood, 1993: *About the her in the other*. W: L. Gauvin: *Letters from an Other*. S. de Lotbinière-Harwood, transl. Toronto, Women’s Press, s. 9.

10 B. Godard, 1980: *Translators Preface*. W: N. Brossard: *Lovhers*. Montreal, Guernica, s. 7.

11 L. von Flotow, 1991: *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*. TTR, vol. 4, no. 2, s. 76.

12 D. Homel, S. Simon, eds., 1988: *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*. Montréal, Véhicule, s. 53.

13 S. de Lotbinière-Harwood, 1993: *About the her in the other...*, s. 9.

14 S. de Lotbinière-Harwood, 1991: *Re-belle et infidèle / The Body Bilingual...*, s. 93.

wadzeniem” tekstu nienacechowanego feministycznie przez feministyczną tłumaczkę, co — zdaniem badaczki — jest zjawiskiem jednoznacznie pozytywnym. Termin ten L. von Flotow zapożycza od Davida Homela, montrealskiego pisarza i tłumacza, zażartego krytyka S. de Lotbinière-Harwood. W jego opinii słowo to najlepiej oddaje zbyt dużą ingerencję tłumaczki w tekst oryginału. Szczególnie krytycznie odnosi się on do nadmiernej liczby przypisów i nachalnej dydaktyzacji. Angielski przekład, przekonuje D. Homel, to tak naprawdę raczej rodzaj podręcznika opisującego współczesną quebecką kulturę, ale podręcznika, który został na dodatek ideologicznie „poprawiony” (czytaj: sfeminizowany), co dalece wybiega poza intencję autorki oryginału:

Tłumaczka tak bardzo się czasem narzuca, że aż uprowadza tekst autorki. We wstępie informuje nas, że chce, aby jej obecność dało się odczuć [...] i w tym celu ingeruje w tekst Gauvin, wyjaśniając, co tak naprawdę autorka miała na myśli, oraz czasem dorzucając francuski ekwiwalent bezpośrednio do angielskiego słowa¹⁵.

Tłumaczka odpowiada na tę krytykę następująco: po pierwsze, przekład skierowany został do konkretnych odbiorców, to jest do północnoamerykańskich czytelników, także badaczy, w związku z tym wszystkie przypisy, które wyjaśniają kwestie kulturowe (czyli np. przypis opisujący kwestię referendum, jednego z kluczowych wydarzeń we współczesnej historii Quebecu¹⁶, czy wyjaśniający, czym jest *tourtière*, popularne quebeckie danie), są w pełni uzasadnione. Przypisy mają różnorodny charakter, są to zarówno informacje encyklopedyczne (np. wyjaśnienia dotyczące wymienionych w tekście oryginału pisarzy, czyli data urodzin i ewentualnie data śmierci, tytuły najważniejszych dzieł), jak i kulturowe oraz historyczne, obserwacje socjologiczne, a także wzmianki dotyczące samego przekładu. Dodać należy, że S. de Lotbinière-Harwood umieszcza w swoim tłumaczeniu 135 przypisów, tekst przekładu liczy natomiast 143 strony, co daje mniej więcej jeden przypis na stronę! Sama tłumaczka w *Re-belle et infidèle* wyjaśnia: „przypisy tłumaczki tworzą feministyczny intertekst. Świadczą o zakresie i bogactwie twórczości literackiej kobiet. Podobnie rzecz się ma z przedmowami, które także są znakomitym sposobem na to, żeby czytelnik lepiej zrozumiał oraz docenił przekład”¹⁷.

Niepodważalny wydaje się drugi argument: S. de Lotbinière-Harwood zapewnia, że tworzyła swoją wersję w ścisłej współpracy z samą autorką, od której

15 D. Homel, 1990: *Lise Gauvin astutely explains Quebec to Outsiders*. „The Gazette”, 21.04.

16 Warto przywołać przypis 5. ze strony 25 oryginału: „Referendum: May, 20, 1980. The question put to the people of Québec asked if they wished to grant the government of Québec permission to negotiate *souveraineté-association* from Canada. The answer was No by a majority of 60 percent to 40 percent”.

17 S. de Lotbinière-Harwood, 1991: *Re-belle et infidèle / The Body Bilingual...*, s. 46–47.

otrzymała pozwolenie na „poprawienie” tekstu. Taka ścisła współpraca między autorką (*auther*) i tłumaczką miała zresztą miejsce w przypadku większości przekładów S. de Lotbinière-Harwood. „Kluczowe jest, żeby pracować razem z autorką nad rękopisem przekładu” — zapewnia tłumaczka. „To integralna część procesu przekładu. Poza stworzeniem aktywnej literackiej wspólnoty kobiet ta współpraca sprzyja często niespodziewanym, niezwykłym odkryciom”¹⁸. Warto zauważyć, że autorka przekładu *Lettres d'une autre* otrzymała za swoją pracę prestiżową nagrodę Félix-Antoine Savard Prize (1991) przyznaną przez Columbia University, co jest swoistym usankcjonowaniem metody tłumaczeniowej zastosowanej przez S. de Lotbinière-Harwood.

Jeśli mowa o metodach, warto odnotować występujące wielokrotnie w oryginalnej powieści słowo w rodzaju męskim *Québécois*, które zawsze zapisane jest w przekładzie z uwzględnieniem rodzaju żeńskiego jako: *Québécois-e-s* (np. s. 15)¹⁹, co stanowi celową feminizację wersji wyjściowej²⁰. S. de Lotbinière-Harwood tłumaczy się ze swojego neologizmu w przypisie, który przytaczam w wersji oryginalnej:

Throughout this translation, *Québécois-e*, *Québécois-es* will be used in reference to native French speakers in Québec. The terms 'Québec Anglophones' or 'Quebeckers' will refer to its English-speaking Anglo-saxon population. *Québécois-es* is the non-sexist grammatical transcription comprising both genders²¹.

Tłumaczka unika, gdzie to możliwe, także innych określeń w rodzaju męskim, choć są one powszechne we francuskim oryginale. Mamy zatem „our victory [...] over the elements” (s. 15) jako tłumaczenie „la victoire de l'homme sur les éléments” (s. 15)²². Ponadto, określenie dotyczące rodzaju żeńskiego pojawia się w przekładzie zawsze tuż obok rodzaju męskiego (np. „her/his personality”, s. 46, „fairytale heroes and heroines”, s. 56), choć w języku francuskim występuje tylko określenie w rodzaju męskim („sa personnalité”²³, s. 46, „les héros de contes de fées”, s. 57).

18 Ibidem, s. 71.

19 Odnosiłki do przekładu powieści Lise Gauvin dotyczą następującego wydania: L. Gauvin, 1993: *Letters from an Other*. S. de Lotbinière-Harwood, transl. Toronto, Three O'Clock Press.

20 Tłumaczka opisuje obszernie tę technikę we wstępie.

21 L. Gauvin, 1993: *Letters from an Other...*, s. 25.

22 Odnosiłki do oryginału powieści Lise Gauvin dotyczą następującego wydania: L. Gauvin, 1994: *Lettres d'une autre*. Montreal, L'Hexagone.

23 W przypadku języka francuskiego zaznaczenie za pomocą zaimka dzierzawczego płci osoby, do której odnosi rzeczownik *personnalité* — „osobowość”, jest niemożliwe, jako że formę zaimka uzgadnia się z rodzajem gramatycznym rzeczownika, do którego odnosi. Język angielski natomiast, podobnie zresztą jak język polski, taki zabieg umożliwia.

S. de Lotbinière-Harwood chętnie sięga także po naddatki, które zdaniem L. von Flotow stanowią doskonałą kompensację w przypadku różnic językowych, jako że

[t]łumacze musieli stworzyć kreatywne metody, podobne do tych, jakie zastosowali w tekście wyjściowym autorzy: należało wyjść poza sam przekład, aby go wzbogacić, tak by ukazać różnice pomiędzy różnymi rodzajami patriarchalnego języka, poprzez użycie gier słownych, gramatycznego przesunięcia czy też zmiany składni w innych miejscach niż w oryginale²⁴.

Naddatek to bardzo przydatna technika, biorąc pod uwagę fakt, że w języku francuskim uwidoczniiony jest rodzaj gramatyczny, będący wyrazem zapisanego w systemie językowym patriarchy, z którym walczą feministyczne pisarki i tłumaczki. Oto jeden z wielu przykładów naddatku zastosowanego przez tłumaczkę:

Il leur arrive même de rêver à ce temps béni qu'on appelait le matriarcat et qui donnait aux femmes la maîtrise absolue de la cuisine, [...] pendant qu'ils avaient eux-mêmes la jouissance non moins absolue de leurs horaires et de quelques autres petites choses, dont l'État²⁵.

Sometimes they even dream of the blessed time called the matriarchy when women were absolute 'masters' of the kitchen, [...] while they (men) had the no-less absolute enjoyment of their time and of other little things such as the State²⁶.

Po pierwsze, tłumaczka decyduje się na użycie cudzysłowu przy słowie *masters*, by zaznaczyć patriarchalny wymiar języka angielskiego, tym bardziej znaczący w przypadku przekładu tekstu L. Gauvin, że w oryginale mowa o *la maîtrise*, czyli „doskonałości”, w rodzaju żeńskim, tymczasem angielski odpowiednik przywodzi na myśl przede wszystkim „mistrza” w rodzaju męskim. Ponadto, jako że angielski zaimek osobowy *they* odnosi zarówno do rodzaju męskiego („oni”), jak i żeńskiego („one”), tłumaczka dodaje w nawiasie wyjaśnienie, że chodzi o mężczyzn (*men*). Tym samym uzupełnia tekst oryginalny o elementy, które nie były w nim obecne.

Trzeba powiedzieć, że feministyczne tłumaczki posiłkują się chętnie grami słownymi, które mają stanowić kompensację dla utraty niektórych sensów (np. tłumaczenie *réalité* jako *re(her)ality*, *dé-lire* jako *reading/deliring* itd.).

24 L. von Flotow, 1997: *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester, St. Jerome Publishing, s. 24.

25 L. Gauvin, 1994: *Lettres d'une autre...*, s. 113–114.

26 L. Gauvin, 1993: *Letters from an Other...*, s. 112.

S. de Lotbinière-Harwood wyjaśnia: „musimy ponownie nadać płęć językowi”²⁷. Wprowadzając z premedytacją rodzaj żeński do tekstu, autorka przekładu chce, żeby czytelnik „poczuł różnicę”, nawet jeśli nie jest świadom zasad, jakimi rządzi się język francuski i które następnie często wprowadza we właściwy sobie sposób do angielskiego tekstu tłumaczka²⁸.

Tego typu zabiegi pomagają, rzecz jasna, w ukazaniu pewnych idei politycznych czy feministycznych, tym niemniej — jak zauważa Kate James — akceptacja przekładu tekstu, którego znaczenie i forma zostały celowo zmienione, może być trudna, jest to bowiem zbyt daleko idąca interwencja w oryginał²⁹. Pamiętajmy jednak, że ingerencja to w tym przypadku działanie celowe, często usankcjonowane przez autorki tłumaczonych tekstów. Zdaniem Kathy Mezei:

Przekładać to wymyślać, tworzyć i często zdradzać tekst źródłowy. Przekład to śmiały akt, który wymaga odwagi i wiary, a piszące kobiety są szczególnie wyczulone na proces przekładu, musimy bowiem nie tylko tłumaczyć nasz tekst źródłowy, ale musimy także zdecydować, czy tłumaczyć na dyskurs dominujący, uznany dyskurs patriarchalny, androlekt, czy też odważyć się na użycie innego języka, który powinien zostać zapisany³⁰.

Przekład jako akt polityczny

Jean Delisle, kanadyjski tłumacz i badacz przekładu, porównuje pracę tłumaczek-feministek do roli, jaką odgrywali średniowieczni tłumacze. Jego zdaniem, działalność przekładowa, którą dzieli ponad pięć wieków, ma wiele cech wspólnych oraz — co ważniejsze — jest zdeterminowana historycznie: o ile średniowieczni tłumacze mieli świadomość, że przyczyniają się do utraty przez łacinę statusu języka uczonego, o tyle tłumaczki-feministki podważają zasadność *parler-homme*, czyli posługiwania się językiem nacechowanym aspektem męskim, który przyćmiewa obecność „drugiej płci”, a zatem w obu przypadkach chodzi o przełamanie wyłączności, monopolu pewnej grupy wobec całości³¹.

Warto działalność tłumaczek-feministek wpisać w szerszy kontekst polityczno-społeczny. Oczywiście jest, że rozwój myśli feministycznej w latach 70. i 80.

27 S. de Lotbinière-Harwood, 1991: *Re-belle et infidèle / The Body Bilingual...*, s. 117.

28 S. de Lotbinière-Harwood, 1993: *About the her in the other...*, s. 9.

29 K. James, 2011: *'Speaking in the Feminine': Considerations for Gender-Sensitive Translation...*

30 K. Mezei, 1989: *Traverse/Traversée*. „Tessera”, nr 6, printemps, s. 9.

31 J. Delisle, 1993: *Traducteurs médiévaux, traductrices féministes: une même éthique de la traduction*. TTR, vol. 6, no. 1, s. 223.

XX wieku spowodował rozpowszechnienie refleksji na temat roli języka oraz dominacji pojęć patriarchalnych. Podjęta w Quebecu inicjatywa zreformowania języka i wprowadzenia do niego nieużywanych wcześniej form żeńskich dała impuls także szerszej refleksji feministycznej. Sama S. de Lotbinière-Harwood przyznawała niejednokrotnie, że używane przez nią strategie były akceptowane dzięki kontekstowi kulturowemu i społeczno-politycznemu, ponieważ dane jej było pracować jako radykalna feministyczna tłumaczka nad feministycznymi tekstami, które następnie ukazywały się w feministycznym wydawnictwie³². Interkulturowy kanadyjski kontekst sprzyjał oczywiście współpracy między pisarkami i tłumaczkami. K. James podsumowuje tę zależność następująco:

Radykalny przekład feministyczny w tym kontekście powinien być postrzegany jako wsparcie dla polityki nacechowanej genderowo, poprzez przeniesienie do języka angielskiego dynamicznej ewolucji frankokanadyjskiej feministycznej polityki językowej, a zatem poprzez stworzenie kobiecego grona odbiorców. Jako że oba języki nie mają podobnych właściwości, bezpośredni transfer może okazać się utrudniony, dlatego usprawiedliwione będą inne strategie translatorskie³³.

Tak sprzyjające warunki pozwoliły także na uwypuklenie samej „pracy tłumaczeniowej, na skoncentrowanie się na procesie tworzenia znaczenia poprzez akt transformacji”³⁴. Co więcej, według J. Delisle’a,

[t]ak jak feministki żądają równości praw we wszystkich dziedzinach życia społecznego, zaangażowane tłumaczki żądają takiego samego prawa głosu jak autor — kobieta lub mężczyzna — oryginalnego tekstu w przekładzie. Tworzą nową dynamikę autorka-tłumaczka i definiują na nowo pojęcie wierności w przekładzie³⁵.

Dla samej S. de Lotbinière-Harwood przekład i polityka były nierozłączne, czemu dała wyraz w swojej imponującej pracy przekładowej. Na koniec oddajmy głos samej tłumaczce:

Traktuję przekład jako działalność polityczną. Jestem feministką i poprzez moją pracę nad językiem wcielam politykę w życie za pomocą przekładu. Podmiot, inaczej mówiąc „ja”, nie jest neutralne, nigdy nie było, wbrew temu, co się

32 Za: L. von Flotow, 1997: *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'...*, s. 30.

33 K. James, 2011: *'Speaking in the Feminine': Considerations for Gender-Sensitive Translation...*

34 B. Godard, 1990: *Theorizing Feminist Discourse/Translation*. W: S. Bassnett, A. Lefevere, eds.: *Translation, History, Culture*. London—New York, Pinter Publishers.

35 J. Delisle, 1993: *Traducteurs médiévaux, traductrices féministes: une même éthique de la traduction...*, s. 210.

powszechnie sądzi. Oto mój ulubiony cytat z Henriego Van Hoofa: „Przekład służy do odkrywania kultury, istoty wiedzy... do obrony lub rozpowszechniania idei religijnych, filozoficznych czy politycznych, do walki z ciemnizmem... do odkrywania literatury”. Tym wszystkim jest przekład feministyczny³⁶.

Literatura

- Cordoba Serrano M.S., 2013: *Le Québec traduit en Espagne. Analyse sociologique de l'exportation d'une culture périphérique*. Ottawa, Presses d'Université d'Ottawa.
- Delisle J., 1993: *Traducteurs médiévaux, traductrices féministes: une même éthique de la traduction*. TTR, vol. 6, no. 1, s. 203—230.
- Flotow L. von, 1991: *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*. TTR, vol. 4, no. 2, s. 69—84.
- Flotow L. von, 1997: *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- Gauvin L., 1993: *Letters from an Other*. S. de Lotbinière-Harwood, transl. Toronto, Three O'Clock Press.
- Gauvin L., 1994: *Lettres d'une autre*. Montreal, L'Hexagone.
- Gauvin L., 2004: *L'Hospitalité dans le langage ou la bi-langue de Khatibi*. W: L. Gauvin, P. L'Hérault, A. Montandon, eds.: *Le dire de l'hospitalité*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Godard B., 1980: *Translators Preface*. W: N. Brossard: *Lovhers*. Montreal, Guernica.
- Godard B., 1990: *Theorizing Feminist Discourse/Translation*. W: S. Bassnett, A. Lefevere, eds.: *Translation, History, Culture*. London—New York, Pinter Publishers.
- Homel D., 1990: *Lise Gauvin astutely explains Quebec to Outsiders*. „The Gazette”, 21.04.
- Homel D., Simon S., eds., 1998: *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*. Montréal, Véhicule.
- <http://oreilletendue.com/2013/04/09/du-mou-dans-la-definition/> [dostęp: 10.11.2017].
- James K., 2011: *'Speaking in the Feminine': Considerations for Gender-Sensitive Translation*. Dostępne w Internecie: <http://translationjournal.net/journal/56feminine.htm> [dostęp: 12.11.2017].

36 S. de Lotbinière-Harwood, 1991: *Re-belle et infidèle / The Body Bilingual...*, s. 32.

- Lotbinière-Harwood S. de, 1991: *Re-belle et infidèle / The Body Bilingual La traduction comme pratique de réécriture au féminin*. Montréal, Les Éditions du Remue-ménage.
- Lotbinière-Harwood S. de, 1993: *About the her in the other*. W: L. Gauvin: *Letters from an Other*. S. de Lotbinière-Harwood, transl. Toronto, Women's Press.
- Mezei K., 1989: *Traverse/Traversée*. „Tessera”, nr 6, printemps, s. 9—12.
- Simon S., 1994: *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.
- Simon S., 2005: *Interférences créatrices: poétiques du transculturel*. „Revista Mexicana de Estudios Canadienses (nueva época)”, no. 010, s. 211—219.
- Warmuzińska-Rogóż J., 2018: *Od przekładu do twórczości, czyli o quebeckich feministkach, anglokanadyjskich tłumaczkach i przekładowym continuum*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 24, nr 40, s. 65—77.

Joanna Warmuzińska-Rogóż

Auteure et traductrice : deux personnes de même rang ?

Sur la traduction féministe au Canada à l'exemple de *Lettres d'une autre*

de Lise Gauvin et de la « traduction au féminin »

de Susanne de Lotbinière-Harwood

RÉSUMÉ | Parmi un grand nombre de phénomènes liés à la traduction, caractéristiques pour le Canada, on peut détecter « la traduction au féminin » ou l'acte de re-création. Susanne de Lotbinière-Harwood, la traductrice des textes de féministes québécoises, y compris ceux de Lise Gauvin, dont le roman/essai intitulé *Lettres d'une autre* (1984) elle a traduit vers l'anglais en 1989 (*Letters from an Other*) en est une des plus éminentes représentantes. Sa traduction a suscité de vives polémiques, car — selon les critiques — la traductrice a trop expliqué au lecteur, a utilisé un nombre excessif de notes et a trop féminisé le texte par rapport à l'original. L'activité traduisante de Susanne de Lotbinière-Harwood démontre comment une approche créative à la traduction la rend plus visible et de quelle manière la féminisation du texte d'arrivée crée un espace propice à une expression féminine dans un monde réel.

MOTS-CLÉS | traduction féministe, Canada, Québec, réécriture, Lise Gauvin

Joanna Warmuzińska-Rogóż

**Autorka i tłumaczka: dwie pełnoprawne postacie?
O przekładzie feministycznym w Kanadzie
na przykładzie *Lettres d'une autre* Lise Gauvin
i „przekładu w rodzaju żeńskim” Susanne de Lotbinière-Harwood**

STRESZCZENIE | Wśród wielu zjawisk związanych z przekładem charakterystycznych dla Kanady znajduje się „przekład w rodzaju żeńskim”, czyli akt ponownego tworzenia. Jedną z jego reprezentantek jest Susanne de Lotbinière-Harwood, tłumaczka tekstów quebeckich feministek, w tym Lise Gauvin, której tekst zatytułowany *Lettres d'une autre* (1984) przełożyła na język angielski w 1989 roku (*Letters from an Other*). Swoim przekładem tłumaczka wywołała kontrowersje, zbyt wiele — zdaniem krytyków — wyjaśniając czytelnikowi, umieszczając za dużo przypisów oraz feminizując tekst bardziej niż oryginał. Działalność przekładowa S. de Lotbinière-Harwood udowadnia, w jaki sposób, poprzez wykorzystanie przez tłumacza twórczego podejścia do tłumaczenia, sam akt przekładu staje się widoczny, a feminizacja tekstu docelowego tworzy przestrzeń dla kobiecej ekspresji także w realnym świecie.

SŁOWA KLUCZOWE | przekład feministyczny, Kanada, Quebec, Lise Gauvin

JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ | dr hab., adiunkt w Zakładzie Badań Kanadyjskich i Przekładu Literackiego Instytutu Języków Romańskich i Translatoryki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; literaturoznawczyni i przekładoznawczyni. Jej zainteresowania naukowe skupiają się przede wszystkim na literaturze quebeckiej oraz przekładzie literackim. Autorka monografii, m.in.: *De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les Chroniques romanesques de Jean Giono* (2009); *Szkice o przekładzie. Literatura rodem z Quebecu w Polsce* (2016, Pierre-Savard Award); oraz kilkudziesięciu artykułów o literaturze quebeckiej i przekładzie literackim; współautorka *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* (2011).

Ambasadorzy i legislatorzy kultury i literatury



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.09



Między przekładem, komentarzem a interpretacją — uwagi na marginesie anglojęzycznego podręcznika literatury polskiej

In-between Translation, Commentary
and Interpretation —
Remarks on the Margins of an English-Language
History of Polish Literature

Marta Skwara



<https://orcid.org/0000-0003-4082-332X>

UNIVERSITY OF SZCZECIN

martaskw@univ.szczecin.pl

Data zgłoszenia: 31.01.2018 r. | Data akceptacji: 16.06.2018 r.

ABSTRACT | The paper is devoted to the reciprocal connections among three “meta-texts”: translation, commentary, and interpretation. On the basis of Antoine Berman’s theoretical assumptions I demonstrate how these three “reformulations” are intertwined in order to analyze chosen pieces of Polish poetry in English translation. My aim is to explore various roles which translation, commentary and interpretation can play in presenting Polish literature to foreign readers.

KEYWORDS | translation, commentary, interpretation, intertextuality, Polish literature

Pośród rozmaitych powodów, dla których tłumaczymy, z reguły wyznaczanych przez bieguny idealistycznego zamiłowania z jednej strony, a pragmatycznego zamówienia — z drugiej, znajduje się i powód prozaiczny: konieczność uzupełnienia dojmującego braku, zubażającego, a nawet uniemożliwiającego dyskurs o rozwoju literatury rodzimej. W takiej sytuacji często stają autorzy wszelkich obcojęzycznych prób całościowego ujęcia literatury polskiej: to, co chcieliby pokazać czytelnikowi spoza kultury narodowej, często nie istnieje w przekładzie lub istnieje w taki sposób, który pomija/zmienia/zamazuje akurat te elementy, które wydają się prowadzącemu dyskurs najistotniejsze. Pojawia się wtedy potrzeba „dotłumaczenia” lub skomentowania, wreszcie wyinterpretowania różnic. Ponieważ jestem właśnie w takiej sytuacji, pracując nad anglojęzycznym kompendium literatury polskiej¹, podzielę się uwagami, opartymi w dużej mierze na rozumieniu związków przekładu, komentarza i interpretacji jako swego rodzaju metatekstów w ujęciu Antoine’a Bermana².

To bowiem Berman zadał najistotniejsze tu dla mnie pytanie: czy możliwe jest analizowanie krytyki (interpretacji) literackiej, komentarza i przekładu jako jednego zjawiska? Wstępnie odpowiadając twierdząco, francuski teoretyk powoływał się na formalne podobieństwo wszystkich trzech rodzajów tekstów — wszystkie są „metatekstami”, których celem jest „komunikowanie”³. Krytyka literacka i komentarz mają za zadanie komunikować „znaczenie” tekstów literackich, podczas gdy tłumaczenie ma przekazać to znaczenie poprzez odmienny typ użycia języka. To proste rozróżnienie łatwo jednak odwrócić: przekład stać się może elementem krytyki literackiej, a krytyka i komentarz — aktami przekładu. W istocie mamy więc do czynienia z kołem, w którym wszystkie trzy metateksty krążą wokół koncepcji „reformulacji” (w swych badaniach chętniej używam pojęcia „(re)tekstualizja”, odwołując się do tekstów, a nie wypowiedzi). Te trzy typy metatekstów łączy także fakt, że każde dzieło literackie może być poddane niezliczonej liczbie ujęć krytycznych, komentarzy oraz przekładów, wszystkie trzy typy metatekstów są więc zawsze niekompletne. Prowadzi to Bermana do postawienia tezy, iż komentarz, krytyka i przekład są trzema możli-

- 1 Szczegółowy opis w: M. Skwara, 2017: *Jak napisać historię literatury narodowej w „globalnym” świecie? Parę uwag o pisaniu współczesnego polskiego kompendium literatury polskiej po angielsku*. W: M. Skwara, red.: *Narodowe, regionalne, kontynentalne, światowe: literatury i dyskursy o literaturach*. Kraków, TAiWPN Universitas, s. 299—318.
- 2 Szerzej pisałam o tym w mojej monografii: M. Skwara, 2014: *Serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów*. Kraków, TAiWPN Universitas, s. 30—36.
- 3 A. Berman, 2009: *Criticism, Commentary and Translation: Reflections Based on Benjamin and Blanchot*. L. von Flotow, transl. W: M. Baker, ed.: *Translation Studies. Critical Concepts in Linguistics*. T. 1. London—New York, Routledge, s. 92.

wymi formami „przeznaczenia” tekstu literackiego, a analiza ich implikowanych powinowactw jest przedmiotem wnikliwych uwag autora.

Nie mogą tu prześledzić wszystkich aspektów tych szczegółowych rozważań, chciałabym jednak zwrócić uwagę na punkty węzłowe, stanowiące oparcie i dla moich analiz omawianych dalej przykładów. Nie bez znaczenia jest wstępne stwierdzenie Bermiana, że przekład i komentarz sytuują się po stronie tradycji w badaniach literackich, podczas gdy krytyka (interpretacja) jest kojarzona ze „współczesnością”. Mówiąc słowami Michela Foucaulta, komentarz i krytyka należą do różnych „epistem”. Różnica między nimi, według Bermiana, jest różnicą esencjonalną, podobnie jak esencjonalne jest podobieństwo między przekładem i komentarzem, powiązanymi historycznie. Na związek komentarza i przekładu zwracało uwagę wielu badaczy i dla wielu, zwłaszcza filozofów, funkcja komentowania obcego tekstu jest zawsze funkcją przekładu, związaną z pewną formą tradycji. Doświadczenie przekładu jest także związane z komentarzem i osadzone w tradycji. Współczesne rozumienie krytyki literackiej wywodzi się natomiast z zerwania z tradycją, takiego podejścia do tekstu literackiego, które zwrócone jest w przyszłość i jest nastawione na tworzenie — zgodnie ze słowami Friedricha Schlegla: zadaniem krytyka jest mówienie o księdze, która ma dopiero zostać napisana. Nie jest to więc metatekst, który jedynie formalnie różni się od komentarza. Krytyka jest współczesnym sposobem angażowania się w dzieła literackie, coraz bardziej zagarniającym obszary wcześniej zarezerwowane dla innych metatekstów. Komentarz ze swojej istoty oparty jest na literze tekstu: słowo po słowie, zwrot po zwrocie, linijka po linijce powolna i służebna praca komentatora „przeświewta” dzieło literackie, trzymając się tekstu i wydobywając go z jego literackości — przykładem takich działań jest przywoływane przez Bermiana Heideggerowskie „objaśnianie” (*Erläuterung*). Warto dodać, że mamy obecnie polskie czytanie Heideggera poprzez jego tłumaczenie klasycznej filozofii i tworzenie własnego języka opartego na tych przekładach; języka, który w jakiś sposób musi zostać przełożony na język polski⁴.

Komentarz zgłębia pokłady znaczenia tekstu, a poprzez to jest zarówno retrospektywny, jak i dygresyjny. Nigdy jednak nie zakłada uprzedniego zrozumienia tekstu jako całości, raczej porusza się ku nieznanemu, które kryje się w „literze”. Oczywiście zakłada wcześniejsze czytanie całości, ale objaśniając unikalność dzieła literackiego, nie opiera się na wyjaśnieniach mających za swą podstawę analizę i zrozumienie całości tekstu, tym samym więc sam tworzy przeszkodę dla celu swych działań. Uwaga skupiona na szczególe jest niezbędną cechą komentarza, który nigdy nie generalizuje.

4 Zob. Ł. Kołoczek, 2016: *Być czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*. Kraków, TAIWPN Universitas.

Krytyka literacka jest zupełnie odmienna, operuje w podwójnej perspektywie, obcej komentarzowi i po części przekładowi: w perspektywie znaczenia i całości. Można tu przywołać paradygmatyczne sformułowania Friedricha Schlegla o konieczności uchwycenia całości dzieła czy zrozumienia tekstu w systemie innych tekstów stworzonych przez danego artystę, czy relacji esencji sztuki do jej całości. W dziełach krytycznych tekst literacki pojawia się w formie cytatu, związek z cytatem jest tak charakterystyczny dla krytyki jak związek szczegółu z komentarzem. Im większą jednak rolę odgrywa w krytyce cytat, tym większe jest niebezpieczeństwo przeistoczenia się krytyki w komentarz. Dlatego też najbardziej paradygmatyczny tekst krytyki literackiej, tekst Schlegla o *Wilhelmie Meistrze*, nie cytuje ani jednego słowa z dzieła Goethego. Berman wyjaśnia, dlaczego tak się dzieje — o ile tekst krytyczny chce ustanowić znaczenie tekstu literackiego, nie powinien eksponować szczegółowych fragmentów litery tekstu.

Kiedy jednak wielcy interpretatorzy wchodzą na scenę (a do nich Berman zalicza Novalisa, Benjamina czy Blanchota — postaci centralne dla krytyki literackiej, gdy idzie o jej istotę i historię, ale marginalne, gdy idzie o jej instytucjonalny rozwój), wyrażają przede wszystkim fascynację aktem przekładu. Benjamin był przekonany, że przekład wiedzie do metafizyki „czystego języka” (*reine Sprache*), a ten język, jako „*locus* prawdy”, jest ostatecznym celem filozofii. Pozostaje ona ukryta w przekładzie, stąd właśnie bierze się głęboki historyczny związek między przekładem i filozofią, i stąd podrzędność krytyki literackiej w zapewnieniu trwania dzieła literackiego — może się ono łatwiej obejść bez krytyki niż bez przekładu.

Pozostając blisko krytyki, tłumacz w swej pracy podąża w istocie tropem paralelnym do pracy komentatora, obydwaj trzymają się tekstu, zanurzają się w głębiach jego znaczenia, rozważają jego szczegóły. Podczas gdy krytyk wychodzi poza oś temporalną — wybiega wprzód — tłumacz i komentator posuwają się wzdłuż tej samej osi czasu, objaśniając każdy znaczący szczegół tekstu. I to często właśnie komentarz czyni przekład możliwym, co więcej, komentarz ma właściwość uzupełniania przekładu — tam, gdzie przekład „nie wystarcza”, a zawsze znajdzie się takie miejsce, komentarz go uzupełnia, zapełnia marginesy nieprzetłumaczalności pojętej nie jako absolutna niemoc, lecz jako pewna tymczasowa ułomność, to, czego tłumacz nie jest (nie był) jeszcze w stanie oddać. To właśnie skończona czasowość przekładu zostawia miejsce dla komentatora, pozwalając mu objaśniać coś, co może być dopiero przełożone bądź w przyśrodku inaczej przełożone.

Mając powyższe rozważania w pamięci, zwłaszcza nie tak niezbędną z punktu widzenia przetrwania tekstu działalność krytyki literackiej (na co na pewno z pasją zaprotestowaliby wszyscy uprawiający tę sztukę — a słowa *sztuka* używam z rozmysłem i z podtekstem), swoją opowieść o literaturze polskiej

w tworzonym kompendium osadzam bardziej na komentarzu i przekładzie niż na interpretacji. Przecież już sam dobór tekstów, ich układ i wzajemne intertekstualne i interkulturowe nawiązania wynikają w dużej części z mojej interpretacji, mojego budowania sensów, brzmień i znaczeń literatury polskiej. O ile sięgam po interpretacje, czynię to zwykle po to, by pokazać różnorodność odczytań i skonfrontować je z sobą, do przekładów i komentarzy odwołując się jednocześnie jako do zbioru argumentów. Postaram się pokazać parę aspektów funkcjonowania tłumaczenia i komentarza w moim dyskursie o literaturze polskiej (czyli w dużym stopniu w mojej jej interpretacji), za każdym razem starając się wskazać na inny wymiar możliwych operacji analitycznych. W kontekście budowania międzynarodowego dyskursu o literaturze rodzimej i wymagań wydawcy domagającego się „cytowania jak najlepszych przekładów” (a tym samym najwyraźniej ignorującego fakt sporej zwykle dyskusyjności owej „najlepszości”) warto pokusić się o włączenie w tok narracji interpretującej dzieje literatury rodzimej elementów zwykle używanych oszczędnie lub nieużywanych w ogóle: analiz porównawczych przekładów i komentarza⁵.

Istotnym problemem w każdym obcojęzycznym dyskursie o literaturze narodowej jest pominięcie w istniejącym tłumaczeniu (tłumaczeniach) ważnego elementu oryginału, często decydującego o jego swoistości językowej/brzmieniowej lub semantycznej/gatunkowej. Przyjrzyjmy się najpierw jednej z najbardziej znaczących ballad w polskiej kulturze literackiej — *Dusiołkowi* Bolesława Leśmiana. Obecność tego akurat tekstu w próbie syntezy gatunkowej poezji polskiej wydaje się oczywista, zarówno ze względu na przekształcenia samego gatunku, jak i swoiste dla poetyki Leśmiana elementy: neologizmy, baśniową ludowość, unikalne poczucie humoru i wartości brzmieniowe. Nazwy własne, nasemantyzowane i zawierające elementy neologizmów, odgrywają w *Dusiołku* szczególną rolę, wpisując zarówno tytułową fantastyczną postać, jak i głównego realistycznego bohatera — Bajdałę — w świat języka i folkloru polskiego. Wstępnie mierząc się z dowcipnym zakończeniem ballady Leśmiana, starałam się przybliżyć jej brzmienia i znaczenia odbiorcy spoza polskiego kręgu kulturowego. Zarówno ludowy ton utworu, jak i jego zrytmizowanie poprzez rymowane dokładnie pary wersów, z których pierwsza para w strofie pisana jest ludowym ósmiozłoskowcem, a druga epickim trzynastozłoskowcem, wreszcie onomatopeiczność wiersza podkreślają żartobliwy i ironiczny charakter całości. Kulminacją Leśmianowskiej wersji ludowego poczucia humoru i familiarnej niemal bliskości z panem wszelkiego stworzenia jest zakończenie. Znajdziemy

5 Zob. np. ostatnią anglojęzyczną próbę całościowego ujęcia literatury polskiej: G. Borowska et al., 2004: *Ten Centuries of Polish Literature*. D. Sax, transl. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN.

w nim ponadto próbkę (nie za trudną z pozoru) leśmianizmu — *potworzyć* — z zakodowanym podwójnym znaczeniem: oryginalnej, niecodziennej, acz możliwej niedokonanej formy czasownika *tworzyć* (np. „potworzył sobie trochę z rana i poszedł na spacer”), skontaminowanej z błędem kreatywnym, sugerowanym przez *potwora* ukrytego w takiej niezwykłej formie czasownika (formę niedokonaną przeistoczył Leśmian w formę dokonaną). Jeśli przyjmiemy, że elementy dźwiękowe i rytmiczne są dla tekstu istotne, musimy zadbać o to, by czytelnik obcojęzyczny miał szansę je docenić. Strofa puentująca balladę mogłaby więc brzmieć tak:

Rzekł Bajdała do Boga:	Bajdała said to God:
O rety — olaboga!	Oh gosh! — Oh mygod!
Nie dość ci, żeś potworzył mnie,	Isn't it enough that you miscreated me,
szkapę i wołka,	the ox and the mare,
Jeszcześ musiał takiego	Did you also have to fabricate such
zmajstrować Dusiołka? ⁶	a Dusiołek as well?

Podwójne znaczenie polskiego *potworzyć* mogłoby zostać dodatkowo objaśnione w komentarzu (choć wydaje się, że w *miscreate* dość czytelnie ukryte jest *miscreation*), podobnie jak i wyjaśnione powinny zostać imiona bohaterów pochodzące odpowiednio od czasowników *bajać*, *bajdurzyć* i *dusić* (łącznie z ich wymową: nie zapisywałabym jednak ani Bajdały, ani Dusiołka fonetycznie, np. Baydava, Dushowek, efekt byłby chyba jedynie połowiczny i złudnie poprawny). Komentarz w podręczniku nie razi tak, jak w tomie przekładów, można sobie więc pozwolić na większe dopełnienia, które wydają się nawet bardziej potrzebne w konfrontacji z przekładem opublikowanym przez Mariana Polaka-Chlabcicza w roku 2011:

To God said he quite awake:
 Goodness me! Gosh! For God's sake!
 Why didst thou monstre-ate me, this ox, and this nag
 And moreover, this Chokester? That's in sooth a snag!⁷

Tłumacz celnie zadbał o zachowanie rymów, można też dostrzec w przekładzie dbałość o zachowanie neologizmu i zawarcie w nim potwora (*monstre-ate*), czy jednak także zachowany został związek z tworzeniem⁸? Zabawne spoufale-

6 B. Leśmian, 2010: *Poezje zebrane*. J. Trznadel, oprac. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 172.

7 B. Leśmian, 2011: *33 of the Most Beautiful Love Poems: 33 najpiękniejsze wiersze miłosne*. M. Polak-Chlabcicz, transl. CreateSpace Independent Publishing Platform, s. 112.

8 Taką wątpliwość zgłosiła Aleksandra Wieczorkiewicz, analizując jednocześnie inne propozycje, zob. A. Wieczorkiewicz, 2016: *Obce wcielenia Dusiołka. Leśmianowskie*

nie Bajdały z panem stworzenia zostało także zachowane, choć rozbite między rejestr nieformalny (*Gosh!*) i formalny (*moreover*), oraz wsparte archaizmami i dialektyzmem (*didst, thou, in sooth*). Tekst brzmi idiomatycznie w nowym języku i to zasługa tłumacza, znika jednak możliwość jego kulturowej identyfikacji poprzez przekład nazw własnych (w wykonaniu Leśmiana wyjątkowo „własnych”). Zarówno Chokester, jak i Prattler dla Bajdały, pochodzące odpowiednio od czasowników: *choke* („dusić, krztusić się”) i *prattle* („gadać, głądzić, klepać”), dość dobrze spełniają swoją funkcję semantyczną (może Bajdała jako Prattler przesunął się nieco z obszaru fantastycznych opowieści w rejon zwykłych bzdur, co chyba zauważył tłumacz, nadając mu w kolejnym wydaniu z 2017 roku inne imię — Vagrom), tracą jednak swoiste właściwości kulturowe⁹. Dotykamy tu jednego z podstawowych dylematów, przed którym stają zwykle tłumacze: do jakiego stopnia udomawiać tekst, chcąc przyciągnąć odbiorców innej kultury? Najczęściej to chęć pozyskania uwagi odbiorcy przekładu staje się najważniejsza i nie ma w tym nic złego — a nawet, jak pokazują wybitne przykłady tworzenia innojęzycznych, znacznie odmiennych od oryginałów, wersji przekładowych¹⁰, przynoszą trwałe pożytki kulturze narodowej. W dyskursie historycznoliterackim jednak zmieniają wiele, i to nie tylko brzmieniowo, lecz także intertekstualnie — przepada bowiem możliwość dostrzeżenia, w jaki sposób poszczególne nazwy własne utrwaliły się w kulturze i języku oraz jakie miały znaczenie dla kolejnych generacji twórców. W końcu bez Dusiołka trudno pojąć sporą liczbę nawiązań literackich i kulturowych, warto więc chyba, aby został przedstawiony w swej oryginalnej formie także anglojęzycznej publiczności, zainteresowanej nie tylko jednym tekstem, czy jednym poetą literatury polskiej, ale procesami literackimi/kulturowymi w niej zachodzącymi.

Innym i chyba poważniejszym przypadkiem gubienia możliwych intertekstualnych nawiązań są odmienne przyporządkowania gatunkowe, a za takie uznalibyśmy dwa istniejące przekłady *Bajki* Różewicza. Mimo ciekawych, czasami skrajnie odmiennych, rozwiązań translatorskich autorstwa Joanny Trzeciak¹¹ i Billa Johnstona¹² w obu przekładach tytułowa bajka (*fable*) traci swoje konotacje

„cudotwórcy słowotwórcze” w przekładach anglojęzycznych. „Przekładaniec”, nr 32, s. 239—241.

- 9 Inne wersje anglojęzycznych imion Dusiołka (Choking Nightmare w przekładzie Rochelle Stone oraz Worry i Jim Cubus w niepublikowanych propozycjach Krzysztofa Bartnickiego) analizuje A. Wiczorkiewicz, 2016: *Obce wcielenia Dusiołka...*, s. 236—238.
- 10 Analizowałam to zjawisko na przykładzie doskonale brzmiącej w angielszczyźnie ballady Mickiewicza *Romantyczność* w wersji Audena (tekst w druku).
- 11 *Sobbing Superpower. Selected Poems of Tadeusz Różewicz*, 2011. J. Trzeciak, transl. New York, London, W.W. Norton & Company, s. 273—274.
- 12 T. Różewicz, 2007: *New Poems*. B. Johnston, transl. New York, Archipelago Books, s. 140—141.

gatunkowe, przemieniając się w baśń (*fairy tale*). Taki tytuł nie tylko odsyła do innego, prozatorskiego, narracyjnego gatunku, do którego epigramatyczny wiersz Różewicza w sposób oczywisty nie należy, ale i przekreśla odwołania intertekstualne utworu. *Bajka*, której struktura opiera się na wyliczeniu rzeczy i stanów pożądaných, ale nieosiągalnych, wraz z puentą o ich nieobecności w codziennym życiu odsyła do *Wstępu do bajek* Ignacego Krasickiego. Ten istotny kontekst zostaje jednak unieważniony użytym w tytule słowem *baśń* — przecież Ezop znany jest i w kulturach anglojęzycznych jako autor bajek (*fables*), a nie baśni (*fairy tales*). Można oczywiście powiedzieć, że nie ma obowiązku czytać Różewicza w kontekście Krasickiego, ale w wywodzie o historii i formach gatunku takie właśnie odwołanie pokazujące długie trwanie dydaktycznej „bajki” w kulturze polskiej staje się niezbędne. Pozostaje poczynić komentarz i zaufać, że z czasem ktoś pokusi się o przekład *Bajki* Różewicza, nie tracąc z pamięci bajki Krasickiego, zwłaszcza że mamy tu do czynienia również z istotnym odwołaniem strukturalnym. Różewiczowskie „budzenie się w mieście”:

gdzie nikt nie mordował
dzieci
ani kotów
ani żydów ani palestyńczyków
ani wody ani drzew
ani powietrza

nie było przeszłości
ani przyszłości¹³

jest przecież współczesną formą wyliczenia, z mistrzostwem stosowanego onegdaj przez klasyka gatunku Ignacego Krasickiego:

Był młody, który życie wstrzemięźliwie pędził;
Był stary, który nigdy nie łąjał, nie zrzędził;
[.....]
Był minister rzetelny, o sobie nie myślał;
Był na koniec poeta, co nigdy nie zmyślał.
— A cóż to jest za bajka? Wszystko to być może!
— Prawda, jednakże ja to między bajki włożę.

A tak oto *Wstęp do bajek* przełożył znany ze swego doskonałego wycucia rytmów i znaczeń Gerard Kąkolka:

13 T. Różewicz, 2016: *Wybór poezji*. A. Skrendo, oprac. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 858.

There was a young man who lived by the golden mean;
 There was an old man who never grumbled or screamed;
 [.....]
 A minister who didn't lie or abuse his station,
 A poet who never used his imagination.
 — What sort of fable is this? All these things can be!
 — Yes, but it all sounds just like a fable to me¹⁴.

I nikt by zapewne nie pomyślał, że zamiast *fable* mogłoby się w tym tłumaczeniu znaleźć *fairy tale*.

Zakończenie wiersza Różewicza:

i było mi tak dobrze	and I felt so good
jakby	as if
mnie nie było	I didn't exist. (Joanna Trzeciak)
	And I felt so good
	It was as if
	I didn't exist. (Bill Johnston)
	and it was so good to me
	as if
	I was not at all. (Marta Skwara)

także nie odsyła do powszechnie znanej formuły zakończenia baśni: „I żyli długo i szczęśliwie”, ale raczej do tego, co „być może”, ale nigdy nie jest. Ponieważ obydwójce tłumaczy wiersza Różewicza unikało w zakończeniu powtórzenia czasownika (*było*), które jest tu w zasadzie jedynym środkiem stylistycznym, a jednocześnie wykładnikiem prostej codziennej mowy charakterystycznej dla bajki, pozwoliłam sobie zamieścić także własną propozycję, skonsultowaną z rodzimym odbiorcą kultury anglojęzycznej. Doraźne „dotłumaczenie” pozwala zobaczyć paradoks zamknięty w powtórzeniu tego samego czasownika — raz w funkcji afirmatywnej („było mi tak dobrze”), drugi raz w funkcji zaprzeczenia („jakby mnie nie było”). Takie zakończenie stawia odbiorcę raczej przed znakiem zapytania wieńczącym cały tekst (wpisującym się w tradycję przewrotnej bajki), a nie w uspokajający ton baśni, w której wszystko, zgodnie z regułami gatunku, kończy się naprawdę dobrze i pocieszająco.

Zupełnie inny problem kreują wielokrotne tłumaczenia tego samego tekstu. Najłatwiej byłoby oczywiście wybrać jeden przekład i nadać mu rangę

14 Oryginał i przekład cytuję według: I. Krasicki, 1991: *Polish Fables*. Bilingual Edition. G.T. Kapolka, transl. New York, Hippocrene Books, s. 11.

„najlepszego”. Uczciwsze i ciekawsze jest jednak, moim zdaniem, wybranie istotnej całości, która brzmi zupełnie odmiennie w zależności od tłumaczenia i jednocześnie pokazuje bogaty rejestr możliwych odczytań oryginału. Przy omawianiu *Trenów* Kochanowskiego, zwróciłam uwagę na trzy różne przekłady konkluzji *Trenu X*:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości,
 A nie możesz li w onej dawnej swej całości,
 Pociesz mię, jako możesz, a staw się przede mną,
 Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną!¹⁵

Oczywiście nie jest łatwo przełożyć tę emocjonalną, artystycznie dopracowaną, rytmiczną i dokładnie zrymowaną strofę, w której żal i religijne wątpliwości podmiotu osiągają punkt najwyższy w całym cyklu, czemu poświęcono w kulturze polskiej tomy opracowań. Niezwykłe to miejsce, w którym cierpiący ojciec, alter ego wierzącego poety, wzywa córkę „gdziekolwiek jest, jeśliś jest”, do okazania mu litości i pocieszenia go ukazaniem się w jakiegokolwiek formie. Przekład Michała Mikosia może być uznany za najbliższy oryginałowi zarówno pod względem wersyfikacji, jak i odtworzenia rymów w oryginalnym układzie. Kluczowe wyrażenie wątplenia poety „jeśliś jest” / „if you are” zostało także wiernie zachowane, wraz ze znaczącą repetycją czasownika *być*. Ceną za bliskość z oryginałem jest jednak nieco sztuczne słownictwo, z jednej strony archaizowane (*dole*), z drugiej nieosadzone w kontekście kulturowym — *mara nikczemna* odsyła przecież do dobrze rozpoznanej mitologii świata pozagrobowego, podczas gdy *illusory substance* wydaje się zamiennikiem pozbawionym konotacji funeralnych. W ten sposób prostota języka, ale i wyrafinowanie, także brzmieniowe, wersów Kochanowskiego ulega pewnemu spłaszczeniu:

Whenever you are if you are, pity my dole,
 And if you are not able as your former whole,
 Console me, as you can, and make an appearance
 As a dream, a shade, or an illusory substance¹⁶.

Sądzę jednak, że przekład Mikosia warto czytać wtedy, gdy chcemy znaleźć się jak najbliżej struktury oryginalnych wersów. Adam Czerniawski z kolei, po wielu próbach i zmaganiach z *Trenami*, stworzył ostatecznie (w roku 2001) zupełnie współczesną i zaskakująco prostą wersję, dbając jednak także, by punkt kulminacyjny wątplenia poety znalazł swój dokładny wyraz w przekładzie:

15 J. Kochanowski, 1972: *Treny*. J. Pelc, red. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 19.

16 J. Kochanowski, 1995b: *Treny-Laments*. M.J. Mikoś, transl. Warszawa, Constans, s. 49.

Wherever you are, if you are, take pity on my grief.
 And if you cannot in the flesh
 Console me and appear
 As dream, shade or vision¹⁷.

Ten przekład może przekonywać, iż dawny poeta obcej kultury jest w stanie przemówić do współczesnego odbiorcy tak, jakby bariera czasu nie istniała. Egzystencjalne doświadczenie śmierci, nieobce przecież żadnemu czytelnikowi, zostało wyrażone oszczędnie, ale ta oszczędność właśnie nadaje wersji Czerniawskiego niezwykłą siłę wyrazu.

Dwaj mistrzowie poezji swoich kultur, Stanisław Barańczak i Seamus Heaney, z charakterystyczną dla siebie swobodą poetycką, najdalej chyba odeszli od oryginału:

Wherever you may be — if you exist —
 Take pity on my grief. O presence missed,
 Comfort me, haunt me; you whom I have lost,
 Come back again, be shadow, dream or ghost¹⁸.

Poeci w roli tłumaczy inaczej uformowali dwa pierwsze wersy, przerzucając część wersu pierwszego do drugiego, pozbawiając nadto wers pierwszy powtórzenia czasownika *być*. Fraza „If you exist” w miejsce „jeśliś jest” traci prostotę oryginalnego wyrażenia, unieważnia poetycką repetycję i odchodzi od miękkiej aliteracji oryginału („gdziekolwiek jest jeśliś jest” — warto, w moim przekładzie, zwrócić uwagę w komentarzu, że oryginalny język Kochanowskiego dysponuje zupełnie innymi wartościami onomatopeicznymi niż jego angielskie wersje i sama natura języka ma tu największe znaczenie). Dobór słownictwa także wydaje się dość dowolny: *ghost* należy do zupełnie innego rejestru niż *mara*. W połączeniu z czasownikiem *nawiedzać* (*haunt*) odsyła raczej do popkultury, a nie do wizji zaświatów osadzonej na wyobrażeniach antycznych i biblijnych. Zmienia się także wydźwięk emocjonalny zakończenia trenu — z żalu i z przepełnionego smutkiem, ale i pewną żalobną rezygnacją wyczekiwania na emocjonalne żądanie pocieszenia.

Niełatwo w takim kontekście wskazać „najlepszy” przekład, warto więc może pokazać parę odmiennych wersji — bo z przyczyn oczywistych w wywodzie historycznoliterackim nie można pozwolić sobie na pokazanie wszystkich

17 P. Wilczek, red., 2001: *Treny. The Laments of Kochanowski*. A. Czerniawski, transl. Oxford, Legenda, s. 23.

18 J. Kochanowski, 1995a: *Laments*. S. Heaney, S. Barańczak, transl. London, Faber and Faber, s. 21 (podkreśl. — M.S.).

istniejących (9!) — i pozwolić czytelnikowi przeczytać wersję „dosłowną” Mikosia, oszczędną i omalże surową Czerniawskiego lub rozbudowaną i chyba nieco egzaltowaną, ale w kulturze literackiej ustawianą często w roli autorytetu, wersję wielkich poetów dwóch różnych kultur. A nade wszystko warto uczulić odbiorcę na kwestie przekładu, który nigdy nie jest ani jedyną możliwą, ani najlepszą, ani bezdyskusyjną, ani wreszcie ostateczną wersją oryginału. I jeśli zwykle czytamy przekład bez komentarza i bez możliwości porównania rozmaitych wersji teksów i wynikających z nich interpretacji, to obcojęzyczny dyskurs historycznoliteracki jest najlepszym miejscem uzupełnienia tego braku.

I na koniec najbardziej skomplikowany przykład współistnienia przekładu i komentarza połączonego z interpretacją oraz możliwości użycia przekładów i komentarza jako argumentów w definiowaniu poetyki autorskiej. A chodzi o niebagatelnego autora — Cypriana Norwida. Zgadzam się z George'em Hyde'em (wykładowcą literatury porównawczej na Uniwersytecie East England, który swoją opinię wyraził w eseju z początku lat 90. minionego wieku¹⁹), że wiersz *Wczora-i-ja* jest dobrym przykładem zarówno Norwidowskiej innowacyjnej techniki poetyckiej, jak i jego zafascynowania językiem.

Wczora-i-ja

Och! smutna to jest i mało znajoma
 Głuchota —
 Gdy Słowo słyszysz — ale ginie
 k o m a
 I j o t a...

*

Bo anioł woła... a oni ci
 rzeką:
 „Z a g r z m i a ł o!”
 Więc trumny na twarz załamujesz
 wieko
 Pod skałą.

*

I nie chcesz krzyknąć: „Eli... Eli...”
 — czemu?

Yesterday-and-I

A deafness sad and rare
 When you hear
 The Word, but miss
 The accent and stress.

*

For an angel calls... But they
 mock:
 “Thunder!”
 So you slam the coffin lid over
 your face under
 The rock

*

You have no wish to cry

19 G. Hyde, 1991: *Cyprian Kamil Norwid: “Yesterday-And-I” / “Wczora-i-ja”*. W: A. Czerniawski, ed.: *The Mature Laurel. Essays on Modern Polish Poetry*. Chester Springs, Pa: Dufour Editions, s. 91—97.

— Ach, Boże!...	“Eloi...Eloi...” Why?
Żagle się wiatru liżą	— Ah, God, sails lap the
północnemu,	northern gale,
Wre morze.	Seas rail.
*	*
W uszach mi szumi (a nie znam	A hum in my ear (I have no
z teorii,	theory
Co burza?),	Regarding storms)
Więc śnię i czuję, jak się tom	So I dream and feel a folio
historii	of history
Z-marmurza... ²⁰	Turn to stone...
	(Adam Czerniawski) ²¹

Hyde sądzi, że ten wiersz to przykład autotelicznej poetyki norwidowskiej skupionej na języku jako gęstym systemie powiązań i odpowiedniości, w którym „pobrzmiwa (*echos*) głos Baudelaire’a i Mallarmégo”. Podobieństwa poezji Norwida do twórczości Baudelaire’a podkreślane są w interpretacji Hyde’a znacząco, choć bez przykładów i bez uzasadnień, np.: „For the English reader he is like the French symbolists, and shares Baudelaire’s fascination with paradox and dialectics, his duality of *Spleen* and *Ideal*”²². W zupełnie innym trybie, w trybie komentarza, Hyde rozważa znaczenie tytułu utworu: „the title of the poem [...] runs the word for ‘yesterday’ (*wczoraj*) together with the word for ‘I’ (*ja*) into a catachresis suggesting a superimposition of the writing or speaking subject and its temporal extension”²³. W ten sposób, zdaniem interpretatora, historia i indywidualna jaźń wkraczają w problematyczny związek (*enter a problematic relationship*), z czym wypada się zgodzić. Pozostaje jednak do rozważenia jeszcze chyba bardziej problematyczna relacja ewokowana przez wiersz: pomiędzy indywidualnością czułą na słowo i pozbawionymi takiegoż wycucia „innymi”, zaludniającymi realny świat. To oni właśnie narzucają siebie, narzucają swoje słowa, interpretacje, rozumienie świata „ja” poety, które pod wpływem tego naporu — naporu przeciętnego zdrowego rozsądku gubiącego związek między słowami i znaczeniem, historią i transcendencją — nie umie już rozmawiać z Bogiem. Zagubiony w naturze, odseparowany od znaczenia i rozumienia podmiot-poeta może tylko słuchać, jak historia się *z-marmurza* — jak mówi

20 C. Norwid, 1971: *Pisma wszystkie*. T. 1: *Wiersze*. Cz. 1. J.W. Gomulicki, wyb., wstęp, uw. kryt. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 334–335.

21 Cyt. za: G. Hyde, 1991: *Cyprian Kamil Norwid: “Yesterday-And-I” / „Wczora-i-ja”...*, s. 91.

22 Ibidem, s. 92.

23 Ibidem, s. 93.

oryginał, lub jedynie jak zamienia się w kamień (*Turn to stone...*) — jak chce tłumacz. Nie ma tu chyba potrzeby rezygnowania z podwójnie kodowanego neologizmu, wszak marmur to kamień, z którego najczęściej wznosi się pomniki i grobowce, co przydaje znaczeń Norwidowskiemu wyrażeniu, przełożonemu przez Danutę Borchardt jako *turns marble-hard...* Jej przekład wydaje mi się zresztą bliższy oryginału, ale powstał dwie dekady później niż esej Hyde'a i nie mógł być podstawą jego rozważań. Interpretator cenił sobie nade wszystko upór tłumacza konsekwentnie unikającego pokusy wyjaśniania „Mallarme'ańskich niejasności Norwida” (*Norwid's Mallarmeian opacities*) i pozwalającego angielskiemu czytelnikowi „oddychać tym samym rozrzedzonym powietrzem, którym oddycha Norwid” („to breathe the same rarified air that Norwid breathed”²⁴), nie dostrzegając przy tym, że część tych niejasności wykreował sam tłumacz. Dla porównania warto przytoczyć np. ostatnią strofę z przekładu Borchardt:

In my ears a roar (not theory — don't I know
A storm?),
So I dream and sense that history's tome
Turns into marble-hard...²⁵

Gdybyśmy za bardzo uwierzyli sugestywnemu interpretatorowi, iż Norwid sytuuje się blisko Baudelaire'a (i Mallarmégo), warto przywołać inną interpre-

24 Ibidem, s. 94.

25 Całość brzmi następująco:

Yesterday-and-I
OH! How sad and little known
Is deafness —
When you hear the Word — but lose the *comma*
And *iota*...
*
The angle calls... but they will just say:
‘Ah, thunder!’
So you slide a coffin lid over your face
Under a boulder.
*
You don't want to exclaim? “Eli...Eli...” — why?
O God!
The sails yield to the northern wind,
The sea seethes.
*
In my ears a roar (not theory — don't I know
A storm?),
So I dream and sense that history's tome
Turns into marble-hard...

C. Norwid, 2011: *Poems*. D. Borchardt, transl., A. Brajrska-Mazur, coop. New York, Archipelago Books, s. 117.

tację — choć, jak to z interpretacją często bywa, co mocno podkreślał Berman, obywa się ona w ogóle bez cytatów. Zestawiając Norwida i Baudelaire'a jako rówieśników, Hans Robert Jauss (na podstawie niemieckich przekładów *Vade-Mecum* Rolfa Fiegutha) dochodzi do zupełnie innych konkluzji niż Hyde. A mianowicie wyklucza Norwida ze ścieżki „postępującego rozpadu poezji mimetycznej i podmiotowej” („the path of progressive dissolution of mimetic and subjective poetry”)²⁶. Zdaniem Jaussa, poprzez podtrzymanie związków między poetą i światem i niepoświęceniem ich dla idealnego języka Norwid ustanowił inne (niż Baudelaire) podstawy dla nowej poezji. Poeta, cytując Jaussa, bezustannie zaprasza nas do odnowienia „związków między poezją, doświadczeniem jednostki a czasem”, podczas gdy kanon oderwanej od świata poezji czystej ukrył czy maskował takie związki²⁷. Można do takiej obserwacji dodać, że zapewne nie bez powodu to poeta sztuki dla sztuki Zenon Przesmycki Miriam odkrył Norwida, tak jakby odkrył coś, czego brakowało poezji jego własnej epoki.

Co dla nas (ale nie dla odbiorców obcych) oczywiste, Norwid nie tylko czynił nieustanne wysiłki stworzenia nowej struktury liryki, nowego poetyckiego stylu, który potrafiłby naśladować rytm zwykłej mowy, dać „odpowiednie rzeczy słowo”, wykreować poetycki wyraz ważkich zagadnień moralnych i intelektualnych, lecz także poszukiwał form dla takiego zadania najbardziej użytecznych. Jednym z jego ideałów był wiersz zwarty i znaczący, stąd Norwidowskie sięganie do preromantycznych form wypowiedzi: sentencji gnomicznych, zagadek, przypowieści, Platońskiego dialogu (w tym najdalszy jest chyba od Baudelaire'a). Język Norwida jest także zawsze naznaczony ironią, ale i podwójnym, co najmniej, znaczeniem. Aby to wszystko docenić i nieco oderwać polskiego poetę od nadużywanych skojarzeń z rówieśnikiem Baudelaire'em (nawet jeśli w dorobku „urbanistycznym” obu twórców znajdziemy podobieństwa, to nie ma ich za wiele w pojmowaniu wiersza — dla Baudelaire'a istniejącego dla siebie i będącego własnym przedmiotem odniesienia, jak ujął to Jauss), warto zwrócić uwagę na inny tekst z *Vade-Mecum*. Wybrałam fraszkę *Siła ich* przez podtytuł odsyłającą do polskiej ciągłości genologicznej, czego nie oddaje ten sam podtytuł w angielskim przekładzie (*epigram*; oczywiście każda fraszka jest epigramem, ale nie każdy epigram fraszką). Na tle wywodu historycznoliterackiego dotyczącego fraszki od Kochanowskiego do Sztaudyngera (i dalej) specyficzność gatunku stanie się, mam nadzieję, bardziej zrozumiała. Z Norwidowską wieloznacnością trudną do zachowania w przekładzie mamy do czynienia już w tytule, w końcu

26 H.R. Jauss, 1982: *Norwid and Baudelaire as Contemporaries: A Notable Case of Overdue Concretisation*. W: P. Steiner et al.: *The Structure of Literary Process. Studies dedicated to the Memory of Felix Vodicka*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, s. 293.

27 Ibidem.

Siła ich to nie tylko, a nawet nie przede wszystkim *Their Strength/Power*, ale i: „tak wielu ich” (przerażająco wielu, jeśli zestawimy to z polską frazeologią, np.: „siła złego na jednego”). „Bitne generały” także przestają pobrzmiwać Norwidowską ironią jako *valiant commanders*. To przede wszystkim zestawienie epitetu opisującego żołnierską walkę wręcz z generałami, którzy rzadko kiedy się nią parają, zadowalając się wydawaniem rozkazów i dowodzeniem, wprowadza ironię, której próżno szukać w nienacechowanym wyrażeniu *vailiant commanders*. Bitność generałów jest zwykle na cudzy koszt, a ironię podkreśla pobłażliwa skrócona forma rzeczownika liczby mnogiej — *generały* miast *generałowię*. *Policje* — czego także nie widać w przekładzie — to (nietypowe dla polszczyzny) użycie liczby mnogiej, przez swoją mnogość właśnie sprawiające wrażenie zagarniania całego świata. *Policje* te są nie tylko tajne (*secret*), ale i widne — ponownie nie tylko w jednym znaczeniu „widoczne”, ale i jasno widoczne, oczywiste dla tych, którzy umieją patrzeć pomimo, na przykład, ciemności. Nie są też owe „policje światowe” jedynie męskie i żeńskie, „o płciach dwóch” — wiek XIX nie znał przecież policjantek, choć znał carskie agentki, w dużej mierze kobiety — ale są właśnie „dwu-płciowe”, jak mityczne androgyniczne stwory lub prymitywne zwierzęta. Wszystkie te nieludzkie siły nie tylko zjednoczyły się, ale właśnie pojednały, wbrew innym, sprzecznym interesom, przeciw antropomorfizowanym myślom, które są przecież... nienowe. Spójrzmy, jak siła Norwidowskiej ironii i kondensacji znaczeń wybrzmiewa w przekładach:

SILA ICH

Fraszka

Ogromne wojska, bitne generały,

Policje — tajne, widne

i dwu-płciowe —

Przeciwko komuż tak się

pojednały? —

Przeciwko kilku myślom...

co nie nowe...!²⁸

Their Strength

Epigram

Colossal armies, valiant commanders,

Police — secret, visible, and of sexes

two —

Against whom have they now joined

partners?

Against a few ideas...

that aren't new!

(Michał Mikoś)²⁹

Their Strength

Epigram

Valiant commanders, armies fully

trained,

28 C. Norwid, 1971: *Pisma wszystkie...*, s. 172.

29 C. Norwid, 2002: *Their Strength*. M.J. Mikoś, transl. W: M.J. Mikoś: *Polish Romantic Literature. An Anthology*. Bloomington, Indiana, Slavica Publishers, s. 138.

Police-male, female, uniformed and plain-
 Thus united against whom? —
 A few thoughts... that aren't new!...
 (Adam Czerniawski)³⁰

Their Power

An Epigram

Immense armies, generals bold,
 Police — covert, overt, of both sexes-
 'gainst whom are these aggressors? —
 A few ideas... that aren't new but old...!
 (Danuta Borchardt)³¹

Patrząc, jak zmierzyła się z tą fraszką i jej gorzkim humorem jedyna tłumaczka, Borchardt, dostrzeżemy nieco dalej posuniętą próbę transpozycji Norwidskiej ironii i gry słów, np.: *generals bold, police covert/overt*, a jednocześnie większą dbałość o zachowanie rytmiki, tak ważnej dla Norwida. Dlatego właśnie w tym przekładzie znajdziemy — niebezdiskusyjne oczywiście — dopełnienia w dwóch ostatnich wersjach. Wniosek z tych trzech przekładów to nie tylko mało odkrywcze stwierdzenie, że nie ma wiersza Norwida prostego w przekładzie, choćby była to czterowersowa fraszka, lecz także przykład, że nie ma Norwida, który jest po prostu polskim Baudelaire'em czy Mallarmé'm. W wielu swych utworach sytuuje się tak daleko od francuskich symbolistów, jak to tylko możliwe — właśnie poprzez ścisłe powiązanie języka z codziennym doświadczeniem i raczej nadmiarem znaczeń związanych z historią, społeczeństwem, polityką, duchowością niż ich oderwaniem od rzeczywistości i skierowaniem ku poezji czystej.

Wydaje mi się, że warto używać komentarza i przekładu, by czasami do konkretnego doprowadzić oddalając się od tekstu interpretacje, zwłaszcza w dyskursie historycznoliterackim i intertekstualnym. Żaden tekst nie jest tekstem osobnym, nigdy też nie zostaje ostatecznie przeczytany i zinterpretowany. Osadzenie go w środowisku metatekstów naturalnie go otaczających w kulturze rodzimej i obcej powinno umożliwić lepszy wgląd w naturę pisania i czytania, komentowania i tłumaczenia. Zasadą powinno być jednak pokazywanie wielości, a nie wskazywanie „najlepszości” — eksplorowanie rozmaitych metatekstualnych uwarunkowań, na których przecięciu tworzą się znaczenia.

30 C.K. Norwid, 2011: *Their Strength*. A. Czerniawski, transl. W: C.K. Norwid: *Selected Poems*. A. Czerniawski, transl. B. Czaykowski, introd. London, Anvil Press Poetry, s. 34.

31 C. Norwid, 2011: *Poems...*, s. 95.

Literatura

- Berman A., 2009: *Criticism, Commentary and Translation: Reflections Based on Benjamin and Blanchot*. L. von Flotow, transl. W: M. Baker, ed.: *Translation Studies. Critical Concepts in Linguistics*. T. 1. London—New York, Routledge.
- Borkowska G. et al., 2004: *Ten Centuries of Polish Literature*. D. Sax, transl. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN.
- Hyde G., 1991: *Cyprian Kamil Norwid: "Yesterday-And-I" / "Wczora-i-ja"*. W: A. Czerniawski, ed.: *The Mature Laurel. Essays on Modern Polish Poetry*. Chester Springs, Pa: Dufour Editions.
- Jauss H.R., 1982: *Norwid and Baudelaire as Contemporaries: A Notable Case of Overdue Concretisation*. W: P. Steiner et al.: *The Structure of Literary Process. Studies dedicated to the Memory of Felix Vodicka*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Kochanowski J., 1972: *Treny*. J. Pelc, red. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kochanowski J., 1995a: *Laments*. S. Heaney, S. Barańczak, transl. London, Faber and Faber.
- Kochanowski J., 1995b: *Treny-Laments*. M.J. Mikoś, transl. Warszawa, Constans.
- Kołodziej Ł., 2016: *Być czyli mieć. Próba transpozycji projektu „Przyczynków do filozofii” Martina Heideggera*. Kraków, TAIWPN Universitas.
- Krasicki I., 1991: *Polish Fables*. Bilingual Edition. G.T. Kapolka, transl. New York, Hippocrene Books.
- Leśmian B., 2010: *Poezje zebrane*. J. Trznadel, oprac. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Leśmian B., 2011: *33 of the Most Beautiful Love Poems: 33 najpiękniejsze wiersze miłosne*. M. Polak-Chlabicz, transl. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Mikoś M.J., 2002: *Polish Romantic Literature. An Anthology*. Bloomington, Indiana, Slavica Publishers.
- Norwid C., 1971: *Pisma wszystkie*. T. 1: *Wiersze*. Cz. 1. J.W. Gomulicki, wyb., wstęp, uw. kryt. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Norwid C., 2011: *Poems*. D. Borchart, transl., A. Brajrska-Mazur, coop. New York, Archipelago Books.
- Norwid C.K., 2011: *Selected Poems*. A. Czerniawski, transl. B. Czaykowski, introd. London, Anvil Press Poetry.
- Różewicz T., 2007: *New Poems*. B. Johnston, transl. New York, Archipelago Books.
- Różewicz T., 2016: *Wybór poezji*. A. Skrendo, oprac. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Skwara M., 2014: *Serie recepcyjne wierszy Walta Whitmana. Monografia wraz z antologią przekładów*. Kraków, TAIWPN Universitas.
- Skwara M., 2017: *Jak napisać historię literatury narodowej w „globalnym” świecie? Parę uwag o pisaniu współczesnego polskiego kompendium literatury polskiej po angielsku*. W: M. Skwara, red.: *Narodowe, regionalne, kontynentalne, światowe: literatury i dyskursy o literaturach*. Kraków, TAIWPN Universitas.
- Sobbing Superpower. Selected Poems of Tadeusz Różewicz*, 2011. J. Trzeciak, transl. New York—London, W.W. Norton & Company.
- Wieczorkiewicz A., 2016: *Obce wcielenia Dusiołka. Leśmianowskie „cudotwórcy słowotwórcze” w przekładach anglojęzycznych*. „Przekładaniec”, nr 32, s. 226—248.
- Wilczek P., red., 2001: *Treny. The Laments of Kochanowski*. A. Czerniawski, transl. Oxford, Legenda.

Marta Skwara

Między przekładem, komentarzem a interpretacją — uwagi na marginesie anglojęzycznego podręcznika literatury polskiej

STRESZCZENIE | Artykuł poświęcony jest związkom trzech „metatekstów”: przekładu, komentarza i interpretacji. Na podstawie rozważań Antoine’a Bermana wskazano ich wzajemne powiązania, aby przeanalizować wybrane przekłady poezji polskiej na język angielski. Celem autorki jest zbadanie różnych ról, jakie mogą one pełnić w przedstawianiu literatury polskiej czytelnikowi z innego kręgu językowego. Szczególnie podkreślono rolę przekładu jako interpretacji, a także znaczenie komentarza jako istotnego uzupełnienia przekładu oraz rolę przekładów i komentarzy jako użytecznych probierzy interpretacji.

SŁOWA KLUCZOWE | przekład, komentarz, interpretacja, interseksualność, poezja polska

Marta Skwara

In-between Translation, Commentary and Interpretation — Remarks on the Margins of an English-Language History of Polish Literature

SUMMARY | The paper is devoted to the connections among three “metatexts”: translation, commentary, and interpretation. On the basis of Antoine Berman’s assumptions I demonstrate how they are intertwined in order to analyze chosen pieces of Polish poetry in English translation. My aim is to explore various roles which they can play in presenting Polish literature to foreign readers. An emphasis is put on a role of any translation as an interpretation and on a role of a commentary as a crucial supplement of a translation. I also indicate how translations and commentaries can serve as useful probes of interpretations.

KEYWORDS | Translation, commentary, interpretation, intertextuality, Polish literature

MARTA SKWARA | prof. zw. w Instytucie Polonistyki, Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Szczecińskiego, kierownik Zakładu Kulturoznawstwa i Komparatystyki, członek Zarządu Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej, redaktor naczelna „Rocznika Komparatystycznego”. Autorka ośmiu monografii (w tym dwóch współautorskich) i ponad osiemdziesięciu artykułów poświęconych różnym aspektom komparatystyki i translato-logii kulturowej, zwłaszcza europejskiemu i transatlantyckiemu romantyzmowi i modernizmowi. Na rozwój swoich prac o literaturze polskiej w kontekstach światowych otrzymała m.in. stypendia Fundacji Kościuszkowskiej oraz Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta. W latach 2007 i 2010 zdobyła granty NCN-u, których wynikiem były monografie: *„Polski Whitman”. O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej* (2010) oraz *Polskie serie przekładowe wierszy Walta Whitmana* (2014).

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.10



O najstarszych polskich przekładach literatury słowackiej

About the Oldest Polish Translations of Slovak Literature

Lucyna Spyrka



<https://orcid.org/0000-0001-9124-2678>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

lucyna.spyrka@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 24.04.2018 r. | Data akceptacji: 5.06.2018

ABSTRACT | Based on J. Jarniewicz's concept of two types of translator's attitude: legislator and ambassador, the article concentrates on the reasons behind the oldest Polish translations of Slovak literature: a folk song, part of J. Rostworowski's novel *Zamek na Czorsztylinie*, a novel by J. Kalinčiak *Reštavrácia* translated by P. Stalmach and a drama *Matka* by J. Gregor Tajovský translated by F. Gwiżdż, showing the circumstances of their appearance and the attitudes of their translators.

KEYWORDS | translation, history, Slovak literature, Polish literature, translator

Odpowiedź na pytanie: „Dlaczego tłumaczymy?” tylko z pozoru wydaje się prosta i oczywista. Wysoce ideowe podejście traktuje przekład jako pełniący szczytną funkcję czynnik komunikacji i wymiany międzykulturowej, który służy budowaniu porozumienia między ludźmi i narodami oraz uczestniczy w tworzeniu dóbr kultury i cywilizacji na świecie¹. Według koncepcji pragmatycznej tłumaczymy, bo po stronie przyjmującej istnieje jakiś brak, luka, którą należy wypełnić, stąd rodzi się zapotrzebowanie na konkretne tłumaczenie (dany typ tekstu, ujęcie danego problemu itd.)².

W polskich badaniach przekładoznawczych raczej nie mówi się o tym, by nasza literatura miała jakieś luki czy braki, które uzupełniałaby dzięki tłumaczeniom z innych, „mniejszych” literatur słowiańskich. Właściwie przyznajemy się do jednego takiego przekładowego długu wdzięczności, który kultura polska zaciągnęła u swego zarania u kultury czeskiej. Mianowicie chodzi o wsparcie, jakim dla polskich tłumaczy psalmów w *Psalterzu floriańskim* czy *Biblii Królowej Zofii* miały być przekłady czeskie. Podkreśla się jednak, że owych polskich wersji nie należy traktować jako tzw. tłumaczeń z drugiej ręki, gdyż nie powstały one jako przekłady wersji czeskich, a jedynie w oparciu o nie³. Skoro zatem tłumaczenia z innych literatur słowiańskich (wyjąwszy — obok czeskiej — również literaturę rosyjską) nie pojawiają się w kręgu kultury polskiej z powodów czysto pragmatycznych, jako odpowiedź na konkretne zapotrzebowanie kultury polskiej, to należałoby przyjąć, że przyczyny ich powstania, a tym samym pobudki, jakimi w swej pracy kierowali się tłumacze, sytuują się wyłącznie po stronie idealistycznego pojmowania przekładu.

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o motywy determinujące przekład pomocna może być koncepcja Jerzego Jarniewicza, który wskazał dwa typy postaw przyjmowanych przez tłumaczy: tłumacz ambasador oraz tłumacz legislator. Tłumacz ambasador chce pokazać odbiorcom docelowym to, co w kulturze wyjściowej uchodzi za najbardziej dla niej reprezentatywne, najlepsze, najciekawsze⁴. Postawa tłumacza legislatora z kolei polega na tym, iż tworzy

1 Por. *Karta Tłumacza Polskiego* wydana przez Stowarzyszenie Tłumaczy Polskich. Dostępne w Internecie: <https://www.stp.org.pl/karta-tlumacza-polskiego/> [dostęp: 14.09.2017].

2 Na taką możliwą motywację przekładu pośrednio wskazuje np. Itamar Even-Zohar, pisząc o uwarunkowaniach funkcjonowania przekładu w kontekście literatury docelowej. I. Even-Zohar, 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. M. Heydel, tłum. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu*. Antologia. Kraków, Znak, s. 199.

3 Por. T.Z. Orłoś, 1997: *Wzajemne wpływy językowe czesko-polskie i ich uwarunkowania historyczne*. W: T.Z. Orłoś, J. Damborski, red.: *Konsekwencje sąsiedztwa polsko-czeskiego dla rozwoju języka i literatury*. Wrocław, Uniwersytet Wrocławski, s. 10.

4 J. Jarniewicz, 2002: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: R. Lewicki, red.: *Przekład. Język. Kultura*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 35 i 42.

on dla literatury docelowej nowe prawo artystyczne, „wybiera teksty do przekładu sam nie dlatego, że są reprezentatywne dla kultury, z której się wywodzą, lecz dlatego, że ich przekład może wejść w twórczy dialog z literaturą rodzimą [tj. docelową — L.S.], proponując jej nowe wzorce, nowe języki, nowe kryteria”⁵.

Nikła znajomość literatur słowiańskich w Polsce — poza czeską i rosyjską — sprawia, że trudno wskazać ślady owego wspomnianego przez J. Jarniewicza twórczego dialogu przekładów z tychże literatur z literaturą i kulturą polską. Tłumaczenia te na ogół odgrywają rolę reprezentanta literatury i kultury wyjściowej. Sugerują to zarówno dokonywane wybory dzieł do spolszczenia, wśród których niemal wyłącznie pojawiają się utwory docenione w kręgu rodzimym, jak i sposoby publikowania tychże tłumaczeń, opatrywane z reguły metatekstowymi komentarzami, nie tylko prezentującymi biografie autorów, lecz także szczegółowo wyjaśniającymi konteksty kultury wyjściowej. W stosunku do naszych słowiańskich „braci mniejszych” tłumacz podejmuje się więc przekładu najczęściej w poczuciu misji bycia ambasadorem: reprezentantem i popularyzatorem nie tylko tłumaczonego dzieła i jego autora, lecz także ogólnie literatury i kultury, z której owo dzieło i jego autor się wywodzą⁶. Czy jednak owa intencja jest jedyną i zawsze szczerą? Przyjrzyjmy się pod tym kątem najstarszym

5 Ibidem, s. 37.

6 W tym tonie wypowiadają się sami tłumacze. Przykładowo Katarina Šalamun-Biedrzycka, tłumaczka literatury słoweńskiej, stwierdza: „Miałam wielkie plany popularyzowania słoweńskiej literatury w Polsce. [...] Od początku mojego uczestniczenia w życiu literackim w Polsce przeszkadzało mi, że tak mało było tu wiadomo o naszych [słoweńskich — L.S.] autorach”. P. Mierzwa, 2014: *Energia elektryczna. Rozmowa z Katariną Šalamun-Biedrzycką*. „Dwutygodnik. com”, nr 139/08. Dostępne w Internecie: www.dwutygodnik.com/artukul/5374-energia-elektryczna.html [dostęp: 10.03.2018]. Wojciech Gałązka, tłumacz literatury bułgarskiej, mówi: „Popularyzacja literatury bułgarskiej w Polsce zawsze była wyłącznie domeną entuzjastów i pasjonatów. Nie ukrywam, że sam się do takich zaliczam”. W. Gałązka, [online]: *Dla kogo i po co ta strona*. Dostępne w Internecie: <http://literaturabulgarska.vilnet.pl/> [dostęp: 10.03.2018]. Można także odwołać się do wypowiedzi wydawcy przekładów literatury słowackiej — wrocławskiego wydawnictwa Książkowe Klimaty, na którego stronie czytamy: „Czy Słowacja to jedynie Janosik, hokej, haluszki i skoki narciarskie? Nie! To też kraj bardzo interesującej, choć często u nas w ogóle nieznannej literatury. Dlatego właśnie miłośnikom Słowacji chcemy zaproponować zebrane w jednym miejscu książki najlepszych słowackich pisarzy [...]”. <http://slowackieklimaty.pl/cms/10/onas> [dostęp: 10.03.2018].

Postawę ambasadora literatury i kultury wyjściowej można zaobserwować także u tłumaczy literatury czeskiej, o czym świadczy np. wypowiedź Andrzeja S. Jagodzińskiego: „Wydawało mi się, że warto pokazać w Polsce specyficzne czeskie spojrzenie na rzeczywistość — z poczuciem humoru, dystansem, autoironią”. Z. Zaleska, 2014: *Nic nie zgrzyta. Rozmowa z Andrzejem Jagodzińskim*. „Dwutygodnik.com”, nr 135/06. Dostępne w Internecie: www.dwutygodnik.com/artukul/5270-nic-nie-zgrzyta.html [dostęp: 10.03.2018].

polskim tłumaczeniom literatury słowackiej, która z perspektywy kultury polskiej zawsze sytuowała się jako literatura kultury bliskiej i pokrewnej, ale też „mniejszej” czy, jak to określił Rafał Majerek, kultury „młodszej siostry”⁷.

Kontrowersje wokół najstarszego przekładu pieśni ludowej

Z racji geograficznego sąsiedztwa kultury polska i słowacka w sposób naturalny pozostają w bliskim kontakcie od zawsze, jednak ze złożonych przyczyn do niedawna kontakty te pozostawały w głębokim cieniu relacji polsko-czeskich lub, co jeszcze rzadziej bywa przedmiotem refleksji, polsko-węgierskich. O kontaktach kultury polskiej z kulturą słowacką w wymiarze ponadregionalnym, ogólnopolskim możemy mówić praktycznie dopiero od XIX wieku. Wtedy też zaczęły powstawać pierwsze polskie przekłady literatury naszych słowiańskich „sąsiadów zza Tatr”. Za najwcześniejsze polskie tłumaczenia literatury słowackiej uznaje się przekłady pieśni ludowych. Według ustaleń Jacka Kolbuszewskiego najstarszym z nich jest piosenka, której słowa znalazły się w drukowanej w 1818 roku powieści Jana Rostworowskiego *Zamek na Czorsztylinie*, a którą autor anonsował jako znaną w Tatrach „śpiewkę węgierską”⁸.

Majesz widne celo, włosy nakrywione,
Kakby rawne pole, kwiaty obrośnione,
Twoje lipę oczy, kakby draniolice,
Przysięgałby Bohu, da su dwie gwiazdzice.
Majesz cudne lica, od barwi do mleka,
One li spodali moim ranom leka.
Twoje lipę usta, kachda sprogowane,
Pare da se wrota od neba otwiera.

Piękny włos okrywa twoje czoło wzniosłe,
Jakby równe pole kwiatami obrosłe,
Twoje lube oczy jakoby tarczki,
Przysięgałbym Bogu, że to dwie gwiazdeczki,
Tak białe jak mleko są jagody twoje,

7 R. Majerek, 2005: *Literatura słowacka w Polsce. Zagadnienia recepcji i badań literackich*. W: J. Purchla, M. Vášáryová, red.: *Kim są Słowacy? Historia, kultura, tożsamość*. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury, s. 151.

8 J. Kolbuszewski, 1970: *Pierwsze polskie przekłady poezji słowackiej*. W: M. Bobrownicka, red.: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 88.

One by zleczyły ciężkie rany moje,
Twoje lube usta czarów siłę mają,
Od samego nieba wrota otwierają⁹.

Jak zaznacza J. Kolbuszewski, tekst opublikowany jako transkrypcja oryginału jest mocno zniekształcony i trudno stwierdzić, czy oryginał rzeczywiście istniał jako tekst w języku słowackim (lub w jakiejś gwarze słowackiej)¹⁰. Warto dodać, że specjalista językoznawca mógłby w nim wskazać tyleż cech charakterystycznych dla języków czy etnolektów zachodniosłowiańskich, w tym słowackiego, co południowosłowiańskich. Sam przekład został „utrzymany w konwencji sentymentalnej, wskutek tego zniekształcającej również ludowy charakter owego tłumaczenia”¹¹. Jako przyczyny powstania tego przekładu można wskazać fakt, że chodziło o zarysowanie w *Zamku na Czorsztynie* lokalnego kolorytu kulturowego, ponieważ akcja powieści rozgrywa się na pograniczu polsko-węgierskim, zamieszkałym przez górali. *De facto* więc mamy do czynienia nie z przekładem „śpiewki” z języka słowackiego, lecz z języka miejscowej ludności, osiadłej w rejonie Tatr. Zresztą przymiotnik *słowacki* w ogóle nie pojawia się w utworze. Rodzi się zatem wątpliwość: czy jest to przekład autentycznej pieśni, czy też mistyfikacja? Na tę drugą ewentualność wskazują pewne niebezpośrednie dowody: bohaterowie utworu wybierają się na pieszą wycieczkę z Czorsztyna w pobliskie góry, a dokładniej na... Babią Górę, na szczycie której znajduje się „sławne” Morskie Oko (*sic!*), po czym schodzą z góry i u jej podnóża wsiadają w łódkę, by dalszą część podróży odbyć... Sołą. Rzut oka na mapę wystarczy, by dostrzec, że J. Rostworowski dość swobodnie w porównaniu z realiami geograficznymi kreuje przestrzeń w swojej powieści. Nie ma zatem żadnej gwarancji, że równie swobodnie nie traktuje elementu tak błahaego w kontekście całego utworu, jakim jest interesująca nas piosenka i jej przekład. Co prawda J. Rostworowski był zbieraczem pieśni ludowych, jednak fakt ten również nie musi być dowodem autentyczności owej piosenki. Jako zbieracz tego typu tekstów znał ich poetykę, tym łatwiej więc mógł ją zastosować w formie ewentualnej stylizacji. Zresztą okres, kiedy powstała powieść (1818), to czas pewnej nawet mody na mistyfikacje¹². Być może więc nie mamy tu do czynienia z przekładem,

9 Druk: „Tygodnik Polski i Zagraniczny”, 1818, t. 4, nr 40—42, s. 13—24, 35—45, 52—64. Domniemany oryginalny tekst piosenki znalazł się w tekście utworu na s. 20—21, przekład — w przypisie na tych samych stronach.

10 J. Kolbuszewski, 1970: *Pierwsze polskie przekłady poezji słowackiej...*, s. 94—95.

11 *Ibidem*.

12 Okres, kiedy powstała powieść (1818), jest czasem pewnej nawet mody na mistyfikacje. W Czechach wielkim mistyfkatorem okazał się Václav Hanka (1791—1861), przypuszczalny współautor (wraz z J. Lindą) dwóch rzekomych staroczeskich rękopisów:

lecz z mistyfikacją, szczególnym przypadkiem przekładu pozornego¹³. Wobec braku argumentów potwierdzających autentyczność zarówno oryginału, jak i przekładu w gruncie rzeczy do dziś nie ma pewności, kiedy rzeczywiście powstało najstarsze polskie tłumaczenie słowackojęzycznego tekstu poetyckiego ani kto jest jego autorem. Sprawia to, że ewentualne rozważania o intencjach powstania takiego przekładu stają się bezprzedmiotowe.

Pragmatyczne aspekty najstarszego przekładu prozy

Jeśli chodzi o prawdopodobnie najstarsze polskie tłumaczenia prozy artystycznej, ich autorem był polski działacz narodowy z Cieszyna — Paweł Stalmach, który w 1861 roku w kolejnych dziewiętnastu numerach redagowanego przez siebie tygodnika „Gwiazdka Cieszyńska” opublikował przekład powieści Jána Kalinčiaka *Reštavrácia*. Chcąc wyjaśnić motywy powstania tego tłumaczenia, trzeba najpierw przyrzeć się sylwetce tłumacza. Paweł Stalmach (1824—1891) był działaczem narodowym, pionierem budzenia świadomości narodowej mieszkańców z terenu Śląska Cieszyńskiego. Cieszyn był wówczas miastem wielonarodowym, zamieszkiwanym przez Niemców, Czechów i grupę Polaków, którzy jednak szybko się wynaradawiali, stając się Niemcami bądź Czechami. P. Stalmach po ukończeniu gimnazjum w Cieszynie w 1843 roku jako ewangelik udał się po dalszą naukę do Bratysławy. Działało tu wówczas lice-

datowanego na IX wiek *Rękopisu zielonogórskiego*, opublikowanego w 1818 roku, oraz sytuowanego na przelomie wieku XIII i XIV *Rękopisu kralovodvorskiego*, opublikowanego w 1822 roku. Hanka miał odnaleźć oba rękopisy, poświęcił im też kilka swoich publikacji naukowych. Natomiast pierwszą polską mistyfikacją był, jak podaje Henryk Markiewicz, pastisz *Żywiła. Powiastka z dziejów litewskich. Wyjętek ze starożytnych rękopisów polskich udzielonych redakcji przez P.S. F.Ż.* — młodzieńczy żart Adama Mickiewicza, ogłoszony w „Tygodniku Wileńskim” w roku 1819. Falszyfikatami były również rzekomo staropolskie teksty: Mikołaja Pszonki opis święconego u Michała Chroberskiego z drugiej połowy XVI wieku, korespondencja dwóch panien na temat mody z roku 1648 czy relacja z wesela mieszczańskiego z roku 1725, publikowane przez Kazimierza Majeranowskiego na łamach „Pszczółki Krakowskiej” (1819—1822), a także *Źródła do historii Litwy*, opublikowane przez Teodora Narbutta. Dziedziną szczególnie obfitującą w różne mistyfikacje były w pierwszej połowie XIX wieku publikacje folklorystyczne. Zob. H. Markiewicz, 1994: *O polskich mistyfikacjach literackich*. „Dekada Literacka”, nr 8. Dostępne w Internecie: <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=3181&siteback=archiwum> [dostęp: 17.09.2017].

- 13 G. Toury, 2000: *Pojęcie „domniemanego przekładu”. Zaproszenie do nowej dyskusji*. J. Fast, tłum. W: P. Fast, K. Zemła, red.: *Komparatystyka literacka a przekład*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 29.

um ewangelickie, którego ukończenie otwierało drogę na studia teologiczne. Młody cieszyńnianin zetknął się tu z Ludovitem Štúrem, wówczas licealnym profesorem, czołowym animatorem słowackiego odrodzenia narodowego, późniejszym kodyfikatorem języka słowackiego, uznawanym przez Słowaków za ojca narodu.

Pod wpływem kontaktów z E. Štúrem i zgromadzonymi wokół niego młodymi słowackimi narodowcami w P. Stalmachu, który już jako uczeń cieszyńskiego gimnazjum podejmował działania na rzecz zachowania i pogłębienia znajomości języka polskiego wśród swoich kolegów, zaczęła dojrzywać myśl wydawania polskiego pisma na Śląsku¹⁴. Ukończywszy liceum w Bratysławie i późniejsze studia w Wiedniu, w 1848 roku P. Stalmach wrócił do Cieszyna i przystąpił do realizacji swoich planów. Założył „Tygodnik Cieszyński”, a gdy wskutek ciągłych zatargów z władzami austriackimi, nieustannych konfiskat i kar musiał zakończyć jego wydawanie, w 1851 roku wystąpił z nowym pismem, któremu dał tytuł „Gwiazdka Cieszyńska”. Początkowo ukazywało się ono trzy razy w miesiącu, następnie od roku 1853 już jako tygodnik. Tytuł zajmował wysoką pozycję wśród prasy polskiej drugiej połowy XIX wieku. Jednakże te same problemy, z którymi P. Stalmach borykał się, wydając „Tygodnik Cieszyński”, dotyczyły również „Gwiazdki”. Poza utarczkami z cenzurą i ciągłymi kłopotami z finansowaniem kolejnych numerów, P. Stalmach — czemu wiele miejsca poświęca w swoich pamiętnikach — miał też problem z wypełnieniem szpalt tygodnika. Publikował wiele tekstów własnego autorstwa, lecz nieustannie szukał także innych autorów i utworów. Zależało mu przy tym na wysokim poziomie periodyku, szczególnie że od roku 1859, kiedy to Józef Ignacy Kraszewski wyrobił dla „Gwiazdki” debit (pozwolenie zamawiania) w Królestwie Polskim, periodyk zaczął być znany nie tylko w środowisku lokalnym¹⁵. Wsparcie znalazł w osobie Jána Kalinčiaka (1822—1871), słowackiego działacza narodowego, z którym poznał się jeszcze podczas pobytu w Bratysławie. J. Kalinčiak, jak wszyscy słowaccy patrioci z kręgu Ludovíta Štúra, był czynny literacko, pisał i publikował, początkowo w języku czeskim, a po kodyfikacji języka

14 P. Stalmach, 1910: *Pamiętniki*. W: E. Grim: *Paweł Stalmach: jego życie i działalność w świetle prawdy*. Cieszyn, „Dziedzictwo błóg. Jana Sarkandra dla ludu polskiego na Śląsku”, s. 178.

15 Ibidem, s. 278—279, 291—299, 308—310. Działalność P. Stalmacha jako redaktora opisał też m.in. Constantin von Wurzbach w swoim niemieckim *Biograficznym leksykonie Cesarstwa Austriackiego (Bibliographisches Lexikon des Kaisertums Osterreich, Wien 1878)*: „»Gwiazdkę Cieszyńską« wypełnia w znakomitej większości sam P. Stalmach” — tłum. B. Lubosz. Cyt. za: B. Lubosz, 1986: *Paweł Stalmach (1824—1891). Pierwszy z budzieli ducha narodowego na Śląsku Cieszyńskim. Redaktor „Gwiazdki Cieszyńskiej”*. *Twórca i pierwszy prezes Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Katowice, Katowickie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, s. 12.

słowackiego — po słowacku. Próbował swoich sił w poezji, jednak w historii literatury słowackiej zapisał się jako główny przedstawiciel prozy romantycznej, twórca powieści historycznych, historyczno-obyczajowych i sentymentalnych. Przez współczesnych uznawany był za bodaj najwybitniejszego twórcę literackiego. Za jego najlepszy utwór Słowacy uznają właśnie *Reštavráciu*, napisaną w 1860 roku satyryczną minipowieść z podtytułem *Obrazy z nedávnych čias*, która już w chwili publikacji zyskała pochlebne oceny ze strony rodzimych czytelników¹⁶.

Treścią powieści są wybory wicewojewody w ówczesnej żupie (województwie) zahorskiej oraz związane z tym wydarzenia i postawy uprawnionej do głosowania lokalnej szlachty, która podzielona na dwa zwalczające się stronnictwa ucieka się do różnych wybiegów i forteli, byle tylko osadzić na urządzie swojego kandydata. W tle tych wydarzeń rozwija się wątek miłosny: uczucie między kandydującym na urząd Štefanem Levickým i córką jego przeciwnika i kontrkandydata Adama Bešeňovskiego. W utworze występuje galeria postaci, głównie drobnej szlachty, ale też urzędników, adwokatów, duchownych i Żydów. Przedstawione wyborcze okoliczności obfitują w liczne zabawne sytuacje, humorystyczne dialogi. Język powieści jest pełen latynizmów, hungaryzmów, a nade wszystko frazeologizmów, które uatrakcyjniają lekturę, ale z pewnością nie były łatwe do tłumaczenia. Pomińmy jednak szczegółowe badanie przekładu¹⁷, gdyż interesują nas głównie motywy, dla których P. Stalmach zdecydował się przetłumaczyć *Reštavráciu*, który to przekład publikował w „Gwiazdce” jako — zgodnie z ówczesną praktyką i modą — powieść w odcinkach. Otóż utwór J. Kalinčiaka ma charakter powieści historycznej o cechach gawędy szlacheckiej, a takich w literaturze polskiej w tamtym czasie nie brakowało, dość przywołać twórczość wspomnianego już Józefa Kraszewskiego. Sam słowacki pisarz nie ukrywał swych fascynacji polską powieścią historyczną, a dokładniej twórczością Czajkowskiego¹⁸. Nie można zatem uznać, iż przekład powstał po to, by zapełnić lukę w polskiej literaturze. Trudno natomiast odmówić P. Stalmachowi swoście misyjnej intencji zapoznania swych polskich czytelników z kulturą i literaturą słowacką¹⁹, co zapewne wiązało się z jednej strony z jego

16 Por. np. E. Pauliny, 1951: *Ján Kalinčiak, Reštavrácia*. „Slovenská Reč”, č. 9—10, s. 300.

17 Częściową analizę przekładu powieści przeprowadziła Maria Papierz. M. Papierz, 1999: „Nieprzetłumaczalna” *Reštavrácia Jána Kalinčiaka w dwóch polskich przekładach*. W: H. Mieczkowska, T.Z. Orłoś, red.: *Odrodzenie narodowe w Czechach i na Słowacji*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 225—230.

18 J. Kalinčiak, 2009: *Vlastný životopis*. Zlatý fond denníka „Sme”. Dostępne w Internecie: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1053/Kalinčiak_Vlastny-zivotopis/1, [dostęp: 15.03.2018].

19 Świadczy o niej chociażby umieszczanie na łamach „Gwiazdki Cieszyńskiej” słowackich utworów poetyckich w oryginale.

wyczuleniem na wszelkie sprawy słowiańskie, zwłaszcza na kwestie budowania i utrwalania tożsamości narodowej, z drugiej zaś strony wynikało z solidarności z kolegami z bratysławskiej szkolnej ławy. Przy czym wysoka ocena *Reštavrácii* i całej twórczości słowackiego pisarza po stronie rodzimej stanowiła dodatkowy argument na rzecz decyzji o tłumaczeniu powieści. Trzeba też wziąć pod uwagę fakt, że J. Kalinčiak pracował w tym czasie, a dokładnie w latach 1858—1869, w Cieszynie jako dyrektor tamtejszego gimnazjum ewangelickiego, tego samego, którego absolwentem był P. Stalmach. Obaj działacze narodowi stawiali sobie podobne cele, słowacki pisarz wspierał interes narodowy cieszyńskiej ludności polskiej, między innymi zakładając słowiańską, a więc w istotnej części także polską bibliotekę gimnazjalną. Dzięki temu zrealizowało się jedno z zamierzeń P. Stalmacha, który jeszcze jako uczeń cieszyńskiej szkoły podejmował bezskuteczne wysiłki w tym kierunku. Zatem tłumaczenie mogło być z jego strony wyrazem wdzięczności dla słowackiego kolegi.

Działalność przekładowa P. Stalmacha potwierdza konstatację J. Kolbuszewskiego, że czynnikiem decydującym o rozwoju relacji polsko-słowackich w XIX wieku były kontakty indywidualne przedstawicieli polskiej i słowackiej inteligencji²⁰. Wydaje się, że w tamtym okresie w największej mierze decydowały one o wyborze utworów do tłumaczenia, choć nie można pomijać panujących wówczas koncepcji filozoficznych i estetycznych (romantyzm) oraz podobieństwa sytuacji społeczno-politycznej, których efektem było słowianofilstwo charakterystyczne dla wszystkich kultur słowiańskich. Nie bez znaczenia jest też kwestia wzajemnej oferty artystycznej obu literatur i gotowości przyjęcia określonych utworów przez publiczność literacką. Tym niemniej, biorąc pod uwagę opisane problemy, jakie musiał pokonywać P. Stalmach przy wydawaniu swego periodyku, wydaje się, że tłumaczeniu powieści J. Kalinčiaka mogły towarzyszyć również motywacje na wskroś pragmatyczne: publikacja przekładu pozwalała na wypełnienie szpalt czasopisma, w dodatku przy ograniczeniu kosztów, gdyż J. Kalinčiak prawdopodobnie udostępnił P. Stalmachowi swój utwór za darmo, na co jako dyrektor gimnazjum mógł sobie pozwolić, dysponując stałą — i zapewne wyższą niż redaktor „Gwiazdki” — pensją. Kwestie finansowe w czasie publikacji przekładu w „Gwiazdce Cieszyńskiej” były dla jej redaktora tym bardziej istotne, że chciał on przekształcić dotychczas wyłącznie kulturowe czasopismo w tygodnik społeczno-polityczny, co ułatwiłoby propagowanie na łamach periodyku problematyki narodowościowej. W związku z tym usilnie gromadził środki na wymaganą przez ówczesne przepisy wysoką kaucję

20 J. Kolbuszewski, 1972: *Echa słowackiego odrodzenia narodowego w Polsce*. W: M. Ba-koš, red.: *Vztahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 96.

rejestracyjną²¹. W tej sytuacji obniżenie kosztów wydania kolejnych numerów pisma nie było bez znaczenia.

Jak widać, okoliczności, w jakich P. Stalmach podejmował się przekładu utworu J. Kalinčiaka, były złożone. W związku z tym wieloaspektowe były też motywacje, towarzyszące decyzji o tym tłumaczeniu, a korzyści z niego płynące — nie tylko finansowe — wykraczały poza misyjność względem literatury i kultury wyjściowej. Nie dziwi też fakt, że po *Restauracji* P. Stalmach opublikował w odcinkach w „Gwiazdce Cieszyńskiej” tłumaczenia jeszcze dwóch utworów słowackiego pisarza: powieści *Serbianka* (1862) i *Bratowa ręka* (1864)²².

Najstarszy przekład dramatu — niejednoznaczność postawy tłumacza

Generalnie XIX-wieczne, a i późniejsze polsko-słowackie kontakty literackie po stronie polskiej można określić jako nadzwyczaj słabe. Na początku XX wieku dziennikarz i etnograf Grzegorz Smólski pisał: „Na polu piśmienniczym panuje między nami a Słowakami bardzo luźny związek, tak luźny, iż o wzajemności pod tym względem prawie mowy być nie może. U nas piśmiennictwo słowackie prawie nieznanne. A przecież są tam pisarze godni poznania”²³. Po 1918 roku stosunki kulturalne polsko-słowackie w rzeczywistości dopiero zaczynały się kształtować, a grono tłumaczy i popularyzatorów literatury słowackiej w Polsce było niewielkie.

Oceniając działalność przekładową w dwudziestoleciu międzywojennym, należy pamiętać, że nie była to akcja zorganizowana, ale dzieło niewielkiej grupki ludzi szczerze zainteresowanej literaturą słowacką i chcącej poprzez tłumaczenia zapo-

21 Zob. *List Pawła Stalmacha do N.N. (M. Pawlikowskiego) z dnia 15.07.1861*, 1969. W: I. Homola, L. Brożek, red.: *Korespondencja Pawła Stalmacha*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 59—60.

22 Por. R. Bogacki, 1970: *Paweł Stalmach a Słowacja*. W: M. Bobrownicka, red.: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 111 oraz R. Bogacki, 1972: *Rola Śląska Cieszyńskiego w kontaktach kulturalnych polsko-słowackich w XIX i XX wieku (do roku 1939)*. W: M. Bakoš, red.: *Vztahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 246.

23 G. Smólski, 1908: *Odgłos ze Słowaczyny*. „Świat Słowiański”, nr 46, s. 906. Cyt. za: M. Jagiełło, 2005: *Słowacy w polskich oczach*. T. 2. Warszawa, Biblioteka Narodowa — Nowy Targ Podhalańska Wyższa Szkoła Zawodowa, s. 192.

znać z nią polskie społeczeństwo. Rozsiani po całej Polsce, związani z różnymi ośrodkami, zaabsorbowani własną pracą, nie zawsze mieli odpowiednie przygotowanie i warunki do wykonania tej pracy. [...] W miarę czasu i możliwości starali się śledzić życie kulturalne w Słowacji, czytali czasopisma, sprowadzali książki. [...] Niewielka grupka ludzi starała się ukazać możliwie szeroki wachlarz twórczości, dlatego kierowali się często nie tylko własnymi zainteresowaniami, ale ogólnymi potrzebami, niezależnie od tego, czy utwory danego pisarza odpowiadały im bardziej lub mniej²⁴.

Tłumaczenie i popularyzowanie literatury słowackiej w Polsce miało więc znamiona działalności misyjnej. Z tej perspektywy warto przyjrzeć się najstarszemu polskiemu przekładowi słowackiego dramatu, a jest nim tłumaczenie jednoaktówki Jozefa Gregora Tajovskiego *Matka*, którego dokonał Feliks Gwiżdż i które ukazało się drukiem w 1925 roku. W tym miejscu trzeba wyjaśnić, że owo stosunkowo niedawne pojawienie się najstarszego przekładu słowackiego utworu dramatycznego w Polsce ma swoje uzasadnienie w historii kultury naszego południowego sąsiada. Otóż Słowacy do końca I wojny światowej nie mieli żadnej profesjonalnej narodowej sceny teatralnej, dla której słowaccy dramatopisarze mogliby tworzyć. Istniała natomiast okresowo — zależnie od aktualnej sytuacji politycznej — mniej lub bardziej prężnie działająca sieć teatrów amatorskich (tzw. ochotniczych), dysponujących jednak istotnie ograniczonymi możliwościami inscenizacyjnymi, zarówno jeśli chodzi o zaplecze materialne niezbędne dla tego typu działalności, jak i o kompetencje artystyczne po stronie twórców oraz przygotowanie estetyczno-mentalnościowe po stronie odbiorców. Pierwszy słowacki teatr profesjonalny powstał dopiero w roku 1920, początkowo zresztą prowadzony przez twórców czeskich, którzy co prawda starali się prezentować bratysławskiej publiczności repertuar słowacki, ale nie przychodziło im to bez trudu. Pierwsi aktorzy słowaccy w Słowackim Teatrze Narodowym pojawili się w sezonie 1921—1922, pierwszy słowacki reżyser — w roku 1924, a osobny, w pełni słowacki zespół powstał obok zespołu czeskiego dopiero w 1932 roku. Sytuacja taka nie pozostała bez wpływu na rozwój słowackiej twórczości dramatopisarskiej, choć nie oznacza to, że dramat słowacki przed okresem międzywojnia w ogóle się nie rozwijał. Przeciwnie, słowaccy budziciele narodowi podkreślali potrzebę rozwoju tego rodzaju twórczości literackiej, podejmowane były próby pisania dramatów o problematyce narodowej, większą popularnością wśród realizatorów i widzów cieszyły się jednak sztuki o tematyce społecznej,

24 J. Russocka, 1972: *Literatura słowacka w polskich czasopismach okresu międzywojennego*. W: M. Bakoš, red.: *Vztahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť...*, s. 204—205.

najczęściej satyryczno-komediowe. Powstawały również tragedie, zwłaszcza o tematach ważkich dla lokalnej publiczności i w akceptowanych przez nią formach. Na początku XX wieku formą taką stał się dramat realistyczny, którego prekursorem w kręgu słowackim był Jozef Gregor Tajovský (właśc. Jozef Alojz Gregor, 1874—1940). Jego utwory były pierwszymi dramatami słowackimi, wystawionymi przez nowo założony Słowacki Teatr Narodowy²⁵. Interesujący nas dramat *Matka* powstał w 1905 roku, opublikowany został rok później²⁶. J. Gregor Tajovský napisał utwór z myślą o zaprezentowaniu go w teatrze amatorskim, dramat został wystawiony w 1907 roku przez teatr ochotniczy w Martinie²⁷. Premiera inscenizacji na scenie narodowej w Bratysławie odbyła się w 1922 roku.

Jednoaktówka, przesycona elementami słowackiej kultury ludowej, prezentuje osadzony w realiach wsi słowackiej konflikt między tytułową matką Zuzką Holúbkovą a jej córką Aničką. Obie kobiety mają szansę wyjść za mąż. Matka — wdowa, jako młodzianka dziewczyna wydana za mąż przez rodziców wbrew własnej woli, po śmierci męża mogłaby wreszcie wyjść za swojego dawnego ukochanego, nadal wiernego jej Ďurka Bogáča. Niestety, ojciec Bogáča oszukał i okradł rodzinę narzeczonego Anički — Janka Koreňa. Młodzieniec przyrzekł ojcu na łożu śmierci, że nigdy nie pogodzi się z rodziną Bogáča, nie chce więc wejść do rodziny, której członkiem miałby być Bogáč, raczej jest gotów zerwać zaręczyny z Aničką. W tej sytuacji matka rezygnuje z zamążpójścia, poświęcając własne szczęście dla szczęścia córki.

Polski tłumacz utworu Feliks Gwiźdź (1885—1952) w latach międzywojnia położył znaczne zasługi dla rozwoju stosunków polsko-słowackich. Ów dziennikarz, były wojskowy, aktywny działacz regionalny i polityk²⁸, jako znawca spraw słowackich był w tej kwestii mężem zaufania rządu polskiego. Prowadził przy tym nie tylko działalność dziennikarską, lecz także próbował swych sił

25 Zob. J. Beňová, 2011: *Jozef Gregor Tajovský*. W: V. Štefko et al.: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava, Divadelný ústav, s. 102.

26 J.G. Tajovský, 1906: *Matka*. „Slovenský divadelný ochotník”, zväzok 25.

27 Por. http://zlatyfond.sme.sk/dielo/896/Tajovsky_Matka/bibliografia [dostęp: 10.01.2014].

28 Obszerny biogram Feliksa Gwiźdźa znaleźć można na stronach Biblioteki Sejmowej w zakładce Parlamentarzyści RP: https://bs.sejm.gov.pl/F/JMR8XAPPDJD RNEQMES77MMLJV6R738KJ9P3Y8HAYJF32 FPMVV8-07198?func=full-set-set&set_number=045007&set_entry=000003&format=999. Nadto por. M. Gałęzowski, 2010: *Senator z Podhala*. „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, nr 1—2, s. 120—126. Dostępne w Internecie: <http://pamiec.pl/pa/biblioteka-cyfrowa/biulety-n-instytutu-pam/10167,nr-1-22010.html>, a także biogram na stronie: http://www.grojecowianie.org/index.php?option=com_content&view=article&id=588:senator-feliks-gwid-1885-1952&catid=21:historia&Itemid=51 [dostęp do wszystkich wymienionych źródeł: 23.04.2014].

jako literat. Pisał poezję, opowiadania, jego pierwszą opublikowaną książką był dramat *Podcięty dąb* z 1906 roku. W 1910 roku wydał kolejny utwór sceniczny — komedię *Dobrzy ludzie*, którą później przekształcił na opowiadanie. Za opowiadanie *Za czasów Obyrtacza* i komedię *Gody* w 1922 roku zdobył pierwszą nagrodę w konkursie literackim „Kuriera Warszawskiego”. W okresie międzywojennym pełnił funkcję sekretarza Związku Literatów Polskich, był też członkiem PEN Clubu. Praca pisarska pchnęła go w stronę przekładu. Już od początku lat 20. XX wieku publikował w prasie tłumaczenia utworów pisarzy słowackich: Martina Kukučina, Jozefa Cígera-Hronskiego, Ivana Krasko, później także Jána Botto, Andreja Žarnova, Ignáca Grebáča-Orlova, Joža Nižňanského, Frani Kráľa. Tłumaczenie *Matki* J. Gregora Tajovskiego, wydane w 1926 roku, było pierwszym przekładem F. Gwiźdźa opublikowanym książkowo²⁹. F. Gwiźdź nie znał języka słowackiego. Mógł tłumaczyć, polegając jedynie na swej znajomości gwary podhalańskiej oraz na intuicji językowej, wykorzystując podobieństwo systemów języka polskiego i słowackiego. Działalność przekładowa stanowiła uzupełnienie jego własnej twórczości literackiej. Taka postawa w latach międzywojnia była dosyć typowa. Wojciech Sadkowski pisze:

Także i inni wybitni pisarze tego okresu, wślawieni już twórczością oryginalną, przedsięwzięli translatorskie zajęcia, na ogół takie, które korespondowały z ich własnymi zainteresowaniami i poszukiwaniami twórczymi, nie zawsze wprost, czasem stanowiąc dla nich swoisty artystyczny kontrapunkt³⁰.

Pominęliśmy analizę polskiego tłumaczenia słowackiej prozy i tak samo postąpimy w odniesieniu do przekładu dramatu³¹. Skupimy się na motywacji, jaką mógł kierować się tłumacz, podejmując się spolszczenia utworu. Wybierając do tłumaczenia jednoaktówkę J. Gregora Tajovskiego, F. Gwiźdź zdecydował się na zaprezentowanie polskiemu odbiorcy pisarza, który w kręgu rodzimym miał już pozycję klasyka. Taki wybór z reguły wiąże się z przejawianą przez tłumacza

29 O działalności przekładowej F. Gwiźdźa szczegółowo pisze A. Piotrowski, 1972: *Feliks Gwiźdź a Słowacja*. W: M. Bakoš, red.: *Vztahy slovenskej a polskej literatúry od klasicismu po súčasnosť...*, s. 215—217. F. Gwiźdź przetłumaczył również dwa dramaty czeskie: Emanuela Bezděcha *Napoleon w szlafroku* oraz Františka Langer *Łatwiej przejść wielbłądowi...* (obydwa w 1926 roku), a także Karola Čapka *Kobieta 339-letnia, czyli Sprawa Makropulos* (1928), jednak nie znając języka czeskiego skorzystał z współautorskiego wsparcia rodowitego Czecha, redaktora warszawskiego czasopisma „Kultura Słowiańska” Adolfa Bohuslava Dostala.

30 W. Sadkowski, 2013: *Odpowiednie dać słowu słowo*. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 105.

31 Przekład ten szczegółowo omówiłam w książce: L. Spyrka, 2016: *Dramat słowacki w Polsce. Przekład w dialogu kultur bliskich*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 199—221.

chęcią bycia ambasadorem kultury i literatury, zwłaszcza gdy prezentowany twórca, a tak było w omawianym przypadku, po stronie docelowej pozostaje całkowicie nieznany. Takie okoliczności powodują, że realizacja misji ambadorskiej nie ogranicza się do samego przekładu, lecz obejmuje także właściwą jego publikację, w której tłumaczony utwór opatruje się dodatkowo odpowiednimi informacjami w formie metatekstów. Sposób publikacji przekładu nie musi, co prawda, zależeć od tłumacza, jednak często to właśnie jemu, jako największemu znawcy materii, powierza się tę kwestię. Z dużym prawdopodobieństwem, graniczącym z pewnością, można powiedzieć, że F. Gwiżdż jako tłumacz *Matki* J. Gregora Tajovskiego w znacznym stopniu decydował o publikacji przekładu, już choćby z racji tego, że przekład ten ukazał się w serii Biblioteka „Gazety Ludowej”, organu prasowego PSL „Piast”, którego F. Gwiżdż był w tym czasie aktywnym członkiem. „Gazeta Ludowa” była adresowana przede wszystkim do czytelników mieszkających na wsi. Biorąc pod uwagę treść utworu i przedstawione w nim środowisko, wydaje się, że wydanie przekładu w serii tego właśnie periodyku było więc w pełni uzasadnione. Dzięki temu bowiem tłumaczenie miało szansę dotrzeć do najbardziej zainteresowanego odbiorcy. Nie zadbano jednak o to, by ów odbiorca dowiedział się czegoś więcej o autorze oryginału oraz o literaturze i kulturze źródłowej. Publikacji przekładu *Matki* nie towarzyszą żadne metatekstowe wzmianki, które zawierałyby taką wiedzę. Zamiast tego na ostatniej stronie tej zaledwie dwudziestopięciostroniowej książki znalazły się informacje o niedawno opublikowanych utworach F. Gwiżdża, to jest o tomiku poezji *Kośba* z 1921 roku oraz o komedii *Gody*, o której dowiadujemy się, że wyszła w 1922 roku w ramach Biblioteki „Teatru Ludowego”, a jej wydanie spotkało się „z nader przychylną oceną prasy”. Do tego dołączono fragmenty pochlebnych recenzji z „Kuriera Warszawskiego”, „Tygodnika Ilustrowanego” oraz z prasy o zasięgu lokalnym, tj. „Gazety Zakopiańskiej” i „Gazety Podhalańskiej”³². Słowem: owa metatekstowa prezentacja, jaką obudowano przekład *Matki* J. Gregora Tajovskiego, skupia się wyłącznie na twórczości oryginalnej tłumacza. Biorąc pod uwagę fakt, że F. Gwiżdż działał na rzecz rozwoju kontaktów polsko-słowackich, można przyjąć, że intencją takiej publikacji przekładu słowackiego dramatu było wsparcie recepcji utworu kolegi po piórze z kręgu literatury „młodszej siostry” dzięki przywołaniu przez tłumacza (lub może wydawcę, ale zapewne nie bez wiedzy F. Gwiżdża) własnego wartościowego dorobku artystycznego. Z drugiej strony trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że tak naprawdę wydanie przekładu posłużyło po prostu reklamie oryginalnej twórczości literackiej tłumacza. Tak czy inaczej, sposób opublikowa-

32 J. Gregor Tajovský, 1925: *Matka*. F. Gwiżdż, tłum. Warszawa, Biblioteka „Gazety Ludowej”, s. 25.

nia przekładu utworu J. Gregora Tajovskiego rodzi wątpliwości co do postawy tłumacza i pod znakiem zapytania stawia w danym przypadku jego skuteczność jako ambasadora kultury i literatury słowackiej wobec polskich odbiorców.

* * *

Omówione w artykule najstarsze polskie przekłady literatury słowackiej (lub przynajmniej uznawane za najstarsze) pokazują, że tłumacze, nie mogąc zająć pozycji prawodawców, podejmowali się tłumaczenia niekoniecznie wyłącznie w poczuciu misji i z chęci bycia ambasadorem przekładanego utworu, autora i literatury wyjściowej. Zarówno P. Stalmach, jak i F. Gwiżdż zajmowali się tłumaczeniem obok twórczości własnej, czego nie można z całkowitą pewnością powiedzieć o J. Rostworowskim, który być może tylko udawał, że tłumaczył. Z każdym z omówionych przekładów — domniemanym w przypadku pieśni oraz rzeczywistych w przypadku powieści i dramatu — wiązały się cele ewidentnie pragmatyczne, mniej lub bardziej jawne, wynikające z zapotrzebowań samych tłumaczy. Jak się wydaje, owo drugie dno, skrywające się za deklarowaną przez autorów przekładów czy też tylko im przypisywaną intencją misji, była dla powstania przekładu równie jak owa misja ważne, a niekiedy może nawet ważniejsze.

Literatura

- Beňová J., 2011: *Jozef Gregor Tajovský*. W: V. Štefko et al.: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava, Divadelný ústav, s. 71—114.
- Bogacki R., 1970: *Paweł Stalmach a Słowacja*. W: M. Bobrownicka, red.: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 109—113.
- Bogacki R., 1972: *Rola Śląska Cieszyńskiego w kontaktach kulturalnych polsko-słowackich w XIX i XX wieku (do roku 1939)*. W: M. Bakoš, red.: *Vzťahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 241—251.
- Even-Zohar I., 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. M. Heydel, tłum. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 197—203.
- Gałązka W., [online]: *Dla kogo i po co ta strona*. Dostępne w Internecie: <http://literaturabulgarska.vilnet.pl/> [dostęp: 10.03.2018].

- Gałęzowski M., 2010: *Senator z Podhala*. „Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej”, nr 1—2, s. 120—126. Dostępne w Internecie: <http://pamiec.pl/pa/biblioteka-cyfrowa/biuletyn-instytutu-pam/10167,nr-1-22010.html> [dostęp: 23.04.2014].
- Gregor Tajovský J., 1906: *Matka*. „Slovenský divadelný ochotník”, zväzok 25.
- Gregor Tajovský J., 1925: *Matka*. F. Gwiżdż, tłum. Warszawa, Biblioteka „Gazety Ludowej”.
- Homola I., Brożek L., red., 1969: *Korespondencja Pawła Stalmacha*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- <http://slowackieklimatek.pl/cms/10/onas> [dostęp: 10.03.2018].
- http://www.grojecowianie.org/index.php?option=com_content&view=article&id=588:senator-feliks-gwid-1885-1952&catid=21:historia&Itemid=51 [dostęp: 23.04.2014].
- http://zlatyfond.sme.sk/dielo/896/Tajovsky_Matka/bibliografia [dostęp: 10.01.2014].
- https://bs.sejm.gov.pl/F/JMR8XAPPDJDRNEQMES77MMLJV6R738KJ9P3Y8HAYJF32FPMVV8-07198?func=full-set-set&set_number=045007&set_entry=000003&format=999 [dostęp: 23.04.2014].
- Jagiello M., 2005: *Słowacy w polskich oczach*. T. 2. Warszawa, Biblioteka Narodowa — Nowy Targ, Podhalańska Wyższa Szkoła Zawodowa.
- Jarniewicz J., 2002: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: R. Lewicki, red.: *Przekład. Język. Kultura*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 35—42.
- Kalinčiak J., 1976a: *Reštavrícia. Obrazy z nedávnych čias*. Bratislava, Tatran.
- Kalinčiak J., 1976b: *Restauracja. Obrazy z życia węgierskiego z niedawnych czasów*. P. Stalmach, tłum. „Gwiazdka Cieszyńska”, nr 1—19.
- Kalinčiak J., 2009: *Vlastný životopis*. Złoty fond denníka „Sme”. Dostępne w Internecie: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1053/Kalinčiak_Vlastny-zivotopis/1, [dostęp: 15.03.2018].
- Karta Tłumacza Polskiego* wydana przez Stowarzyszenie Tłumaczy Polskich, [online]. Dostępne w Internecie: <https://www.stp.org.pl/karta-tlumacza-polskiego/> [dostęp: 14.09.2017].
- Kolbuszewski J., 1970: *Pierwsze polskie przekłady poezji słowackiej*. W: M. Bobrownicka, red.: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 87—99.
- Kolbuszewski J., 1972: *Echa słowackiego odrodzenia narodowego w Polsce*. W: M. Bakoš, red.: *Vzťahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 91—116.
- Lubosz B., 1986: *Paweł Stalmach (1824—1891). Pierwszy z budzicieli ducha narodowego na Śląsku Cieszyńskim. Redaktor „Gwiazdki Cieszyńskiej”. Twórca i pierwszy prezes Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Katowice, Katowickie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne.

- Majerek R., 2005: *Literatura słowacka w Polsce. Zagadnienia recepcji i badań literackich*. W: J. Purchla, M. Vášáryová, red.: *Kim są Słowacy? Historia, kultura, tożsamość*. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury, s. 151—168.
- Markiewicz H., 1994: *O polskich mistyfikacjach literackich*. „Dekada Literacka”, nr 8. Dostępne w Internecie: <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=3181&siteback=archiwum> [dostęp: 17.09.2017].
- Mierzwa P., 2014: *Energia elektryczna. Rozmowa z Katariną Šalamun-Biedrzycką*. „Dwutygodnik.com”, nr 139/08. Dostępne w Internecie: www.dwutygodnik.com/artukul/5374-energia-elektryczna.html [dostęp: 10.03.2018].
- Orłoś T.Z., 1997: *Wzajemne wpływy językowe czesko-polskie i ich uwarunkowania historyczne*. W: T.Z. Orłoś, J. Damborský, red.: *Konsekwencje sąsiedztwa polsko-czeskiego dla rozwoju języka i literatury*. Wrocław, Uniwersytet Wrocławski.
- Papierz M., 1999: „Nieprzetłumaczalna” *Reštavrácia Jána Kalinčiaka w dwóch polskich przekładach*. W: H. Mieczkowska, T.Z. Orłoś, red.: *Odrodzenie narodowe w Czechach i na Słowacji*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 225—230.
- Pauliny E., 1951: *Ján Kalinčiak, Reštavrácia*. „Slovenská Reč”, č. 9—10, s. 300.
- Piotrowski A., 1972: *Feliks Gwiżdż a Słowacja*. W: M. Bakoš, red.: *Vzťahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 213—222.
- Rostworowski J., 1918: *Zamek na Czorsztyńcu*. „Tygodnik Polski i Zagraniczny”, t. 4, nr 40—42, s. 13—24, 35—45, 52—64.
- Russocka J., 1972: *Literatura słowacka w polskich czasopismach okresu międzywojennego*. W: M. Bakoš, red.: *Vzťahy slovenskej a polskej literatúry od klasicizmu po súčasnosť*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 193—206.
- Sadkowski W., 2013: *Odpowiednie dać słowu słowo*. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Smólski G., 1908: *Odgłos ze Słowaczyny*. „Świat Słowiański”, nr 46, s. 906.
- Spyrka L., 2016: *Dramat słowacki w Polsce. Przekład w dialogu kultur bliskich*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 199—221.
- Stalmach P., 1910: *Pamiętniki*. W: E. Grim: *Paweł Stalmach: jego życie i działalność w świetle prawdy*. Cieszyn, „Dziedzictwo błog. Jana Sarkandra dla ludu polskiego na Śląsku”, s. 131—310.
- Toury G., 2000: *Pojęcie „domniemanego przekładu”. Zaproszenie do nowej dyskusji*. J. Fast, tłum. W: P. Fast, K. Zemła, red.: *Komparatystyka literacka a przekład*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 19—35.
- Zaleska Z.: *Nic nie zgrzyta. Rozmowa z Andrzejem Jagodzińskim*. „Dwutygodnik.com”, nr 135/06. Dostępne w Internecie: www.dwutygodnik.com/artukul/5270-nic-nie-zgrzyta.html [dostęp: 10.03.2018].

Lucyna Spyrka

O najstarszych polskich przekładach słowackiej literatury

RÉSUMÉ | Štúdiá vychádza z navrhnutého J. Jarniewiczzom členenia postoja prekladateľov na zákonodarcov a veľvyslancov. Poľské preklady slovenskej literatúry spravidla existujú v úlohe zástupcu pôvodnej literatúry a kultúry. Okolnosti súvisiace so vznikom alebo zverejnením najstarších poľských prekladov tejto literatúry: ľudovej piesne, ktorá je časťou románu J. Rostworowského *Zamek na Czorsztyynie*, románu J. Kalinčiaka *Reštavrácia* v preklade P. Stalmacha a drámy J. Gregora Tajovského *Matka* preložená F. Gwiżdżom ukazujú, že motívy, ktorými sa riadili títo prekladatelia, azda neboli spojené iba s pocitom misie a túžbou byť veľvyslancom preloženého diela, autora a pôvodnej literatúry.

KLÚČOVÉ SLOVA | preklad, dejiny, slovenská literatúra, poľská literatúra, prekladateľ

Lucyna Spyrka

About the Oldest Polish Translations of Slovak Literature

SUMMARY | The article refers to J. Jarniewicz's concept of two types of translator's attitude: legislator and ambassador. Polish translations of Slovak literature generally exist as a representative of the original literature and culture. Circumstances of creating and publication of the oldest Polish translations of this literature: a folk song, part of J. Rostworowski's novel *Zamek na Czorsztyynie*, a novel by J. Kalinčiak *Reštavrácia* translated by P. Stalmach and a drama *Matka* by J. Gregor Tajovský translated by F. Gwiżdż, shows the motives behind these translators probably were not necessarily associated only with the mission and with the desire to be an ambassador of a translated work, author and primary literature.

KEYWORDS | translation, history, Slovak literature, Polish literature, translator

LUCYNA SPYRKA | dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, badaczka literatur i kultur zachodniosłowiańskich, przede wszystkim słowackiej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na zagadnieniach polsko-słowackich kontaktów kulturalnych, komparatystyki literackiej i kulturowej, estetyki dramatu i teatru oraz na problemach z zakresu teorii, historii i praktyki przekładu. Opublikowała m.in. monografie *Radošinské naivné divadlo — między konwencją a kontestacją* (2004) oraz *Dramat słowacki w Polsce. Przekład w dialogu kultur bliskich* (2016). Jest też autorką tłumaczeń tekstów naukowych i artystycznych z języka słowackiego i czeskiego, m.in. J.Ch. Kocrec: *Po barbarzyńskiej nocy* (1994).

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.11



Słowacka proza naturyzmu w polskich przekładach — strategie wyboru i translacji w zmieniającej się perspektywie kulturowej drugiej połowy XX wieku

Slovak Naturalist Prose in Polish Translations —
Strategies for Selection and Translation
in the Changing Cultural Perspective of the Second
Half of the Twentieth Century

Marta Buczek



<https://orcid.org/0000-0001-9623-2460>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

marta.buczek@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 18.04.2018 r. | Data akceptacji: 5.06.2018 r.

ABSTRACT | The author of the article analyses Polish translations of the Slovak naturalist prose which is a very interesting phenomenon at the primary horizon and appears to be the most frequently translated into Polish. The author concentrates on the representative translations, strategies for selection and strategies for translation of the naturalism in the changing cultural perspective of the second half of the twentieth century. Historical and cultural situation, historical distance between the originals and their translations has the biggest influence for the selection of the texts but also for the strategies the translators choose during the process of translation. In the perspective of cultural and literature turn in Poland in 1956, the Slovak naturalist prose had the chance to appear

in the second horizon but it did not affect recipients and did not have the possibility to impact the development of the receiving literature. The author of the article tries to answer the question why it did not happen.

KEYWORDS | literary translation, Slovak prose of naturizmus, Slovak literature in Polish translation, Margita Figuli, Ludo Ondrejov, Dobroslav Chrobák, František Švanter

Wstępne zaufanie, pierwsza faza wyszczególniona przez Georga Steinera w jego czterostopniowym modelu aktu hermeneutycznego, zasadza się na intuicyjnej ocenie i wyborze tekstu do tłumaczenia. Tłumacz zwraca się w stronę „oczekującego tekstu”¹, oceniając jego możliwości zrozumienia w sekundarnym horyzoncie odbioru. U podstaw wyboru leży przekonanie pragmatyczne i idealistyczne tłumacza, którego bazą doświadczalną stają się wiedza, kulturowe, językowe i teoretyczne założenia. Intuicyjny, opierający się na rozumieniu tekstu i kulturowego kontekstu oryginału wybór, w następnych etapach aktu translacji przekształca się w przekład, który w ujęciu Paula Ricœura jest formą dyskursu, mówieniem, rozmową, dialogiem², dla Hansa-Georga Gadamera — fuzją horyzontów, spotkaniem tekstu i interpretatora³, według Bożeny Tokarz zaś — wytworem rozmowy międzyludzkiej (autor — tłumacz)⁴. Spotkanie może okazać się owocne wtedy, gdy „zdola się przeobrazić w żywą rozmowę”⁵. Tekst dany jest zawsze na gruncie określonej tradycji, jak podkreślał filozof, nie chodzi jednak o to, aby interpretator (tłumacz) rekonstruował historycznie tę tradycję, przemawiać ona może do odbiorcy tylko jako to, co współcześnie ważne⁶. Ważny w akcie translacji staje się zatem założony dialog, rozmowa, spotkanie tradycji, kultur, literatur i równocześnie otwartość interpretującego (tłumacza, czytelnika) na możliwość przemiany. W dialogu tym, jak podkreślają hermeneutycy, rodzi się poczucie wspólnoty, ujawnia się społeczny i aksjologiczno-etyczny wymiar rozumienia⁷. Dialog między Swoim i Obcym ułatwia „kohabitację kultur”⁸, jego

1 G. Steiner, 2000: *Akt hermeneutyczny*. W: G. Steiner: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. O. i W. Kubińscy, tłum. na podstawie wyd. 3. Kraków, Universitas, s. 409.

2 Por. P. Ricœur, 1989: *Język, tekst, interpretacja*. P. Graff, K. Rosner, tłum. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 85.

3 H.G. Gadamer, 1993: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. B. Baran, tłum. Kraków, Iner Esse, s. 356.

4 B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 12.

5 H.G. Gadamer, 1993: *Prawda i metoda...*, s. 356.

6 Por. ibidem.

7 Por. M. Januszkiewicz, 2007: *W-koło hermeneutyki literackiej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 36.

8 U. Dąmbaska-Prokop, 2012: *O tłumaczeniu źle i dobrze*. Rzeszów, Wydawnictwo Wiedza i Sztuka, s. 17.

uruchomienie pozwala wprowadzać w sekundarny horyzont odbioru nowe koncepcje, nowe gatunki, nowe narzędzia, kształtować jedną kulturę poprzez drugą, potencjalnie rozwijając język, literaturę i kulturę przyjmującą przekład. Literatura tłumaczona może wziąć czynny udział w kształtowaniu „jądra polisystemu”, jakim jest kultura docelowa, i może stanowić integralną część jego nowatorskich sił⁹, może wyznaczać tym samym czasoprzestrzeń spotkania, łączyć różne porządki czasowe i przestrzenne dwóch kultur¹⁰, nawiązywać międzykulturowe porozumienie, służące poznaniu siebie i własnej kultury.

Idąc za stwierdzeniem André Lefevere’a, należałoby przyjąć, że przekład zawsze powstaje z intencją wpływu na rozwój literatury czy kultury przyjmującej¹¹, pełni funkcję mediacyjną, informacyjną i uzupełniającą brakujące ogniwa w procesie historycznoliterackim¹², inspiruje do poszukiwania nowych form ekspresji, które pozwalają na odkrywanie nieznanego świata i człowieka¹³. Przeznaczeniem przekładu jest więc w takim ujęciu, jak dodaje Gideon Toury, wypełnienie istniejącej potrzeby w kulturze docelowej¹⁴. Według Peetera Toropa jest nim również współuczestnictwo w rozwiązywaniu problemów literatury przyjmującej, przyswajanie cudzego artystycznego doświadczenia, nowej tematyki, sposobów wyrażania¹⁵. Nie można nie przecenić faktu wpływu tłumaczenia na kulturę docelową, podkreśla Urszula Dąbmska-Prokop¹⁶. Przekład oddziałując emocjonalnie na odbiorcę, angażuje jego wyobraźnię, intelekt, psychiczną i estetyczną wrażliwość w odkrywaniu odmiennych form ekspresji niż znane mu z literatury rodzimej.

W zarysowaną perspektywę teoretyczną wpisują się w szczególny sposób polskie przekłady słowackiej prozy naturyzmu, odgrywającej istotną rolę w procesie historycznoliterackim literatury rodzimej, przełamującej w rodzimym kręgu doświadczenie odbiorców i indywidualne mechanizmy percepcji, otwierającej nowe obszary wrażliwości, potencjalnie inspirującej, a także stwarzającej

9 Por. I. Even-Zohar, 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. W: P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu*. Kraków, Znak, s. 198.

10 Por. B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 27.

11 Por. A. Lefevere, 1992: *Translation. History. Culture. A Sourcebook*. London—New York, Routledge, s. XI.

12 Por. B. Tokarz, 2006: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: P. Fast, P. Janikowski, red.: *Dialog czy nieporozumienie. Z zagadnień krytyki przekładu*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 10.

13 Por. B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 237.

14 Za: S. Bassnett 2002: *Translation Studies*. [3rd edition]. New York, Routledge, s. 8.

15 Por. P. Torop, 2008: *Historia przekładu*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. T. Swoboda, S. Ułaszek, tłum. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 108.

16 Por. U. Dąbmska-Prokop, 2012: *O tłumaczeniu źle i dobrze...*, s. 17.

możliwość dla uzupełnienia ogniw w procesie rozwoju literatury oraz kultury przyjmującej. Słowacka proza naturyzmu (sł. *naturizmus*), punkt kulminacyjny rozwoju kierunku o tendencjach liryzujących, nazywanego w słowackiej tradycji literackiej prozą liryzowaną (sł. *lyrizovaná próza*), to fakt kulturowy, który zmienił oblicze rodzimej literatury. Nurt uznany przez słowackich literaturoznawców za jedno z najistotniejszych zjawisk artystycznych i estetycznych epoki międzywojennej¹⁷, nabierający w rodzimym horyzoncie odbioru znaczenia rewelacji artystycznej i estetycznej, formacji historycznej, wpisując się w latach 30. okresu międzywojennego w ruchy awangardy artystycznej, znacząco wpłynął na rozwój powojennej literatury słowackiej¹⁸. Znaczenie słowackiej prozy naturyzmu tkwiło w fakcie, że jej przedstawiciele stworzyli oryginalne, niestandardowe, myślowe i stylistyczne idiomy literackie, stanowiące dla słowackiej literatury znak nowoczesności. Z perspektywy badawczej końca XX wieku to nurt, który zadecydował o randze literatury słowackiej, tworząc równocześnie podstawę jej europejskiego znaczenia¹⁹.

Znaczenie słowackiej prozy naturyzmu w rodzimym kręgu odbioru, jej wpływ na rozwój współczesnej rodzimej tradycji historycznoliterackiej oraz nowatorstwo i innowacyjność poetyki opierającej się na synkretycznym połączeniu elementów epickich z lirycznymi, sięgającej do osiągnięć awangardy (ekspresjonizmu) — wszystkie te czynniki zadecydowały o zwiększonym zain-

17 Por. A. Mašková, 2009: *Slovenský naturizmus v časopriestore*. H. Kubišová, prel. Bratislava, Spolok slovenských spisovateľov; I. Sedlák, 2009: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Martin, Bratislava, Matica slovenská, Literárne informačné centrum; O. Čepan, 2002: *Lyrizovaná próza*. W: O. Čepan: *Literárne dejiny a literárna veda. Vyber z diela Oskára Čepana*. Zväzok III. Bratislava, Veda, Vydavateľstvo SAV; M. Šútovec, 2005: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava, Literárne informačné centrum; P. Števec, 2002: *Podľa vzoru človek*. Bratislava, Slovenský spisovateľ; S. Šmatlák, 1999: *Dejiny slovenskej literatúry*. T. 2. Bratislava, Národné literárne centrum.

18 Proza liryzowana i naturyzm twórczo inspirowały rozwój literatury słowackiej drugiej połowy XX wieku. Silne tendencje liryzujące odnaleźć można w twórczości Rudolfa Jašíka, Ladislava Ťažkiego, pokolenia Młodej tvorby (po roku 1956), m.in. u Vincenta Šikuli, Rudolfa Slobody, Andreja Chudoby i in. Por. J. Števec, 1969: *Lyrická tvár slovenskej prózy*. Bratislava, Smena; J. Števec, 1973: *Lyrizovaná próza*. Bratislava, Tatran.

19 Pavol Števec, słowacki historyk literatury, podkreślając wartość zjawiska w kręgu rodzimej tradycji literackiej, pisał: „Nadarmo sa je obzerať aj po veľkých literatúrach Európy dvadsiateho storočia a zbytočné je hľadať v encyklopedických príručkách teórie literatúry alebo literárnovedných pojmov či termínov, spojenie slov »lyrizovaná próza«. Poznáme ho len z našich domácich slovenských literárnych a teoretických prameňov” („Daremne poszukiwanie w wielkich literaturach Europy XX wieku czy encyklopedycznych podręcznikach teorii literatury albo terminów literackich pojęcia »proza liryzowana«. Poznamy go jedynie z naszych rodzimych słowackich literaturoznawczych i teoretycznoliterackich źródeł”, tłum. — M.B.). P. Števec, 2002: *Podľa vzoru človek...*, s. 9.

teresowaniu nurtem w Polsce²⁰. Inspirowała szczególnie przynależność nurtu do prozy liryzowanej, uznawanej za zjawisko „osobliwe i nieczęste w literaturze europejskiej międzywojennego dwudziestolecia”²¹. W wyniku wzrostu zainteresowania naturyzmem w selektywnych makrowyborach na przestrzeni lat 1962—1998 ukazały się przekłady wszystkich najbardziej znaczących utworów słowackiego naturyzmu, konstytuujące w polskim horyzoncie odbioru jego reprezentatywny obraz. Znalazły się wśród nich dzieła z początkowej fazy rozwoju nurtu — mikropowieść Ludo Ondrejova pt. *Zbojnícka mladosť* (1937), opowiadania Margity Figuli z pierwszego zbioru pt. *Pokušenie* (1937), Dobroslava Chrobáka z debiutanckiego zbioru pt. *Kamarát Jašek* (1937), następnie kluczowe utwory z okresu rozkwitu — mikropowieść Margity Figuli pt. *Tri gaštanové kone* (1940), oraz dzieła najdojrzalsze, stanowiące zwieńczenie i punkt kulminacyjny w jego ewolucji — mikropowieść Dobroslava Chrobáka pt. *Drak sa vracia* (1943), opowiadania Františka Švantnera z debiutanckiego zbioru *Malka* (1942). Dzięki spójnej postawie selekcyjnej tłumaczy i wydawców, będących równocześnie znawcami literatury i kultury słowackiej, sekundarny odbiorca zyskiwał całościowy i wielowymiarowy ogląd tego znaczącego i szczególnego pod względem artystycznym oraz estetycznym zjawiska, które rozwijało się dynamicznie w rodzimym kręgu w latach 1937—1946²², tworząc zamknięty szereg literacki. Spójność wyborów, obrane kryteria estetyczne i artystyczne oraz wartościujące sądy tłumaczy starających się odpowiedzieć na potrzeby kultury rodzimej²³ przyczyniły się do obszernej prezentacji nurtu i wytworzenia zamkniętego szeregu literackiego również w sekundarnym horyzoncie odbioru. Translatoryczne wybory w sferze makro objawiały w tym przypadku ciągłość

20 Por. W. Nawrocki, 1980: *František Švantner: świat jako zagadka i tajemnica*. W: F. Švantner: *Malka*. D. Meyza-Marušiaková, tłum. W. Nawrocki, wybór i wstęp. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 5—18; także A. Piotrowski, 1969: *Zamiast wstępu*. W: *Królewskie wolne miasto. Opowiadania słowackie*. A. Piotrowski, wstęp i oprac. Warszawa, PAX, s. 6; D. Abrahamowicz, 1982: *Posłowie*. W: *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie*. D. Abrahamowicz, wyb., posł. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 486.

21 Por. W. Nawrocki, 1980: *František Švantner...*, s. 10.

22 Za datę początkową w rozwoju nurtu uważa się datę debiutu trojga jej przedstawicieli: Ludo Ondrejova (*Zbojnícka mladosť*, 1937), Margity Figuli (*Pokušenie*, 1937), Dobroslava Chrobáka (*Kamarát Jašek*, 1937). Datę końcową w rozwoju nurtu wyznaczają powieści Františka Švantnera (*Nevesta hôľ*, 1946) oraz Hany Zelinovej (*Anjelská zem*, 1946).

23 Podkreślają ten fakt wszyscy tłumacze i równocześnie autorzy wyborów, zarówno pozycji książkowych (A. Siczkowski), jak i przekładów rozproszonych w antologiach (A. Piotrowski, D. Abrahamowicz). Por. J. Siczkowski, 1962: *Od tłumacza*. W: M. Figuli: *Trzy kaszanki*. A. Siczkowski, tłum. Warszawa, PIW, s. 192; A. Piotrowski, 1969: *Zamiast wstępu*. W: *Królewskie wolne miasto...*, s. 5—7; D. Abrahamowicz, 1982: *Posłowie*. W: *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie...*, s. 481—487.

w spojrzeniu na ewolucję formy artystycznej naturyzmu (od wczesnej twórczości L. Ondrejova po dojrzałą twórczość F. Švantera), uzmysławiając odbiorcom sekundarnym istnienie w obcej im tradycji literackiej „kompleksu utworów literackich [...] uzależnionych rozwojowo i typologicznie”²⁴.

Przekładem, który przygotowywał sekundarnych odbiorców na nowe formy artystycznej ekspresji, była wydana w 1962 roku w Polsce powieść M. Figuli pt. *Trzy kasztanki* (*Tri gaštanové kone*, 1940). Utwór słowackiej autorki w tłumaczeniu Andrzeja Sieczkowskiego²⁵, uznany w rodzimym kręgu za fundament poetyki naturyzmu²⁶, odsłaniał przed sekundarnym odbiorcą jej swoiste cechy: synkretyczność liryki i epiki, liryzację jako zasadę konstrukcji prozy, zogniskowaną na subiektywnym, zindywidualizowanym lirycznym doznaniu wypowiadającego się podmiotu, eksponującą liryczne przeżycie jako dominantę, również liryzację wyrazu za pomocą aktualizacji języka²⁷. Zwraçały uwagę swoista poetyckość języka i styl M. Figuli, inspiracje ekspresjonizmem, regionalizmem, folklorem²⁸. Kolejne tłumaczenia utworów z tego nurtu, interesującego także z punktu widzenia problematyki aktu translacji, aktualizowały w świadomości odbiorców nową poetykę, poszerzając ją o nowe elementy (liryczny sposób obrazowania, ekspresywność wypowiedzi, fragmentaryczność jako metoda konstrukcji, przewartościowanie języka, synkretyczne zespolenie języka poetyckiego z językiem ludowym), wskazując równocześnie na jej ewolucyjny charakter (ewolucja motywów, dominant tematycznych, narracji). W 1963 roku w sekundarnym horyzoncie odbioru pojawił się przekład kluczowej, inicjującej

24 Por. D. Đurišin, 1977: *Podstawowe typy związków i zależności literackich*. W: M. Głowiński, H. Markiewicz, red.: *Studia z teorii literatury*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 360. Cyt. za: B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 31.

25 Tłumaczenie powstało na podstawie poprawionej i przereklamowanej przez autorkę wersji utworu zamieszczonej w 8. wydaniu z roku 1958. Największe zmiany wiązały się z redukcją tych fragmentów tekstu, które odchodziły od obowiązującego po 1948 roku estetycznego i artystycznego paradygmatu. Autorka usunęła m.in. swoiste, stanowiące ramę tekstu wstęp i zakończenie, wyeliminowała również wszelkie nawiązania do wiary katolickiej. Szerzej o zmianach struktury tekstu por. M. Šútovec, 2005: *Margita Figuli Tri gaštanové kone*. In: M. Šútovec: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava, Literárne informačné centrum, s. 17–24.

26 Por. O. Čepan, 1984: *Próza naturizmu*. W: K. Rosenbaum, red.: *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918–1945*. Bratislava, Veda, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied SAV, s. 728–730; M. Šútovec, 2005: *Margita Figuli Tri gaštanové kone*. In: M. Šútovec: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu...*, s. 17–19.

27 Por. E. Spadzińska-Žak, 1994: *Proza liryzowana*. W: H. Janaszek-Ivaničková, red.: *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przelomów 1890–1990*. T. 1: *Literatura lużycka i słowacka. Przewodnik encyklopedyczny*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 397.

28 Por. J. Sieczkowski, 1962: *Od tłumacza...*, s. 192.

rozwoj nurtu mikropowieści L. Ondrejova pt.: *Młodość zbójnika* (*Zbojnícka mladosť*, 1937) w translatorycznej interpretacji Jadwigi Bułakowskiej. Tłumaczenie odkrywało przed sekundarnymi odbiorcami szczególne dla poetyki słowackiego twórcy zespolenie ekspresji wyrażania, impresji opisu i poetyckości języka, również zindywidualizowanie i odrębność poetyckiego stylu.

Przekłady *Trzech kasztanków* M. Figuli i *Młodości zbójnika* L. Ondrejova pojawiły się w polskim horyzoncie odbioru w specyficznym czasie — w okresie niesprzyjającym dialogowi, rozmowie, spotkaniu tradycji i kultur²⁹. Procesy pozatekstowe (uwarunkowania kulturowe, społeczne i polityczne, instytucjonalizacja, kontakty kulturalne regulowane umowami między państwowymi, polityka kulturalna zakładająca kulturalną i społeczną skuteczność przekładu), bezpośrednio wpływające na translatoryczne wybory w sferze „makro” (selekcja autora i utworu) i „mikro” (wybór strategii translacji), w znacznej mierze deformowały obraz słowackiej literatury w Polsce³⁰. Powstawał w tym czasie swoisty jej kanon, w którym dominowały głównie teksty usytuowane w miniojnej tradycji historycznoliterackiej, odtwarzające i „automatyzujące” w synchronii historię wybranych, rodzimych ruchów artystycznych³¹. Funkcjonowanie

29 Sytuację kulturalną, społeczno-polityczną oraz stosunków polsko-słowackich opisano szczegółowo w opracowaniach Z. Hierowskiego, W. Nawrockiego i T. Siernego, najnowsze ujęcie tej problematyki przedstawia L. Spyрка. Por. Z. Hierowski, 1966: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej 1945—1964*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk; W. Nawrocki, T. Sierny, 1983: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk; L. Spyрка, 2016: *Przekład w dialogu kultur polskiej i słowackiej*. W: L. Spyрка: *Dramat słowacki w Polsce. Przekład w dialogu kultur bliskich*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

30 Por. Z. Hierowski, 1966: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej...*, s. 36—37, 40—41.

31 Wśród nielicznych wówczas przekładów literatury słowackiej dominowały utwory utrwalające recepcję doświadczeń wojennych (II wojna światowa) i powstańczych (słowackie powstanie narodowe), m.in. Józefa Horáka *Lasy milczą* (1949, wyd. 2. — 1976, oryg. *Hory mlčia*, 1947), Petera Jilemnického *Kronika* (1950, wyd. 2. — 1951, wyd. 3. — 1976, oryg. *Kronika*, 1947), Heli Volanskiej *Spotkania w lasach* (1950, oryg. *Stretnutia v lesoch*, 1948), Samo Faltana *Zwycięskie spotkanie* (1952, oryg. *Vítazné stretnutie*, 1948) czy Fedora Cádry *Jeszcze jeden dzień życia* (1961, oryg. *Jediný den života*, 1959), także przekłady reprezentujące nurt prozy proletariackiej: Petera Jilemnického *Kawałek cukru* (1950, wyd. 2. — 1951, oryg. *Kus cukru*, 1934), *Neorane pole* (1951, wyd. 2. — 1952, oryg. *Neorané pole*, 1932), Fraňo Kráľa *Zakręt pod Rachowem* (1950, wyd. 2. — 1951, oryg. *Cesta zarúbaná*, 1934) i przede wszystkim prozy realizmu socjalistycznego: Františka Hečki *Drewniana wieś* (1955, oryg. *Drevená dedina*, 1951). „Nie da się zaprzeczyć, że wyłączny wybór powieści o ostro zarysowanej tendencji społecznej, której podporządkowany jest artystyzm utworu sprawił, że literatura słowacka ukazana została czytelnikowi polskiemu jednostronnie”, pisał w tym czasie Zdzisław Hierowski (Z. Hierowski, 1966: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej...*, s. 40—41). W wyborach konsekwentnie pomijano

pośród tekstów podlegających ideologii i schematyzacji odbierało przekładom naturyzmu możliwość dynamicznej relacji, skazując je na dewaluację i deklasację cech dystynktywnych, która rodziła się w wyniku powtórzenia i oswojenia (famiaryzacji) elementu obcego w polskim horyzoncie odbioru, powodującego przesunięcie znaczenia dzieł słowackiej literatury i kanonizację według twórczego schematu prozy realizmu. Zaistnienie słowackiej prozy naturyzmu w kanonie literatury słowackiej w Polsce w tym czasie miało swoje negatywne konsekwencje. Zamiast rozpoznawalności w wymiarze ponadregionalnym³², doszło do jej sformalizowania w sekundarnym horyzoncie odbioru³³. W efekcie oddziaływania czynników zewnętrznych przekłady artystycznie dojrzałej powieści M. Figuli *Tri gaštanové kone* w tłumaczeniu A. Sieczkowskiego oraz debiutanckiej, inspirującej nurt naturyzmu prozy L. Ondrejova *Zbojnícka mladost'* w translatorycznej interpretacji J. Bułakowskiej wtapiały się w krąg utworów zgodnych z założeniami polityki kulturalnej, poszukującej w bliskich kulturach elementów podobnych, doszukującej się wspólnoty postaw, wartości moralnych, etycznych i przeżyć historycznych.

Według twórcy estetyki recepcji Hansa Roberta Jaussa rozumienie uzależnione jest od wydarzeniowego ukształtowania kanonu oraz utajonej instytucjonalizacji wybranej i powstałej tradycji³⁴. W ujęciu P. Toropa kultura literacka określająca strukturę recypującej świadomości z góry przesądza „o stopniu przyswajalności przekładu”³⁵. Tak też dzieje się z wyróżniającymi się pod względem artyzmu przekładami twórczości M. Figuli i L. Ondrejova. Czynniki ingerujące w mechanizmy selekcji utworów i autorów do tłumaczenia, a następnie w tworzenie strategii dyskursywnych na potrzeby przekładu, podporządkowane obowiązującym w tym czasie normom, na drugi plan odsuwały indywidualne, podyktowane zainteresowaniami oraz osobistymi gustami „makro-” i „mikro-

wartościowe, eksperymentalne dzieła twórców nowoczesności, zarówno tej międzywojennej (awangarda, w tym naturyzm czy nadrealizm), jak i powojennej (egzystencjalizm, *nouveau roman*).

- 32 Na fakt pozytywne i negatywne konsekwencje przekładu zwraca uwagę L. Spyрка, koncentrując się na zagadnieniu międzykulturowego dialogu w przekładzie. W jej ujęciu pozytywną konsekwencją przekładu jest szansa na rozpoznawalność w wymiarze ponadregionalnym, negatywną — schematyzacja i sformalizowanie. Por. L. Spyрка, 2016: *Dramat słowacki w Polsce...*, s. 131. Por. także J. Zarek, 2002: *O polsko-słowackich związkach literackich po roku 1918*. W: H. Mieczkowska, J. Hvišč, red.: *Polsko-słowackie stosunki po roku 1918 — Slovensko-polské vzťahy po roku 1918*. Wrocław.
- 33 Wyrazem takiego podejścia do przekładu są krytyczne recenzje z tego okresu. Por. Z. Hierowski, 1962: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”; Z. Hierowski, 1963: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”.
- 34 Por. H.R. Jauss, 1986: *Cząstkowość metody estetyki recepcji*. W: H. Orłowski, red.: *Współczesna myśl w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Warszawa, Czytelnik, s. 167.
- 35 P. Torop, 2008: *Krytyka przekładu*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 84.

wybory” tłumaczy, a to właśnie im przypada realizacja międzykulturowego i międzyliterackiego kontaktu³⁶. Według P. Ricœura wpisany w akt przekładu dialog „staje się rozsądnym horyzontem pragnienia tłumacza”³⁷, a w pragnieniu to wpisują się zarówno chęć poszerzenia horyzontów własnego języka, jak i odkrycia jego nieprzebranych zasobów³⁸, także rozwinięcia lub uzupełnienia jakiegoś aspektu własnej kultury³⁹. Obrany przez tłumaczy prozy naturyzmu cel poszerzenia horyzontów, odkrywania nowego, rewizji schematów i kanonu decydował o silnie motywowanym wyborze zarówno przekładu, jak i strategii dyskursywnych, realizowanych na poziomie stylistyki i retoryki tłumaczenia.

Doświadczony tłumacz A. Sieczkowski⁴⁰ jako pierwszy dostrzegł potrzebę transferu w odmiennych perspektywach niż powszechnie przyjęte. Przekładając *Tri gaštanové kone* M. Figuli, świadomie dążył do hermeneutycznego porozumienia między literaturami i kulturami, które w ujęciu Stefanii Skwarczyńskiej służyć ma „żywności danej kultury narodowej, dynamizując ją, pogłębiając i twórczo poszerzając”⁴¹. Jako tłumacz artysta⁴² i legislator⁴³ poszukiwał w tekstach wartości szczególnych, potrzebnych w jego rodzimej kulturze literackiej, dostrzegając tkwiącą w prozie naturyzmu siłę inspiracyjną. Dokonując hierarchizacji najważniejszych i dominujących w prozie naturyzmu czynników, zwracając szczególną uwagę na synkretyzm, połączenie elementów epickich z lirycznymi,

36 Por. A. Popovič, 1975: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava, Tatran, s. 28.

37 P. Ricœur, 2008: *Radość i udręki tłumacza*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 38.

38 Por. ibidem, s. 46.

39 Por. L. Venuti, 2009: *Przekład, wspólnota, utopia*. M. Heydel, tłum. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 268.

40 Andrzej Witold Sieczkowski — slawista, polonista, jeden z pierwszych pracowników restytuowanego po wojnie Uniwersytetu Warszawskiego, jako adiunkt w przekształconej z Seminarium Sławistycznego Katedrze Filologii Słowiańskiej UW prowadził zajęcia bohemistyczne oraz lektorat języka czeskiego. Rozszerzył swoje zainteresowania na język i literaturę słowacką. Naukowo zajmował się gramatyką i stylistyką porównawczą języków czeskiego i słowackiego, jako poeta wydał tomik poezji, a jako tłumacz przekładał literaturę czeską, słowacką i łużycką. Z literatury słowackiej, oprócz mikropowieści Margity Figuli *Tri gaštanové kone*, przetłumaczył powieść Jozefa Čigera Hronskiego pt. *Josef Mak (Józef Mak, 1977)*. Por. E. Siatkowska, 1998: *Profesor Andrzej Witold Sieczkowski (1913—1998). Wspomnienie pośmiertne*. „Poradnik Językowy”, z. 10 (559), s. 1—5.

41 S. Skwarczyńska, 2013: *Przekład i jego miejsce w literaturze narodowej*. W: P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, red.: *Polska myśl przekładoznawcza*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 122.

42 Por. E. Balcerzan, 1998: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 139.

43 Por. J. Jarniewicz, 2012: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: J. Jarniewicz: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków, Znak, s. 28.

inicjował odkrycie poetyki i stylu naturyzmu w Polsce, proponował „nowe wzorce, nowe języki i nowe kryteria”⁴⁴, niejednorodne przestrzenie znaczenia. Wychodząc z założenia, że korzystanie wyłącznie ze znanego repertuaru środków artystycznych oraz wyobrażeń literatury i kultury nie będzie korzystnym dla przekładu rozwiązaniem, gdyż grozi ono zafałszowaniem autentycznych wartości oryginału, bezpośrednio wskazywał powiązania poetyki naturyzmu z europejskim modernizmem i awangardą (szczególnie z ekspresjonizmem). Cechy poetyki M. Figuli w ujęciu tłumacza były „mimo pewnej ozdobności klasycznie czyste, w niektórych momentach zadziwiająco zwarte i wyraziste”, zaznaczał we wstępie dołączonym do przekładu⁴⁵. Świadomy nowatorstwa prozy naturyzmu nie tylko na gruncie prymarnej tradycji literackiej, lecz także w przestrzeni europejskiej, podkreślał udoskonalające i wzbogacające różnorodną literaturę dążenie „do przepojenia prozy żywiołem liryzmu i odnowienia, upoetycznienia metafory i języka”⁴⁶. A. Sieczkowskiego jako tłumacza charakteryzował szczególnie szacunek dla dzieła i kultury wyjściowej, szacunek dla słowa, świadomość miejsca oryginału w literaturze prymarnej, świadomość jego kreatywnego aspektu w rozwoju. Można powiedzieć, powołując się na założenia hermeneutyki, że jako posiadający hermeneutyczną świadomość tłumacz — w akcie wstępnego zaufania, następnie agresji i inkorporacji, odsłaniając w procesie włączenia sens swoiście niezrozumiałych form ekspresji — dąży w swoim przekładzie do porozumienia, przezwyciężenia zakłóceń w procesie rozumienia, tym samym do komunikacji. Oddziałuje na sposób postrzegania i wyrażania panujący w języku przyjmującym, wprowadza do kultury przyjmującej obcy głos, ukazując inny sposób kreowania i wyrażania rzeczywistości⁴⁷. A. Sieczkowski w obranej strategii translacji starał się sprowadzić autora do czytelnika⁴⁸, inicjował dialog, który opiera się na przekazywaniu i odczytywaniu sensu, czyli na osiągnięciu hermeneutycznego porozumienia poprzez rozumienie⁴⁹.

W podjętą przez A. Sieczkowskiego strategię translacji wpisywały się również kolejne tłumaczenia z tego okresu — przekład *Zbojniczej młodości* E. Ondrejova w interpretacji doświadczonej tłumaczki Jadwigi Bułakowskiej⁵⁰, a także

44 Ibidem.

45 Por. J. Sieczkowski, 1962: *Od tłumacza...*, s. 192.

46 Ibidem.

47 Por. U. Dąmbska-Prokop, 2012: *O tłumaczeniu źle i dobrze...*, s. 18.

48 Por. P. Ricoeur, 2008: *Radości i udręki tłumaczenia*. W: P. Ricoeur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 34.

49 Por. ibidem.

50 W swoim dorobku przekładowym ma ponad 45 przekładów z języka czeskiego (m.in. powieść Karel Čapka *Inwazja jaszczurów / Válka s mloky* (1949), Márie Majerovej *Ballada górnicza / Haviřská balada*, 1949; *Najpiękniejszy świat / Nejkrásnější svět*, 1951). Tłumaczyła czeską i słowacką literaturę dla dzieci i młodzieży.

przekład opowiadania pt. *Kuszenie (Pokušenie, 1937)* M. Figuli w wykonaniu Andrzeja Czycibora-Piotrowskiego, zamieszczony w antologii *Królewskie wolne miasto* (1969). Zarówno J. Bułakowska, jak i wyczulony na język i poetykę prozy naturyzmu A. Czycibor-Piotrowski⁵¹, hierarchizując dominanty, akcentowali wartość artystyczną przekładanych utworów, decydując się na strategię translacji, która odda nowatorstwo naturyzmu, jego przynależność do eksperymentujących nurtów awangardy. Ich wybór oraz sam akt translacji, podobnie jak u A. Sieczkowskiego, opierał się na eksponującej ślady obcości strategii wyobcowania, pozwalającej odbiorcy sekundarnemu dostrzec w utworach słowackich naturystów elementy nowe i poznawczo wzbogacające. Wiązało się to z próbą przekroczenia istniejących w sekundarnym horyzoncie odbioru paradygmatów, tworzenia nowych norm percepcji, za pomocą których „w rzeczywistości doznawanej i znanej można odnaleźć zjawiska i wartości dotąd niedostrzegane”⁵².

Tłumacze tego okresu (lata 60. XX wieku) dokonywali wyborów (zarówno w sferze „makro”, jak i „mikro”) zaprzeczających obowiązującym w polskiej literaturze konwencjom i normom⁵³. Przyjęta przez nich perspektywa interpretacyjna naświetlająca oryginalność, niejednoznaczność, zawartą w poetyce naturyzmu nieograniczoną potencjalność sensów, wynikającą z zastosowania liryzacji, wiodła do podkreślenia jej dynamicznych obszarów, świadczących o odejściu od realizmu. Przekłady dzieł M. Figuli i L. Ondrejova zapełniać miały,

51 Andrzej Czycibor-Piotrowski — poeta, prozaik, tłumacz z języka czeskiego, słowackiego i angielskiego, absolwent Wydziału Sławistyki Uniwersytetu Warszawskiego (1955), od ukończenia studiów intensywnie przekładał literaturę czeską, rozszerzając stopniowo swoje zainteresowania na literaturę słowacką. W swoich translatorskich wyborach Piotrowski kierował się zazwyczaj indywidualnymi upodobaniami i zainteresowaniami, selekcyjnie wybierając materiał według własnych ocen artystycznych. Często wybierał utwory odznaczające się silnym napięciem wewnętrznym, o tematyce egzystencjalnej, wpisując je w własną poetykę tworzenia. Przekładał m.in. ekspresjonistyczną twórczość Ivana Horvátha, Milo Urbana, ze współczesnych pisarzy z kręgu pokolenia Młodej tvorby: Jána Johanidesa, Petera Jaroša, Vincenta Šikuli, Rudolfa Slobody i in. Por. Z. Hierowski, 1956: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”, s. 365; Z. Hierowski, 1958—1960: *Literatura czeska*. „Rocznik Literacki”, s. 421; Z. Hierowski, 1964: *Literatura czeska*. „Rocznik Literacki”, s. 372. Por. także biogram *Andrzej Czycibor-Piotrowski* [hasło]. W: Wikipedia. Wolna encyklopedia: https://pl.wikipedia.org/wiki/Andrzej_Czycibor-Piotrowski [dostęp: 8.02.2017].

52 B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu...*, s. 58.

53 Na zaprzeczenie powszechnym konwencjom w przekładach A. Sieczkowskiego i A. Czycibora-Piotrowskiego zwracał uwagę Z. Hierowski. Odczytując działania tłumaczy w sposób negatywny, często zarzucał im błędy w tłumaczeniu, co było głównie spowodowane mylną interpretacją obranej przez tłumaczy strategii wyobcowującej. Por. Z. Hierowski, 1962—1967: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”.

według intencji tłumaczy⁵⁴, istniejącą w sekundarnym horyzoncie odbioru lukę, informować o osiągnięciach słowackiej międzywojennej awangardy, wychodzić naprzeciw oczekiwaniom krytyków podkreślających fakt, że utwory zdeterminowane oficjalną ideologią, odsuwającą na plan dalszy wartości estetyczne utrzymujące się w rygorach zmodyfikowanej poetyki normatywnej realizmu socjalistycznego, nie mają szans powodzenia⁵⁵. Wybór poetyki, translatoryczna reekspresja, polemizująca z dominującą w tym okresie w sekundarnym horyzoncie odbioru poetyką realizmu, spotkały się jednak z niezrozumieniem i brakiem akceptacji polskiej krytyki literackiej⁵⁶, a także z brakiem recepcji⁵⁷.

Michaił Bachtin, podkreślając zasadniczą rolę dialogu w osiągnięciu porozumienia, potwierdzał fakt, że bez dialogu relacje nie mogą istnieć. Dialog, jak pokazał, jest procesem delikatnym, utrudniają go czynniki wewnętrzne, psychologiczne (emocje, brak zaufania), jak i te zewnętrzne (społeczne, polityczne). Aby dialog był udany, należy dostrzec prawdę drugiego, zrozumieć jego stanowisko, które może spowodować zmianę własnego sposobu myślenia. Obok dialogu udanego może istnieć dialog nieefektywny, wynikający z trudności w porozumieniu — natury technicznej lub z braku dobrej woli któregoś z uczestników czy też z pobudek społecznych bądź politycznych⁵⁸. Sytuacja kulturowa, w jakiej proza naturyzmu wchodziła w polski horyzont oczekiwań, pokazuje, że mimo starań tłumaczy w dążeniu do reekspresji oryginału, stworzenia przekładu dynamicznego, zewnętrzne i instytucjonalne nastawienie na

54 Intencją A. Sieczkowskiego było wskazanie bogactwa ekspresji prozy naturyzmu, artyzmu poetyki, zasygnalizowanie obecnych w tekście niewypowiedzianych sensów, konotacji oraz znaczeń. Podkreśla ten fakt w przedmowie do przekładu powieści M. Figuli *Trzy kasztanki*. A. Czycibor-Piotrowski z kolei we wstępie do antologii pt. *Królewskie wolne miasto* zwraca uwagę na poszukiwania przez twórców naturyzmu (w jego ujęciu prozy liryzowanej) nowych środków wyrazu, bogactwa językowego i stylistycznego. Por. A. Sieczkowski, 1962: *Od tłumacza*. W: M. Figuli: *Trzy kasztanki*..., s. 191—192; A. Piotrowski, 1969: *Zamiast wstępu*. W: *Królewskie wolne miasto*..., s. 6.

55 Por. Z. Hierowski, 1966: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej*..., s. 40—41; W. Nawrocki, 1977: *Poruszyć stojące wody*. „Miesięcznik Literacki”, nr 11.

56 Por. recenzje krytyczne Z. Hierowskiego. Z. Hierowski, 1962: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”; Z. Hierowski, 1963: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”.

57 Fakt ten podkreślają zarówno ostatnie badania Lucyny Spyрки, jak również wcześniejsze Witolda Nawrockiego, Zdzisława Hierowskiego, Tadeusza Siernego. O braku recepcji świadczą również nieliczne recenzje, które ukazały się w prasie — zaledwie dwie recenzje przekładu *Trzech kasztanków* M. Figuli, brak recenzji w przypadku *Młodości zbójnika* E. Ondrejova. Por. L. Spyрка, 2016: *Przekład w dialogu kultur polskiej i słowackiej*. W: L. Spyрка: *Dramat słowacki w Polsce*...,; Z. Hierowski, 1966: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej*...,; W. Nawrocki, T. Sierny, 1983: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980*...

58 Za: U. Dąmbska-Prokop, 2012: *O tłumaczeniu źle i dobrze*..., s. 19.

przekład wytwarzający przede wszystkim oczekiwany przez decydentów obraz literatury obcej bez możliwości podjęcia z nią aktywnego dialogu, stało się istotnym czynnikiem deformującym i zaburzającym odbiór dzieł w sekundarnym horyzoncie. Ograniczało to funkcjonowanie przekładów tej literatury, jak również same działania translatorskie tłumaczy⁵⁹. Rygory ideologiczne, cenzura oraz stopień upolitycznienia wybieranych do tłumaczenia tekstów, które miały być narzędziem oddziaływania światopoglądowego, ideologicznego, politycznego czy etycznego, w konsekwencji prowadziły do zanegowania ich podstawowych funkcji — mediacyjnej i uzupełniającej. W kontekście instytucjonalizacji sztuki przekład mógł spełniać jedynie funkcję polityczno-społeczną (pragmatyczną) i informacyjną, stając się „faktem komunikacji społecznej”⁶⁰. Tłumaczeniom słowackiej prozy naturyzmu, funkcjonującym wśród przekładów utworów w rodzimym kręgu odbioru „konsekrowanych”⁶¹, skonwencjonalizowanych, wpisujących się w nurt realizmu (Vladimír Mináč), realizmu socjalistycznego (Peter Jilemnický, František Hečko), literatury proletariackiej (Peter Jilemnický, Fraňo Kráľ), powieści produkcyjnej (František Hečko), powieści historycznej (Jožo Nižnanský, Ludo Zúbek) czy powieści społeczno-obyczajowej (Janko Jesenský), odbierano tym samym możliwość pełnienia funkcji pośrednika w dialogu międzykulturowym oraz funkcji uzupełniającej brakujące ogniwa w procesie historycznoliterackim i inspirującej do poszukiwania nowych form ekspresji⁶². W znacznej mierze przyczyniła się do tego również krytyka literacka tego okresu, eksponująca w interpretacji przekładów głównie ich walory treściowe i poznawcze, bezpośrednio wpływając na brak aktywnego oddziaływania przekładów prozy naturyzmu na odbiorców kultury przyjmującej. Ograniczenie wynikające z kulturowego przyzwyczajenia lekturowego, stereotypy, posiadany zasób wiedzy oraz nawyki językowe odbiorców sekundarnych — wszystko to nie sprzyjało recepcji w sensie budowania autentycznego i autonomicznego odbioru literackiego⁶³.

59 Szeroko na temat ograniczeń po stronie polskiej w drugiej połowie XX wieku w kontekście przekładów literatury chorwackiej pisze Leszek Małczak. Por. L. Małczak, 2013: *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce 1944—1989*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

60 Por. A. Popovič, 1975: *Teória umeleckého prekladu...*

61 Pojęcie za: P. Bourdieu, 2001: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. A. Zawadzki. Kraków, Universitas.

62 Por. B. Tokarz, 2006: *Przekład w dialogu międzykulturowym...*, s. 12.

63 Według W. Nawrockiego współczesna słowacka proza przekładana w Polsce: „nakładała się niezwykle silnie na naszą lokalną powieść produkcyjną i kronikę historyczną z niedawnych lat przełomu, co prowadziło do łatwych identyfikacji i czytelnicznych zaprzeczeń. [...] Wtedy uruchamiał się mechanizm czytelniczego niewiary i rozczarowania... [...] kształtowała się negatywna opinia czytelnicza, nieformalna, ale

Przyczyny braku oddziaływania i recepcji prozy naturyzmu poszukiwać można jednak nie tylko w instytucjonalizacji, lecz także w wytworzonym między oryginałami a ich przekładami dystansie czasowym⁶⁴. Dzieła naturyzmu sytuowane w kręgu rodzimej literatury kanonicznej dla polskiego odbiorcy, słabo znającego literaturę słowacką, stanowić mogły, co zresztą podkreślali polscy krytycy, nieaktualne wartości artystyczne⁶⁵. Translatoryczny wybór z klasycznego repertuaru przeszłości słowackiej tradycji literackiej z równoczesnym „wrzuceniem” prozy naturyzmu „do wiecznego teraz kultury konsekrowanej”⁶⁶ skazywał ją w sekundarnym horyzoncie odbioru na „przedatowanie” i „zneutralizowanie”, zastygnięcie w schematach postrzegania oraz ocenach klasyfikacyjnych odmawiających przekładom atrybutu nowoczesności czy oryginalności⁶⁷. W przypadku przekładów prozy naturyzmu potwierdzany przez polską krytykę

skutecznie dyskredytująca”. W. Nawrocki, 1983: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce...*, s. 36—37.

64 Na fakt ten zwracał uwagę Michał Sprusiński, podkreślając przesunięcie skali wartości, do jakiego dochodzi podczas wyboru publikacji przekładów reprezentujących literaturę starszego pokolenia słowackich pisarzy, do których zaliczał również przedstawicieli słowackiego naturyzmu (por. M. Sprusiński, 1969: *Literatura słowacka*. „Nowe Książki”, nr 14, s. 974—975, 979). Podobnie Z. Hierowski, zauważając przewagę w sekundarnym horyzoncie odbioru dorobku pisarzy z przeszłości, akcentował konieczność uwspółcześnienia translatorycznych wyborów, zsynchronizowania czasowego kontekstów kulturowych i literackich. Por. Z. Hierowski, 1966: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej...* Na ten temat por. także. A. Piotrowski, 1972: *Literatura słowacka w krytyce polskiej po roku 1945*. W: M. Bobrownicka, red.: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 222—223; por. J. Mag-nuszewski, 1969: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”, s. 437.

65 O nieaktualnych wartościach w powieści M. Figuli *Tri gaštanové kone* Z. Hierowski pisał: „Książka jakby trochę klasyczna, pochodząca z okresu, kiedy proza słowacka przechodziła przez spóźniony modernizm, hołdując lirycznej nastrojowości i stylowi poetyckiemu. Toteż dzisiaj trochę trudno już czytać tę powieść bez historycznoliterackiego dystansu. Wszystko jest tu umowne [...] wybitnie idealizujące i schematyczne [...] w kategorii opowieści poetyckiej nawet ballady [...]. Ale wydaje się, że jest to jednak ballada przestylizowana, przeładowana poetyką ornamentyką, której gatunek nie budzi już dzisiaj zachwytu”. Z. Hierowski, 1962: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”, s. 330. Z kolei krytyka przekładu powieści E. Ondrejova zawiera się w zaledwie dwóch zdaniach, w których Z. Hierowski zwraca uwagę na interesujące wychwycenie barwnego obrazu „życia i przygód wiejskiego chłopca-góralczyka” oraz podkreśla marginesowość pozycji. Z. Hierowski, 1963: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”, s. 334.

66 P. Bourdieu, 2001: *Reguły sztuki...*, s. 242.

67 W. Nawrocki pisał w tym przypadku o przekładach literatury słowackiej (szczególnie w pierwszym dwudziestolecu powojennym) jako o dorobku martwym, historycznie i czytelniczko obojętnym. Por. W. Nawrocki, 1983: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce...*, s. 37.

dystans historyczny prowadził do zakłócenia komunikacji międzyliterackiej i międzykulturowego spotkania⁶⁸.

Problemu dystansu czasowego i stapiania się horyzontu nie można zatem lekceważyć, podkreślał ten fakt również H.R. Jauss⁶⁹. Dystans czasowy, jaki wytwarzał się między przekładem a kulturą przyjmującą, w przypadku literatury słowackiej wykluczał aspekt aktywnego oddziaływania tłumaczenia, redukował możliwość wywierania wpływu na czytelnika, kształtowania jego wrażliwości, poszerzania horyzontów literackich i kulturowych, przekraczania oczekiwań, ograniczając tym samym fundamentalną funkcję przekładu, opierającą się na przyswajaniu cudzego artystycznego doświadczenia, nowej tematyki, sposobów wyrażania⁷⁰. W zaistniałej sytuacji kulturowej pomijano możliwości pośredniczenia przekładów naturyzmu w dialogu, inspirowania do poszukiwania nowych form ekspresji czy aktywnego włączenia się w proces rozwoju literatury i kultury przyjmującej. Proza ta, traktowana jako zjawisko historyczne, pozbawiona została roli impulsu artystycznego wpływającego na rozwój języka, literatury czy kultury przyjmującej. Odbierano jej funkcję katalizatora tendencji artystycznych czy estetycznych⁷¹.

Możliwości przekładu jako interwencji z zewnątrz, naruszającej tożsamość i autonomię szeregów rodzimych, wzrastają w przełomowych momentach, kiedy sytuacja literacka rysuje się jako stan nieukonstytuowany⁷². Tłumaczenia *Trzech kasztanków* M. Figuli i *Młodości zbójnika* L. Ondrejova, a następnie

68 Z. Hierowski, analizujący przekłady literatury słowackiej tego okresu, podkreślał negatywny aspekt polityki wydawniczej uwspółcześniającej przekłady. W jego ujęciu niedostateczna znajomość dawniejszej literatury Słowaków, tej starszej, ale również tej międzywojennej, nie uzasadnia odrotu od klasyków dawnych i nowszych. Por. Z. Hierowski, 1962: *Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”, s. 324–325.

69 Według H.R. Jaussa „[p]roces przekazu między oddziaływaniem a recepcją dzieła sztuki jest dialogiem między współczesnym a dawnym podmiotem; ten ostatni może pierwszemu dopiero wówczas »coś powiedzieć« [...], gdy współczesny podmiot rozpoznawszy wpisane w dawny tekst odpowiedzi na pytanie, które on sam musi teraz znaleźć i postawić. [...] W trakcie przyswajającej recepcji pytanie biegnie w kierunku od czytelnika do tekstu; kto kierunek ten zmienia, popada [...] w substancjalizm monologicznie samorodnych wiecznych pytań i niezmiennych odpowiedzi... [...] Tradycja nie może sama siebie przekazywać jako tradycji. Zakłada ona recepcję wszędzie tam, gdzie pojawia się jakieś »oddziaływanie« tego, co minione”. H.R. Jauss, 1986: *Czaszkowość metody estetyki recepcji*. W: H. Orłowski, red.: *Współczesna myśl w Republice Federalnej Niemiec...*, s. 166.

70 Por. P. Torop, 2008: *Krytyka przekładu*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu...*, s. 108.

71 Por. Z. Hierowski, 1963: *Literatura czeska i słowacka w Polsce*. „Rocznik Literacki”.

72 Por. J. Święch, 1976: *Przekład a problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Słowiński. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 264.

reprezentatywnych na gruncie rodzimym, znaczących dla rozwoju nurtu opowiadań M. Figuli pt. *Kuszenie* (*Pokušenie*, z debiutanckiego zbioru *Pokušenie*, 1937) w przekładzie A. Czibora-Piotrowskiego; D. Chrobąka pt. *Mój przyjaciel Jasiek* (*Kamarát Jašek*, ze zbioru *Kamarát Jašek*, 1937) w translatorycznej interpretacji Edwarda Madanego i Františka Švantera pt. *Malka* (*Malka*, ze zbioru *Malka*, 1944) w tłumaczeniu Romulady Pęgierskiej-Piotrowskiej, zamieszczonych w antologii opowiadań słowackich pt. *Królewskie wolne miasto* (1969), wpisywały się w sytuację przełomu po roku 1956⁷³. Literatura polska, wyzwalała się z ograniczeń cenzuralnych i intelektualnych, postulując „unicestwienie ideologicznej tendencyjności”⁷⁴ i schematyczności, odkrywa wówczas „nowe obszary doświadczenia społecznego, indywidualnego i artystycznego”⁷⁵, powraca do utworów polskiej awangardy lat 30. (m.in. twórczości Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza) oraz literatury światowej, między innymi poprzez przekłady literatury francuskiej (egzystencjalizm Jeana Paula Sartre’a, Alberta Camusa) czy amerykańskiej (Ernest Hemingway, William Faulkner), nawiązując kontakt z przerwana tradycją literatury przedwojennej, międzywojennej oraz najnowszymi zjawiskami w literaturze. Sytuacja zaistniałego w Polsce przełomu uwarunkowała również translatoryczne wybory, rozszerzając obraz literatury słowackiej o dalsze wartościowe dzieła nurtu, wpisujące się w nowy porządek literatury przyjmującej. Nowa faza kultury, projekt nowej sztuki, stawiającej na nowoczesność, awangardowość, eksponującej jednostkę, indywidualność, prywatność, również peryferyjność⁷⁶, otwierała przed przekładami nowe możliwości funkcjonowania. Tłumaczenia proponujące nowe, odrębne od rodzimej tradycji, poetyki czy nurty stawały przed możliwością ich aktualizacji w sekundarnym horyzoncie. Tak się jednak nie stało, literatura słowacka, w tym okresie w Polsce mało znana, należała do literatury peryferyjnej i tak też traktowano

73 Do przełomu w 1956 roku sceptycznie ustosunkowywał się Witold Nawrocki, analizujący przekłady literatury słowackiej i czeskiej w Polsce w tym okresie. Słusznie zauważał, że „[r]ok 1956 otwiera w recepcji literatury czeskiej i słowackiej w Polsce nowe możliwości, co nie znaczy, że stanowi równocześnie początek nowych i wspólnych czasów, ze wszech miar sprzyjających celowej i zorganizowanej działalności translatorskiej nastawionej na osiągnięcie optymalnych efektów”. W. Nawrocki, 1983: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce...*, s. 37.

74 E. Balcerzan, 2017: *Eksperyment literaturoznawczy: modernizm*. W: A. Kluba, M. Rembowska-Pluciennik, red.: *(w) sieci modernizmu, historia literatury — poetyka — krytyka*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, s. 35.

75 W. Bolecki, 2013: *Kilka uwag o periodyzacji literatury polskiej*. W: W. Bolecki: *Modalności modernizmu. Studia. Analizy. Interpretacje*. Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, s. 48.

76 Por. M. Kisiel, 1996: *Dialektyka przełomu 1955—1959 w literaturze polskiej*. W: W. Wójcik, M. Kisiel, red.: *Przełomy: rok 1956. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 38—48.

przekłady wartościowych pod względem artystycznym i estetycznym utworów⁷⁷. Nie pomogło indywidualne przekonanie tłumaczy słowackiej prozy naturyzmu o doniosłości tłumaczenia zachowującego awangardowość nurtu. Założona przez nich możliwość odkrycia dzięki przekładom prozy naturyzmu nieznanego w literaturze i kulturze przyjmującej, przekroczenia istniejących paradygmatów, tworzenia nowych norm percepcji, spotkała się z niewielkim odzewem. Przekładom tym ostatecznie nie udało się wejść w sferę oddziaływania na sekundarny horyzont odbioru.

Wybory translatoryczne oraz strategie tłumaczy nie są jednorodne, każdy proponuje własne, silnie zdeterminowane, swoiste sposoby konstruowania inności importowanego tekstu⁷⁸, każdy układa również inną hierarchię dominant translatorskich i wybiera inne kompromisy. Wybory translatoryczne zmieniają się również z czasem i wraz ze świadomością tłumaczy⁷⁹, a powstają

77 Atmosfera przełomu, osłabiająca wewnętrzną homogeniczność literatury, stawiająca w nowym świetle pojęcie nowatorstwa, eksperymentu, indywidualizmu artystycznego pozwalała zaistnieć w polskim kręgu kulturowym nielicznym utworom reprezentującym progresywne, prekursorskie i nowatorskie nurty literatury słowackiej, wpisujące się w idee historycznej awangardy. Opublikowano w tym czasie m.in. poza satyryczną powieścią J. Jesenskigo pt. *Demokraci* (1956, wyd. 2. — 1985, oryg. *Demokrati*, 1934, 1938) zbiór jego eksperymentalnych opowiadań pod tytułem *Bal maskowy i inne opowiadania* (1958, oryg. *Maskarný ples a iné prózy*); ekspresjonistyczne opowiadania prekursora prozy liryzowanej M. Urbana w tomie pt. *Wołanie bez echa* (1965, oryg. *Výkriky bez ozveny*, 1928) oraz jego ekspresjonistyczną powieść *Żywy bicz* (1966, oryg. *Živý bič*, 1927).

Większych możliwości przekładu upatrywano w utworach współczesnych, ukazały się wówczas pierwsze przekłady współczesnej prozy popularnej, m.in. powieść Jaroslavy Blažkovej pt. *Nylonowy księżyc* (oryg. *Nylonový mesiac*, 1961), zbiór współczesnych opowiadań Vladimira Mináča *Zapadlý kút* (oryg. *Tmavý kút*, 1960); zbiór współczesnej, humorystyczno-satyrycznej prozy Petra Karváša *Diabeł nie śpi* (1957, oryg. *Čert nespí*, 1954), demitologizujące stereotypowe doświadczenia i przewartościowujące tematykę wojenną (powstańczą) powieści Ladislava Mňačka *Śmierć nazywa się Engelchen* (1962, oryg. *Smrť sa volá Engelchen*, 1959) oraz współczesnego kontynuatora słowackiego nurtu prozy liryzowanej Rudolfa Jašíka *Martwi nie śpiewają* (1965, oryg. *Mŕtvi nespievajú*, 1961), nowoczesną, nasyconą egzystencjalnymi pierwiastkami i wychodzącą ponad problematykę narodową, „miłosną powieść” Dominika Tatarki pt. *Wiklinowe fotele* (1965, oryg. *Prútené kreslá*, 1963), wpisujące się w nowoczesną słowacką prozę, odpatetyczniające wojenną walkę opowiadania Alfonza Bednára ze zbioru pt. *Godziny i minuty* (1967, oryg. *Hodiny a minuty*, 1956), a także utwór dla dzieci i młodzieży Klary Jarunkovej pt. *Jedynaczka* (1966, oryg. *Jediná*, 1963).

78 Por. T. Hermans, 2002: *Paradoxes and Aporias in Translation Studies*. W: A. Riccardi, ed.: *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 17. Cyt. za: M. Heydel, 2013: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 34.

79 Por. K. Hejwowski, 2015: *Iluzja przekładu*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 29.

w hermeneutycznym akcie interpretacji tekst przekładu „odbija historyczny kontekst swojego powstawania”⁸⁰. Każde działanie tłumacza definiowane jest przez swój cel, zmieniający się wraz z kulturą, historią, społeczeństwem, każdy wybór uprawdopodobnia poszczególne możliwości oraz nadaje przekładom wymiar czasowy, twierdzi Theo Hermans⁸¹. Miejsce i czas stanowią zatem ważne współczynniki przekładu, co podkreśla również Bożena Tokarz, motywując dokonywane wybory zarówno na poziomie „makro”, dotyczącym epoki, autora, tematu, utworu, jak i na poziomie „mikro”, obejmującym stylistykę i retorykę tłumaczenia⁸². Zwracał uwagę na ten fakt także Michał Głowiński, stwierdzając, że każdy przekład stanowi domenę wyborów, a wybory te „informują nie tylko o świadomych decyzjach tłumacza, ujawniają nie tylko jego smak literacki, lecz także wskazują na sposoby lektury właściwe epoce, w której tłumaczenia dokonano”⁸³. Przekłady prozy naturyzmu powstałe w latach 60. XX wieku, szczególnie w okresie przełomu 1956—1969, różnią się od tłumaczeń z lat 70. i 80., a widoczna zmiana strategii w znacznej mierze wiąże się ze zmianą sytuacji odbiorców przekładu, uwarunkowań historycznych kultury przyjmującej przekład i norm kulturowych. Tłumaczenia, które powstały w tym okresie, wprowadzone zostają w odmienny kontekst przestrzenny i czasowy procesu literackiego oraz kultury przyjmującej. Wpisują się w różne czasoprzestrzenie: czasoprzestrzeń określonego odcinka rodzimego procesu historycznoliterackiego, współczesną czasoprzestrzeń mentalną kultury docelowej (świadomość literacką przeszłości i teraźniejszości) oraz w czasoprzestrzeń aktualnego życia literackiego⁸⁴. Ślady tłumaczy pozostawione w przekładach są źródłem wiedzy o rządzących wymianą kulturową prawach i o roli, jaką wyznaczono przekładowi⁸⁵. W przypadku przekładów prozy naturyzmu, które weszły w polski horyzont odbioru w latach 70. i 80. XX wieku, trudnych zarówno dla Słowacji (życie społeczne, kulturalne i literackie po wydarzeniach 1968 roku), jak i Polski (wydarzenia marca 1968, emigracja pisarzy, ograniczenia cenzuralne, podział na literaturę oficjalną i nieoficjalną), widać zasadniczą różnicę w obieranych przez tłumaczy strategiach wyboru i translacji. Jeśli chodzi o wybory w sferze „makro”, obraz słowackiego naturyzmu ulega rozszerzeniu o reprezentatywne dla nurtu dzieła, między innymi zbiór opowiadań D. Chrobáka pt. *Les* (1979), w pol-

80 M. Heydel, 2013: *Gorliwość tłumacza...*, s. 9.

81 Por. T. Hermans, 2015: *Systemy łączące*. K. Wasilewska, K. Wojda, tłum. W: T. Hermans: *Narada języków*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 151.

82 Por. B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 58.

83 M. Głowiński, 1977: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 122.

84 Por. B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 58.

85 Por. M. Heydel, 2013: *Gorliwość tłumacza...*, s. 60.

skim przekładzie Danuty Abrahamowicz⁸⁶, uzupełniony o najdojrzałą w dorobku słowackiego pisarza mikropowieść pt. *Wilkołak wraca* (*Drak sa vracia*, 1943) oraz zbiór cenionych w kręgu rodzimym krótkich utworów F. Švantnera, opublikowanych pod polskim tytułem *Piargi* (1980), w tłumaczeniu Danuty Meyzy-Marusiakowej, obejmujący sześć wyróżniających się „oryginalnością i świeżością”⁸⁷ utworów nurtu ze zbioru pt. *Malka* (1944)⁸⁸. Translatoryczne makrowybory, dążące w kierunku dopełnienia funkcjonującego w sekundarnym horyzoncie kanonu, skupiły się na uzupełnieniu linii przekładów prozy nurtu naturyzmu oraz utworów ukazujących rozwój słowackiej tradycji historycznoliterackiej, odtwarzających i „automatyzujących” w synchronii historii rodzimych ruchów artystycznych od początku XX wieku⁸⁹. Powstają w tym czasie liczne przekłady rozproszone w antologiach literatury słowackiej, między innymi opowiadania M. Figuli pt. *Ołowiany ptak* (*Olovený vták*, 1940⁹⁰) w tłumaczeniu Józefa Zarka (antologia *Ołowiany ptak*, 1982), *Górale* (*Horali*,

86 W zbiorze opublikowano wczesne opowiadanie słowackiego autora: *Las* (*Les*, 1924), opowiadania z debiutanckiego zbioru *Kamarát Jašek*, m.in. *Powrót Andrzeja Baláža* (*Návrat Ondreja Baláža*), *Opowiadka* (*Poviestka*), *Jašek mój druh* (*Kamarát Jašek*) oraz opowiadanie z późniejszego okresu twórczości pisarza pt. *Czerwona struga* (*Červený jarok*, 1938).

87 W. Nawrocki, 1980: *František Švantner: świat jako zagadka i tajemnica...*, s. 6.

88 Zbiór zawiera m.in. opowiadania *Spotkanie* (*Stretnutie*), *Ačka* (*Ačka*), *Malka* (*Malka*), *Płonący wierch* (*Horiaci vrch*), *Piargi* (*Piargy*), *Widma* (*Prízraky*), pierwotnie opublikowane w czasopiśmie „Slovenské pohľady” w latach 1941—1942. Wybór ten dopełniały przekłady dwóch utworów spoza nurtu naturyzmu, opowiadanie pt. *Książd* (*Kňaz*, 1946), *Chłop* (*Sedliak*, 1947), wpisujących się w poetykę realizmu, nawiązujących do popularnej w rodzimym, jak i sekundarnym kręgu odbioru tematyki wojennej. Opowiadania te, dołączone do kolejnego słowackiego wydania *Malki* (Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965), burzyły pierwotną koncepcję zbioru z założenia stanowiącego całość i realizującego w pełni poetykę naturyzmu. Polski przekład powstał na podstawie wydania z 1965 roku, a dołączone utwory świadczyć miały, według krytyki, o zgodnej z założeniami ideologicznymi ewolucji twórczości F. Švantnera w kierunku realizmu i tematyki socjalnej. Por. W. Nawrocki, 1980: *František Švantner: świat jako zagadka i tajemnica...*, s. 6—18.

89 Kanon taki wytwarza się w tym czasie przede wszystkim dzięki licznie publikowanym antologiom. Antologie literatury słowackiej w chronologicznym (najczęściej) układzie pokazują rozwój literatury XX-wiecznej, od M. Kukučina począwszy, poprzez twórców dwudziestolecia międzywojennego (prekursorzy naturyzmu, przedstawiciele prozy liryzowanej: J.C. Hronský, M. Urban, przedstawiciele naturyzmu: M. Figuli, L. Ondrejov, D. Chrobák, F. Švantner), na kontynuatorach międzywojennej tradycji kończąc (przedstawiciele kontynuatorów prozy liryzowanej: V. Šikula, A. Chudoba i in.). Najważniejsze antologie, proponujące szerszy wgląd w proces historycznoliteracki słowackiej tradycji, to m.in. *Królewskie wolne miasto* (1969), *Ołowiany ptak* (1982), *Opowieść o białych kamieniach* (1984), *Miejsce w zdarzeniu* (1998).

90 Opowiadanie dołączone do 2. wydania zbioru *Pokuszenie* z 1959 roku.

1938) w tłumaczeniu Danuty Abrahamowicz (*Opowieść o białych kamieniach*, 1984); D. Chrobáka pt. *Czerwona stróżka* (*Červený jarok*) w translatorycznej interpretacji D. Abrahamowicz (*Opowieść o białych kamieniach*), *Powrót Ondreja Balaža* (*Navrát Ondreja Baláža*), również w tłumaczeniu D. Abrahamowicz (*Ołowiany ptak*), F. Švantera *Malka* (*Malka*) — dwukrotnie, w serii tłumaczeniowej w przekładzie Marty Burkówny oraz Romualdy Pęgierskiej-Piotrowskiej (*Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie oraz Królewskie wolne miasto*, 1969), *Ačka* (*Atka*) w tłumaczeniu M. Burkówny (*Opowieść o białych kamieniach*), *Spotkanie* (*Stretnutie*) w tłumaczeniu Renaty Budzyn (*Miejsce w zdarzeniu: antologia współczesnych opowiadań słowackich*, 1998) oraz opowiadanie reprezentujące nurt realistyczny pt. *Dama* (*Dáma*, 1947) w tłumaczeniu Joanny Goszczyńskiej (*Razem w imieniu życia*, 1980).

Dominująca w tym okresie tendencja, ukierunkowana pragmatycznie na informacyjną i komunikacyjną funkcję przekładu, prowadziła do odmiennych rozwiązań w toku reekspresji, w sposobie konstruowania znaczeń, doborze środków. O ile tłumacze *Trzech kasztanków* i *Młodości zbójnika* przywiązywali wagę przede wszystkim do wysokich walorów artystycznych i estetycznych oryginału, o tyle celem aktu translacji J. Zarka (*Olovený vták* M. Figuli), D. Abrahamowicz (*Horáli* M. Figuli; *Navrát Ondreja Baláža*, *Červený jarok* D. Chrobáka, również *Les*), E. Madanego (*Kamarát Jašek* D. Chrobáka), także M. Burkówny (*Malka*, *Atka* F. Švantnera) staje się funkcja referująca, ukierunkowana na poznanie kanonu i zrozumienie obcej literatury oraz kultury. Wyraźnie obrany cel translacji eksponuje w dołączonym do antologii *Ołowiany ptak* paratekście tłumaczka i autorka wyboru D. Abrahamowicz⁹¹. Przekłady tekstów odległych w czasie miały udostępniać odbiorcom sekundarnym kanoniczne utwory przedstawicieli prozy naturyzmu, w mniejszym stopniu „wprawiać w ruch” uniwersum dyskursu literackiego. Powrót do minionej tradycji literackiej, który podkreślała D. Abrahamowicz, wiąże się w tym przypadku ze strategią nazywaną przez Georga Steinera „strategią konserwacji, nadzorowania spuścizny”⁹². Strategia ta przefiltrowuje poetykę naturyzmu przez świadomość współczesną. Z założenia, co podkreślał Ezra Pound, przekład taki winien wyznaczać linie łączności między tradycją a nowoczesnością (współczesnością), zyskiwać autonomię jako utwór kultury docelowej⁹³. W przypadku wymienionych tłumaczeń mamy jednak do czynienia głównie z przekładem akompaniującym, używając pojęć E. Pounda, którego możliwości ograniczają się do towarzyszenia oryginałowi⁹⁴.

91 Por. D. Abrahamowicz, 1982: *Posłowie*. W: *Ołowiany ptak...*, s. 481—487.

92 Cyt. za: M. Heydel, 2013: *Gorliwość tłumacza...*, s. 105.

93 Por. E. Pound, 1968: *Literary Essays of Ezra Pound*. New York, New Directions, s. 200.

Cyt. za: M. Heydel, 2013: *Gorliwość tłumacza...*, s. 105.

94 *Ibidem*, s. 106.

O ile przekłady A. Sieczkowskiego powieści *Trzy kasztanki* oraz opowiadania *Kuszenie* w tłumaczeniu A. Czycibora-Piotrowskiego czy powieści *Młodość zbójnika* w przekładzie J. Bułakowskiej opierają się na wychwyceniu znaczeń w celu ukazania swoistości, nowatorstwa poetyki prozy naturyzmu, o tyle dalsze przekłady (J. Zarka, D. Abrahamowicz, E. Madanego czy M. Burkówny) koncentrują się na reprodukcji tekstu, na odtwarzaniu treści (fabuły), stając się tym samym przezroczyście, wchłaniając i neutralizując obcość. Wchłonięcie i neutralizacja wynika tu również z odmiennej hierarchizacji dominant, z zastosowanej w przekładach strategii wyraźnie ujawniającej modelujący wpływ literatury i kultury przyjmującej, negującej ideę przemieszczania się przekładu ku Innemu/Obcemu. Tłumacze wybierając odmienne strategie, proponują przekład udomawiający w ujęciu Theo Hermansa — rodzaj udomowionej reprezentacji, która pozwala rozpoznać podobieństwo w tym, co odmienne⁹⁵. Ich przekłady „wpasowują się” w funkcjonujące w sekundarnym horyzoncie odbioru praktyki retoryczne i poetologiczne, wyrażające dominującą w tym czasie konwencję (poetyka realizmu). Odwołując się do rozumienia osadzonego i akceptowanego w kulturze przyjmującej przekład, wybierają gotowe i oczywiste dyskursy. Zapewniając tekstowi „gładkość”, zacierają minoryzujący potencjał tekstu. Celem przekładów staje się podobieństwo i samopotwierdzenie, które nie wiąże się już z pociągającą obcością. W efekcie przekłady te tracą swoją inicjującą rolę, stają się nieaktualne i spóźnione⁹⁶. Wyrażają bardziej interesy literatury przyjmującej, akcentując jej istnienie w ciągu wybitnych faktów literackich, kierując uwagę odbiorcy w stronę paralelności rodzimych i obcych poszukiwań artystycznych, niwelując aspekt asymetrii tradycji literackiej i kultury polskiej oraz słowackiej⁹⁷. Przekład taki ma zwykle charakter historyczny, istotny dla rekonstrukcji procesu historycznoliterackiego oryginału, nie pełni jednak funkcji inspirującej, nie jest aktywny twórczo, ponieważ nie odkrywa czytelnikowi niczego nieznanego. Służy wzajemnemu poznaniu korzeni kulturowych, stanowi potwierdzenie zjawisk artystycznych obecnych w kulturze docelowej. Stwarza tło do odbioru literatury współczesnej z kręgu tej samej kultury⁹⁸.

Wymienione przekłady uruchamiają odmienne konotacje historyczno-kulturowe, ciągną w kierunku rodzimej kultury, również rodzimej tradycji literackiej (tradycji polskiej prozy realistycznej). Wybierając strategię translacji, tłumacze

95 Por. T. Hermans, 2015: *Narada języków...*, s. 176.

96 Pojęcia przekładu inicjującego, aktualnego i spóźnionego przytaczam za Bożeną Tokarż. Por. B. Tokarż, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego...*, s. 58.

97 Na asymetrię kultur (wyjściowej i docelowej) zwracał uwagę Anton Popovič, podkreślając równocześnie, że może mieć znaczący wpływ na przekład, stając się źródłem jego innowacji. Por. A. Popovič, 1975: *Teória umeleckého prekladu...*, s. 29—31, 33.

98 Por. ibidem, s. 59.

częstokroć zacierają obcość, wprowadzają realistyczny dyskurs i konwencje, podważają tym samym wieloznaczność komunikatu naturyzmu, eliminują artystyczne nowatorstwo, inspirującą obcość, burzą możliwe porozumienie między przekładem a oryginałem. Lewrence Venuti podkreślał, pisząc o nadwyżce (*remainder*) w przekładzie, że „przekład uwalnia nadmiar znaczenia odnoszącego się do rodzimych tradycji kulturowych przez odchodzenie od obowiązującego standardu języka”⁹⁹. Przekłady D. Abrahamowicz, E. Madanego, M. Burkówny, będące przekazem w akcie komunikacji, inskrybowane rodzimymi sposobami rozumienia i rodzimymi interesami¹⁰⁰, w przeciwieństwie do starszych tłumaczeń A. Sieczkowskiego, A. Piotrowskiego i J. Bułakowskiej, których celem stało się przeszerogowanie hierarchii wartości w literaturze przyjmującej przekład, ulegają dominującym w kulturze przyjmującej wzorcom i konwencjom. Zaproponowane przez nich przywłaszczenie, które L. Venuti nazywa inskrypcją rodzimości¹⁰¹, prowadzi do familiaryzacji, dominacji w przekładzie „konserwujących procesów udomawiających”¹⁰². Tym samym artystyczna odmienność, oparta na różnicy i nieprzystawalności tradycji historycznoliterackiej słowackiej i polskiej, stanowiąca estetyczną wartość prozy naturyzmu, w przekładzie znika. Proces udomowienia jest tu zatem totalizujący, jak określał go L. Venuti, osiąga absolutne wtopienie w sekundarny kontekst, uniemożliwiające zreorganizowanie hierarchii wartości literatury przyjmującej¹⁰³. Przekład ujednolicony według obowiązujących w kulturze przyjmującej schematów, „rozmywający” obcość zatracą swoją oryginalność. W ujęciu hermeneutycznym, w procesie „wywłaszczenia” i „włączenia” przekładu następuje „wchłanianie”, „zadomowienie” w nowej matrycy językowo-kulturowej z równoczesnym zatarciem inności i różnicy. Brak „kompensacji”/„restytucji” przywracającej równowagę między tekstem oryginału a jego przekładem powoduje, że oryginał traci szansę trwałości, „geograficzno-kulturowego obszaru istnienia”¹⁰⁴. Oczekiwana fuzja horyzontów nie przeobraża się w tym przypadku w żywą rozmowę, którą postulował Hans-Georg Gadamer¹⁰⁵. Ożywienie tekstu, przywrócenie pisma w obszar żywego języka¹⁰⁶, spotkanie z obcością, dialog — stają się w tym przypadku niemożliwe.

99 L. Venuti, 2009: *Przekład, wspólnota, utopia...*, s. 189.

100 Ibidem, s. 267.

101 Ibidem.

102 L. Venuti, 1995: *Translator's Invisibility. A History of Translation*. London—New York, Routledge. Cyt. za: M. Heydel, 2013: *Gorliwość tłumacza...*, s. 79.

103 M. Heydel, 2013: *Gorliwość tłumacza...*, s. 77.

104 G. Steiner, 2000: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu...*, s. 21, 453, 530.

105 Por. H.G. Gadamer, 1993: *Prawda i metoda...*, s. 356.

106 Ibidem.

Literatura

- Balcerzan E., 1998: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk, s. 139.
- Balcerzan E., 2017: *Eksperyment literaturoznawczy: modernizm*. W: A. Kluba, M. Rembowska-Pluciennik, red.: *(w) sieci modernizmu, historia literatury — poetyka — krytyka*. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, s. 35.
- Bassnett S., 2002: *Translation Studies*. [3rd edition]. New York, Routledge.
- Bolecki W., 2013: *Modalności modernizmu. Studia. Analizy. Interpretacje*. Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Bourdieu P., 2001: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. A. Zawadzki, tłum. Kraków, Universitas.
- Čepan O., 1984: *Próza naturizmu*. W: K. Rosenbaum, red.: *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918—1945*. Bratislava, Veda, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied SAV, s. 728—730.
- Čepan O., 2002: *Lyrizovaná próza*. W: Idem: *Literárne dejiny a literárna veda. Vyber z diela Oskára Čepana. Zväzok III*. Bratislava, Veda, Vydavateľstvo SAV.
- Dąmbska-Prokop U., 2012: *O tłumaczeniu źle i dobrze*. Rzeszów, Wydawnictwo Wiedza i Sztuka.
- Even-Zohar I., 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu*. Kraków, Znak.
- Gadamer H.G., 1993: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. B. Baran, tłum. Kraków, Inter Esse.
- Głowiński M., 1977: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Hejwowski K., 2015: *Iluzja przekładu*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Hermans T., 2015: *Narada języków*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Heydel M., 2013: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hierowski Z., 1966: *Literatura czeska i słowacka w Polsce Ludowej 1945—1964*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Januszkiewicz M., 2007: *W-ko hermeneutyki literackiej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jarniewicz J., 2012: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków, Znak.
- Jauss H.R., 1986: *Cząstkowość metody estetyki recepcji*. W: H. Orłowski, red.: *Współczesna myśl w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Warszawa, Czytelnik, s. 167.

- Lefevere A., 1992: *Translation. History. Culture. A Sourcebook*. London—New York, Routledge.
- Małczak L., 2013: *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce 1944—1989*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Mašková A., 2009: *Slovenský naturizmus v časopriestore*. H. Kubišová, prel. Bratislava, Spolok slovenských spisovateľov.
- Nawrocki W., Sierny T., 1983: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Piotrowski A., 1972: *Literatura słowacka w krytyce polskiej po roku 1945*. W: M. Bobrownicka, red.: *Związki i paralele literatur polskiej i słowackiej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 222—223.
- Popovič A., 1975: *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava, Tatran.
- Pound E., 1968: *Literary Essays of Ezra Pound*. New York, New Directions.
- Ricœur P., 1989: *Język, tekst, interpretacja*. P. Graff, K. Rosner, tłum. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sedlák I., 2009: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Martin, Bratislava, Matica slovenská, LIC.
- Skwarczyńska S., 2013: *Przekład i jego miejsce w literaturze narodowej*. W: P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, red.: *Polska myśl przekładoznawcza*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 122.
- Spyrka L., 2016: *Dramat słowacki w Polsce. Przekład w dialogu kultur bliskich*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Steiner G., 2000: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. O. i W. Kubiński, tłum. (na podstawie wyd. 3.). Kraków, Universitas.
- Števec J., 1973: *Lyrizovaná próza*. Bratislava, Tatran.
- Števec P., 2002: *Podľa vzoru človek*. Bratislava, Slovenský spisovateľ.
- Šmatlák S., 1999: *Dejiny slovenskej literatúry*. T. 2. Bratislava, Národné literárne centrum.
- Šútovec M., 2005: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava, Literárne informačné centrum.
- Tokarz B., 2006: *Przekład w dialogu międzykulturowym*. W: P. Fast, P. Janikowski, red.: *Dialog czy nieporozumienie. Z zagadnień krytyki przekładu*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk.
- Tokarz B., 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Torop P., 2008: *Historia przekładu*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. T. Swoboda, S. Ulaszek, tłum. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

- Venuti L., 2009: *Przekład, wspólnota, utopia*. M. Heydel, tłum. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak.
- Zarek J., 2002: *O polsko-słowackich związkach literackich po roku 1918*. W: H. Mieczkowska, J. Hvišč, red.: *Polsko-słowackie stosunki po roku 1918 — Slovensko-poľské vzťahy po roku 1918*. Wrocław, Centrum Badań Śląskoznawczych i Bohemistycznych, Uniwersytet Wrocławski.

Marta Buczek

**Slovenská próza naturizmu v poľských prekladoch —
stratégie výberu a prekladu v meniacей sa kultúrnej perspektíve
druhej polovice dvadsiateho storočia**

RESUMÉ | Autorka príspevku analyzuje poľské preklady slovenskej prózy naturizmu, ktorý je v primárnom horizonte veľmi zaujímavým fenoménom a najčastejšie sa prekladá do poľštiny. Autorka sa zameriava na reprezentatívne preklady, stratégie výberu textov na preklad a stratégie prekladania naturizmu v meniacей sa kultúrnej perspektíve druhej polovice 20. storočia. Historická a kultúrna situácia, historická vzdialenosť medzi originálmi a ich prekladmi má najväčší vplyv na výber textov, ale aj na stratégie, ktoré si prekladatelia vyberajú počas procesu prekladu. Z hľadiska kultúry a literatúry sa v Poľsku v roku 1956 objavila slovenská próza naturizmu vo veľmi širokom zastúpení, ale neovplyvnila príjemcov a nemala možnosť ovplyvniť vývoj prijímajúcej literatúry. Autorka článku sa snaží odpovedať na otázku, aké boli toho príčiny.

KLÚČOVÉ SLOVÁ | literárny preklad, slovenská próza naturizmu, slovenská literatúra v poľskom preklade

Marta Buczek

**Slovak Naturalist Prose in Polish Translations —
Strategies for Selection and Translation in the Changing Cultural Perspective
of the Second Half of the Twentieth Century**

SUMMARY | The author of the article analyses Polish translations of the Slovak naturalist prose which is a very interesting phenomenon at the primary horizon and appears to be the most frequently translated into Polish. The author concentrates on the representative translations, strategies of selection and strategies of translation of the naturalism in the changing cultural perspective of the second half of the twentieth century. Historical and cultural situation, historical distance between the originals and their translations has the biggest influence for the selection of the texts but also for the strategies which translators choose during the process of translation. In the perspective of cultural and literature turn in Poland in 1956, Slovak naturalist prose had the chance to appear in the second horizon but it did not affect recipients and did not have the possibility to impact

the development of the receiving literature. The author of the article tries to explain the reasons for that.

KEYWORDS | literary translation, Slovak naturalist prose, Slovak literature in Polish translation

MARTA BUCZEK | dr, słowacystka, starszy wykładowca w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Bada XX-wieczną literaturę słowacką i jej przekłady oraz recepcję w Polsce, a także literaturę polską w słowackich przekładach. W zakres jej zainteresowań wchodzi zagadnienia recepcji przekładu, uwarunkowań kulturowych przekładu, teorii przekładu. Od 2008 roku realizuje wraz z pracownikami Zakładu Teorii Literatury i Translacji projekt wydawniczy „Przekłady Literatur Słowiańskich”. Jest autorką monografii *O polskich przekładach prozy Vincenta Šikuli* (2010), współredaktorką tomu *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku* (współredaktor: B. Czapik-Lityńska, 2005). Opublikowała ponad 20 artykułów naukowych z zakresu literaturoznawstwa oraz przekładoznawstwa. Tłumaczy z języka słowackiego i języka czeskiego artykuły naukowe i teksty literackie.

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.12



Polskie wybory czeskiej prozy kobiecej w przekładach po 1989 roku

Polish Choices of Czech Female Prose in Translations after 1989

Dorota Żygadło-Czopnik



<https://orcid.org/0000-0002-3255-5217>

UNIVERSITY OF WROCLAV
dorota.zygadlo-czopnik@uwr.edu.pl

Data zgłoszenia: 20.03.2018 r. | Data akceptacji: 7.05.2018 r.

ABSTRACT | In the article we pay special attention to the presence of Czech female writing in Poland after 1989. In the latest Czech literature, women are becoming more and more significant. In recent years, books by Czech female writers, particularly of a young generation, have been translated. Based on Pierre Bourdieu's theory of field, capital and habitus, the article is concerned with the role of a translator as an active agent in literary communication.

KEYWORDS | Polish choices, Czech female prose, Pierre Bourdieu's theory, translation, a translator

Wprowadzenie: inspiracja teorią Pierre'a Bourdieu

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie twórczości pisarek czeskich obecnej w Polsce po 1989 roku. Dla pełnego obrazu tego zjawiska podkreślimy znaczenie przekładu i recepcji w popularyzowaniu kultury kraju naszych południowych sąsiadów. Proponowany opis badanego zjawiska jest zakorzenionym w naukach społecznych spojrzeniem, wynikającym z lektury dzieł francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu (1930—2002)¹, na polską recepcję współczesnej czeskiej prozy kobiecej. Dotychczasowe ujęcia i podsumowania skupiające się na wybranych aspektach pola literackiego przyjmowały najczęściej formę literaturoznawczego objaśnienia. W ostatnich latach do refleksji francuskiego badacza coraz częściej odwołuje się także przekładoznawstwo². Dla przykładu, Elżbieta Skibińska w publikacji *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych* (2008) tłumaczenie traktuje również jako pewne działanie społeczne i kulturowe, ogląda je z zewnątrz, a obserwacji poddaje czynniki wpływające na pracę tłumaczy. Zaproponowana przez francuskiego badacza koncepcja socjologii refleksyjnej bądź antropologii refleksyjnej tworzy i oferuje szeroką aparaturę pojęć do opisu oraz badania różnych form rzeczywistości społecznej. W naszych rozważaniach posłużymy się pojęciami agenta, pola, kapitału i habitusu. P. Bourdieu polem literackim nazywa cały, skomplikowany

- 1 Szeroko znany w Polsce dzięki licznym tłumaczeniom jego tekstów, w tym tak znaczących prac, jak: P. Bourdieu, 1990: *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*. E. Neyman, tłum. Warszawa, PWN; P. Bourdieu, 2001: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. A. Zawadzki, tłum. Kraków, Universitas; P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, 2001: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. A. Sawisz, tłum. Warszawa, Oficyna Naukowa; P. Bourdieu, 2004: *Męska dominacja*. L. Kopciwicz, tłum. Warszawa, Oficyna Naukowa; P. Bourdieu, 2005: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. P. Biłos, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar; P. Bourdieu, 2006: *Medytacje pascaliańskie*. K. Wakar, tłum. Warszawa, Oficyna Naukowa; P. Bourdieu, 2007: *Szkic teorii praktyki, poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabyłów*. W. Kroker, tłum. Kęty, Wydawnictwo Marek Derwiecki; P. Bourdieu, 2008: *Zmysł praktyczny*. M. Falski, tłum. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego; P. Bourdieu, 2009: *Rozum praktyczny. O teorii działania*. J. Stryczyk, tłum. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego; P. Bourdieu, 2009: *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, tłum. Warszawa, PWN.
- 2 Tomasz Warczok w ramach projektu badawczego *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu* poddał analizie fenomen przekładu jako formy władzy w globalnym polu literackim. Por. T. Warczok, 2015: *Dominacja i przekład. Struktura tłumaczeń jako struktura władzy w światowym i polskim systemie literackim*. W: G. Jan-kowicz, P. Marecki, M. Sowiński, red.: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Podręcznik*. Kraków, Korporacja Ha!art, s. 15—39.

i bogaty system instytucji literackich, napięć i zależności wiążących dzieło literackie bądź artystyczne ze światem społecznym³. Badacz zakłada, że wszystkie podmioty — zwane przez niego agentami — wchodzi z sobą w pewne relacje i tworzą swego rodzaju strukturę społeczną. Rola agenta zależy od kapitału, jakim dysponuje, a mianowicie kapitału ekonomicznego, społecznego, kulturowego lub symbolicznego. Natomiast habitus agenta jest wytworem określonych warunków historycznych i społecznych, nie będąc jednak w pełni przez nie zdeterminowanym. Z naszego punktu widzenia najistotniejszy jest historyczny przebieg konstytuowania się pola literackiego, jego „realne możliwości” aktualizujące się w praktykach⁴. Markus Eberharter w oparciu o teorię habitusu P. Bourdieu pisze:

[...] habitus agenta, czyli jego *modus operandi*, decyduje o tym, jak postrzega on i ocenia rzeczywistość, w której się porusza, i w jaki sposób w niej działa. Habitus jest przyswajany zarówno przez doświadczenia indywidualno-biograficzne, począwszy od wczesnego dzieciństwa, jak i przez doświadczenia kolektywne osób poruszających się w danym polu i przyjmujących przy tym pewną rolę, np. tłumacza w obiegu lub polu literackim⁵.

Zgodnie z koncepcją P. Bourdieu nasze badania składać się będą z analizy pozycji pola przekładu, badania jego wewnętrznej struktury oraz analizy habitusów pisarek czeskich, czyli „systemu dyspozycji, które jako wytwory trajektorii społecznej oraz pozycji wewnątrz pola literackiego (lub innych pól) znajdują w tej pozycji okazję, mniej lub bardziej sprzyjającą temu, by się aktualizować”⁶. Takie podejście metodologiczne pozwala usytuować polskie przekłady czeskiej prozy kobiecej w szerszym kontekście, związanym z ich powstawaniem. Badacz francuski w swoich rozważaniach zajmując się rekonstrukcją „punktu widzenia” autora, czyli opisem miejsca zajmowanego przez pisarza w konkretnym obszarze społecznym, zauważa, że to umiejscowienie wyznacza zakres i granice jego projektu artystycznego. Oznacza to, że aby w pełni zrozumieć zamysł literacki (estetyczny) twórcy, trzeba położyć nacisk nie na jego aspekt ekspresyjny, lecz na pozycję zajmowaną przezeń na mapie pola literackiego, jak również na historyczne przemiany — obiektywne czynniki, które umożliwiły mu, a także innym pisarzom, zajęcie takich, a nie innych miejsc⁷.

3 Por. P. Bourdieu, 2001: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego...*, s. 327.

4 Por. A. Matuchniak-Krasuska, 2015: *Koncepcja habitusu u Pierre'a Bourdieu*. „Hybris”, nr 31, s. 89.

5 M. Eberharter, 2014: *Socjologiczne spojrzenie na rolę tłumaczy literatury. Na przykładzie Wandy Kragen i recepcji literatur niemieckojęzycznych w Polsce po 1945 r.* „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu”, nr 9, s. 116.

6 Por. P. Bourdieu, 2001: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego...*, s. 327.

7 Por. P. Bourdieu, 2006: *Medytacje pascaliańskie...*, s. 138.

Działania tłumaczy mogą przejawiać się w wyborze autorów i tekstów do przekładu, redagowaniu zbiorów i antologii, pisaniu recenzji wydawniczych, działalności krytycznej i publicystycznej, aż po wybór strategii przekładu poszczególnych tekstów. Wybory translatorskie twórczości pisarek czeskich po 1989 roku należy traktować jako kontynuację tradycyjnej już obecności literatury czeskiej w kulturze polskiej. Dokonują ich różni, także ze względu na generacyjną przynależność, tłumacze, między innymi: Andrzej Babuchowski, Olga Czernikow, Joanna Derdowska, Dorota Dobrew, Katarzyna Dudzic, Leszek Engelking, Piotr Godlewski, Tomasz Grabiński, Edward Madany, Julia Różewicz, Jan Stachowski, Józef Waczków i Agata Wróbel. Tłumacze mogą w istotny sposób ukierunkować recepcję danej literatury w kulturze docelowej, obecnie bowiem ich rola nie ogranicza się wyłącznie do przekładu poszczególnych tekstów. Czeska obecność literacka przybiera więc różne oblicza nie tylko w perspektywie diachronicznej, lecz także synchronicznej. W związku z tym możemy przyjąć, że pole przekładu składa się z dwóch biegunów: autonomicznego reprezentowanego przez kreatywnych tłumaczy (często są to absolwenci bohemistyki), których jakość przekładu z reguły oceniają specjaliści o dużym kapitale kulturowym, oraz heteronomicznego, poddanego siłom ekonomicznym, reprezentowanego przez czytelników-klientów i wydawców. Tłumacze reprezentują odmienne strategie wyboru, wynikające z doświadczenia, z wiedzy o literaturze i kulturze czeskiej, stopnia znajomości języka i preferencji artystyczno-estetycznych. Do wzrostu kompetencji przekładowych niewątpliwie przyczynia się wysoki poziom bohemistyki w kilku polskich ośrodkach akademickich.

Szkic charakteru pola przekładu

W tekście skupimy się na badaniu pola przekładu, które powstało po aksamitnej rewolucji 1989 roku, ponieważ kontekst rynku księgarskiego, mediów i „przemysłu językowego” jest szczególnie ważny dla twórczości przede wszystkim młodych autorek i ich tłumaczy. Zdaniem Bożeny Tokarz:

Sposób zaistnienia przekładu wyznacza kontekst i prawa rynku, a niekiedy — w przypadku czasopism, antologii, druków festiwalowych (rzadziej samodzielnej książki autorskiej) — zlecenie, ponieważ wyboru dokonuje jakiś zespół lub redaktor tomu czy pisma. Tłumacz nie jest jednak bezwolnym wykonawcą, jego akt wyboru ulega tylko, w wymienionych przypadkach, znacznym ogra-

niczeniom, będąc wyrazem bardziej ogólnych tendencji obecnych w kulturze przyjmującej⁸.

Młode autorki i ich tłumaczy możemy zaliczyć do pierwszego pokolenia w tym regionie, które musiało się w pełni dostosować do wymagań „biznesu księgarskiego”, jednocześnie zajmując wobec niego bardzo krytyczne stanowisko. W naszych badaniach stajemy zatem przed pewnego rodzaju kołem hermeneutycznym, ponieważ zgodnie z tym, co pisze P. Bourdieu w *Zaproszeniu do socjologii refleksyjnej*, aby skonstruować pole, trzeba rozpoznać, jakie formy specyficznego kapitału będą w nim skuteczne. Z kolei aby określić te formy specyficznego kapitału, trzeba znać logikę pola⁹.

W warunkach Czechosłowacji, podobnie jak w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i całym obozie tzw. państw socjalistycznych, oficjalny dostęp obywateli do kultury, a więc również literatury innych krajów, podlegał ograniczeniu i reglamentacji. Dotyczyło to nie tylko literatur zachodnich, lecz także literatur narodowych państw „bratniego obozu” komunistycznego. „Porozumiano się co do niezbędnej rezygnacji z wysuwania na plan pierwszy estetycznych funkcji literatury na rzecz jej zadań edukacyjnych w nowym, przekształconym społeczeństwie”¹⁰. W tym czasie wymiana kulturalna odzwierciedlała bezpośrednio każdą zmianę politycznych układów i była im podporządkowana.

Obraz wzajemnych kontaktów na polu przekładu po 1945 roku odnotowano między innymi w takich publikacjach, jak: Witolda Nawrockiego i Tadeusza Siernego *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980* (1983), bibliografia obejmuje 548 zapisów; opracowany przez Ilonę Gwóźdź-Szewczenko wykaz dzieł pisarzy czeskich w polskich tłumaczeniach wydanych po 1945 roku, dołączony do książki Zofii Tarajło-Lipowskiej *Historia literatury czeskiej. Zarys* (2010), zawiera druki zwarte przede wszystkim wydane w oficjalnym obiegu; bibliografia książek tzw. drugiego obiegu została opracowana przez Dorotę Bielec i uzupełniła jej publikację *Sprawy czeskie w polskich drukach drugiego obiegu* (2008), która stanowi próbę opisu swoistego fenomenu, jakim było publikowanie tekstów o tematyce czeskiej w polskim obiegu niezależnym po roku 1968.

Od momentu pojawienia się nieoficjalnych wydawnictw w Polsce istniały dwa nurty promocji czeskiej kultury: urzędowy, wybiórczy i jednostronny, oraz

8 B. Tokarz, 2009: *Słoweńskie wybory z literatury polskiej: przekłady z lat 1990—2006*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 1, cz. 1: *Wybory translatorskie*, s. 212.

9 Por. P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, 2001: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej...*

10 W. Nawrocki, 1988: *Przekład i polityka kulturalna*. W: Idem: *Szkice czeskie i słowackie. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej oraz jej recepcji w Polsce w latach 1944—1984*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 216.

podziemny, który działał znacznie prężniej, mimo technicznych ograniczeń. Wymiana kulturalna po roku 1968 prezentowała bardzo ubogi obraz czeskiej literatury, dlatego też wydawnictwa drugiego obiegu za jeden ze swoich celów postawiły sobie wypełnienie tej luki, uzupełnienie obrazu czeskiej kultury o autorów i dzieła, które były oficjalnie zakazane. Wśród tłumaczonych w Polsce po wojnie tekstów nie do uniknięcia były oczywiście utwory schematyczne, o niskiej wartości artystycznej. Czytelnik polski miał przede wszystkim dostęp do tekstów autorek, których dorobek międzywojenny odpowiadał zasadom realizmu socjalistycznego, po wojnie wprowadzonego jako oficjalnie obowiązujący kierunek. Socjalistyczną metodą twórczą reprezentowała twórczość Marii Pujmanovej, Marii Majerovej, Jarmili Glazarovej czy Aleny Bernáškovéj. „Wydawano je w Polsce w celach propagandowych, ale pośród drukowanych wtedy przekładów z literatury czeskiej można odnaleźć także wiele utworów należących do czeskiej klasyki i wartościowych tekstów pisarzy czeskich”¹¹. W Polsce publikowano wówczas między innymi twórczość XIX-wiecznej pisarki i feministki Karoliny Světlej czy prekursorki nowej czeskiej prozy Boženy Němcovej. Po 1945 roku w Polsce publikowane były dzieła Karela Čapka, Jaroslava Haška, Bohumila Hrabala, Milana Kundery czy Josefa Škvoreckiego.

Niestety, kobieca twórczość była w tym gronie słabo reprezentowana. Nieliczne przekłady tekstów czeskich pisarek ukazywały się w postaci samodzielnych książek autorskich oraz druku w czasopiśmie. Spośród autorek, które zadebiutowały na przełomie lat 50. i 60. XX wieku, znane w Polsce były między innymi: Eva Kantůrková, Jaromíra Kolářová, Maria Kubátová, Jarmila Loukotková czy Valja Stýblová. Następną grupę tworzą autorki, które debiutowały pod koniec lat 60. i 70. XX wieku. Należy tu wspomnieć nazwiska: Alexandry Berkovej, Terezy Boučkovej, Zuzany Brabcovej, Danieli Hodrovej, Edy Kriseovej czy Lenki Reinerovej, których dorobek w przekładach polskich prezentowany jest dopiero po 1989 roku. W latach 70. w Czechosłowacji obowiązywał polityczny kurs tzw. normalizacji jako skutek wydarzeń sierpnia 1968 roku. Dla literatury oznacza to powrót do socrealizmu, wartość dzieła literackiego mierzono poziomem zaangażowania społeczno-politycznego, oczywiście po właściwej pod względem ideologicznym stronie. W latach 80. wydarzenia w Polsce spowodowały, iż do naszej literatury, zwłaszcza współczesnej, ówcześni decydenci czechosłowaccy odnosili się nieufnie i podejrzliwie. Sprawy wymiany kulturalnej między naszymi krajami regulowała wówczas umowa dwustronna, zgodnie z którą odgórnie określano między innymi liczbę i tytuły utworów oraz autorów, których twórczość mogła być publikowana w przekładzie na język polski. Mieliśmy

11 D. Bielec, 2008: *Sprawy czeskie w polskich drukach drugiego obiegu*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 19.

wówczas do czynienia ze zjawiskiem określanym przez P. Bourdieu dominacją pewnych sił społecznych (np. władzy, religii czy ekonomii)¹², które dyktują warunki i wyznaczają zakres możliwego działania jednostkom oraz grupom, innymi słowy: organizują różne formy praktyki społecznej. Dopiero w toku walk z owymi czynnikami, w trybie krytycznego odrzucenia ich wpływu, doszło do ukonstytuowania się konkretnego pola. Zauważyć należy, że prestiż tłumacza prawdopodobnie nie był w tym okresie zbyt wysoki¹³.

W 1989 roku przestały działać długoletnie mechanizmy „wymiany kulturowej”, zarówno tej kontrolowanej przez władze — oficjalnej, jak i tej drugiej — nieoficjalnej, tzw. drugoobiegowej (w przypadku Polski) bądź samizdatowej (w przypadku Czechosłowacji). Skończył się obowiązek promowania kultur „zaprzyjżnionych narodów”, jak i konspiracyjne przemycanie twórczości zakazanej przez totalitarny reżim. Stąd twórczość pisarek czeskich i jej miejsce jest przedmiotem idealnie nadającym się do badania, głównie ze względu na szereg znaczących przemian regionalnych, takich jak upadek komunizmu, narodziny gospodarki wolnorynkowej, oraz przemian ponadregionalnych, w tym globalizację i rozwój mediów. Rozwój nowych instytucji pola literackiego (nagród, festiwalu), ewolucja pola wydawniczego czy pojawienie się nowych aktorów (agentów literackich), wpłynęły na radykalne przemiany na samym obszarze literatury. Transformacja ustrojowa, a w rezultacie wyłonienie się po 1989 roku przekształconego pola literackiego oznaczało więc jego przesunięcie ze strefy oddziaływania państwa do obszaru, gdzie wpływ na uniwersum wywierają przede wszystkim siły rynkowe. Zmiany ustrojowe w Europie Środkowo-Wschodniej w 1989 roku przyniosły państwom tego regionu, wraz z niezależnością polityczną, swobodę kulturową.

O obecności czeskiej prozy kobiecej w Polsce po 1989 roku

Czeska badaczka Jarmila Flaková w artykule *Česká moderní literatura psaná ženami* na łamach portalu CzechLit.cz stawia tezę, że dzisiejsza literatura naszych południowych sąsiadów ma kobiecą twarz. W tekście czytamy:

Archetypem moderní spisovatelky je žena talentovaná, vzdělaná, co nejvíce otevřená a svá. Nebojí se šokovat tématy za hranicemi, protože hranice nezná. Nevadí jí, že kritikům i čtenářům servíruje mezi řádky (a vůbec ne na stříbrném

12 Por. P. Bourdieu, 2001: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego...*, s. 218.

13 Por. J. Parandowski, 1955: *O znaczeniu i godności tłumacza*. W: M. Rusinek, red.: *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 11.

podnose) zároveň část svého intimního života. Naopak dokáže svou individualitu prodat a podat tak pomocnou ruku všem, kteří prožili a prožívají něco podobného, jen nenašli v důsledku možného odsouzení okolím odvahu o tom mluvit nebo psát¹⁴.

J. Flaková kreslí obraz współczesnej czeskiej pisarki oraz prezentuje nazwiska, które wypada znać, ponieważ ich obecność wyraźnie zaznaczyła się zarówno w Republice Czeskiej, jak i poza jej granicami. Potwierdzają to liczne nagrody literackie przyznawane czeskim pisarkom w ostatnich latach. W 2016 roku ogłoszono finałową piątkę książek nominowanych do Nagrody im. Josefa Škvoreckiego, jednego z najważniejszych czeskich wyróżnień literackich, którą zdominowały kobiece pióra. Nominowane były znane już czeskiemu czytelnikowi autorki: Anna Bolavá, Zuzana Brabcová, Sylva Fischerová i Markéta Pilátová. W finale znalazły się twórczynie, których książki znane są także polskim czytelnikom. Powieść pisarki, dziennikarki i autorki tekstów Markéty Pilátovéj *Žluté oči prowadzą do domu* (*Žluté oči vedou domů*, tłum. Katarzyna Dudzic, Tomasz Grabiński) w 2013 roku kandydowała do Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus”, ufundowanej przez miasto Wrocław, przyznawanej w dziedzinie twórczości prozatorskiej, napisanej w języku polskim lub tłumaczonej na język polski. Twórczość czeskiej poetki i prozaiczki Sylvy Fischerovej popularyzowana jest w Polsce przez Oficynę Wydawniczą ATUT, która działa we Wrocławiu od 1993 roku. Jest to niezależna firma prywatna założona i prowadzona przez Witolda Podedwornego. Specjalizuje się w książkach naukowych i popularnonaukowych, ale wydaje także literaturę piękną; większość publikacji związana jest z tematyką pogranicza kulturowego polsko-czesko-niemieckiego. Wydawnictwo otrzymało liczne nagrody i wyróżnienia, między innymi Nagrodę Kulturalną Śląska (2013). Dzięki staraniom tej oficyny w 2008 roku ukazał się zbiór opowiadań Sylvy Fischerovej *Cud* (*Zázrak*, tłum. Agata Tarnawska). Z twórczością czeskiej prozaiczki i poetki Anny Bolavej polski czytelnik mógł zapoznać się w 2017 roku, wówczas jej tekst *W ciemność* (*Do tmy*, tłum. Agata Wróbel) opublikowany został przez wydawnictwo Książkowe Klimaty, które powstało w 2013 roku we Wrocławiu, aby popularyzować współczesną prozę europejską, szczególnie pochodzącą z kierunku południowego. Za pomocą swoich wyborów książkowych wydawnictwo Książkowe Klimaty pokazuje te miejsca na literackiej mapie, które pomimo niewielkiego oddalenia geograficznego wciąż pozostają w cieniu. Wśród nominowanych do Nagrody im. Josefa Škvoreckiego

14 J. Flaková, [online]: *Česká moderní literatura psaná ženami*. Dostępne w Internecie: <https://www.czechlit.cz/cz/feature/ceska-moderni-literatura-psana-zenami/> [dostęp: 31.01.2018].

była także Zuzana Brabcová, najmniej znana polskiemu czytelnikowi pisarka, reprezentująca pokolenie autorek dorastających w Czechosłowacji w warunkach reżimu. W przekładzie Anny Car ukazał się fragment jej głośnej powieści *Rok perel* (*Rok perel*), opublikowany w kwartalniku kulturalnym „Opcje” (2007, nr 1), który funkcjonuje nieprzerwanie od 1993 roku. Od 2001 roku redaktorem naczelnym czasopisma jest Alina Świeściak, a „Opcje” przyjęły formę numerów tematycznych. Numer czasopisma, w którym zamieszczony został fragment prozy Z. Brabcovej, nosił tytuł *Czechy. Chrześcijaństwo*.

W najnowszej czeskiej literaturze kobiety coraz częściej dochodzą do głosu. I jest to zdecydowany, mocny głos między innymi: Radki Denemarkovej, Ireny Douskovej, Danieli Hodrovej, Petry Hůlovej, Jakuby Katalpy, Květy Legátové, Ireny Obermannovej, Haliny Pawlowskiej, Petry Soukupovej czy Kateřiny Tučkové. Twórczość tych autorek, z wyjątkiem książek J. Katalpy, tłumaczona jest na język polski. W ostatnich latach tłumacze wybierali szczególnie publikacje czeskich autorek młodego pokolenia. Pisarki czeskie, do grona których możemy zaliczyć Radkę Denemarkovą, Petrę Hůlovą, Markétę Pilátovą czy Kateřinę Tučkovą (tzw. *drsné dámy*)¹⁵, chętnie analizują współczesne dzieje, komentują tragedie związane z małą i wielką historią, a przede wszystkim podejmują temat przemocy, okrucieństwa, szczególnie wobec tych najbardziej bezbronnych. W Polsce ukazały się przekłady książek: Petry Hůlovej *Czas Czerwonych Gór* w tłumaczeniu Doroty Dobrew (2007, *Paměť mojí babičce*), *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia* w tłumaczeniu Julii Różewicz (2013, *Umělohmotný třípokoj*), *Stacja Tajga* w tłumaczeniu Piotra Godlewskiego (2011, *Stanice tajga*), *Macocha* w tłumaczeniu Julii Różewicz (2017, *Macocha*); Markéty Pilátovéj *Žółte ocy prowadzą do domu* w tłumaczeniu Katarzyny Dudzic i Tomasza Grabińskiego (2013, *Žluté oči vedou domů*); Radki Denemarkovej *Pieniądze od Hitlera* w tłumaczeniu Olgi Czernikow i Tomasza Timingeriu (2008, *Peníze od Hitlera*), *Przyczynek do historii radości* w tłumaczeniu Olgi Czernikow (2017, *Příspěvek do historie radosti*). Julia Różewicz przetłumaczyła tekst Kateřiny Tučkovéj *Boginie z Žitkovéj* (2014, *Žitkovské bohyně*), który był w ostatnich latach gorąco komentowany w Czechach. Wrocławskie Wydawnictwo Afera, założone przez Julię Różewicz w listopadzie 2010 roku, na swojej stronie internetowej (www.wydawnictwoafera.pl) zapowiada przygotowanie do druku przekładu kolejnej książki Kateřiny Tučkovéj *Vyhánění Gerty Schnirch*, w której autorka w charakterystyczny dla siebie sposób porusza niewygodny temat czechosłowackiej historii

15 W recenzji Vojtěcha Vanery książki Kateřiny Tučkovéj *Žitkovské bohyně* na portalu Literární.cz czytamy: „Žitkovské bohyně nejsou mimořádným románem v kontextu současné české literatury; její tvorba ji řadí k prozaičkám mladší generace zosobňující jakousi drsnou ženskou školu”. Dostępne w Internecie: <http://www.katerina-tuckova.cz/recenze-Zitkovske-bohyne-Literarni-cz.html> [dostęp: 31.01.2018].

(wygnanie Niemców sudeckich z Czechosłowacji), problem winy i kary, zemsty i przebaczenia, oddając głos silnym kobietom. Pisarka za ten tekst otrzymała w Czechach Nagrodę Czytelników Magnesia Litera 2010¹⁶. Wydawnictwo Afera wprowadza na polski rynek ciekawe czeskie nowości wydawnicze, pozycje bestsellerowe i uhonorowane prestiżowymi nagrodami publikacje. Do grona autorek, których teksty publikowane są w Wydawnictwie Afera, obok Petry Hůlovej i Kateřiny Tučkovéj, należą Petra Soukupová, Tereza Boučková oraz Iva Procházková. W Polsce ukazały się w tłumaczeniu Julii Różewicz powieści Petry Soukupovej: *Zniknąć* (2012, *Zmizet*), *Pod śniegiem* (2016, *Pod sněhem*) oraz *Bercik i niuniuch* (2015, *Bertík a čmuchaadlo*). W roku 2016 wydane zostały dwa teksty Ivy Procházkovej: *Mężczyzna na dzień* (*Vraždy v kruhu. Muž na dně*) oraz *Roznegliżowane* (*Dívky nalehko*) — również w tłumaczeniu Julii Różewicz. Powieść Terezy Boučkovéj *Rok koguta* (2017, *Rok kohouta*) przetłumaczyła Olga Czernikow.

Obserwując wybory translatorskie wspomnianych polskich wydawnictw, dostrzec można pewne prawidłowości. Kiedy mówi się o strategii wydawniczej danej oficyny, trzeba pamiętać, że jej zakres ogranicza miejsce zajmowane przez dane wydawnictwo w polu. A to z kolei wyznaczają posiadane zasoby materialne i symboliczne. Zaznaczenie swojej pozycji, czyli pojawienie się w polu, zakłada wyróżnienie się, odróżnienie się od konkurencji. Ważnym elementem kapitału symbolicznego tych kilku wybranych instytucji jest czas, albowiem są jednymi z nowo powstałych w Polsce. Wyrasza z tego przyjęta przez wydawnictwa strategia oparta na „nowości”, która implikuje zmianę pokoleniową, łagodne przeciwstawienie się temu, co już na rynku znane, klasyczne czy tradycyjne. Wśród czeskich propozycji Oficyny Wydawniczej ATUT znalazły się utwory Radki Denemarkovej, Sylvy Fischerovej i Violi Fischerovej. Pisarka, poetka i tłumaczka Viola Fischerová należała do pokolenia autorek, którym odmówiono prawa do publikacji w 1968 roku po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Artystka wyemigrowała z kraju do Szwajcarii. Sylva Fischerová i jej rówieśniczka Radka Denemarková należą do pokolenia, którego czas dzieciństwa i młodości przypadł właśnie na lata normalizacji. Autorki ATUTU w wyniku przeżyć pokoleniowych cechuje bolesne poczucie „dotknięcia” przez historię. Polityka wydawnicza tej oficyny oparta jest na zapełnianiu niszy, którą tworzy segment literatury ambitnej, co wiąże się z prestiżem, stanowiącym kryterium związane z autonomicznym polem literackim. „Książka prestiżowa” nie

16 Magnesia Litera — czeska nagroda literacka przyznawana od 2002 roku dla najlepszej książki we wszystkich kategoriach: proza, poezja, książka dla dzieci i młodzieży (od 2004), książka naukowa, publicystyka, przekład, wydarzenie wydawnicze, debiut (objawienie roku) oraz główna nagroda Książka Roku.

jest publikowana ze względu na zyski, jakie może przynieść, pracuje natomiast na wizerunek wydawnictwa.

Wydawnictwo Afera stawia sobie za cel prezentowanie twórczości młodych czeskich autorek, dopiero walczących o uznanie krytyki nie tylko na scenie międzynarodowej, lecz także na rodzimym rynku księgarskim. Tego rodzaju działania wydawnicze wydają się szczególnie istotne jako próba dokumentacji prądów literackich w czasie ich powstawania, bez czekania na opinie krytyków czy nominacje do nagród. Założycielka wydawnictwa Julia Różewicz została wyróżniona prestiżową nagrodą translatorską, co roku przyznawaną przez „Literaturę na Świecie”. Tłumaczka otrzymała nagrodę w kategorii Nowa Twarz (2013) za przekład książki *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia* autorstwa Petry Hůlovej. Tym samym J. Różewicz poprzez swoje świadome działania agentki pola literackiego akumuluje kapitał i dzięki temu poprawia własną pozycję w polu tłumaczeniowym¹⁷. Publikacja uznanego i chwalonego tłumaczenia wiąże się ze wzrostem kapitału ekonomicznego (wynagrodzenie), społecznego (znajomość z autorem) i symbolicznego (prestż) dla tłumaczki. Należy zwrócić uwagę, że tego typu nagrody poprawiają też status przekładów z języka czeskiego na polskim rynku tłumaczeniowym. Zazwyczaj druk tekstu Wydawnictwo Afera zaczyna od nakładu dwóch tysięcy egzemplarzy, a następnie dodrukowuje tytuły cieszące się zainteresowaniem czytelników.

Kolejna oficyna reprezentująca środowisko wrocławskie — Książkowe Klimaty — w swojej ofercie ma publikacje autorek nagradzanych. Posługując się terminologią P. Bourdieu, można powiedzieć, że wydawnictwo to wybiera autorki „młode”, które mają krótki staż w polu, ale ich twórczość jest już wstępnie konsekrowana. Książka Markéty Pilátowej *Żółte oczy prowadzą do domu* (2013) została zakwalifikowana do Literackiej Nagrody Europy Środkowej „Angelus”. W Czechach jej debiutancka powieść była nominowana do nagrody Magnesia Litera oraz Nagrody im. Josefa Škvoreckiego. Natomiast głośny tekst Anny Bolavej *W ciemność* był uhonorowany nagrodą Magnesia Litera (2016). Takie wybory budują kapitał symboliczny wydawnictwa.

Wspomniane oficyny są tu rozpatrywane łącznie, ponieważ jedna zasada jest dla nich właściwa: pośredniość strategii. Wybierają w sferze polityki wydawniczej logikę autonomiczną, niemniej w sferze promocji i dystrybucji próbują funkcjonować według polityki heteronomicznej¹⁸. W ich strategii

17 Por. P. Bourdieu, 2005: *The Social Structures of the Economy*. Ch. Turner, tłum. Cambridge, Polity Press.

18 Por. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, red., 2015: *Literatura polska po 1989 roku...*, s. 118.

wydawniczej zaznacza się założycielskie myślenie o etosie, rozumianym tutaj jako publikowanie literatury niekomercyjnej, dla stosunkowo wąskiej publiczności, niezależnie od rynku, a więc są po stronie kapitału symbolicznego. W ten sposób wydawnictwa przyjmują rolę gracza aktywnie kształtującego pole literackie i gusta czytelnicze. Decydując się na wydanie dzieł czeskich autorek, oficyny polskie nie mogą na ogół liczyć na wysokie dochody ze sprzedaży, choć ich nakłady nierzadko szybko się wyczerpują. Czeska beletrystyka publikowana jest więc częściej z uznania dla jej walorów artystycznych. Nakłady wydań czeskich autorek nie są w Polsce wysokie, osiągają porównywalne liczby egzemplarzy jak w przypadku młodych autorek czeskich, których dzieła nie znalazły się jeszcze w kraju na liście bestsellerów. Odbiorcą produkcji tych wydawnictw jest czytelnik o dużym doświadczeniu kulturowym, zorientowany w specyfice czeskiej literatury i kultury.

Tym, co zwraca naszą szczególną uwagę, jest kwestia doboru pisarek, których twórczość, sylwetki i praca artystyczna są przedstawiane na polskim rynku wydawniczym. Należy pamiętać bowiem, że dorobek twórczy wspomnianych artystek stanowi jedynie ułamek zróżnicowanej panoramy tego zjawiska w czeskiej literaturze. Wystarczy wspomnieć między innymi twórczość Caroly Biedermannovej, Bohumily Grögerovej, Evy Hauserovej, Jakuby Katalpy, Věry Linhartovej, Hany Lundiakovej, Magdalény Platzovej, Kateřiny Rudčenkovej, Milady Součkovéj czy Magdalény Wagnerovej, którym polscy wydawcy i tłumacze nie poświęcili jeszcze swojej uwagi. Śledząc polski odbiór twórczości czeskich pisarek, można dostrzec ich instrumentalną recepcję. Rodzi się podejrzenie, że o ich zaistnieniu decyduje często przypadek: gust redaktora, wydawcy, tłumacza zastępuje — czy wręcz stanowi — program wydawniczy. Przyczyny tego stanu szukać może należy w braku systematycznej refleksji krytyczno-literackiej nad dziełami czeskich autorek, braku głębszej interpretacji dokonywanej przez krytykę porównawczą czy też pewne odizolowanie literatury czeskiej od polskiej.

W przeciwieństwie do dużych agentów z sektora heteronomicznego, „małe” wydawnictwa odnoszą się wprost do instytucji wewnątrz pola: profesjonalnej krytyki, nagród literackich, festiwali czy środowiska. W przypadku wspomnianych polskich wydawnictw środowisko związane jest z konkretnym miejscem ich działania. Właściciele tych wydawnictw, redaktorzy i tłumacze bardzo wyraźnie funkcjonują w środowisku literackim Wrocławia i dysponują określonym kapitałem społecznym. Obecne zainteresowanie literaturą czeską w Polsce, także twórczością czeskich pisarek, nie byłoby możliwe bez osobistej obecności autorek na targach i festiwalach, które dają możliwość bezpośredniego dotarcia do czytelników. W ostatnich latach coraz częściej goszczą u nas czeskie autorki, które mają świadomość, jak istotne jest nagłośnienie medialne towa-

rzyszające tego typu spotkaniom. Obecność na nich staje się też częścią strategii poruszania się autorek w polu literackim, a zatem czymś, co nazwać by można habitusem literackim, ponieważ są gotowe do określonego działania w polu literackim, postrzegania i analizowania relacji zachodzących w jego obrębie oraz reagowania na jego poszczególne elementy¹⁹. Warto wspomnieć, że podczas czwartej edycji festiwalu Literacki Sopot (2015), którego temat wiodący stanowiła literatura czeska, można było spotkać Radkę Denemarkową i Petrę Hůlovą. Wówczas w debatach na temat czeskiej literatury, kultury i historii wzięli udział między innymi: czeski historyk, znawca historii antykomunistycznej opozycji, publicysta Petr Blažek; tłumacz poezji i prozy, literaturoznawca i krytyk, poeta Leszek Engelking; filolog czeski i słowacki, dyplomata, tłumacz literacki, publicysta, redaktor, dziennikarz Andrzej Jagodziński; eseista, pisarz i tłumacz literatury czeskiej Aleksander Kaczorowski; bohemistka, wydawca, tłumaczka Julia Różewicz; dziennikarz, reportażyista, pisarz Mariusz Szczygieł; tłumacz, dziennikarz, dyplomata, nauczyciel akademicki, były dyrektor Czeskiego Centrum Kultury w Warszawie Petr Janyška; reżyser filmowy oraz teatralny, scenarzysta i aktor Jiří Menzel; reżyser, scenarzysta, dramaturg Petr Zelenka, a także czeski dyplomata, polityk, pisarz, dziennikarz i psycholog, ambasador Republiki Czeskiej w Wielkiej Brytanii Michael Žantovský. Latem 2015 roku trwał Miesiąc Spotkań Autorskich — organizowany od 2000 roku festiwal, który powstał w Brnie i stopniowo rozszerzył się na dalsze miasta. W ciągu ostatnich sześciu lat odbywał się w Brnie, Koszycach, Ostrawie i Wrocławiu. W ramach głównego programu festiwalu przedstawiło się 21 pisarzy polskich, 10 czeskich i słowackich oraz 31 ukraińskich. Do Wrocławia zawitali między innymi Michal Ajvaz, Jiří Hájíček, Karol Sidon oraz Jaroslav Rudiš. Wśród zaproszonych gości były Tereza Boučková i Kateřina Tučková. Podczas Miesiąca Spotkań Autorskich w 2016 roku miłośnicy literatury czeskiej mogli wybrać się do wrocławskiej Mediateki, aby tam spotkać Hanę Lundiakovą, Ivę Pekárkovą, Petrę Soukupovą oraz Alenę Zemančikovou.

Obok licznych instytucjonalnych akcji na rzecz promocji literatury czeskiej niezwykle ważne znaczenie w Polsce ma zaangażowanie samych tłumaczy. „Tłumacze żyją i pracują w określonych kontekstach, a sposób, w jaki pojmują własne przedsięwzięcia przekładowe, jak rozumieją swoje miejsce w kulturze literackiej, jakie są ich warunki pracy i okoliczności życia, istotnie wpływa na tworzone przez nich tłumaczenia”²⁰. W wyniku znaczących zmian, jakie zaszły w polu literackim w ciągu ostatniego dwudziestoosmioletnia, na nowo

19 Por. P. Bourdieu, 2001: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego...*, s. 296.

20 M. Heydel, 2013: „Gorliwość tłumacza”. *Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 7.

definiuje się rola tłumacza — na styku literatury i biznesu, jako mediatora między tymi obszarami. Tłumacze przyczyniają się do ciągłego ruchu w polu i jego dynamizacji, co w teorii P. Bourdieau stanowi cechę konstytutywną logiki istnienia pola. To oni, obok profesjonalnych agentów literackich, proponują często wydawcom wybrane przez siebie tytuły. W swoich translatorskich poszukiwaniach przyjmują aktywną rolę agentów w dialogu międzykulturowym, promując szczególnie literaturę autorek nieznanych bądź mało znanych polskiemu czytelnikowi. Niepodważalna jest zasługa wielu wybitnych tłumaczy w wypełnianiu luk w recepcji literatury czeskiej w Polsce. Należy wspomnieć działalność Andrzeja Czibora-Piotrowskiego, Piotra Godlewskiego, Andrzeja Jagodzińskiego i Aleksandra Kaczorowskiego. W ostatnich latach rozpoczęły swoją przygodę z literaturą czeską młode tłumaczki, które kształtując i szlifując swój przekładoznawczy warsztat, stopniowo zastępują grono zasłużonych i doświadczonych tłumaczy. Są wśród nich Olga Czernikow, Katarzyna Dudzic i Julia Różewicz, absolwentki wrocławskiej bohemistyki, a także Joanna Derdowska, absolwentka bohemistyki i socjologii na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Należy odnotować ich niezwykle aktywną działalność tłumaczeniową skierowaną w dużej mierze na twórczość czeskich autorek. Przekłady młodych adeptek sztuki translatorskiej świadczą o szacunku tłumaczek do inności, nie obocości, lecz odmienności czeskiej kultury. Tłumacze polscy sięgnęli po utrwalone i potwierdzone recepcją czytelniczną utwory współczesne, widziane z niewielkiego dystansu czasowego, kierując się nie tylko popularnością (nagrody literackie), lecz także krytyczną weryfikacją tłumaczonych utworów. Nie bez znaczenia jest również aspekt pokoleniowy. Tłumacze, dokonując wyboru, odpowiadają także na własne i zbiorowe potrzeby, inspiracje intelektualne i emocjonalne, ponieważ to specyficzni odbiorcy/nadawcy przynależni do dwóch kultur²¹.

Prezentowana w Polsce twórczość czeskich pisarek buduje w wyobraźni polskiego czytelnika mapę heterogenicznych tożsamości współczesnych Czeszek. Współczesna literatura czeska pisana przez kobiety staje się kroniką opisywanych przeobrażeń. Można dostrzec przy tym, że tożsamościowe poszukiwania Czeszek należy rozpatrywać i interpretować w kontekście szerszych zmian, jakim podlegało czeskie społeczeństwo, rzucone po 1989 roku na głębokie wody kapitalizmu i globalnej polityki, a jednocześnie uwikłane w wewnętrzne spory wokół historii, pamięci i tradycji. Można uchwycić zmiany, jakie zaszły w czeskiej narracji po 1989 roku. Autorki dokonują rewizji tradycyjnych ról,

21 Por. A. Legeżyńska, 1986: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, A. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

zaczynają podważać aktualność starych figur wyznaczających pozycję kobiet w narodowej wspólnoty. Początek lat 90. przynosi odpolitycznienie literatury. Przestaje być ona lustrem odbijającym jedynie słuszne idee narodowe, a staje się przestrzenią wolności i słowa, formy i treści. Efektem tego jest otwarcie pisarek na aspekty dotychczas marginalizowane. Czeskie autorki podążają ścieżką inności, budują własne narracje, prowokują, ale też wpisują się w główny nurt literacki, uzupełniając dyskurs dominujący o tzw. perspektywę grup marginalizowanych (w tym kobiet). Prym zaczyna wieść literatura psychologiczna, nastawiona na eksplorowanie stanów emocjonalnych. Czeszki zrywają ze służebną rolą literatury (szczególnie podnoszoną w czasach czeskiego odrodzenia narodowego) i w pełni zatapiają się we własnej, dotąd nieujawnianej wrażliwości. Coraz częściej pisarki i publicystki podejmują tematy odnoszące się do kwestii ciała, ról płciowych, seksualności, relacji między płciami w społeczeństwie, kulturowych konstrukcji męskości i kobiecości, czy w końcu zagadnień bardziej delikatnych, takich jak przemoc, dyskryminacja czy wykluczenie.

Twórczość czeskich autorek została zaprezentowana czytelnikowi polskiemu pod koniec XX i na początku XXI wieku w wydaniach samodzielnych. Najliczniej przekłady prozy pisarek czeskich — w formie siedmiu wydań książkowych — ukazały się w 2008 roku. W ostatnich latach w Polsce publikuje się rocznie ponad dziesięć tytułów współczesnej literatury czeskiej. Należy podkreślić, że nie są to jedynie książki autorów bardzo znanych i nagradzanych, które w kraju odniosły sukces komercyjny, jak Petr Šabach i Kateřina Tučková. Dla recepcji literatury czeskiej w Polsce charakterystyczny zdaje się fakt, że przyswaja się poszczególne utwory. Można cieszyć się pewną liczbą tłumaczeń, ale przeciętny odbiorca nie potrafi wyrobić sobie odpowiedniego poglądu na temat kształtu całości tej literatury. Może nawet należałoby mówić o pewnej przypadkowości dobieranych do tłumaczenia publikacji. Sądzić można, że decydują w tej kwestii indywidualne, prywatne, osobiste preferencje i zamiłowania, pomaga tradycja wzajemnych kontaktów kulturowych i literackich.

Aneks

Bibliografia przekładów twórczości autorek czeskich w Polsce po 1989 roku

Publikacje książkowe

1990

- Němcová Božena: *Pohádky českých dětí Kytička národních pohádek / Baśnie czeskich dzieci*. Halina Asmann, tłum. Olsztyn, Pojezierze.
- Vostrá Alena: *Než dojde k vraždě / Zanim dojdzie do morderstwa*. Cecylia Dmochowska, tłum. Warszawa, Czytelnik.

1997

- Schmidtová Eva: *Dívka jako ty / Dziewczyna taka jak ty*. Edward Madany, tłum. Warszawa, Iskry.

1999

- Janyšková Anna: *Ja, czarodziej*. Jan Stachowski, tłum. Czeski Cieszyn, Olza.
- Kriseová Eda: *Co se stalo / Co się zdarzyło*. Piotr Godlewski, tłum. Warszawa, Twój Styl.
- Tabasová Blanka: *Můj syn nezemřel / Mój syn nie odszedł*. Blanka Tabasová, tłum. Kraków, Skrzat, Antykwa.

2001

- Hodrová Daniela: *Podobojí / Pod dwiema postaciami*. Leszek Engelking, tłum. Łódź, Fundacja Anima, Tygiel Kultury.

2002

- Lachmanová Kateřina: *Dvojitá tvář lenosti / Dwa oblicza lenistwa*. Andrzej Babuchowski, tłum. Poznań, W Drodze.
- Munková Alena: *Štaflík a Špagetka / Psi život: Szczudlik i Bagietka*. Hanna Kostyrko, tłum. Warszawa, Grafag.
- Obermannová Irena: *Deník šílené manželky / Dziennik szalonej mężatki*. Józef Waczków, tłum. Warszawa, Veda.

2005

- Kubátová Marie: *Pohádky o Krakonošovi; Jak Krakonoš s Trautenberkem vedli válku; Bubáci z Krakonošova / Legendy o Karkonoszu i z Karkonoszy*. Karina Kurková, tłum. Jelenia Góra, Muzeum Karkonoskie.
- Pawłowska Halina: *Zoufalé ženy dělají zoufalé věci / Zdesperowane kobiety postępują desperacko*. Józef Waczków, tłum. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B.

2006

- Legátová Květa: *Želary / Želary*. Dorota Dobrew, tłum. Warszawa, Kowalska/Stiasny.
- Obermannová Irena: *Příručka pro neposlušné ženy / Poradnik dla niegrzecznych kobiet*. Jan Stachowski, tłum. Kraków, Wydawnictwo Literackie.

2007

- Dousková Irena: *Hrdý Budžes / Dumny Bądzżeś*. Joanna Derdowska, tłum. Poznań, Zyski-Ska.
- Fischerová Viola: *Babí hodina / Babia godzina*. Dorota Dobrew, tłum. Wrocław, Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Hůlová Petra: *Paměť mojí babičce / Czas Czerwonych Gór*. Dorota Dobrew, tłum. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B.
- Obermannová Irena: *Nezavěšujte se / Proszę się nie rozłączać*. Jan Stachowski, tłum. Kraków, Wydawnictwo Literackie.

2008

- Denemarková Radka: *Peníze od Hitlera: (letní mozaika) / Pieniądze od Hitlera*. Olga Czernikow, Tomasz Timingeriu, tłum. Wrocław, Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Fischerová Sylva: *Zázrak / Cud*. Agata Tarnawska, tłum. Wrocław, Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Fischerová Viola: *Co vyprávěla dlouhá chvíle / Opowieści dłużącego się czasu*. Dorota Dobrew, tłum. Wrocław, Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Legátová Květa: *Jozova Hanule / Hanulka Jozy*. Dorota Dobrew, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Dwie Siostry.
- Neborová Anna: *Oskar a Mimi / Oskar i Mimi*. Maria Marjańska-Czernik, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Bis.
- Pawłowska Halina: *Díky za každé nové ráno / Dziękuję za każdy nowy poranek*. Dorota Kania, tłum. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B.
- Procházková Petra: *Fřišta / Riszta. Opowieść kabulska*. Jan Stachowski, tłum. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne.

2009

- J e s e n s k á Milena: *Nad naše síly. Češi, Židé, Němci 1937—1939 / Ponad nasze síly. Czesi, Żydzi i Niemcy. Wybór publicystyki z lat 1937—1939.* Leszek Engelking, tłum. Wołowicz, Wydawnictwo Czarne.
- N e o m i l l n e r o v á Petra: *Sladká jak krev / Słodka jak krew.* Magdalena Domaradzka, tłum. Lublin, Fabryka Słów.

2010

- D o u s k o v á Irena: *Oněgin byl Rusák / Oniegin był Ruskiem.* Urszula Janus, tłum. Warszawa, Mozaika.

2011

- H ů l o v á Petra: *Stanice Tajga / Stacja Tajga.* Piotr Godlewski, tłum. Warszawa, Wydawnictwo W.A.B.

2012

- B a ň k o v á Markéta: *Straka v říši entropie / Sroka w krainie entropii.* Dorota Dobrow, tłum. Warszawa, PWN.
- S o u k u p o v á Petra: *Zmizet / Zniknąć.* Julia Rózewicz, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Afera.

2013

- H o š k o v á - W e i s s o v á Helga: *Deník 1938—1945. Příběh dívky, která přežila holocaust / Dziennik Helgi. Świadectwo dziewczynki o życiu w obozach koncentracyjnych.* Aleksander Kaczorowski, tłum. Kraków, Insignis Media.
- H ů l o v á Petra: *Umělohmotný třípokoř / Plastikowe M3, czyli czeska pornografia.* Julia Rózewicz, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Afera.
- P i l á t o v á Markéta: *Žluté oči vedou domů / Żółte oczy prowadzą do domu.* Tomasz Grabiński, Katarzyna Dudzic, tłum. Wrocław, Książkowe Klimaty.

2014

- M r á z o v á Alena: *Vzkaz po Elfi Nitche / Przekaz Elfi Nitche.* Alena Mrázová, tłum. Warszawa, Albius.
- Š r á m k o v á Jana: *Zázemí / Zaziemie.* Weronika Girys-Czagowiec, Michał Fijałkowski, tłum. Warszawa, Wydawnictwo 7/8.
- T u č k o v á Kateřina: *Žitkovské bohyně / Boginie z Žitkovej.* Julia Rózewicz, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Afera.

2015

- Hodrová Daniela: *Město vidím... / Miasto widzę...* Joanna Derdowska, tłum. Bydgoszcz, Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy.
- Soukupová Petra: *Bertík a čmuchadlo / Bercik i niuniuch.* Julia Różewicz, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Afera.
- Tvrďá Eva: *Nenápadný půvab Slezska / Dyskretny urok Śląska.* Karolina Pospiszil, tłum. Opole, Silesia Progress.

2016

- Procházková Iva: *Dívky nalehko / Rozneglizowane.* Julia Różewicz, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Afera.
- Procházková Iva: *Vraždy v kruhu. Muž na dně / Mężczyzna na dnie.* Julia Różewicz, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Afera.
- Soukupová Petra: *Pod sněhem / Pod śniegiem.* Julia Różewicz, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Afera.
- Tvrďá Eva: *Dědictví / Dziedzictwo.* Karolina Pospiszil, tłum. Opole, Silesia Progress.

2017

- Bolavá Anna: *Do tmy / W ciemność.* Agata Wróbel, tłum. Wrocław, Książkowe Klimaty.
- Boučková Tereza: *Rok kohouta / Rok koguta.* Olga Czernikow, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Afera.
- Denemarková Radka: *Příspěvek k dějinám radosti / Przyczynek do historii radości.* Olga Czernikow, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Amaltea.
- Hůlová Petra: *Macocho / Macocha.* Julia Różewicz, tłum. Wrocław, Wydawnictwo Afera.

Literatura

- Bielec D., 2008: *Sprawy czeskie w polskich drukach drugiego obiegu.* Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bourdieu P., 2001: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego.* A. Zawadzki, tłum. Kraków, Universitas.
- Bourdieu P., 2005: *The Social Structures of the Economy.* Ch. Turner, tłum. Cambridge, Polity Press.
- Bourdieu P., 2006: *Medytacje pascaliańskie.* K. Wakar, tłum. Warszawa, Oficyna Naukowa.

- Bourdieu P., Wacquant L., 2001: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. A. Sawsisz, tłum. Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Eberharther M., 2014: *Socjologiczne spojrzenie na rolę tłumaczy literatury. Na przykładzie Wandy Kragen i recepcji literatur niemieckojęzycznych w Polsce po 1945 r.* „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu”, nr 9, s. 115—128.
- Flaková J., [online]: *Česká moderní literatura psaná ženami*. Dostępne w Internecie: <https://www.czechlit.cz/cz/feature/ceska-moderni-literatura-psana-zenami/> [dostęp: 31.01.2018].
- Heydel M., 2013: „Gorliwość tłumacza”. *Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jankowicz G., Marecki P., Sowiński M., red., 2015: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Podręcznik*. Kraków, Korporacja Ha!art.
- Legeżyńska A., 1986: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, A. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Matuchniak-Krasuska A., 2015: *Koncepcja habitusu u Pierre’a Bourdieu*. „Hybris”, nr 31, s. 77—111.
- Nawrocki W., 1988: *Przekład i polityka kulturalna*. W: Idem: *Szkice czeskie i słowackie. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej oraz jej recepcji w Polsce w latach 1944—1984*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Parandowski J., 1955: *O znaczeniu i godności tłumacza*. W: M. Rusinek, red.: *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Skibińska E., 2008: *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*. Kraków, Universitas.
- Tarajło-Lipowska Z., 2010: *Historia literatury czeskiej. Zarys*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Tokarz B., 2009: *Słoweńskie wybory z literatury polskiej: przekłady z lat 1990—2006*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 1, cz. 1: *Wybory translatorskie*, s. 211—226.
- Vanera V., [online]: *Žitkovské bohyně*. Dostępne w Internecie: <http://www.katerina-tuckova.cz/recenze-Zitkovske-bohyne-Literarni-cz.html> [dostęp: 31.01.2018].
- Warczok T., 2015: *Dominacja i przekład. Struktura tłumaczeń jako struktura władzy w światowym i polskim systemie literackim*. W: G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, red.: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Podręcznik*. Kraków, Korporacja Ha!art.

Dorota Żygadło-Czopnik

Polské volby české ženské prózy v překladech po roce 1989

RÉSUMÉ | Ve studii se obzvláště zaměříme na přítomnost tvorby českých spisovatelek v Polsku po roce 1989. Česká literatura známá v Polsku pochází především z per mužů. Dnes se situace mění. V nejnovější české literatuře se ženský hlas ozývá čím dál tím častěji. A je to rozhodný, silný hlas autorek, jejichž tvorba je v současnosti překládána do polštiny. V posledních letech se překládají knihy českých autorek především mladší generace. Při výběru literatury prezentované v Polsku hraje podstatnou roli kontext knižního trhu, médií a „jazykového průmyslu“. Na základě teorie pole, kapitálu a habitu Pierra Bourdie je ve studii řeč o roli překladatele jako aktivního agenta v literární komunikaci.

KLÍČOVÁ SLOVA | polské volby, česká ženská próza, teorie Pierra Bourdie, překlad, překladatel

Dorota Żygadło-Czopnik

Polish Choices of Czech Female Prose in Translations after 1989

SUMMARY | In the article we pay special attention to the presence of Czech female writing in Poland after 1989. The Czech literature which has been known in our country is primarily male writing. Today the situation is changing. In the latest Czech literature, women are becoming more and more significant. These are determined and strong female authors whose work is currently translated into Polish. In recent years, books by Czech female writers, particularly of a younger generation, have been translated. The context of the book market, the media and 'the language industry' are essential factors when choosing the presented literature. Based on Pierre Bourdieu's theory of field, capital and habitus, the article is concerned with the role of a translator as an active agent in literary communication.

KEYWORDS | Polish choices, Czech female prose, Pierre Bourdieu's theory, translation, a translator

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK | dr nauk humanistycznych, bohemistka, literaturoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Bohemistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Członkini Pracowni Interdyscyplinarnych Studiów nad Posttotalitaryzmami i Centrum Studiów Postkolonialno-Posttotalitarnych Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej główne zainteresowania badawcze skupiają się wokół: obrazu literatury i kultury czeskiej po aksamitnej rewolucji 1989 roku, nowoczesnej czeskiej myśli teoretycznej (dorobek czeskiej teorii literatury i teatrologii), recepcji literatury czeskiej w Polsce. Autorka monografii *W kręgu czeskiej semiotyki teatru. Ivo Osol sobě jako teoretyk teatru i musicalu* (2009); współredaktorka tomu *Podzwonne dla granic. Polsko-czeskie linie podziałów i miejsca kontaktów w języku, literaturze i kulturze* (2009); redaktorka czasopisma „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia. Elity w krajach Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989” (2015, nr 3).

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.13



Književnopovijesni *modus procedendi* Julija Benešića u zbirci *Poljska lirika*

Literary-Historic *Modus Procedendi* of Julije Benešić in the Collection *Polish Lyricism*

Tea Rogić Musa



<https://orcid.org/0000-0002-5341-1423>

MIROSLAV KRLEŽA INSTITUTE OF LEXICOGRAPHY

tea.rogic@lzmk.hr

Data zgłoszenia: 31.01.2018 r. | Data akceptacji: 9.04.2018 r.

ABSTRACT | During his entire work in philology Julije Benešić had systematically translated two types of texts: masterpieces of canonical Polish authors, which he considered to be his most important work as an author and as a cultural mediator, however he also translated a series of shorter works of authors who were not famous in Croatia, which he undertook out of his polonophilic tendencies. In his work as a translator, *Polish Lyricism*, a chrestomathy spanning five centuries of Polish literature, holds a special place. In the article we will try to come to a conclusion to what extent were Benešić's choice as a translator and his work as a historian successful, i.e. did they correspond with topics important to the entire Croatian literary and social environment of his, interwar, period, as well as our own period.

KEYWORDS | Julije Benešić, Poljska lirika, Današnja Poljska, Croatian-Polish Literary Relations

Julije Benešić — književnopovijesni pogled

U sastavu svake nacionalne književnosti, pa i hrvatske, djelo pojedinca ne može biti drugo doli djelić mozaika, šire slike nacionalne kulture i identiteta. Na takav je status osuđeno i djelo najznatnijega među književnicima, pa tako i djelo književnoga feljtonista, esejista, prevoditelja, posrednika između dviju kultura, koji je znatne godine proveo izvan domovine. Upravo je takva recepcijska sudbina Julija Benešića, pjesnika, književnoga povjesničara, polonista, kulturnoga djelatnika, središnje osobnosti hrvatsko-poljskih književnih veza prve polovice XX. stoljeća. Polonistika u opusu Julija Benešića tema je kojoj prijeti izvjesna opasnost da se razlije preko granica jednoga članka, štoviše potencijal joj je takav da nudi povlašten uvid u procese i književni život hrvatske kulture međuratnoga razdoblja. Iako mu se u kritici sporadično zamjerao amaterizam, valjda ponajviše zbog izrazite svestranosti, Benešić je zoran primjer književnoga radnika čiji se literarni i općenito duhovni i intelektualni duh očitovao u nekoliko područja kulture, od književnosti i jezikoslovlja do kazališta i prevodilaštva. Vrijedi istaknuti da Benešić ni u jednoj fazi i ni u jednom području djelovanja nije bio među pukim organizatorima književnoga života, marljivim i nerijetko zaslužnim pojedincima, ali u književnosti zapravo diletantima, prosječnim literatima koji manjak stvaralačke energije nadoknađuju prisutnošću u javnom životu. Benešićevi projekti pripadaju najvažnijim pothvatima hrvatske kulture toga doba — u tim procesima nije bio promatrač, nego začetnik i vizionar. Njegova je vizija, imajući u vidu cjelinu opusa, zapravo jednostavna, a opet nesvakidašnje ambiciozna. Ta njegova karakteristična osobina — jednostavnost u smislu razgovijetnosti metode i dugotrajan, višegodišnji fokus na ambiciozne ciljeve — presudno će utjecati na odabir tema kojima se kao književni povjesničar bavio i ukupan pristup književnoj građi. Naime, iako pripadnik drugoga naraštaja hrvatskih modernista, Benešić ne baštini sve odlike esteticističkoga umjetničkog svjetonazora, ali usvaja (neo)romantičan pogled na književnost, ne u stvaralačkom smislu (njegovo je pjesništvo recepcijski razmjerno dugo bilo zanemareno), nego u sferi stručnih znanja o književnosti. „Romantičnost“ Benešićeva pogleda na književnopovijesni posao ogleda se u, iz današnje suvremene perspektive, idealiziranu pogledu na osjećaj odgovornosti prema književnim zadaćama, što ga čini tipskim predstavnikom srednjoeuropskoga modernizma, sa svim njegovim gotovo uzvišenim zadaćama, premreženima ponekim idejnim promašajima, čega za svojega razmjerno burnoga vijeka nije bio lišen. Obilježen vrijednostima pa i predrasudama svojega vremena, specifična umjetničkoga ukusa (kadšto odveć konzervativan, kadšto oduševljen inovacijama), u kritičkim sudovima subjektivan i preoštar pa i matoševski sitničav, u doba prevladavanja političke

fraze u javnom diskursu te u umjetnosti dekorativno-demagoške geste (iako je bio, sudeći prema biografskim danostima, lišen osobnoga oportunitizma) ipak se uza njegovo ime vezalo i nekoliko naoko proturječnih činjenica: iako nije bio poklonik novih pjesničkih moda, smatra se da je autor prvih slobodnih stihova na hrvatskome; pisao je stihove cijeli život, a u javnosti i kritici nikad nije bio doista prepoznat kao pjesnik (kanconijer *Fili*, tzv. pjesmarica, kako ju je autor nazvao, posmrtno je tiskan u cijelosti u Radu JAZU, knj. 341, 1965. i još nije vrednovan¹); kritičku evaluaciju nije našao ni sav njegov feljtonistički i putopisni rad². Benešićev odnos prema nacionalnom identitetu i pitanju znatno je utjecao na njegov stvaralački habitus. Stanovita demokratičnost u njegovu stajalištu prema narodu i narodnome odrazila se i na oblikovanje posredničke uloge između dviju kultura. U svojoj osobi i djelu sintetizirao je neočekivane krajnosti — iako izvrstan poznavatelj novije i moderne hrvatske književnosti, golemu je stvaralačku energiju unio u rad na prijevodima djela starih hrvatskih pisaca; iako duboko uronjen u domaću kulturu, jezik i tradiciju, imao je odsudnu ulogu u povezivanju hrvatske sa stranom kulturom, i to kulturom s kojom hrvatska sredina ima više razlika nego sličnosti. Agilnost s kojom je pristupao svojim književnim zadaćama nadmašuje sve srodne pokušaje i ostvarenja u naraštaju kasnih modernista. Budući da je glavno naše pitanje zašto Benešić prevodi, ne može biti govora o cijelom nizu Benešićevih preokupacija, no nastojat će se povezati središnja nit koja ujedinjuje književnopovijesni i prevodilački rad. Te dvije vrste posla nastajale su u ovisnosti jedna o drugoj. Važno je naglasiti da Benešić nikad nije bio prevoditelj na tzv. književnom tržištu, koji bi pratio

-
- 1 O Benešiću pjesniku usp. S. Jurić, 2003: *Tendencije u ranom hrvatskom slobodnom stihu*. „Umjetnost riječi“, 1—2; P. Pavličić, 2003: *Julije Benešić kao pjesnik*, u knjizi *Barokni pakao*. Zagreb, Naklada Pavičić, str. 297—300 i H. Pejaković, pogovor u knjizi *Benešićevih Izabranih tekstova* (Zagreb, Privlačica, 1994, str. 137—149). Riječ je o zbirci *Istrgnuti listovi* (objavljena 1922., nastajala između 1901. i 1913. i sadržava prve slobodne stihove na hrvatskome. Benešić kao pjesnik jedva da je ostavio trajnijega traga u hrvatskom pjesništvu. Pisao je i vezanim stihom, pa i hibridnim oblicima (kadšto u istoj pjesmi započinje slobodnim stihom, završava vezanim). Sumarno, pjesnik je nostalgije i evokacije izgubljenih trenutaka, zbirka je složena kao svojevrzni lirski dnevnik, kojemu je središnji koncept upravo nostalgično-evokativni moment. Miješanje slobodnoga i vezanoga stiha ima ulogu svojevrсна metaliterarnoga signala jer računa na prepoznavanje starijih formi: „U Benešića je stih, bio on slobodan ili vezan, uvijek signal pripadnosti području lirskoga. Simpatije prema labavijem ritmu i manje obaveznim kompozicijskim procedurama u *Istrgnutim listovima* treba vezivati uz Benešićevo u osnovi neoromantičko viđenje poezije“ (Jurić, str. 125). Benešićeva lirska tradicionalnost, neovisno o pionirskoj upotrebi slobodnoga stiha, upućuje na to da je tradicija poezije XIX. st. u njegovoj svijesti još bila vrlo živa.
- 2 Izašla su mu izabrana djela u ediciji Pet stoljeća hrvatske književnosti (*Pjesme, feljtoni i članci*. knj. 84, Zagreb, Zora, 1969, str. 27—106).

popularne naslove i slijedio trendove. Njegova je prevoditeljska vokacija književnopovijesna.

U svojoj *Autobiografiji* (objavljenoj u knjizi *Kritike i članci*) napisao je Benešić:

Mnogo sam vremena proživio u Poljskoj. Netko mi u nekoj zdravici reče, da mi je to *druga* domovina. Smiješno! Kao da je to moguće. Domovina može biti samo jedna, ili nijedna, kao kod Cigana, koji je nemaju. Bilo je doduše i takvih tipova kod nas, kojima je domovina bila čitava Austrougarska, no ti su sada ili već u grobu ili u naftalinu. Mi imamo divnu rieč: zavičaj. [...] Kako možemo imati samo jedan svoj rodni dom, tako nam može biti samo jedna domovina³.

Za gimnazije u Osijeku (1893.—1901.) počeo se dopisivati s kolegama iz Poljske. Nabavio je poljsku gramatiku jer ga je na to ponukao hrvatski prijevod djela *Pan Podstoli* I. Krasickoga (riječ je o prijevodu A. V. Tkalčevića, *Pan Podstoli ili dobar domaćin*, Zagreb 1848—1850). Iz tih prvih kontakata razvili su se prvi odlasci u Poljsku, mnoga osobna poznanstva, studij u Krakovu (studirao je zemljopis i povijest, 1903.—1904.). Nakon studija pak započelo je razdoblje prevođenja s poljskoga, nakon čega je uslijedio osmogodišnji boravak u Varšavi (1930.—1938.), gdje je boravio kao delegat jugoslavenskoga ministarstva prosvjete i lektor hrvatskoga jezika na tamošnjem sveučilištu. Posljedica je toga boravka spis *Osam godina u Varšavi* (objavljen iz Benešićeve ostavštine u Zavodu za književnost i teatrologiju JAZU⁴), danas klasično memoarsko djelo hrvatske književnosti, trajne polemičke i kulturnopovijesne vrijednosti. Ti zapisi kao da još više zamućuju kritičku sliku o cjelini Benešićeva rada i djelovanja. Riječ je o kronici koja obuhvaća razdoblje 1930.—1938., kad je Benešić dakle boravio u Varšavi kao delegat vlade. Ta je funkcija bila ustanovljena posebnom odlukom vlada Poljske i Jugoslavije, a Benešić je bio prvi i posljednji na tom položaju. Kronika je znatnim dijelom njegova autobiografija. Glavna joj je tema izdavanje Biblioteke jugoslavenske, u kojoj je u prijevodima na poljski

3 *Kritike i članci*, Zagreb 1943, str. 294. U tom su izdanju sabrana Benešićeva književno-kritička promišljanja, tiskana kronološki, po nastanku. O Benešiću kao uredniku i priređivaču djela hrvatske književnosti usp. Ž. Brlobaš, 2014: *Julije Benešić kao priređivač i kritičar književnih tekstova*. „Fluminensia“, 2, str. 123—132. Tu spadaju i djela hrvatskih autora koja je priredio za poljsko čitateljstvo. Usto, Benešić je bio urednik i časopisa (nekoliko brojeva 12. godišta „Savremenika“ 1917., cijelo godište 1918.; nekoliko brojeva *Vienca* 1944., a bio je među osnivačima *Nove Evrope* 1920.).

4 *Iza zastora. Osam godina u Varšavi*. „Rad JAZU“, 1981, knj. 390. Usp. pogovor M. Matkovića: *Uz Benešićevu memoarsku prozu*, str. 635—641. *Iza zastora* su „zapisi bivšeg intendanta“ ili „unutarnji život kazališta“. Smatraju se jednim od najvažnijih izvora novije kazališne historiografije i pandanom dramaturškim zapisima *Hrvatsko glumište* (1—2, Zagreb 1904) Stjepana Miletića.

izašlo 13 knjiga, te Benešićeva gramatika hrvatskoga ili srpskoga (*Gramatyka języka chorwackiego czyli serbskiego*. Varšava 1937., tiskano i u Zagrebu 1939.). Njegov je rad na Biblioteci bio golem: preveo je na poljski Gundulićeve *Osmana* i *Dubravku*, narodnu poeziju (po njegovim su prijevodima poljski prevodioci prozu prerađivali u stihove). Taj je niz svezaka konačno prekinuo poljsku čitateljsku neupoznatost s hrvatskom književnošću. Ratni pogrom koji je uslijedio onemogućio je da taj niz doista posluži svrsi, napose u sastavu slavističkih studija. Posljednji u nizu pothvata bilo je priređivanje antologije *Poljska lirika* („Tako mi je bio određen put već u 16. godini. Netko mi reče nedavno da je u meni Poljska ‚kompleks‘. Kakav kompleks? Kakav Freud i kakve podsvjesne sile? Koješta! Nikakve mistike tu nije bilo. Da me što drugo privuklo ovako stvarno, potpuno, zacijelo bih se zainteresirao tim nečim drugim. A da je bilo ovako, to je ipak odlučila *moja* volja, a ne nekakav bolesni san. Gimnazija me zacijelo nije mogla sveg zaokupiti, a sport je, na svu sreću, tada bio nepoznat. Ostala je samo literatura.“)⁵.

Prvo što je tiskao (1901.) bio je, kako ga naziva, „monolog“ naslova *Godina 1785.*, u đlačkom listu *Nova zvezda*, otisnut s krivim naslovom jer je urednik mislio da se naslov odnosi na Francusku revoluciju, a ne na treću diobu Poljske. Ohrabren, neke je prozne sastavke slao i u druge časopise, no nisu izašli pa je zarana odustao od pisanja proze. Studij medicine u Beču, na koji je očito zalutao, bio je potaknut interesom na psihopatologiju („gdje si Przybyszewski, Nietzsche?“⁶). Jedno od poljskih dopisivanja (s kolegom Henrykom Zaniewskim) bilo je u povodu odlaska u Sankt Peterburg (1902.). Na putu za Rusiju tada devetnaestogodišnji Benešić posjetio je Varšavu, gdje se dugo zadržao, stekavši duboka prijateljstva:

Varšavu sam poznao kao i Krakov iz knjiga i slika. [...] Na putu iz Varšave u Petrograd zadržali smo se Zaniewski i ja u Grodnu i bili gosti Elize Orzeszkowe, koja je bila u nekom srodstvu sa Zaniewskim. [...] U vrtu Elize Orzeszkowe cvatu ljubice, premda je već maj. Još ih imam sačuvane u nekoj kuverti. [...] Na tom sam putu shvatio da ima samo *jedna* civilizacija, ali više kultura⁷.

S povratkom u Beč konačno odustaje od medicine i odlučuje se za geografiju, neobaviješten da se uz nju obavezno studira povijest:

Jest, geografija je velika, plemenita, uzvišena, čovjekoljubiva nauka, a historija nas uči megalomaniji i mržnji“ [...]. Šest godina sveučilišnih nauka proteklo je u zanimanju za svašta i koješta, no najmanje za politiku. Ona mi je bila tuđa

5 Ibidem, str. 297–298.

6 Ibidem, str. 301.

7 Ibidem, str. 302.

kao i povijest. Pa ipak sam baš iz povijesti morao polagati profesorski ispit i baš sam u politički najteže vrijeme morao upravljati kazalištem i živjeti u Varšavi⁸.

Prvi susret s poljskim jezikom proizašao je iz tadašnje navike među mladima da skupljaju razglednice i dopisuju se s vršnjacima u inozemstvu, pa se tako Benešić dopisivao s mladićima iz Czerniowica (u VI. razredu gimnazije u Osijeku, kao petnaestogodišnjak). Pokušao se dopisivati na poljskome, s mnogo pogrešaka, pa je dopisivanje brzo zamrlo. Toliko je želio naučiti jezik da je javno oglasio poziv na dopisivanje, na što su se javili brojni Poljaci. Dopisivanje je potrajalo godinama, s nekima sve do 1930. Iz pisama je otkrivao kako žive mladi Poljaci pod okupacijom (dopisivao se s vršnjacima iz svih triju dijelova, ruskoga, galicijskoga i njemačkoga). Čak je i Benešićeva gimnazija bila prozvana, a on obilježen kao mogući špijun (iako su pisma razmjerno apolitična). Međutim, pisma su dobro zrcalila ozračje i razlike između okupiranih teritorija i kako se koja vlast odnosila prema Poljacima. Iz pisama se vidi i Benešićeva nesklonost raspravi o socijalnim pitanjima (on sam bio je iz razmjerno imućne obitelji, socijalno neopterećen) te jasno opredjeljenje za teme književnosti, jezika, povijesti, ne i suvremene politike. Kolege iz Galicije, koja je imala stanovitu autonomiju od vlasti u Beču, pišu i rodoljubne komentare. O povijesti književnosti najviše su pisali tzv. Królewiacy, Poljaci iz ruskoga dijela. Mladi Benešić slabo shvaća težinu položaja tamošnjih Poljaka i njihove nade u slobodnu budućnost. Iz pisama nam se ukazuje figura emocionalnošću obilježena mladića, no bez izražene društvene i političke svijesti (za sebe kaže da je imao „anesteziju na politiku“). Politika ostaje u pozadini, a prevladavaju romantične predodžbe o Poljacima. Benešićeva Poljska iz pisama kao da je ponajviše Poljska iz mladenačke mašte⁹. O tome kako je otkrio Poljsku, pisao je u spisu *Dwa odczyty o Polakach i o sobie* (to su inicijalno predavanja koja je održao u gradskom vijeću — Rada Miejska — u Varšavi 27. III. 1931. i 24. IV. 1932., dok je bio lektor hrvatskoga jezika na Varšavskom sveučilištu; posvetio ih je prijatelju Henryku Kułakowskiemu)¹⁰. Došavši u Krakov na sveučilište, Benešić je, zahvaljujući dopisivanju, ipak već razmjerno mnogo znao o poljskoj povijesti¹¹.

8 Ibidem, str. 302—303.

9 J. Benešić, 1934: *Dwa odczyty o Polakach i o sobie*. Warszawa, Drukarnia Podstołeczna, str. 5—22.

10 O I. predavanju usp.: N. Pintarić, 2004: *Julije Benešić između Hrvatske i Poljske*. Benešićevo otkrivanje Poljske, u zborniku *Dani Julija Benešića*, 1. Zagreb. Muzej grada Iloka, str. 127—134.

11 T.S. Grabowski, 1958: *Twórczość literacka i przekładowa Julija Benešića*. „Pamiętnik Słowiański“, 9, str. 4—5.

Nacionalizam i patriotizam u književnosti¹²

Prije uvida u izdanje *Poljska lirika*, osvrnut ćemo se na članak *Nacionalizam i patriotizam u književnosti* jer je prethodio potonjim Benešićevim sintezama na istu temu. Već iz nekoliko osnovnih teza jasno je na koji način Benešić razumijeva pojam nacionalne književnosti, oko kojega onda gradi književni pregled. Započinje s pojmom nacionalizma, koji tumači apolitično i široko — kao skup svih karakteristika neke narodne jedinice, prepoznatih u „emanacijama njezina duha“. Tvrdi, nema kulturne tvorevine bez nacionalizma. Benešić ponajprije ima na umu hrvatsku književnost koja s nacionalnim nikad nije načisto — naime, ne odlučuje samo jezik čija je koja književnost, nego sklad s „nacionalnim duhom“ koji nam govori što je domaće, a što strano. Da nije tako, tumači Benešić, svaki bi se prijevod mogao nazvati nacionalnim djelom (u smislu pripadanja književnosti iz koje se prevodi), a tako nije i ne može biti. Stalo mu je osobito do pojmovne točnosti pa pojašnjava da u hrvatskoj književnosti može biti nacionalno nehrvatskih djela, iako se objavljuju kao da su hrvatska, kao što ima i hrvatskih pisaca koji nisu Hrvati po shvaćanju nacionalnoga duha i oni su po tome kulturni stranci, pojedinci koji pripadaju nekom drugom nacionalizmu, kako god se oni o tome izjašnjavali. Patriotizam je nešto posve drugo jer tzv. patriotska književnost nije što i nacionalna. Nije riječ o propagandnoj ili tendencioznoj književnosti koja ugiba čim se prilike promijene; ono što joj daje dugovječnost jest „načelo ljepote“. Iz toga Benešić zaključuje dvoje: da je nemoguće napisati nenacionalno djelo te da je patriotsko djelo umjetničko tek ako je lijepo.

Razlikovanje tih dvaju pojmova važno je jer zrcali Benešićevo shvaćanje literarnosti i uspjelosti djela u nacionalnoj književnosti — u hrvatskoj književnosti mnogo je djela koja, kad se čitaju, ostavljaju dojam prijevoda, ne zato što bi prijevod značio slab jezik ili neuvjerljivost, nego po svojem duhu potpadaju pod neki utjecaj koji mu je stran („Ne gradimo zidove prema tuđemu, ali ne primajmo ni poplavu stranoga“). Tko razumije lijepo u književnosti, jednako će uživati u patriotskom domaćem kao i tuđem: primjer su mu Mickiewiczovi *Dziady* („to je toliko dobra poezija da, primjerice, izražen poljski protucarski i proturuski patriotizam nije nikakva zapreka da se to djelo poima posve umjetničkim“). Patriotizam Mickiewiczovo djelo ne čini po sebi dobrim, baš kao što ni dobra i plemenita ideja koju neko djelo promiče neće to djelo učiniti umjetničkim („Da patriotski osjećaj od čovjeka čini umjetnika, onda bi svaki autor molitvenika bio dobar književnik. Pa ipak ima i literarno dobrih molitvenika“).

12 Članak je izvorno objavljen u „Narodnim novinama“, 1912, br. 104, 4. V. Pretiskan je u izdanju *Kritike i članci*, str. 87–93.

Nije mu po volji anacionalni moment („Pitanje nacionalnoga u književnosti u hrvatskoj sredini budi mnoge nacionalne nehajnike da promiču prezir prema svemu nacionalnome. U nas se takvi anacionalni proglašavaju kozmopolitima. Anacionalni moment u hrvatskoj književnosti može je učiniti samo beznačajnijom i nevidljivijom“). Uvjeran da općeljudski značaj može imati samo ona književnost koja sadržava i specifičan narodni duh, samosvojan i samorodan, Benešić u tom ključu tumači i djela poljske književnosti.

Predgovor u *Poljskoj lirici* („Kratki pregled poljske književnosti“)¹³

Temeljno je Benešićevo uvjerenje, iz kojega proizlaze daljnji njegovi zaključci o pojedinim piscima i djelima, da se poljska književnost razlikuje od ostalih, napose slavenskih književnosti po tome što je od svojih početaka odraz društvenih i političkih prilika poljskoga naroda, pa je po tome „nacionalna“ u punom smislu, onako kako je to, identitetski i kulturološki, Benešić shvaćao. Nije riječ ni o kakvu uskom etnografskom ili folklorističkom kompleksu niti je posrijedi neprihvatanje stranih utjecaja. Naprotiv, poljska književnost uključivala je u svoj tijek sve bitne tekovine europskoga zapada — renesansu, reformaciju, protureformaciju, barok, francuski duh prosvjetiteljstva, klasicizam, romantizam napose. Nacionalni aspekt poljske književnosti odražava se u njezinim specifičnim zadaćama, u njezinoj ulozi vodilje u razdobljima kriza i propadanja, a da pritom u njoj nikad nije prevladao usko nacionalni, narodnoknjiževni idiom, kao kod Hrvata i Srba, tijekom razdoblja njihove političke nekonstitutivnosti. Razlika između Poljaka s jedne i primjerice Hrvata i Srba s druge strane, drži Benešić, jest u tome što poljska nacija, i u najnepovoljnijim političkim okolnostima, nije gubila obilježja državotvornosti. Upravo je književnost bila čuvarica te ideje. Druga je bitna poljska prednost u odnosu na južnoslavenske književnosti konzistentan razvoj književnoga jezika koji se zarana fiksirao u svojem učenom obliku, pa Poljaci ni nemaju književne epohe u kojima bi se važna književna djela pisala nenarodnim jezikom. To je ključni razlog zašto su Poljaci mogli imati razvijenu inačicu zreloga romantizma, dok Hrvati imaju „preporod“ (jer

13 Benešić je u listu „Književnik“ (1928, 1) objavio članak *Letimičan pregled poljske književnosti* te ga iste godine 4. lipnja i pročitao kao referat na Radio-Zagrebu. To je bio, iako doista letimičan, prvi takav pregled na hrvatskome i začetak potonjega opsežnijega predgovora u *Poljskoj lirici*.

se hrvatska književnost morala „vratiti“ hrvatskom narodu i jeziku, odnarođena i raskidana tijekom XVIII. st.). Treće je bitno obilježje poljske književnosti, koje proizlazi iz prethodnih, njezina neskrivena svrha, otvorena prosvjetiteljska uloga, koja se u kasnim romantičkim fazama premetnula u svoju radikalniju, proročko-mističnu inačicu. Upravo je ta posljednja najveći izazov za stranoga čitatelja, u svojoj mu je srži nedohvatljiva, jer nije univerzalna, već nacionalna u smislu riznice autentičnoga duha tzv. poljskosti.

Benešićev je uvid složen i sadržajan, a posebnost mu je stalno uspoređivanje s drugim slavenskim književnostima. Kad govori o manjku artizma u poljskoj književnosti srednjega vijeka, povlači paralele sa slavenskim srednjovjekovljem, koje je u cijelosti obilježeno pitanjima vjere i društvenosti iz sfere religije. Naglašava da poljski kasni srednji vijek nema ljubavno pjesništvo (kao što ga Hrvati imaju) jer do Poljske ne dopiru utjecaji trubadura i petrarkista, no humanizam i renesansa donose u poljsku književnost što i drugdje po Europi — univerzalizam antike i ranoga kršćanstva te prodor narodnoga jezika. Benešićev je pregled, iz perspektive kanona, uzoran (M. Rej, Piotr Skarga, XVI. stoljeće kao tzv. zlatni vijek poljske literature, Jan Kochanowski i prva velika poetska djela razvijenoga poljskoga jezika, XVII. stoljeće kao razdoblje književne stagnacije zbog političkih i ratnih prevrata, prodor talijanskoga baroka za kojega počinje prevladavati prigodno pjesništvo kićena izraza kao i u drugdje po Europi, gdje se narodni jezici upropašćuju raznim makaronizmima). Iz perspektive povezanosti s hrvatskom književnošću važna je točka Hoćimski boj, koji su opjevali suvremenici Waclaw Potocki i Ivan Gundulić. Drugoj polovici XVIII. st. pridaje veliku važnost, tumačeći okolnosti vladavine posljednjega poljskoga kralja Stanisława Augusta Poniatowskoga, cijepanje Poljske, potom Napoleonovo doba, kada jača utjecaj francuskih tekovina. Iz toga doba najveću pozornost pridaje Aleksanderu Fredru (čija se komedija *Gospođe i husari* prikazivala i u Zagrebu 1849.). Nakon ustanka 1830. nemoguće je tumačiti poljsku literaturu neovisno o Mickiewiczzu, neovisno o propasti ustanka, emigraciji u Parizu, odakle se vodila nacionalna politika i kreirala budućnost. Benešić pronicljivo opaža razliku između jasnoće i ekspresivnosti Mickiewiczzeva izraza i fantastičke, bujne imaginacije Słowackoga, čija su djela među poetički najčišćim primjerima europskoga romantičkoga stila. I Słowacki je mesijanist, ali je i alegoričan pjesnik pa je za života bio nedovoljno prepoznat. Hrvatski književnik i filozof Franjo Marković već 1877. preveo je njegova *Oca kužnih u El-Arišu*. Utjecaju mistika Towiańskoga umaknuo je samo Zygmunt Krasiński, autor *Nebožanstvene komedije*, monumentalne tragedije koja sučeljava dvije nad-ideje, dva poretka — aristokratski i demokratski, predviđajući da će oba biti poražena, a pobijedit će „križ ljubavi“, odnosno ljubav sama. U viziji Krasińskoga Poljska je razapeta na križu staroga poretka, a uskrnut će kao sinteza ljepote i kršćanske istine. Pod njegovim se utjecajem razvijao

Petar Preradović, koji je uspješno na hrvatski preveo pjesmu *Resurrecturis* (1861.). Razdoblje emigrantske Poljske Benešić završava Norwidom, za kojega navodi da ga je tek moderno doba shvatilo i ocijenilo. Između prvoga ustanka 1830.—1831. i drugoga 1863. poljska se književnost razvija i objavljuje u stranom svijetu, slabo poznata i čitana u domaćem kraju. Narod je nije poznao, živeći naročito teško u ruskom dijelu zemlje, gdje je i poljsko ime bilo zabranjeno (što je potrajalo sve od ruskoga poraza u japanskom ratu 1905. i političkih promjena u Rusiji). Sav poljski duhovni i kulturni život prolazio je cenzuru s triju strana, ali ostao je jedinstven, a obilježuje ga posvemašnje odustajanje od tradicija negdašnjega plemstva i njihova političkoga oportunitizma. Demokratski duh tadašnje književnosti najbolje opimjeruje Józef Ignacy Kraszewski, tvorac moderne poljske proze (među njegovim mnogobrojnim djelima na hrvatskome su poznata *Drevna priča* i *Pjesnik i svijet*). Nakon 1863. središte društvenoga života postaje Galicija, Krakov i Lavov, u kojima se šire ideje realizma i pozitivizma. U takvu okruženja javlja se posebna književna pojava, novi nacionalni prorok, Henryk Sienkiewicz, čija su djela, doživjevši za to doba rijedak sveopći uspjeh, pronijela ideje poljske borbe. Pravim primjerom pozitivističkoga pisca Benešić drži Bolesława Prusa, nazivanoga Dickensom poljske književnosti, koji je prikazao cijelu plejadu tipova realističke proze. Nadalje, Benešić komentira prva velika ženska imena poljske književnosti (Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka, Gabriela Zapolska), objašnjava zašto pozitivizam nije izdržao pred naletom modernih poetika kraja stoljeća, a poljska je specifičnost da na tom valu jača ponovo duh pučkoga, autentično poljskoga. U tom je kontekstu Krakov iznjedrilo tipično modernistički pokret, Mladu Poljsku. Kad je riječ o Stanisławu Wyspiańskom, Benešić navodi da su mu u Zagrebu prikazane drame *Kletva* i *Varšavljanica* te zašto njegovo glavno djelo, *Wesele*, nije moglo biti prikazano (zbog usko poljskih obilježja na hrvatskoj pozornici ne bi bilo shvaćeno). Početak XX. st. obilježuje naraštaj modernih pjesnika (Jan Kasprówicz, Kazimierz Tetmajer), dok u prozi izdvaja Stefana Żeromskoga. Ipak mu je prvo ime poljske moderne Stanisław Przybyszewski, čiji se utjecaj na hrvatsku modernu ne može precijeniti jer je životom i djelom postao živi simbol Mlade Poljske, jedan od najglasnijih zastupnika artizma. Na posve suprotnoj literarnoj strani nastalo je djelo S. W. Reymonta, koji nastavlja Sienkiewiczovu tradiciju.

Budući da svjetski rat donosi Poljskoj ujedinjenje i oslobođenje, književnost se napokon lišava uloge čuvarice narodnoga duha. U međuraću stoga poljska književnost postaje „nepoljskija“, općenitija, sinkroniziranija s ostatkom Europe. Benešić ističe da tada djeluje „četa ljudi od temperamenta, ukusa i duha“, ali „kompliciranost suvremenog života ne dopušta da se uoči kontura autora dovoljno jasno“. Sagledao je Benešić dakako svu raznolikost tadašnjih poetika, ali ih nije mogao podvesti pod zajednički nazivnik (tumači to kao „zbunjenost

plesne dvorane, bučne govornice s mnogo tribina“). Ipak uočava da je privrženost domovini ostao temeljni ton međuratne raznolikosti, iako oslobođen mistike metafore *Polonije redivive*. Pregled završava momentom o strahoti koja je zadesila Poljsku 1939. Pita se: „Zar će se opet ponoviti Golgota, koju pretrpješe emigranti-romantici? Kako će preživjeti ovu novu tešku kušnju narod, koji je toliko pretrpio u prošlosti kao nijedan od svih živućih naroda u Evropi?“

To je posljednja Benešićeva rečenica u pregledu, osim usputnoga završnoga komentara da neki najmlađi pjesnici nisu uvršteni jer nisu sigurno rekli zadnje, iako predmnijeva da će mnoge sudbine završiti tragično prerano („katastrofa u mjesecu rujnu 1939. bacila ih je u grob“). O nekima drugima, za koje je znao da su već emigrirali, pita se: „Hoće li im ovaj rat život poštedjeti, tko bi znao?“¹⁴

*Današnja Poljska*¹⁵ (Poljska književnost u borbi za slobodu i Slavska ideja u Poljaka)

Dva eseja u zborniku *Današnja Poljska*, nastala u kasnoj Benešićevoj fazi, kad se već bio povukao iz javnoga života¹⁶, sumiraju temeljne njegove teze o poljskom identitetu i načinu na koji je prepoznavao taj identitet u povijesnom nizu poljske književnosti. Temeljna mu je teza epistemološka, u smislu episteme kao „temeljnoga kodeksa“ neke kulture: slobodan narod ne zna zapravo što je sloboda i koliko vrijedi, samo narod koji je slobodu izgubio i bio sputan u ropstvu spoznao je što je sve sloboda i zato joj teži i za nju se bori. Započinje dakako nestankom Poljske s političke karte Europe 1795. Benešić naširoko tumači duh prosvjetiteljstva koji je bio zahvatio poljske elite, a koji je omogućio da bude donesen moderan ustav koji je jamčio jaku državnu vlast. Uzaludnost

¹⁴ Uz pregled je dopisani datum: 11. studenoga 1939.

¹⁵ Izdanje ima podnaslov *Zbornik Društva za kulturnu suradnju Hrvatske s Poljskom* (Zagreb 1948); suradnici su, među ostalima, Vladimir Nazor (pozdravno slovo), Stjepan Musulin (filolog i prevoditelj), sociolog Rudolf Bičanić, književnik Ivan Esih, književna povjesničarka i polonistica Zdenka Marković, slavist Josip Hamm, pisac i povjesničar umjetnosti Slavko Batušić; od Poljaka među suradnicima su Aleksander Wat, Jan Parandowski, Jan Kott. Benešić je u zborniku zastupljen s čak pet članaka.

¹⁶ Posljednja mu je javna dužnost mjesto urednika edicije *Djela hrvatskih književnika* Hrvatskoga izdavačkog bibliografskog zavoda (HIBZ) 1944.—45. i časopisa „Vienac“ (za godište 1944). Komunistička je vlast 1945. ukinula HIBZ, od kojega je nastao Nakladni zavod Hrvatske, od čijeg je enciklopedijskog odjela 1950. osnovan Leksikografski zavod FNRJ (danas Leksikografski zavod Miroslav Krleža).

tog pokušaja pripisuje poljskoj vlasteli, koja se, kao vlastela i drugdje po Europi, protivi idejama Francuske revolucije. Kao najsvjetlije ime toga doba izdvaja Juliana Ursyna Niemcewicza, koji je svojim satirama i stihovima nacionalnu svijest čuvao budnom te u komedijama ismijavao konzervativizam koji ne shvaća duh demokracije. To što je u hrvatskoj književnosti bio *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* Andrije Kačića Miošića, u tadašnjih su Poljaka *Povjestice* Niemcewicza (*Śpiewy historyczne*), koje prikazuju poljsku povijest od pjastovskih vremena do Napoleona. Iz istoga doba Benešić nalazi i druge paralele u dvjema književnostima (uspoređuje *Pjesmu poljskih legionara u Italiji* Józefa Wybickoga s hrvatskom pjesmom *Još Horvatska ni propala*, koja s poljskom himnom dijeli prva dva stiha). O Mickiewiczu Benešić govori iz vizure okolnosti Napoleonove vlasti i ratnoga pohoda u Rusiju kojem je mladi Mickiewicz svjedočio. Razočaranje o kojem čitamo u *Panu Tadeuszu* postupno se pretvaralo u očaj, koji se naposljetku prometnuo u vjeru da će neka viša sila preokrenuti sudbinu. U tom je nagnuću, sažima Benešić, nastajao sav književni rad Adama Mickiewicza, obilježen uvjerenjem da će se duh poljskoga naroda pronijeti na sve neslobodne narode slavenske Europe. Slobodna poljska misao smještena je u Parizu, gdje, u bijedi i oskudici, djeluje poljska emigracija. U Poljskoj se ta književnost čitala pod prijetnjom tamnice, i tako sve do 1914. Što se dugo očekivalo, dogodilo se s početkom I. svjetskoga rata. Sile koje su podijelile Poljsku zaratile su silovito baš na poljskom tlu, Poljaci ratuju u različitim taborima, jedni protiv drugih. Raspadom Austrije i porazom Njemačke stvorio se uvjet za povratak Poljske, koja jedva da ima ikakve uvjete za ostvarenje državnosti (bez vojske, bez administracije, antagonizirana iznutra, osiromašena i ratom opustošena). Cijelo razdoblje međuraća, svjedoči Benešić, trajala su nastojanja da se uspostavi državni aparat i konsolidiraju vanjske granice. To je razdoblje pokazalo i mnoge unutrašnje slabosti (nerazumijevanje demokratskih institucija, nezrelost političkih elita). Književnost tada gubi vanjskoga neprijatelja, ali dobiva unutarnjega — socijalnu nepravdu. Vidimo da Benešić i „današnju Poljsku“ tumači s obzirom na povijesne okolnosti, a današnjica prodire tek na mjestima na kojima progovara iskustvo življenja u Poljskoj i opetovana svjedočanstva (koja zapisuje i u kronici iz Varšave) da vraćena državnost nije ostvarila ideale kojima je toliko premrežena poljska književnost XIX. stoljeća.

Identitet svojevrzne ekskluzivne „poljskosti“ koji Benešić pripisuje Mickiewiczu potječe iz razumijevanje slavenskoga pitanja u Poljaka. Ideju slavenske uzajamnosti njezini protivnici na hrvatskom tlu smatrali su imperijalizmom, brisanjem nacionalnoga i utapanjem u golemom (ruskom) moru. Polihistor Juraj Križanić smatran je panslavistom carističkoga predznaka (što nije bio), a slavenska se uzajamnost doista mogla lako osporavati nebrojenim primjerima nesloge među Slavenima. Ideja slavenske uzajamnosti, tamo gdje nije prelazila

u politički panslavizam, izvorno nije značila dominaciju jednoga naroda nad drugima. No politička je realnost tijekom XIX. i prve polovice XX. st. razbila sve iluzije u sveslavenski preporod. U Poljskoj je ideja slavenske uzajamnosti tinjala na društvenoj margini sve do I. svjetskoga rata (promicao ju je krakovski mjesečnik *Świat Słowiański*, 1905.—1914.; izdavač mu je bio tzv. Slavenski klub, osnovan 1901., a urednik M. Zdziechowski), koji je, dakako, slavensku zajednicu zamišljao isključivo kao kulturni prostor. U Hrvatskoj se pak nakon I. svjetskoga rata osnovao na zagrebačkom sveučilištu lektorat poljskoga jezika (ranije je to bilo nemoguće, jer bi se to u središtima moći, u Beču i Pešti, smatralo „panslavističkom propagandom“).

Zaključno razmatranje

Julije Benešić preveo je više od 60 pojedinačnih naslova iz poljske književnosti, ne računajući prijevode koje je uvrstio u *Poljsku liriku*. Najopsežnije je djelo *Dušni dan* (Zagreb 1948, s predgovorom i bilješkama). U *Poljsku liriku* uvrstio je prijevode *Krimskih soneta* Ise Velikanovića, iako ih je i sam preveo (i to još 1899.). Teško je osporiti da je postignuo višu razinu liričnosti, melodičnosti, zvukovnosti i uopće izražajnosti u prijevodima u odnosu na vlastite pjesme. Uvidom u bibliografiju njegovih prijevoda s poljskoga¹⁷, razabire se trojak cilj koji ga je pratio cijeli stvaralački vijek: prvi je orijentacija na prevođenje kanona, sa sveobuhvatnom misijom da se zahvati čim dublje u najreprezentativniji dio poljske književne baštine i da se poljska kultura i duh pritom u hrvatskoj sredini otkriju u punini svojih slojeva i značenja; drugi je cilj kazališni, da se u aktualnoj zbilji hrvatsku publiku upozna s poljskom dramom i da se pritom uspostave i razviju konkretne književne, kazališne i kulturne veze; treće je njegova osobna prevodilačka pasija, koja je uključivala niz kratkih prijevoda kojima je brusio vlastito umijeće. U *Poljskoj lirici*, iako ima kraćih prijevoda, cilj je bio prvi među navedenima — ne da skupi presjek svega što je dotad prevodio, nego da uspostavi književnopovijesni pregled poljske književnosti iz dotada dosegnute hrvatske prevodilačke prakse (zato i jest uvrstio i prijevode drugih prevoditelja kako bi i tu ostvario načelo preglednosti — dakle, *najbolje* što smo preveli na hrvatski od *najboljega* iz poljske književnosti). Za razdoblja intendanture u HNK najviše je prevodio Wyspiańskoga. Takav Benešićev odabir zahtijeva posebnu pozornost jer potvrđuje kanonsko načelo njegovih polonofilskih interesa — pa i ako je

17 V. Frančić, 1958: *Bibliografia przekładów Juliana Benešicia z literatury polskiej*. „Pamiętnik Słowiański“, 9, str. 143—188.

Wyspiański zahtjevan za strano gledateljstvo, Benešić na njemu inzistira jer mu nije da toga da zabavi publiku ili da joj podilazi, nego da je obavijesti i pouči komadima koje smatra remek-djelima dramske umjetnosti (iako ne treba zanamariti okolnost da je Benešić predstavu *Wesele* gledao u Krakovu, u godinama kad je bila prvorazredni društveni događaj). Impozantna je količina opsežnih prozних djela koja je preveo (Prus, Sienkiewicz, napose Żeromski, čije je djelo u potankostima poznao). U rukopisu mu je ostao niz prozних ulomaka, nedovršenih zbog višegodišnje zaokupljenosti rječničkim poslom. Za razliku od Sienkiewicza, kojega je prevodilo više od 50 prevoditelja hrvatskoga i srpskoga, Żeromski bi na hrvatskome ostao nepoznat bez Benešića. Reymontove *Seljake* prevodio je skoro cijelo desetljeće (na prijelazu 1920-ih i 1930-ih; poljske dijalektizme, uglavnom umjetne, prevodio je dijalektom istočne Slavonije).

Predgovori i pogovori objavljavani uza prijevode sastavni su dio Benešićeva kritičkoga opusa pa prijevode ne treba promatrati samo pragmatično, kao djela namijenjena posredovanju između dviju kultura, nego kao najtočniji odraz Benešićevih književnih nagnuća, i osobnih i stručnih. Kako naglašava T. S. Grabowski, izvan kruga poljskih pisaca koje je Benešić prevodio *con amore*, cijeli je niz slabo poznatih autora i djela, kojima se bavio iz svojevrzne jezične razonode, obogaćujući vokabular. Ponešto je preveo i iz književne mode aktualnoga trenutka, kako bi izvijestio hrvatsko čitateljstvo što se najnovije piše u Poljskoj (tu prevladavaju djela za kazališne izvedbe).

Poljska lirika danas je bibliofilsko izdanje, koje vapi za ponovnim tiskanjem. Zbirku ne treba promatrati tek kao prirodan slijed u Benešićevu polonofilskom radu i prinos poljskoj prijevodnoj književnosti. To što njegov napor danas znači hrvatskoj kulturi kao primateljici, ne može se svesti na pojedinačni, makar i golemi, opus posvećenoga filologa jer je jasno iz njegovih kritičkih tekstova da Benešić, obaviješten politički, historiografski i kulturnopovijesno, savršeno vlada ukupnim kontekstom i bistro vidi kakvo mjesto njegovi napori zauzimaju u tom kontekstu (unatoč čestoj autoironiji i humoru, ne treba sumnjati da svoju *polonicu* nije smatrao tek kontinuiranim hobizmom, nego promišljenim odabirom životne i profesionalne vokacije). Ostaje donekle nejasno zašto nije posegnuo za cjelovitijom sintezom. Da je zato imao sve preduvjete, dokazuje *Kratak pregled poljske književnosti*, koji komprimira sve vrline Benešićeva književnopovijesnoga diskursa.

Literatura

- Benešić J., 1934: *Dwa odczyty o Polakach i o sobie*. Warszawa, Drukarnia Podstołeczna, str. 5—22.
- Benešić J., 1943: *Kritike i članci*. Zagreb, Izdanje Hrvatskog izdavačačkog bibliografskog zavoda.
- Benešić J., 1969: *Pjesme, feljtoni i članci*. U: Benešić J. et al.: *Izbori iz djela*. knj. 84: „Pet stoljeća hrvatske književnosti“ [serija]. Zagreb, Matica Hrvatska, str. 27—106.
- Benešić J., 1981: *Iza zastora. Osam godina u Varšavi*. „Rad JAZU“, knj. 390, str. 245—633.
- Brlobaš Ž., 2014: *Julije Benešić kao priređivač i kritičar književnih tekstova*. „Fluminensia“, 2, str. 123—132.
- Današnja Poljska. Zbornik Društva za kulturnu suradnju Hrvatske s Poljskom*, 1948. Zagreb, Tipografija.
- Frančić V., 1958: *Bibliografija przekładów Julija Benešicia z literatury polskiej*. „Pamiętnik Słowiański“, 8, str. 143—188.
- Grabowski T.S., 1958: *Twórczość literacka i przekładowa Julija Benešicia*. „Pamiętnik Słowiański“ 9, 8, str. 4—5.
- Jurić S., 2003: *Tendencije u ranom hrvatskom slobodnom stihu*. „Umjetnost riječi“, 1—2, str. 107—128.
- Matković M., 1981: *Uz Benešićevu memoarsku prozu*. „Rad JAZU“, knj. 390, str. 635—641.
- Pavličić P., 2003: *Julije Benešić kao pjesnik*. U: *Barokni pakao*. Zagreb, Naklada Pavičić, str. 297—300.
- Pejaković H., 1994: *Julije Benešić [pogovor]*. U: J. Benešić: *Izabrani tekstovi*. Zagreb, Privlačica, str. 137—149.
- Pintarić N., 2004: *Julije Benešić između Hrvatske i Poljske. Benešićevo otkrivanje Poljske*. U: *Dani Julija Benešića*. 1. Zagreb, Muzej grada Iloka, str. 127—134.

Tea Rogić Musa

Književnopovijesni *modus procedendi* Julija Benešića u zbirci *Poljska lirika*

SAŽETAK | Tijekom cijeloga svojega filološkoga vijeka Julije Benešić prevodio je sustavno dvije vrste tekstova: remek-djela kanonskih poljskih pisaca (nad kojima je radio godinama i stalno ih prepravljao), smatrajući to svojim najvažnijim književnim i kulturno-posredničkim poslom, no preveo je i niz kraćih djela, u hrvatskoj sredini slabije poznatih autora, kojima se bavio iz polonofilskoga nagnuća. U prevoditeljskom opusu posebno mjesto ima *Poljska lirika*, hrestomatija pet stoljeća poljske književnosti, pothvat kojim je

ujedinió i ostvario sve prevodilačke ciljeve, komunikacijske, pragmatične, estetske i spoznajne. Uza predgovor u zbirci, za razumijevanje Benešićeva pogleda na povijest poljske književnosti važni su i njegovi članci u danas raritetnoj zbirci *Današnja Poljska*, napose *Poljska književnost u borbi za slobodu* i *Slavenska ideja u Poljaka*, te članak *Nacionalizam i patriotizam u književnosti*. Polazeći od pretpostavke da se ne može precijeniti važnost Benešićeve uloge u hrvatsko-poljskim vezama, pokušat će se donijeti zaključak, na temelju navedenih tekstova, u kojoj je mjeri Benešićev prevoditeljski izbor i povjesničarski posao u kulturnom posredovanju uspio, odnosno je li korespondirao s temama važnima za hrvatsko književno i društveno okruženje, i njegova, međuratnoga, i našega doba.

KLJUČNE RIJEČI | Julije Benešić, *Poljska lirika*, *Današnja Poljska*, hrvatsko-poljske književne veze

Tea Rogić Musa

Literary-Historic *Modus Procedendi* of Julije Benešić in The Collection *Polish Lyricism*

SUMMARY | During his entire work in philology Julije Benešić had systematically translated two types of texts: masterpieces of canonical Polish authors (on which he had worked for years, constantly rewriting them), considering them to be his most important work as an author and as a cultural mediator, however he also translated a series of shorter works of authors who were not famous in Croatia, which he undertook out of his polonophilic tendencies. In his work as a translator, *Polish Lyricism*, a chrestomathy spanning five centuries of Polish literature, holds a special place. It is an undertaking that united and achieved all translational goals, communicative, pragmatic, aesthetic and cognitive. Along with the preface to this collection, for a better understanding of Benešić's view on the history of Polish literature, his articles in a hard-to-find collection *Poland Today* are also important, especially *Polish Literature in the Struggle for Freedom* and *Slavic Idea among the Poles*, as well as the article *Nationalism and Patriotism in Literature*. Starting with the assumption that Benešić's role in Croatian-Polish connections cannot be overestimated, we will try to come to a conclusion, based on the aforementioned texts, to what extent were Benešić's choice as a translator and his work as a historian successful, i.e. did they correspond with topics important to the entire Croatian literary and social environment of his, interwar, period, as well as our own period.

KEYWORDS | Julije Benešić, *Poljska lirika*, *Današnja Poljska*, Croatian-Polish Literary Relations

TEA ROGIĆ MUSA | dr, leksykograf w Instytucie Leksykografii Mirosława 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, a także wokół badań struktury historycznoliterackiej i jej związków z twórczością literacką, przede wszystkim poetycką, wymienionych okresów.

Dlaczego tłumaczymy raz jeszcze?



Przekłady
Literatur
Słowiańskich

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.14



Dlaczego powstają nowe przekłady? *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa w nowym tłumaczeniu na język polski

Why Do New Translations Come into Being? Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* in a New Polish Translation

Maria Mocarz-Kleindienst



<https://orcid.org/0000-0002-2205-5470>

THE JOHN PAUL II CATHOLIC UNIVERSITY OF LUBLIN

momar@kul.pl

Data zgłoszenia: 8.02.2018 r. | Data akceptacji: 25.05.2018 r.

ABSTRACT | Literary works tend to be amongst the most often translated texts. A perfect example is Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*: over the previous two years (2016—2017) three new translations thereof into Polish appeared, one of them being a translation by Leokadia, Grzegorz, and Igor Przebinda. In this paper, the main reasons for the publication of this new, “family” translation were discussed. The question about the need for making new translations was accompanied by other questions: how are such texts translated what strategies are used by the translator?, to what extent does he or she take account of the assumed expectations of contemporary readers? In the presentation, two research perspectives were proposed. The first of them is the translator's viewpoint, for whom the newly done translation is a domesticated translation. The other perspective, the researcher's one, consist in analyzing the translated text itself, in particular with regard to the applied translation strategies (exoticization vs. adaptation), indicating the differences between the latest translation and the previous ones (first by Irena Lewandowska and

Witold Dąbrowski, and second by Andrzej Drawicz). The analysis of the translated text along with the accompanying paratexts in the form of numerous footnotes leads one to a conclusion that exoticization is a dominant strategy.

KEYWORDS | domestication, exoticization, *Master and Margarita*, Mikhail Bulgakov

Mogłoby się wydawać, że o arcydziele Bułhakowa powiedziano już wszystko. Po 50 latach od ukazania się książki Grzegorz Przebinda wraz z żoną Leokadią i synem Igorem udowadniają swym nowym tłumaczeniem, że to nieprawda. Odkrywają kolejne warstwy fascynującej historii, rozwiewają wątpliwości i polemizują z poprzednimi przekładami. Oferują nowy klucz do odczytania tej wielkiej księgi, przybliżając ją współczesnemu czytelnikowi¹.

Ta zapraszająca do lektury tekstu notka wydawnicza pojawia się na okładce nowego przekładu powieści Michaiła Bułhakowa autorstwa Leokadii Anny, Grzegorza i Igora Przebindów, jaki ukazał się jesienią 2016 roku nakładem krakowskiego wydawnictwa Znak. W środowisku filologów, miłośników prozy rosyjskiej ten fakt spotkał się z nieskrywanym zaskoczeniem i uznaniem, że oto znalazł się zespół rodzinny filologów i miłośników dzieła jednego z najwybitniejszych pisarzy świata XX wieku, który podjął się niełatwego zadania ponownego przetłumaczenia powieści na język polski. Powstała edycja rodzinna Przebindów zaznacza swój wkład w rozszerzenie serii przekładowej, którą zapoczątkowali w 1969 roku Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski, autorzy — z perspektywy dzisiejszej recepcji — tzw. klasycznego przekładu (po raz pierwszy opublikowanego w wydawnictwie Czytelnik), zdomowionego w kulturze polskiej, wielokrotnie wykorzystywanego w adaptacjach scenicznych². W roku 1995 ukazał się następny przekład *Mistrza i Małgorzaty*, tym razem w Wydawnictwie Dolnośląskim, autorstwa wybitnego literaturoznawcy rusycysty Andrzeja Drawicza³. Znamienny jest fakt, że kolejni tłumacze tego arcydzieła byli zaangażowani w powstanie edycji tłumaczeń swoich poprzedników — dość wspomnieć np. edycję Biblioteki Narodowej, w której ukazał się przekład I. Lewandowskiej i W. Dąbrowskiego ze wstępem A. Drawicza oraz opracowaniem tekstu i przypisami G. Przebindy. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż w ciągu ostatnich dwóch lat we współtworzeniu serii przekłado-

1 M. Bułhakow, 2016: *Mistrz i Małgorzata*. L.A. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, tłum. Kraków, Znak.

2 Szerzej na tej temat: K. Korcz, 2016: „*Mistrz i Małgorzata*” Michaiła Bułhakowa w Polsce w latach 1969—1989. Poznań, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, s. 194—240.

3 Oba przekłady były obiektem analiz translatorskich, m.in.: K. Żemła, 1997: *O dwóch przekładach „Mistrza i Małgorzaty” Michaiła Bułhakowa*. „Opcje”, nr 1, s. 22—25.

wej swój udział mieli następnii tłumacze: Jan Cichocki⁴ oraz Krzysztof Tur⁵. Ta pokrótce zaprezentowana seria przekładów potwierdza nieustanne zainteresowanie tłumaczy tekstów literackich mistrzowską, wielowątkową w swej fabule powieścią M. Bułhakowa. Potrzeba tworzenia nowych przekładów wiąże się ze społecznym kontekstem odbioru dzieła literackiego, w tym oczekiwaniami jego czytelników i miłośników, a także kulturowo-historycznymi oraz językowymi uwarunkowaniami danego tekstu, o których wspomina np. Paul Bensimon⁶.

Badacz między innymi konstatuje, iż każde pokolenie powinno posiadać własne tłumaczenie. Te naszkicowane ogólne przesłanki powstawania nowych przekładów literatury pięknej wpisują się w motywacje jednostkowe wzmocnione rodzinną pasją i fascynacją powieścią rosyjskiego pisarza.

Odpowiedź na tytułowe pytanie o motywację tworzenia kolejnych tłumaczeń *Mistrza i Małgorzaty* postaram się sformułować, przyjmując dwie perspektywy badawcze. Pierwszą z nich będzie perspektywa tłumacza (tłumaczy), prezentowana między innymi w wielu wywiadach prasowych i radiowych, spotkaniach literackich i skoncentrowana w głównej mierze na procesie zespołowego tworzenia przekładu. Druga — badacza i czytelnika — sprowadzać się będzie do analizy tekstu przekładu jako efektu kilkuletniego wysiłku intelektualnego trójki tłumaczy. Na jej podstawie postaram się sformułować wnioski na temat wybranych strategii translatorskich — w jakim stopniu strategie rodziny Przebinów pokrywają się ze strategiami jej poprzedników. W kontekście perspektywy przyjętej przez tłumacza chciałabym przytoczyć istotne dla dalszych rozważań konstatacje Karoliny Korcz, według której M. Bułhakow to „twórca, który od przeszło czterdziestu lat odkrywany jest wciąż na nowo, a jego najwybitniejsza powieść *Mistrz i Małgorzata* fascynuje kolejne pokolenia czytelników”⁷. Co więcej, powieść ta, jak wynika z badań ankietowych, przeprowadzonych przez redakcje „Gazety Wyborczej”, „Rzeczpospolitej” i „Polityki”, zajmuje zaszczytne pierwsze miejsce w rankingu arcydzieł tworzących kanon literatury światowej XX wieku⁸. Tę fascynację Bułhakowskim tekstem widać zarówno w postawie

4 M. Bułhakow, 2017: *Mistrz i Małgorzata*. J. Cichocki, tłum. Warszawa, Bellona.

5 M. Bułhakow, 2016: *Mistrz i Małgorzata. Czarny mag: fragmenty wczesnych wersji powieści 1928—1933*. K. Tur, tłum. Białystok, Fundacja Sąsiedzi. Zarówno przekład J. Cichockiego, jak i K. Tura nie będą przedmiotem niniejszej analizy.

6 P. Bensimon, 1990: *Présentation*. W: P. Bensimon, red.: *Palimpsestes*. Nr 4: *Retraduire*. Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle. Za: J. Warmużyńska-Rogóż, 2016: *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 69.

7 K. Korcz, 2016: „*Mistrz i Małgorzata*”..., s. 9.

8 M. Cieślak, A. Żebrowska, 1999: *Bułhakow ciągle zachwyca. Wstyd nie znać. Polscy czytelnicy uważają „Mistrza i Małgorzatę” za najważniejszą książkę mijającego stulecia*. „Gazeta Wyborcza”, z 7 września, s. 20. O recepcji M. Bułhakowa w Polsce pisze

G. Przebindy jako tłumacza, wybitego znawcy i krytyka całej twórczości rosyjskiego pisarza, jak również członków jego rodziny, zaangażowanych w proces tłumaczenia dzieła. Dążenie do odkrycia Bułhakowa na nowo, dogłębniej wydaje się nadrzędnym celem podjętego przez tłumaczy zadania. Narzędzi do ponownej eksploracji przekładowej kart powieści z całą pewnością dostarczyły tłumaczom pozyskane przez nich fragmenty rękopisów dzieła Bułhakowa, nieuwzględnione we wcześniejszych tłumaczeniach⁹. Znalazły się one w edycji *Mistrza i Małgorzaty* przygotowanej przez Lidię Janowską w 1990 roku i ta wersja stała się podstawą nowo powstałego polskiego tłumaczenia. Jest ono wzbogacone o fragmenty usunięte niegdyś przez cenzurę polską z pierwszego przekładu powieści. G. Przebinda, jak sam przyznaje w krótkim rozdziale umieszczonym po tekście przekładu, przywrócił życie takim frazom, jak: „Doszło do kilku aresztowań” czy „Wielki zapanował zamęt w umysłach ludzkich”¹⁰.

Tłumacz niejednokrotnie w wywiadach radiowych¹¹ oraz prasowych akcentował, że nowy przekład nosi wyraźne cechy udomowienia. Potrzeba przygotowania kolejnego tłumaczenia była podyktowana koniecznością przybliżenia arcydzieła Bułhakowa współczesnemu polskiemu czytelnikowi. Mając na uwadze fakt, że pierwszy przekład ukazał się ponad 50 lat temu, można już na tej podstawie domniemywać, iż język przekładu, jakim posłużyli się Lewandowska i Dąbrowski, wymagał leksykalnego i stylistycznego odświeżenia. W niniejszym opracowaniu niemożliwe jest zaprezentowanie szczegółowej i obszernej egzemplifikacji rozwiązań służących uwspółcześnieniu języka powieści zaproponowanych przez G. Przebindę. Z powodu tych ograniczeń dalej przytoczone zostaną wybrane przykłady różnic leksykalnych, wyekscerpowane z 5. rozdziału powieści: *Zdarzyło się w Gribojedowie* (wersja według G. Przebindy¹², dalej skrót: GP),

Alicja Wołodźko-Butkiewicz: A. Volodzko-Butkevič, 2012: *Pol'skij Bułgakov (očerki vospriatiâ)*. W: G. Pšebinda, Ā. Sveži, red.: *Mihail Bułgakov, ego vremâ i my*. Krakov, Wydawnictwo „Scriptum” Tomasz Sekunda, s. 671—672.

9 Przekład I. Lewandowskiej i W. Dąbrowskiego był oparty na redakcji ocenzonej przez czasopismo „Moskwa” w 1966 roku — G. Przebinda, 2017: „Sto dwadzieścia jedna Małgorzata”. *O tekście pierwszego polskiego przekładu „Mistrza i Małgorzaty”*. „Przegląd Rusycystyczny”, nr 2 (158), s. 58.

10 G. Przebinda, 2016: *Bułhakow udomowiony*. W: M. Bułhakow, 2016: *Mistrz i Małgorzata...*, s. 529.

11 Na przykład wywiad udzielony dla stacji Polskie Radio 24: „*Mistrz i Małgorzata w nowym tłumaczeniu: To było konieczne*”. Data emisji: 7.01.2017, godzina emisji: 17.15. Dostępny w Internecie: <https://www.polskieradio.pl/130/2789/Artykul/1712755,Mistrz-i-Malgorzata-w-nowym-tlumaczeniu-To-bylo-konieczne> [dostęp: 9.10.2017].

12 Wszystkie cytaty z tłumaczenia G. Przebindy pochodzą z edycji: M. Bułhakow, 2016: *Mistrz i Małgorzata...*

Co się zdarzyło w *Gribojedowie* (wersja I. Lewandowskiej i W. Dąbrowskiego¹³, skrót: L-D) oraz *A działo się to w Gribojedowie* (wersja A. Drawicza¹⁴, skrót: AD):

1. Kremowy, staroświecki piętrowy dom stał przy **okrężnych bulwarach** w głębi wątego ogrodu, który oddzielało od **trotuaru** ozdobne żelazne ogrodzenie. (L-D, s. 76)
Na **pierścieniu bulwarów**, w głębi cherlawego ogródka wznosił się staroświecki, piętrowy, kremowej barwy dom, oddzielony od **chodnika** ozdobnymi, żelaznymi sztachetami. (AD, s. 73)
Starodawny, jednopiętrowy dom w kremowym kolorze stał na **Bulwarowym Kolcu**¹⁵, w głębi rachitycznego ogrodu, oddzielonego od **ulicy** ozdobnym ogrodzeniem z kutego żelaza. (GP, s. 63)
2. [...] co więcej, pewien **blagier** moskiewski opowiadał, [...]. (L-D, s. 76)
[...] pewien moskiewski **lgarz** opowiadał [...] (AD, s. 73)
[...] pewien moskiewski **mitoman** opowiadał [...]. (GP, s. 63)
3. Gribojedow nie miał chyba żadnej takiej ciotki-**posesjonatki** [...]. (L-D, s. 76)
Bodajże nawet Gribojedow nie miał w ogóle takiej ciotuni-**posiadaczki** [...]. (AD, s. 73)
Zdaje się, że Gribojedow nawet nie miał takiej ciotki, **która by posiadała własny dom** [...]. (GP, s. 63)
4. „Jedniodniowe delegacje twórcze. **Proszę się zwracać do M. Podłożnej**”. (L-D, s. 77)
„Jedniodniowa delegacja twórcza. **Zwracać się do M. W. Rzekomej**”. (AD, s. 74)
„Delegacje twórcze jedniodniowe. **Bliższe informacje u M. Podłożnej**”. (GP, s. 64)
5. [...] w **dziedzynie jakości wyżywienia** Gribojedow bił na głowę wszystkie pozostałe restauracje [...]. (L-D, s. 78)
[...] **jakością swych pokarmów** Gribojedow przewyższał każdą moskiewską restaurację [...]. (AD, s. 76)
[...] Gribojedow bił na głowę każdą moskiewską restaurację **jakością zaopatrzenia** [...]. (GP, s. 65)

13 Wszystkie cytaty zaczerpnięte z tłumaczenia I. Lewandowskiej i W. Dąbrowskiego pochodzą z wydania Biblioteki Narodowej: M. Bułhakow, 1990: *Mistrz i Małgorzata*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

14 Wszystkie cytaty wykorzystane z wersji przetłumaczonej przez A. Drawicza pochodzą z następującego wydania: M. Bułhakow, 1996: *Mistrz i Małgorzata*. Wrocław, Świat Książki.

15 G. Przebinda opatrzył ten toponim stosownym przypisem, wyjaśniając jego lokalizację na mapie Moskwy.

6. [...] odpowiedział z westchnieniem wychudły, zaniedbany, z **karbunkulem**¹⁶ na karku Foka [...]. (L-D, s. 79)
 [...] odrzekł z westchnieniem chudy i zaniedbany Foka z **czyrakiem** na szyi [...]. (AD, s. 76)
 [...] westchnął zaniedbany, chudy Foka z **czyrakiem** na szyi [...]. (GP, s. 65)
7. Przy **zdekapitowanym** stał profesor medycyny sądowej, **anatomopatolog i jego prosektor** [...]. (L-D, s. 83)
 Przy **bezglowym trupie** stali: profesor medycyny sądowej, **anatomopatolog ze swym prosektorem** [...]. (AD, s. 80)
 Przy **bezglowym ciełe** stał profesor medycyny sądowej, obok niego **patomorfolog z pomocnikiem** [...]. (GP, s. 69)
8. Skurcz zesześcił jego **fizys** [...]. (L-G, s. 89)
Z twarzą zniekształconą grymasem [...]. (AD, s. 86)
 Grymas wykrzywił mu **twarz** [...]. (GP, s. 74)

Czytając fragmenty przekładu I. Lewandowskiej i W. Dąbrowskiego, nietrudno odnieść wrażenie, że niekiedy nosi on znamiona tekstu o zabarwieniu archaizującym. Zamieszczone w nim słownictwo z punktu widzenia współczesnej polszczyzny bardzo często można opatrzyć kwalifikatorem *przestarzałe, rzadkie*. Efekt ten współtworzą między innymi takie leksemy, jak: *blagier, fizys, posesjonatka, zdekapitowany*. Współczesny czytelnik — zwłaszcza z młodego pokolenia — kierowany dociekliwością, niejednokrotnie zmuszony jest sięgnąć do słownika, aby zrozumieć znaczenie wyróżnionych słów. Powyższe uwagi odnieść można również do całych sformułowań, np. „Proszę się zwracać do M. Podłożnej”. Ta wypowiedź w dzisiejszym odbiorze nie brzmi naturalnie. Przekład A. Drawicza w znacznym stopniu jest pozbawiony tak nacechowanego słownictwa. G. Przebinda w swoim tłumaczeniu poszedł jeszcze dalej: uwspółcześnił je nie tylko pod względem leksykalnym, ale także stylistycznym. Jednocześnie zadbał o adekwatność stylistyczną w stosunku do oryginału¹⁷, w którym, jak sam konstatuje z przekonaniem, można dostrzec co najmniej siedem stylów: „Woland, Piłat i profesor Strawiński mówią tym samym językiem [...]. Jest *quasi*-proletariacki styl Annuszki, styl Iwana Bezdomego, Berlioz też ma swój styl — rodzaj nowo-

16 Leksem ten został opatrzony przypisem, opracowanym przez G. Przebindę: „*karbunkuł* (przest.) — ropny czyrak”.

17 O doniosłości adekwatności stylistycznej powieści *Mistrza i Małgorzata* na gruncie translatorskim pisze również Iwona Anna NDiaye — zob. I.A. NDiaye, 2012: *Przekład związków frazeologicznych z nominacjami diabła w polskich tłumaczeniach powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz Małgorzata”*. „Acta Neophilologica”, t. 14 (2), s. 161.

mowy, ale wyszukanej”¹⁸. Dorota Urbanek, w ślad za Tatianą Stojkową, zwraca uwagę na silne nacechowanie stylistyczne Wolanda. Wymienia trzy dominanty tomu emocjonalnego: ton wulgarno-familiarny (w rozmowach z Behemotem), ton wysoki (zwroty do Małgorzaty i Mistrza), uroczysty oraz ton ironiczno-żartobliwy (zwroty do pozostałych bohaterów powieści)¹⁹. Te dominanty udało się rodzinie Przebindów zachować.

Sytuując „udomowienie” w siatce pojęć teorii tłumaczenia (w tym miejscu przechodzę do drugiej perspektywy odbioru przekładu — czytelnika i badacza), należy przypomnieć, iż termin ten funkcjonuje w przekładoznawstwie polskim jako odpowiednik angielskiego *domestication* — wprowadzonego do translatoryki przez Lawrence’a Venutiego²⁰. Jest on stosowany jako synonim adaptacji, niekiedy jako termin paralelny na oznaczenie strategii lub procedury przybliżenia czytelnikowi przekładu kultury oryginału poprzez projekcję nazw związanych z jej realiami do tekstu docelowego, np. przy użyciu analogów funkcjonalnych, pełniących zbliżoną funkcję w kulturze przekładu. Zarówno udomowienie, jak i adaptacja są pojęciami opozycyjnymi w stosunku do egzotyzacji ewokowanej sygnałami inności kulturowej i/lub językowej w tłumaczonym tekście i manifestującej tym samym obecność w nim kultury oryginału. W kontekście tych pokrótce przedstawionych teoretycznych założeń nasuwa się pytanie: w jakim stopniu oraz w jakich sferach G. Przebinda uzyskał w tłumaczeniu *Mistrza i Małgorzaty* efekt deklarowanego udomowienia? Kolejne pytanie brzmi: czy i w jakim zakresie ujawnia się druga konkurencyjna wobec udomowienia strategia — egzotyzacja? Z uwagi na fakt, że w badaniach będę koncentrować się na nowym przekładzie, współtworzącym serię przekładową, stopień udomowienia czy też — przeciwnie — egzotyzacji tej edycji będę analizować w odniesieniu do dwóch wcześniejszych tłumaczeń: I. Lewandowskiej i W. Dąbrowskiego oraz A. Drawicza (jednakże celem niniejszego opracowania nie jest ocena jakości tych tłumaczeń). Tradycyjnie kwestie udomowienia (także bliskiej mu adaptacji) oraz egzotyzacji są analizowane na podstawie elementów nacechowanych kulturowo: realiów, nazw własnych, stąd też materiał egzemplifikacyjny stanowić będą jednostki tych właśnie grup tematycznych:

18 Powyższy cytat pochodzi z wywiadu udzielonego przez tłumacza redaktorowi „Tygodnika Powszechnego” — Tomaszowi Fiałkowskiemu. Zob. T. Fiałkowski, 2016: *Bułhakow pierwszy po Bogu*. „Tygodnik Powszechny”. Dostępne w Internecie: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/bulhakow-pierwszy-po-bogu-146092> [dostęp: 30.09.2017].

19 D. Urbanek, 2004: *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa, Trio, s. 175.

20 L. Venuti, 1995: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, Routledge.

Przekład L-D	Przekład AD	Przekład GP
Patriarsze Prudy	Stawy Patriarsze	Patriarsze Prudy
Worobiowe Góry	Wróble Góry	Worobiowe Wzgórza
Jeruzalaim	Jeruzalajim	Jeruzalaim
Mateusz Lewita	Mateusz Lewi	Mateusz Lewi
Juda z Kiriatu	Juda z [miasta] Kerijoth	Juda z Kiriathu
Jeszua Ha-Nocri	Jeszua Ha-Nocri	Jeszua Ha-Nocri
Annuszka	Anielcia	Annuszka
Kiriuszka	Cyrylek	Kiriuszka
Aleksander Gribojedow	Aleksander Siergiejewicz Gribojedow	Aleksander Siergiejewicz Gribojedow
Michał Berlioz	Michał Aleksandrowicz Berlioz	Michał Aleksandrowicz Berlioz
gicz	sarnina	zubrik
„Po karsku raz!”	„Szaszłyk karski raz!”	„Szaszłyk barani raz”
czerwońce	czerwońce	czerwońce
kamaryński	kamaryński	kamaryńska
naukowiec	privat-docent	prywat-docent
„Nasza marka”	„Nasza marka”	Nasza marka
„Variétés”	„Rozmaitości”	„Variétés”
Torgsin	„Torgsin”	torgsin
Dziewiczy Monaster	Klasztor Nowodziewiczy	monastyr Dziewiczy

Jak widać, w przekładzie GP nie tylko zachowane zostały egzotyzy, które wystąpiły w przekładach L-D i AD (np. *torgsin*, *czerwońce*, *kamaryńska*), lecz także w porównaniu z nimi tłumaczenie Przebindów wykazuje wzrost tendencji egzotyzyzujących, co potwierdzają nowe jednostki o silnym nacechowaniu egzotyzyzującym (np. *zubrik*, *monastyr*, *torgsin*). W przypadku leksemu *zubrik* to nacechowanie wzmocnione zostaje poprzez zapisanie go kursywą. W przekładzie L-D tłumacze często rezygnują z używania patronimików (*Michał Berlioz*, *Aleksander Gribojedow*). W porównaniu z przekładem AD w tłumaczeniu Przebindów egzotyzyzacja ujawnia się na poziomie nazw realiów (*sarnina* vs *zubrik*, „*Variétés*” vs „*Rozmaitości*”, *klasztor* vs *monastyr*). Okazjonalnie stosują mniej restrykcyjne zasady egzotyzyzacyjne, np. w zapisie nazw hebrajskich. Z kolei A. Drawicz w przypadku tych nazw zastosował pisownię bardziej zbliżoną do hebrajskiego. W wyrażeniu *prywat-docent* G. Przebinda zdecydował się na zastosowanie adaptacji fonetycznej (zamienił rosyjskie *i* na polskie *y* po spółgłosce *r*), dostosowującej wymowę wyrażenia do polskich reguł fonetycznych, w efekcie

czego jego odpowiednik brzmi nieco mniej obco niż *privat-docent* w przekładzie A. Drawicza. Jedynie wyrażenie *szaszłyk barani*, będące swoistą ogólną semantyzacją *szaszłyku karskiego*, świadczy o podjęciu próby udomowienia nazw realiów. Egzotyzymy w przekładzie rodziny Przebindów są stosowane konsekwentnie w całym tekście — w szczególności są wyeksponowane w tzw. wątku moskiewskim. Nawiązują one do obiektów funkcjonujących w rzeczywistości rosyjskiej, a ich siła egzotyzyzująca jest niekiedy wzmacniana dodatkowo transkrybowaną formą rusycyzmu. Dzięki takim działaniom polski tekst zyskuje kulturowo-językowe wartości poznawcze. Samą strategią translatorską można określić zatem jako egzotyzyzację. Niejednokrotnie znaczenia poszczególnych egzotyzyzmów są eksplikowane w licznych, rzetelnie opracowanych przypisach. Ich łączna liczba wynosi 547, a rozbudowana zawartość sprawia, że zajmują one aż 71 stron (przy 441 stronach tekstu zasadniczego). Są umieszczone na końcu powieści — nie pod tekstem głównym — zatem czytelnik nie rozprasza zanadto swojej uwagi, co mogłoby się zdarzyć, gdyby był zmuszony przenosić wzrok z tekstu zasadniczego na dół kartki. Różnorodne w swej treści przypisy w tłumaczeniu GP w zasadzie odbiegają od standardowych krótkich informacji umożliwiających ogólne zrozumienie sensu leksemu lub wyrażenia zastosowanego w tekście głównym. Przybliżają one czytelnikowi kontekst polityczny i społeczno-kulturowy, prezentują związki postaci i zdarzeń oraz topografię miejsc, w których toczy się akcja książki. Tak sprofilowane koncepcyjnie parateksty wymagały od tłumacza wprowadzenia rozbudowanej formy (z reguły od kilku do kilkunastu wersów w jednym przypisie). Powoduje to, że te uboczne informacje stanowią pasjonującą lekturę, wartość samą w sobie. Czytelnik, przrzucając setki kartek powieści w celu odszukania na końcu książki jednego przypisu objaśniającego jakieś słowo lub kwestię z tekstu głównego, często już przy tych paratekstach pozostaje pochłonięty lekturą ich nietuzinkowych treści, zwłaszcza jeśli sama powieść *Mistrz i Małgorzata* jest mu znana. Wówczas przypisy wnoszą nową jakość poznawczą, pogłębiają wiedzę kulturową oraz filologiczną odbiorcy na temat okoliczności powstawania dzieła, a także jego poszczególnych redakcji. W celu zilustrowania zawartości przypisów autorstwa G. Przebindy poniżej przytoczę frazę opatrzoną przez tłumacza komentarzem, który szczegółowo objaśnia jej znaczenie oraz okoliczności jej powstania:

— Dzień dobry, Nikanorze Iwanowiczu! **Proszę zdać walutę!*** (GP, s. 287)

**Proszę zdać walutę!* — dekretem partii bolszewickiej z wiosny 1922 roku zdecydowano w ZSRR o konfiskacie skarbów cerkiewnych na rzecz głodujących. Sprzeciwiających się temu duchownych aresztowano i eksterminowano. Od 1928 roku zaczęto konfiskować walutę i złoto wzbogaconym w okresie Nowej Polityki Ekonomicznej (NEP) przemysłowcom, bankierom i handlowcom. Aleksander

Sołżenicyn w *Archipelagu Gułag* (t. 1: *Dzieje naszej kanalizacji*, tłum. Jerzy Pomianowski) pisze gorzko o „gorączce złota” i więzieniach przepełnionych ludźmi, z których władza próbuje „wytrząsnąć kosztowności”. (GP, s. 488)

W przypisie zaprezentowany został kontekst społeczno-historyczny, przybliżający sytuację stosowania wypowiedzi. Użyty w nim rusycyzm, nieco egzotycznie brzmiący dla polskiego czytelnika, wprowadza w realia językowe ZSRR. Ten przykład bardzo dobrze ilustruje nieszablonowość treści, a także ogromną erudycję tłumacza. Wielofunkcyjność zamieszczonych w przekładzie przypisów sprowadza się do mechanizmów semantyzacji znaczeń, osadzania zjawisk w szerszym kontekście asocjacyjnym, jak również urealniania akcji powieści. Użyte przez Bułhakowa toponimy miejskie (np. nazwy ulic i zaułków moskiewskich) dzięki zastosowanym przez tłumacza rozwiniętym opisom lokującym je w konkretnej przestrzeni miasta — poprzez odniesienie chociażby do obiektów dzisiejszej Moskwy — zyskują status miejsc lepiej znanych współczesnemu czytelnikowi, zorientowanemu w teraźniejszej topografii stolicy Rosji. Poniżej dwa przykłady omawianego zjawiska:

1. **Pietrowka** — ulica w centrum Moskwy — w pierwszej połowie lat 30. na rogu Pietrowki i ulicy Most Kuzniecki znajdował się jeden z torgsinów, w którym można było kupować za złoto luksusowe towary. (GP, s. 506)
2. **zaułek Wagańkowski** — zaułek Starowagańkowski, łączy Wozdwiżenkę ze Znamienką. Na jego rogu znajduje się Dom Paszkowa, należący do Rosyjskiej Biblioteki Państwowej, gdzie miał badać stare rękopisy Woland i gdzie dziś znajduje się archiwum Bułhakowa. (GP, s. 491)

Analizowany przekład, a w szczególności parateksty mają charakter niekiedy polemizujący z wcześniejszymi tłumaczeniami. W swoim przekładzie powieści Bułhakowa Przebindowie podejmują próby korygowania błędów popełnionych przez poprzedników. Takie praktyki ujawniły się np. w przypadku tłumaczenia nazw realiów *zubrik* oraz *żarówka węglowa*:

1. Wielki, zapuszczony do ostatnich granic przedpokój słabo oświetlała małeńka **żarówka zawieszona w kącie**. (L-D, s. 72)

W wielkim, kompletnie zapuszczonym przedpokoju świeciła tylko mała, słaba **żaróweczka** pod wysokim, szerniałym od brudu sufitem. (AD, s. 68)

W wielkim, niemiłosiernie zapuszczonym przedpokoju — skąpo oświetlonym przez malusienką **węglową żarówkę***, dyndającą pod wysokim, czarnym od brudu sufitem — wisiał na ścianie rower bez opon. (GP, s. 60)

***węglowa żarówka** — żarówka z włóknem nie wolframowym, ale węglowym, skonstruowanym w epoce wiktoriańskiej, pod koniec XIX wieku. W prze-

kładzie Lewandowskiej i Dąbrowskiego jest tu błąd — zwykła żarówka została „zawieszona w kącie”. Ta zabawna skądinąd pomyłka wynika z tego, że w języku rosyjskim „węgiel” i „ką” brzmią niemal identycznie — „ugol” i „ugol”. (GP, s. 469)

2. ***zubrik** — wokół tego kulinarnego terminu narosły zabawne interpretacje i nieporozumienia. W pierwszym polskim przekładzie pióra Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego mamy tu „dwie gicze”, w przekładzie Andrzeja Drawicza — „sarninę”. W tłumaczeniu angielskim autorstwa Richarda Peveara i Larissy Volokhonsky [...] pojawia się natomiast... „zubrówka” [...]. To jednak oznaczałoby, że w restauracji Gribojedowa kuchnia wydawała nie tylko pospolite flaki, ale i trunki. A przecież w lokalu był osobny bufet, znany nawet imię bufetowego — Pantaleon. Ów tajemniczy *zubrik* — jak wyjaśnia specjalnie o to pytany Ilja Lazerson, kierownik gildii szefów kuchni Sankt Petersburga — to „kawałki mięsa zapieczzonego na małej patelni ze śmietaną i serem, danie firmowe restauracji starego WTO (Wszzechrosyjskiego Towarzystwa Teatralnego). W 2007 roku na temat *zubrika* na łamach pisma „Gastronom” nieco inaczej wypowiedział się znany pisarz Wasilij Aksionow: „W restauracji WTO stowarzyszenia aktorów były dania przeznaczone dla biednych artystów. Pamiętam, że nazywano je wiejską solanką „Zubrik” [...]. (GP, s. 473)

Taka jakość opracowania przypisów skłania do przychylniej oceny zasadności stosowania ich w tekście tłumaczonym. Jest to uwaga tym cenniejsza, iż niejednokrotnie pojawiają się zarzuty, że wprowadzanie do tekstu przekładu tego typu paratekstów świadczy o nieporadności tłumacza. Tymczasem są one sposobem na swego rodzaju oswojenie tłumaczonego tekstu, a nawet, jak zauważa M. Kizeweter — „próbą udomowienia przekładu”²¹. To zapewne jeden z argumentów, uzasadniający, dlaczego G. Przebinda określa swój przekład jako udomowiony. Z jego perspektywy owo udomowienie stanowi także rezultat uwspółcześnienia tekstu Bułhakowa. Nowy przekład *Mistrza i Małgorzaty* został dostosowany pod względem językowym do preferencji odbiorczych współczesnego czytelnika, o czym świadczą wyraźnie przytoczone wcześniej przykłady zaczerpnięte z trzech tekstów tłumaczeń. Nowy przekład czyta się łatwo, zdecydowanie mniej jest w nim niezrozumiałej leksyki, zawiłych konstrukcji składniowych, zakłócających melodyczność dzieła i stylistykę oryginału. Trudno mówić jednak

21 M. Kizeweter, 2009: *Przepis na przypis — o przypisach na podstawie wybranych przekładów anglojęzycznej literatury pięknej na język polski*. W: A. Kopczyński, M. Kizeweter, red.: *Jakość i ocena tłumaczenia*. Warszawa, Academica Wydawnictwo SWSP, s. 62.

o pełnym udomowieniu w rozumieniu typowym dla przekładoznawstwa — tj. stanowiącym odmianę adaptacji kulturowej, której efekty widać w postaci obecnych w przekładzie analogów funkcjonalnych, pozbawionych sygnałów inności kulturowej. Zaproponowane przez tłumaczy rozwiązania skłaniają — patrząc z perspektywy odbiorcy — do oceny powstałego przekładu jako wyraźnie egzotyzującego. G. Przebinda zachowuje pokaźną liczbę nazw realiów rosyjskich, transkrybowanych nazw własnych (antroponimów i toponimów). Przenosi tym samym polskiego czytelnika w realia rosyjskie, moskiewskie. Jednocześnie przekład ma wyraźny charakter erudycyjny. Jego odbiorcy niewątpliwie uzyskają nieznaną, fascynującą informację — również ci, którzy czytali wcześniejsze tłumaczenia. Jest to możliwe dzięki postawie tłumacza erudyty posiadającego rozległą wiedzę filologiczną i pragnącego się tą wiedzą podzielić z czytelnikami (tu ujawnia się jedna z funkcji paratektstu, którą Iwona Loewe nazywa autopromocją²²). Zatem próbując odpowiedzieć na zawarte w tytule pytanie: dlaczego tłumaczymy?, można konstatować, że zafascynowana arcydziełem Bułhakowa rodzina Przebindów postanowiła ponownie zaproponować jego lekturę w nowej odsłonie: z zachowaniem specyfiki kultury oryginału, ułatwiając jego recepcję dzięki nietuzinkowym komentarzom, które można czytać jako odrębne dzieło.

Literatura podmiotowa

- Bułhakow M., 1990: *Mistrz i Małgorzata*. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, tłum. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bułhakow M., 1996: *Mistrz i Małgorzata*. A. Drawicz, tłum. Wrocław, Świat Książki.
- Bułhakow M., 2016: *Mistrz i Małgorzata*. L.A. Przebinda, G. Przebinda, I. Przebinda, tłum. Kraków, Znak.
- Bułhakow M., 2016: *Mistrz i Małgorzata. Czarny mag: fragmenty wczesnych wersji powieści 1928—1933*. K. Tur, tłum. Białystok, Fundacja Sąsiedzi.
- Bułhakow M., 2017: *Mistrz i Małgorzata*. J. Cichocki, tłum. Warszawa, Bellona.

22 I. Loewe, 2007: *Gatunki paratektstowe w komunikacji medialnej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 82.

Literatura przedmiotowa

- Cieślak M., Żebrowska A., 1999: *Bułhakow ciągle zachwyca. Wstyd nie znać. Polscy czytelnicy uważają „Mistrza i Małgorzatę” za najważniejszą książkę mijającego stulecia*. „Gazeta Wyborcza”, z 7 września, s. 20.
- Fiałkowski T., 2016: *Bułhakow pierwszy po Bogu*. „Tygodnik Powszechny”. Dostępne w Internecie: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/bulhakow-pierwszy-po-bogu-146092> [dostęp: 30.09.2017].
- Kizeweter M., 2009: *Przepis na przypis — o przypisach na podstawie wybranych przekładów anglojęzycznej literatury pięknej na język polski*. W: A. Kopczyński, M. Kizeweter, red.: *Jakość i ocena tłumaczenia*. Warszawa, Academica Wydawnictwo SWSP, s. 36—63.
- Korc K., 2016: „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa w Polsce w latach 1969—1989. Poznań, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Loewe I., 2007: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- NDiaye I.A., 2012: *Przekład związków frazeologicznych z nominacjami diabła w polskich tłumaczeniach powieści Michaiła Bułhakowa „Mistrz Małgorzata”*. „Acta Neophilologica”, t. 14 (2), s. 159—176.
- Przebinda G., 2017: „Sto dwadzieścia jedna Małgorzata”. O tekście pierwszego polskiego przekładu „Mistrza i Małgorzaty”. „Przegląd Rusycystyczny”, nr 2 (158), s. 54—79.
- Urbanek D., 2004: *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa, Trio.
- Venuti L., 1995: *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London, Routledge.
- Volodzko-Butkevič A., 2012: *Pol’skij Bulgakov (očerk vospriâtiâ)*. W: G. Pšebinda, Ā. Sveži, red.: *Mihail Bulgakov, ego vremâ i my*. Kraków, Wydawnictwo „Scriptum” Tomasz Sekunda, s. 671—672.
- Warmuzińska-Rogóż J., 2016: *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Żemła K., 1997: *O dwóch przekładach „Mistrza i Małgorzaty” Michaiła Bułhakowa*. „Opcje”, nr 1, s. 22—25.

Maria Mocarz-Kleindienst

Dlaczego powstają nowe przekłady? *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa w nowym tłumaczeniu na język polski

STRESZCZENIE | Teksty literackie cechują się największą spośród wszystkich typów tekstów tendencją do uzyskiwania nowych przekładów. Doskonałym przykładem jest powieść *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa, której trzy nowe przekłady ukazały się w ostatnich latach (2016—2017). Jednym z nich jest tłumaczenie autorstwa Leokadii, Grzegorza i Igora Przebindów. W niniejszym artykule omówione zostały najważniejsze przesłanki powstania nowego „rodzinnego” przekładu. Refleksji nad celowością dokonywania kolejnych przekładów towarzyszyły pytania: jak tłumaczone są takie teksty? jakie strategie stosuje tłumacz? w jakim stopniu uwzględnia on zakładane oczekiwania współczesnych odbiorców? W prezentowanym tekście zaproponowane zostały dwie perspektywy badawcze: pierwsza nich stanowi punkt widzenia samych tłumaczy, którzy nowo powstały przekład określają mianem „udomowiony”. Druga perspektywa — badacza — sprowadza się do oceny samego tekstu przekładu w szczególności pod kątem zastosowanych strategii translatorskich (egzotyzyzacja vs adaptacja), wskazania różnic między najnowszym przekładem a wcześniejszymi tłumaczeniami (Ireny Lewandowskiej i Witolda Dąbrowskiego oraz Andrzeja Drawicza). Analiza samego tekstu przekładu oraz dołączonych do niego paratekstów w postaci licznych przypisów skłania do stwierdzenia, że dominującą strategią jest egzotyzyzacja.

SŁOWA KLUCZOWE | udomowienie, egzotyzyzacja, *Mistrz i Małgorzata*, Michaił Bułhakow

Maria Mocarz-Kleindienst

Почему возникают новые переводы? *Мастер и Маргарита* в новом переводе на польский язык

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ | тексты отличаются самой сильной тенденцией к приобретению новых переводов. Примером является роман *Мастер и Маргарита* Михаила Булгакова: в течение двух последних лет (2016—2017) в свет вышли три новых перевода. Один из них — перевод Леокადии, Гжегожа и Игоря Пшебинды. В настоящей статье рассмотрены важнейшие предпосылки возникновения нового «семейного» перевода. Вместе в вопросом о цели выполнения новых переводов в статье предпринимается попытка объяснить, как переводятся эти тексты, какие стратегии применяются переводчиками, в какой степени они учитывают ожидания современных читателей. В исследованиях учитываются две точки зрения: первая — самих переводчиков, для которых нововозникший перевод считается одомашненным. Вторая точка зрения — исследователя — сводится к анализу стратегии перевода самого текста перевода: экзотизации или адаптации. Анализу подверглись различия между новым переводом и переводами, возникшими раньше (Ирены Левандовской и Витольда Домбровского, а также Анджея Дравича). Анализ самого текста перевода и приложенных к нему паратекстов в виде многочисленных примечаний и комментариев приводит к констатации, что доминирующей переводческой

стратегией является экзотизация. Одомашнивание скорее всего отождествляется с актуализацией языковых средств текста перевода.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | доместикация, экзотизация, *Мастер и Маргарита*, Михаил Булгаков

MARIA MOCARZ-KLEINDIENST | prof. nadzw. w Instytucie Filologii Słowiańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół: interkulturowości w badaniach nad przekładem, kulturowych aspektów przekładu filmowego, translatoryki audiowizualnej, polsko-rosyjskich kontaktów filmowych, leksykografii przekładoznawczej, audio-deskrypcji w filmie. Autorka m.in. monografii: *Interkulturowość w przewodniku turystycznym. Studium o odbiorze inności w przekładzie* (2011); *Predykatywy leksykalne w konfrontacji przekładowej* (2005; na materiale polskich przekładów prozy rosyjskiej XIX—XX wieku); *Rosyjsko-polski słownik terminów biznesowych* (2015, współautor: M. Kawęcka).

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.15



Dlaczego się tłumaczy ponownie: nowe ukraińskie odczytania polskiej prozy

Why to Retranslate: New Ukrainian Renderings of Polish Prose

Andrij Sawenec



<https://orcid.org/0000-0003-2378-3688>

THE JOHN PAUL II CATHOLIC UNIVERSITY OF LUBLIN
sawenec@kul.pl

Data zgłoszenia: 31.01.2017 r. | Data akceptacji: 26.05.2018 r.

ABSTRACT | The paper focuses on the issue of retranslation perceived as a significant aspect of contemporary practice of literary translation into Ukrainian, exemplified by the cases of the retranslation of short stories by Bruno Schulz and Tadeusz Konwicki's *Minor Apocalypse*. The emergence of new translations within a short time encourages questions about the ambitions that drove translators and publishers to present new translations of the previously translated literary works, as well as about the strategies used by translators.

KEYWORDS | retranslation, Bruno Schulz, Tadeusz Konwicki, critical reception of translation, Ukrainian literary culture

W pierwszej dekadzie XXI wieku temat ponownego tłumaczenia zajmował umysły badaczy przekładu w większym stopniu niż wcześniej. Jonathan Ross z Uniwersytetu Bosforskiego w Stambule pisze wręcz o zwrocie w kierunku badań nad ponownym tłumaczeniem (*retranslation turn*) — analogicznym do ogłoszonego wcześniej zwrotu kulturowego (*cultural turn*)¹. Wśród translatołóg zgłębiających tę problematykę dzisiaj wymienić należy chociażby badaczki z Finlandii — Kaisę Koskinen i Outi Paloposki, z Wielkiej Brytanii — Sharon Deane-Cox, Şebnem Susam-Saraevę i Siobhan Brownlie czy też ze Słowenii — Nike Pokorn.

Co do momentu, kiedy rzeczony zwrot został zainicjowany, w środowisku badaczy z kręgu języka angielskiego i francuskiego panuje powszechna zgoda. Wymieniany w tym kontekście jest przede wszystkim numer 4. czasopisma „Palimpsestes” z 1990 roku w całości poświęcony zjawisku ponownego tłumaczenia, zawierający między innymi artykuł wprowadzający Paula Bensimona i studium Antoine’a Bermiana, na które dość często powołują się badacze przekładu w kontekście tzw. hipotezy ponownego tłumaczenia². Należy odnotować, że ani P. Bensimon, ani A. Berman nie sformułowali żadnej hipotezy — została później zaprezentowana i rozpropagowana między innymi przez Yves’a Gambiera³ i Andrew Chestermana⁴. Istotę tej hipotezy sprowadza się do stwierdzenia, że w pierwszym tłumaczeniu danego tekstu dąży się do zaadaptowania go do norm oraz konwencji języka i kultury docelowej, zaś następne przekłady są bardziej zorientowane na tekst oryginału i kontekst kultury źródłowej. W późniejszych studiach hipoteza ta była po wielokroć sprawdzana i w konsekwencji licznych badań empirycznych, między innymi tych prowadzonych przez fińskie badaczki O. Paloposki i K. Koskinen, stwierdzono jej bezzasadność⁵. Bez względu na to, czy możliwe jest ustalenie uniwersalnego charakteru jakichkolwiek

-
- 1 J. Ross, 2016: *Factors behind retranslations: What can we learn from the scholarly discourse on (filmic) remakes?* Translation Studies. Dostępne w Internecie: <https://www.ed.ac.uk/literatures-languages-cultures/translation-studies/events/past-events/factors-behind-retranslations> [dostęp: 23.01.2018].
 - 2 P. Bensimon, 1990: *Présentation*. „Palimpsestes”, nr 4, s. 9—13; A. Berman, 1990: *La retraduction comme espace de la traduction*. „Palimpsestes”, nr 4, s. 1—7.
 - 3 Y. Gambier, 1994: *La retraduction, retour et détour*. „Meta”, t. 3, nr 3, s. 413—417.
 - 4 A. Chesterman, 2000: *A causal model for Translation Studies*. W: M. Olanhan, red.: *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies*. T. 1: *Textual and Cognitive Aspects*. Manchester, St. Jerome, s. 15—27.
 - 5 Zob.: O. Paloposki, K. Koskinen, 2003: *Retranslations in the age of digital reproduction*. „Cadernos de Tradução”, t. 1, nr 11, s. 19—38; O. Paloposki, K. Koskinen, 2004: *A thousand and one translations: Retranslation revisited*. W: *Claims, changes and challenges in Translation Studies*. G. Hansen, K. Malmkjaer, D. Gile, red. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, s. 27—38.

zależności między pierwszym tłumaczeniem dzieła literackiego na dany język a kolejnymi jego tłumaczeniami, samo zjawisko ponownego przekładu od lat przyciąga uwagę badaczy. I tak oto w kontekście polskim nie można pominąć faktu, że wprowadzone przez Edwarda Balcerzana jeszcze w roku 1968 pojęcie serii przekładów (serii tłumaczeń, serii translatorskiej) na trwałe wpisało się w polską tradycję badań nad przekładem⁶.

Wśród wymienianych przez badaczy przyczyn powstania w danym języku kolejnych przekładów utworu można znaleźć między innymi zmianę norm języka docelowego, nowe podejście interpretacyjne do tłumaczonego dzieła, eliminację skutków działań cenzorskich, kwestię praw autorskich, starzenie się tekstów przekładów⁷, czynniki ekonomiczne (O. Paloposki i K. Koiskinen zauważają pewną „pozytywną charyzmę” nowych tłumaczeń, która przekłada się na ich potencjał rynkowy⁸), i wreszcie sformułowany przez Stanisława Barańczaka postulat „Potrafię lepiej (niż inni tłumacze)”⁹. O ile zjawisko powstawania kolejnych tłumaczeń danego utworu po dłuższym czasie może być spowodowane zmianą paradygmatu estetycznego czy też norm językowych, o tyle ich pojawienie się po upływie kilku lub kilkunastu lat może świadczyć na przykład o dojrzałości i wewnętrznym dynamizmie docelowej kultury literackiej oraz ukształtowaniu się konkurencyjnego rynku wydawniczego.

Potrzeba ponownych tłumaczeń jest wyraźnie odczuwana w kulturach postkolonialnych i posttotalitarnych, w których dochodzi do redefinicji tożsamości. Szczególnie jest to widoczne w dzisiejszej kulturze ukraińskiej, przechodzącej przez proces wyzbycia się spadku postsowieckiego, w której tłumaczenia z literatury powszechnej w niektórych przypadkach powstawały jeśli nie bezpośrednio na podstawie tłumaczeń rosyjskich (tego rodzaju sytuacje zdarzały się jeszcze w połowie XX wieku), to przynajmniej pod ich wpływem, a często też zostały dotknięte cenzurą — działo się tak między innymi w przypadku wydawanych na Ukrainie w okresie radzieckim powieści Ernesta Hemingwaya czy Kurta

-
- 6 Zob. np.: P. Fast, red., 1991: *Przekład artystyczny*. T. 2: *Zagadnienia serii translatorskich*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego; A. Legeżyńska, 1999: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN; D. Urbanek, 2004: *Pęknięte lustro: tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa, Wydawnictwo Trio; A. Adamowicz-Pośpiech, 2013: *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- 7 G. Mindreci, 2014: *Ageing Translations and Retranslation Hypothesis*. „Language and Literature — European Landmarks of Identity”, nr 15, s. 379—386.
- 8 O. Paloposki, K. Koskinen, 2010: *Reprocessing texts. The fine line between retranslating and revising*. „Across Languages and Cultures”, nr 11 (1), s. 35.
- 9 S. Barańczak, 2004: *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatołogiczny*. W: Idem: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań, Wydawnictwo a5, s. 14 (podkreśl. — S.B.).

Vonneguta (dla przykładu krytyk Dmytro Drozdowski nazwał przekład *Rzeźni numer pięć* Petra Sokołowskiego „dobrą wersją” rosyjskiego tłumaczenia Rity Rajt-Kowalewy)¹⁰.

Dzieje polsko-ukraińskich stosunków literackich wyraźnie potwierdzają ogólną prawidłowość, zgodnie z którą dużo większą podatność na funkcjonowanie w serii przekładowej wykazują utwory poetyckie, zaś w przypadku prozy kolejne przekłady danej książki ukazują się w dużym odstępie czasowym (w środowisku tłumaczy funkcjonuje maksyma, że wielkie dzieła literatury powinny być tłumaczone ponownie co pięćdziesiąt lat). Co oczywiste, niejednokrotnie na warsztat tłumaczy ukraińskich trafiały utwory Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, Juliana Tuwima oraz wielu innych poetów reprezentujących kanon literatury polskiej. Jednocześnie kilku wersji tłumaczeniowych doczekały się na przykład utwory poetyckie Wisławy Szymborskiej czy Karola Wojtyły, czemu niewątpliwie sprzyjały takie wydarzenia jak przyznanie polskiej poecie literackiej Nagrody Nobla w 1996 roku i wizyta Jana Pawła II na Ukrainie w roku 2001. Jeżeli zaś chodzi o utwory prozatorskie, przykładów pojawienia się nowych tłumaczeń nie jest wcale tak wiele. Najbardziej wdzięcznym materiałem do badań porównawczych w tym zakresie mogłyby być korpusy ukraińskich przekładów utworów Stanisława Lema i Janusza Korczaka, które ze względu na objętość niewątpliwie zasługują na obszerniejsze studia.

W niniejszym artykule natomiast podjęto się omówienia dwóch serii tłumaczeniowych — opowiadań Brunona Schulza i *Małej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego. Wymienionych autorów i samych dzieł nie da się w żaden sposób porównać, znacznie różnią się od siebie pod względem struktury także ich serie tłumaczeniowe. Motywacją do wyboru właśnie tych korpusów translatorskich jest jednak to, co je łączy: nazwiska i teksty obu autorów po raz pierwszy weszły do obiegu czytelniczego na Ukrainie u schyłku istnienia ZSRR i od samego początku pełniły rolę subwersywną wobec obowiązującego kanonu literatury. Warto zatem podkreślić, że inicjujące te serie przekłady nie są skażone ingerencją radzieckiej cenzury — co zresztą miało miejsce w przypadku tłumaczeń powieści Janusza Korczaka o Królu Maciusiu¹¹.

Twórczość Brunona Schulza została odkryta przez niezależne środowiska intelektualne i artystyczne Lwowa na początku lat 80. ubiegłego wieku. Znany

10 D. Drozdovs'kij, 2014: *Čas Vonneguta*. Drug čitača, z 25 žovtnâ. Dostępne w Internecie: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/39155/ [dostęp: 23.01.2018].

11 Skupiłem się na tym zagadnieniu w referacie (*Prawie*) *przywrócenie równowagi: nowe ukraińskie wersje dylogii Janusza Korczaka o Królu Maciusiu* wygłoszonym na IX Konferencji Naukowej „Aktualne problemy przekładoznawstwa i metodyki nauczania przekładu” na Charkowskim Narodowym Uniwersytecie im. W. Karazina (20—21 kwietnia 2017 roku).

publicysta, filozof i tłumacz Taras Wozniak, redaktor kultowego niegdyś czasopisma „Ji” wydawanego we Lwowie, wspomina, że w roku 1983 do jego rąk trafiły *Sklepy cynamonowe* opublikowane w 1978 roku przez Wydawnictwo Literackie. Właśnie ta edycja dzieł B. Schulza od razu stała się przedmiotem zainteresowań środowiska młodych lwowskich twórców i intelektualistów o postawie nonkonformistycznej. Podczas którejś z dyskusji nad naturą opowiadań B. Schulza zostało zawarte nieformalne porozumienie o przełożeniu ich na język ukraiński przez Tarasa Wozniaka i Mykołę Jakowynę oraz na język rosyjski przez Igora Klecha i Hryhorija Komskiego. „Proza Schulza — wspomina T. Wozniak — stała się polem walki, gdzie zmagaliśmy się nie tylko z samym Schulzem, lecz także ze sobą nawzajem”¹². W konsekwencji w wąskim gronie przyjaciół powstały opublikowane w oficjalnym obiegu wydawniczym ZSRR pierwsze tłumaczenia dzieł Schulzowskich na język ukraiński i rosyjski. Warto tu zaznaczyć, że oficjalny debiut tych dokonań translatorskich poprzedziły tłumaczenia autorstwa T. Wozniaka i M. Jakowyny wydane w 1985 roku w drugim obiegu. Jako pierwszy wydany w oficjalnym obiegu ukraiński przekład opowiadania B. Schulza wskazuje się przetłumaczoną przez M. Jakowynę i opublikowaną w listopadzie 1988 roku w iwanofrankowskim dzienniku „Komsomolskyj Prapor” *Drugą jesień*. Z kolei pierwszymi przetłumaczonymi na język rosyjski opowiadaniem B. Schulza są przełożone przez I. Klecha i H. Komskiego i opublikowane w sierpniu 1989 roku na łamach ryskiego czasopisma „Rodnik” *Sierpień i Ptaki*. Po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości na początku lat 90. kolejne tłumaczenia autorstwa T. Wozniaka i M. Jakowyny pojawiały się w czasopismach „Suczasnist” (1992, nr 10), „Jehupec” (1995, nr 1) oraz „Ji” (1995, nr 6).

Kiedy w połowie lat 90. zrodził się pomysł wydania w języku ukraińskim większej liczby tekstów B. Schulza, do tego zadania wyznaczono Andrija Szkrabjuka — młodego tłumacza i dyrygenta chóru cerkiewnego, który właśnie wrócił do Lwowa po skończeniu studiów na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Wydany w 1995 roku przekład A. Szkrabjuka z racji eksperymentalnego charakteru został przyjęty w sposób niejednoznaczny: pragnąc przywrócić dziełom B. Schulza na swój sposób pojmowaną „galicyjskość”, tłumacz obficie czerpał z zasobów słownictwa polskiego. Uzupełnieniem tej publikacji stał się ułożony przez tłumacza *Słownik niezwykłych wyrazów* wyjaśniający znaczenia licznych polonizmów użytych w przekładzie. W wyniku tego pierwsze kompletne ukraińskie tłumaczenie *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, będące zarazem pierwszą książkową edycją dzieł B. Schulza na Ukrainie,

12 T. Voznák, 2012: *Bruno Šulc. Povernenná*. Biblioteka Ľ. Dostępne w Internecie: http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/Schulc/Bruno_Schulc_povernennya.htm [dostęp: 27.01.2018].

powszechnie zostało odebrane przez krytyków jako podporządkowane strategii obcości (co nie jest do końca sprawiedliwe, biorąc pod uwagę choćby pisownię nazw własnych — A. Szkrabjuk to akurat jeden z dwóch tłumaczy B. Schulza stosujących udomowione wersje imion, na przykład *Валмазар, Йосуф, Марко*¹³).

Po upływie dekady z inicjatywy środowiska Forum Wydawców we Lwowie ukazał się wybór dzieł B. Schulza również zawierający translację obu tomów jego opowiadań, z tym że dokonaną przez różnych tłumaczy. Autor wstępu Hryhorij Czopyk w sposób nieco górnolotny stwierdził:

Ten wybór opowiadań jest swego rodzaju laboratorium tłumaczeniowym, w którym w magicznych kolbach i retortach ukraińskich alchemików tłumaczenia artystycznego mieni się wszystkimi odcieniami złota, odnowione w swoim pierwotnym pięknie, magiczne słowo mistrza¹⁴.

Książka zawiera tłumaczenia powstałe w różnych latach, zarówno te publikowane wcześniej, jak i te nieznanne czytelnikom. W przypadku tytułowego opowiadania ze zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą* w wydaniu zestawiono ze sobą oryginał i trzy różne tłumaczenia: M. Jakowyny, A. Szkrabjuka, Iwana Hnatiuka oraz Andrija Pawłyszyna (ten ostatni jest ukryty pod pseudonimem Andrius Wyszniauskas). W ten sposób w jednym tytule zaprezentowano tłumaczenia, które powstawały na przestrzeni około dwudziestu lat.

Trzy następne tomy prozy B. Schulza w języku ukraińskim pojawiły się prawie równocześnie, w roku 2012, kiedy obchodzono okrągłą rocznicę urodzin i śmierci pisarza. Jako pierwsza na świat wyszła książka *Sklepy cynamonowe* zawierająca oryginalny tekst tytułowego opowiadania i jego przekład autorstwa Lwa Skopa i Tetiany Duman, a także ilustracje Lwa Skopa. Dla mieszkającego w Drohobyczu L. Skopa — malarza ikon, historyka sztuki, konserwatora dzieł sztuki, poety i muzyka rockowego — publikacja ta stała się debiutem w dziedzinie tłumaczenia artystycznego. Jak wyjaśnił, jego celem jako tłumacza było odtworzyć atmosferę żywej komunikacji z wykorzystaniem elementów gwarowych i zrekonstruować język, w którym rozmawiali ze sobą w czasach B. Schulza mieszkańcy Drohobycza¹⁵. Tłumaczenie L. Skopa i T. Duman zawiera

13 B. Šulc, 1995: *Cinamonovi kramnici. Sanatorij pid Klepsidrou. A. Škrab'uk, per. Eviv, Prosvita*, s. 22, 109 i in.

14 G. Čopik, 2004: *Bruno Šulc: ukraińske riznočitannâ*. W: B. Šulc: *Cinamonovi kramnici. Sanatorij pid Klepsidrou*. Per. z pol. Eviv, Forum vidavciv, s. 7. Tu i dalej tłumaczenia cytatów z języka ukraińskiego moje — A.S.

15 [Brak inf. o aut.], 2012: *U Kiëvi vidkrito personalnu vistavku drogobic'kogo hudožnika Levka Skopa — za motivami prozi Bruno Šulca*. Gal-Info, z 12 kvitnâ. Dostępne w Internecie: https://galinfo.com.ua/news/u_kyievi_vidkrito_personalnu_vystavku_drogo_bytskogo_hudozhnyka_levka_skopa__za_motyvamy_prozy_bruno_shultsa_108202.html [dostęp: 27.01.2018].

polonizmy gramatyczne w rodzaju *нішлісмо*, leksykalne — *спациер, склеп* itd.¹⁶. Znaczący jest już sam tytuł książki — *Склепи цинамонів* z przydawką w postpozycji i wyrazem *склеп*, który we współczesnym języku ukraińskim ma przede wszystkim znaczenie ‘grobowiec, krypta’ i tylko w gwarach zachowuje znaczenie odpowiadające polskiemu *sklep*. Dwoje tłumaczy poszło zatem tropem A. Szkrabjuka, a nawet prześcignęło go w osiągnięciu efektu obcości dzięki archaizacji języka i zastosowaniu regionalizmów; z drugiej zaś strony — paradoksalnie — to, co razi obcością z perspektywy normy ukraińskiego języka literackiego, może tworzyć atmosferę swojskości z perspektywy drohobyckiego uzusu językowego.

Kolejna edycja została zainicjowana przez T. Wozniaka i zawiera, oprócz tłumaczeń jego autorstwa, bogaty zestaw materiałów dotyczących recepcji twórczości B. Schulza na Ukrainie. Autor wprost pisał o tym w artykule *Bruno Schulz. Powrót* — wymieniwszy imiona wszystkich dotychczasowych tłumaczy, zapowiadał:

Mam nadzieję, że wkrótce Jurij Andruchowycz również ucieszy nas własną wersją tłumaczenia prozy Schulza na język ukraiński. Wydawałoby się — po co? [...]. Oczywiście nie tylko po to, by po prostu zapoznać ukraińskiego czytelnika z jego prozą. Niewątpliwie tłumaczenie jego opowiadań jest szkołą, która przede wszystkim wyrabia pióro tłumacza. Jednocześnie zaś tłumaczenie Schulza jest także pewnym zmaganiem się. Zmaganiem się zarówno z Schulzem, jak i z samym sobą¹⁷.

Jak widać, kolejne odczytanie prozy B. Schulza wyczekiwane było zarówno przez czytelników, jak i środowisko samych tłumaczy. W tym właśnie wyczekiwanym tomie, w ostatnim akapicie posłowania, Jurij Andruchowycz w kurtuazyjnym geście podziękował wszystkim swoim poprzednikom, wymieniając ich z nazwiska, i konkludował: „Tłumaczeniu Schulza nie będzie końca, dlatego też mam nadzieję, że także moje imię znajdzie się gdzieś obok wymienionych”¹⁸. Mniej przychylnie o tłumaczeniach poprzedników wypowiedział się J. Andruchowycz w wywiadzie zamieszczonym na stronie internetowej związanej z wydarzeniem „Misterium zmięzchu Brunona Schulza” (miało ono miejsce cztery lata po ukazaniu się książki), przyznając wprost: „w pewnym momencie ostatecznie rozczarowałem się większością tych przekładów”¹⁹. Niezadowolenie

16 B. Šulc, 2012: *Sklepi cinamoniv*. L. Skop, T. Duman, per. Drogobič, Kolo, s. 8 i nast.

17 Cyt. wg: T. Voznák, 2012: *Bruno Šulc. Povernennâ...*

18 Ū. Andruhovič, 2012: *Ostannij z Atlantidi*. W: B. Šulc: *Cinamoniv kramnici ta vsi inši opovidannâ v perekladî Ūriâ Andruhoviča*. Kïiv, A-BA-BA-GA-LA-MA-GA, s. 382.

19 [Brak inf. o aut.], 2016: *Ūrij Andruhovič*. Dostępne w Internecie: <https://olgakolom.wixsite.com/brunoschulz/bilshe-pro-uchasnikiv> [dostęp: 27.01.2018].

z poprzednich tłumaczeń Schulza było zresztą głównym powodem powstania nowej edycji z udziałem J. Andruchowycza. Również Iwan Małkowycz, wydawca, poeta i jeden z najbardziej liczących się graczy rynku wydawniczego na Ukrainie, oświadczył, że kiedy czytał pierwsze tłumaczenia opowiadań B. Schulza na język ukraiński, zaczął wątpić w swoje talenty czytelnicze, gdy jednak J. Andruchowycz złożył rękopis swojego tłumaczenia, Schulz nareszcie „zaczął ożywać”²⁰. Oto jak przedstawił swoje podejście do przekładu sam tłumacz:

Najważniejszą kwestię [związaną z podjęciem się tłumaczenia tekstów B. Schulza — uzup. A.S.] omówiłem z moimi polskimi przyjaciółmi. Zapytałem Olgę Tokarczuk, Krzysztofa Vargę i Bohdana Zadurę, czy opinia, że Schulz jest autorem trudnym do odczytania, jest prawdziwa. I zaprzeczyli temu. Mówili, że, owszem, Bruno Schulz miał bardzo oryginalny język i własny styl, ale wcale nie jest tak nieczytelny. Dla mnie głównym kryterium było to, że wciąga i ciekawie się go czyta. Oznaczało to, że musiałem dołożyć wszelkich starań, aby tekst w języku ukraińskim był łatwy w odczytaniu i wyrafinowany²¹.

Dwa wiekopomne zbiory opowiadań B. Schulza przełożone na język ukraiński w sposób naturalny wzbudzają zainteresowanie badaczy przekładu. I tak oto Natalia Huzewata, zestawiając tłumaczenia A. Szkrabjuka i J. Andruchowycza, zwróciła uwagę na transformacje składniowe i leksykalne, dzięki którym tłumaczenie tego ostatniego jest wyraźnie łatwiejsze w odbiorze dla większości czytelników ukraińskich, niekoniecznie wywodzących się z Galicji. Mimo to badaczka zaryzykowała stwierdzenie, że nowa wersja opowiadań B. Schulza w języku ukraińskim może pojawić się w czasie krótszym niż 10 lat²².

W przypadku tłumaczenia *Małej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego na język ukraiński również mamy do czynienia z dwiema wersjami przekładu. Zadania translatorskiego ponownie podjął się J. Andruchowycz, który tym razem nie dokonał rewizji istniejącego już tłumaczenia (jak miało to miejsce w przypadku opowiadań B. Schulza), lecz stworzył pierwszy ukraiński przekład powieści T. Konwickiego, wprowadzając dzieło w docelową kulturę literacką. Powieść pojawiła się w ukraińskim obiegu czytelniczym w ważnym dziejowo momencie: opublikowana została na łamach 12. numeru czasopisma „Wseswit” w grudniu 1991 roku, dosłownie kilka dni po ogłoszeniu wyników referendum niepod-

20 [Brak inf. o aut.], 2012: *Bruno Šulc oživ u perekladì Andruhoviča*. „Zahìdna informacijna korporacià”, z 13 veresnà. http://zik.ua/news/2012/09/13/bruno_shults_ozhyv_u_perekladì_andruhovyča_368353 [dostęp: 27.01.2018].

21 [Brak inf. o aut.], 2016: *Ūrij Andruhovič*...

22 N. Guzevata, 2013: *Či skladno perekladati Bruno Šulca ukraìns'kou?* „Kiiivs'ki polonistični studii”, t. 22, s. 205.

ległościowego (numer złożono do druku jeszcze w sierpniu)²³. Podejmując się translacji powieści Konwickiego jako swoistego rozliczenia z imperium, młody wówczas poeta zapewne nawet nie podejrzewał, że jego tłumaczenie wyjdzie na świat już w niepodległym państwie. Być może ten właśnie moment publikacji okazał się dla ukraińskiej recepcji krytycznej powieści nienajlepszy: przekraczający najsmielsze oczekiwania przeciwników ustroju sowieckiego scenariusz wydarzeń, który rozgrywał się w rzeczywistości, potrafił skutecznie odwrócić uwagę krytyków od nowości przekładowych. Sytuację skomplikowało ukazanie się w kolejnym roku drugiej w dorobku pisarskim J. Andruchowycza powieści *Moscoviada*, którą kilka lat później Oksana Zabużko uznała za swoiste tłumaczenie — w sensie ideowym — powieści T. Konwickiego²⁴. W swoich rozważaniach wątek ten podjęły także Wanda Czajkowska²⁵ i Lidia Zelinska²⁶. W ten sposób przekład *Małej Apokalipsy* w recepcji ukraińskich krytyków zaistniał przede wszystkim w kontekście roli, jaką odegrał w napisaniu przez J. Andruchowycza jego własnej powieści, a jednocześnie przeszedł bez echa jako utwór *per se*.

Zmianę tego stanu rzeczy postawiła sobie za cel Bożena Antoniak, tłumaczka i właścicielka lwowskiego wydawnictwa Urbino, w którym w 2015 roku ukazała się jej wersja translatorska powieści T. Konwickiego²⁷. Moment, w którym doszło do ponownego wprowadzenia powieści w ukraiński obieg literacki, również był ważny dziejowo: zaledwie rok przed publikacją tłumaczenia B. Antoniak doszło do zaostrzenia stosunków ukraińsko-rosyjskich na tle wydarzeń na Krymie i na Donbasie, ponadto masowo obalano pomniki Lenina i usuwano nazwy kojarzące się z ideologią komunistyczną z przestrzeni wielu ukraińskich miast, miasteczek i wsi, co miało symbolizować odcięcie się od czasów władzy ZSRR. Wszystko to sprawiło, że, jak odnotował w swoim przeglądzie najnowszych przekładów z literatury polskiej Ostap Sływynski, powieść T. Konwickiego jako rozliczenie z systemem totalitarnym jest wciąż aktualna dla Ukrainy²⁸.

Pojawienie się drugiej wersji *Małej Apokalipsy* po upływie ćwierćwiecza prowokuje do stawiania pytań o to, czy nowy przekład prezentuje nową jakość.

-
- 23 T. Konvic'kij, 1991: *Malij apokalipsis*. Ū. Andruhovič, per. „Vsesvit”, nr 12, s. 3—109. Cytaty z tej wersji tłumaczeniowej dzieła według tej edycji.
- 24 O. Zabużko, 2006: *Polś'ka „kultura” i mi, abo Malij apokalipsis Moskoviadi*. W: Eadem: *Hroniki vid Fortinbrasa. Vibrana eseistika*. Kiïv, Fakt, s. 308—318.
- 25 V. Čajkovs'ka, 2005: „Moskoviada” Ū. Andruhoviča — ne liše „Malij apokalipsis”... „Visnik Žitomir'skogo uniwersitetu im. Ī. Franka”, nr 20, s. 59—64.
- 26 L. Zelins'ka, 2010: *Tadeuś Konvic'kij i Ūrij Andruhovič: paradoksalniś apokaliptičnih vizij*. „Kiïvs'ki polonistični studii”, t. 18, s. 322—327.
- 27 T. Konvic'kij, 2015: *Malen'kij apokalipsis*. B. Antoniak, per. Eviv, Urbino.
- 28 O. Slivins'kij, 2016: *Poll's'kij variant svobodi, abo Inšij pogląd na nas samih*. „UP.Kultura”, z 5 lipnâ. Dostępne w Internecie: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/07/5/214555/> [dostęp: 27.01.2018].

Warto odnotować w wielkim skrócie różnice między tłumaczeniami B. Antoniak i J. Andruchowicza. Bardzo charakterystyczne i trudne do zinterpretowania jest występowanie w powieści wyrazów i zdań w języku rosyjskim, które w tekście oryginalnym zostały poddane polskiej transkrypcji, co niewątpliwie pozwoliło T. Konwickiemu na osiągnięcie efektu „wyobcowania”.

— Здаров, дядя [...].

[...]

— Ej, малядец, патисе. Где твой номер?²⁹ (s. 34)

Ze względu na bliskość języków ukraińskiego i rosyjskiego wyrażającej się w podobieństwie alfabetów i zasobu leksykalnego nie da się na podstawie samego zapisu wyrazów zidentyfikować je jako pochodzących z języka rosyjskiego, gdyż w ukraińskim też one występują. J. Andruchowicz w swoim tłumaczeniu poszedł tropem T. Konwickiego, oddając fonetyczne brzmienie poszczególnych wyrazów czy fraz.

— Здравов, дядя [...].

[...]

— Эй, маладец, патіше. Где твой номер? (s. 17)

W przywołanym przełożonym przez J. Andruchowicza fragmencie wskutek zderzenia ukraińskiego zapisu (na który wskazują nieużywane w rosyjskiej wersji cyrylicy litery *є* oraz *і*) oraz warstwy fonetycznej języka rosyjskiego zrodziło się swoiste napięcie. B. Antoniak zastosowała inne rozwiązanie: „rosyjskość” poszczególnych wyrazów, wyrażeń czy zdań zasygnalizowała poprzez użycie kursywy, a zapis uzgodniła z normą pisowni rosyjskiej i wykorzystała litery alfabetu rosyjskiego.

— *Здоров, дядя [...].*

[...]

— *Эй, молодец, потише. Где твой номер?* (s. 32)

Sam efekt obcości został więc wyeksponowany przez zastosowanie odpowiedniego środka typograficznego, z tym że ulotnił się w ten sposób nieco parodystyczny, prześmiewczy wydźwięk osiągniany dzięki zderzeniu warstwy fonetycznej jednego języka z systemem pisma drugiego.

Część decyzji tłumaczeniowych B. Antoniak niewątpliwie ulepszyło tekst. Należy do nich między innymi przytoczenie cytatu z *Pana Tadeusza* w przekładzie Maksyma Rylskiego zamiast podania go — jak to uczynił J. Andruchowicz —

29 T. Konwicki, 1993: *Mała Apokalipsa*. Warszawa, Niezależna Oficyna Wydawnicza.

Cytaty polskiej wersji pochodzą z tej edycji dzieła.

w tłumaczeniu własnym, a także dostosowanie słownictwa potocznego do współczesnej rzeczywistości językowej. W uzasadnionych przypadkach B. Antoniak zachowała też większą dosłowność, na przykład żartobliwe formy zwracania się pułkownika do Gosi — *baleroniku, karkóweczko* (s. 148, 149) przetłumaczyła jako *шиночко, полядвичко* (s. 141), podczas gdy J. Andruchowycz wykorzystał bardziej konwencjonalne określenia: *лялечко, ланко, рибонько, щебетушко* (s. 69). Jednocześnie tłumaczka nie potrafiła naprawić błędu J. Andruchowycza, który nie odczytał w sposób właściwy znaczenia słowa *oferma* (s. 215) i oddał go za pomocą wyrazu *йолоп* (s. 100), tzn. „jełop”. B. Antoniak w tym przypadku użyła wyrazu *свинюка* (s. 205), tzn. „świnia”, aktualizując odpowiednio semy ‘głupota’ i ‘niemoralność’ zamiast jedynie uzasadnionego kontekstem semu ‘nieporadność’. W niektórych przypadkach również sama tłumaczka wybrała rozwiązania mniej trafne, na przykład w sposób niewłaściwy zinterpretowała znaczenie wyrażenia *pokancerowany motyl* (s. 176) i przełożyła je jako *уражений метастазами метелик* (s. 167), tzn. ‘dotknięty metastazami motyl’, lub przekształciła wyraz *elektroluks* (nazwę pospolitą) w nazwę własną „*Електролюкс*” (s. 38, 143). O tym, że nowej książkowej edycji *Małej Apokalipsy* zabrakło rzetelnego opracowania edytorskiego, świadczy także brak konsekwencji w oddaniu niektórych nazw własnych: *Йосина Сталіна* (s. 6) / *Йосиф Віссаріонович* (s. 150); *Хаммонда* (s. 137) / *Гаммонда* (s. 143); „*Трибуна люду*” (s. 31) / „*Трибуна народу*” (s. 191) — czy wręcz pominięcie w tłumaczeniu kilku zdań tekstu³⁰.

Mimo wszystko B. Antoniak udało się osiągnąć postawiony cel i zwrócić uwagę krytyków ukraińskich, którzy dotąd nie odrobili lekcji z *Małej Apokalipsy*, co potwierdzają publikacje na razie poświęcone nie tyle samemu tłumaczeniu, ile będące refleksją nad przesłaniem powieści Konwickiego. Jak zaznaczył w swojej recenzji Bohdan Pastuch:

Wiadomość [o ukazaniu się książkowej edycji nowego tłumaczenia *Małej Apokalipsy* — A.S.] nie może nie cieszyć, ale jednocześnie ze skrucłą myślą o tym, że to ewidentnie aktualne dla nas dzieło zdecydowanie zawisło w próżni, która oddzieliła powieść od żywych dyskusji, jakie toczą się wśród czytelników. Milczenie w ukraińskiej krytyce na temat wielkich, „centralnych” dzieł nikogo nie dziwi, ale w tym przypadku sytuacja jest nieco inna. Ta powieść jest o naszym czasie, o człowieku tu i teraz, o tym życiu, z którego wszyscy powoli się odradzamy³¹.

30 Na ten ostatni aspekt zwraca uwagę Maryna Hohula w studium poświęconym powieści T. Konwickiego, która, mimo wszystko, woli cytować fragmenty *Małej Apokalipsy* w tłumaczeniu B. Antoniak, zob. M. Gogulá, 2016: *Kolonialna dijsništ' u romani Tadeuša Konvic'kogo „Malij Apokalipsis”*. „Problemi slov' ánoznavstva”, nr 65, s. 110—125.

31 B. Pastuh, 2015: *Koli spadae poluda*. „Zbruc”, z 23 žovtná. Dostępne w Internecie: <https://zbruc.eu/node/42920> [dostęp: 27.01.2018].

Zaprezentowane w artykule dwa tak odmienne przykłady powstania pierwszych tłumaczeń ukraińskich (oraz ich następnych wersji) dzieł polskich autorów mają zarówno cechy wspólne, jak i różnicujące. Wprowadzenie przywoływanych polskich dzieł w ukraiński obieg czytelniczy pod koniec istnienia ZSRR i w momencie jego upadku służyło wypełnieniu pewnych nisz estetycznych (B. Schulz) i ideowych (T. Konwicky). W przypadku obu autorów jednym z ważnych czynników, które sprzyjały powstaniu nowych tłumaczeń ich twórczości, była chęć translatorów do poprawienia wersji przygotowanych przez ich poprzedników. W składającym się z kilku etapów procesie przyswojenia dzieł B. Schulza początkowo translatorzy z reguły nie podkreślali słuszności własnego podejścia, postrzegając swój wkład w tłumaczenie spuścizny literackiej polskiego twórcy raczej jako cegiełkę we wspólnym dziele budowania ukraińskiego kanonu tego pisarza, a wszystkich tłumaczy biorących w tym udział traktowali jako przedstawicieli jednego cechu, zakonu czy wręcz bractwa. Twórczość B. Schulza stwarzającą wielość możliwości interpretacyjnych można zatem porównywać z twórczością poetycką dużo częściej generującą serie tłumaczeń. Dzieje ukraińskich przekładów *Małej Apokalipsy* demonstrują z kolei, jak translator potrafi zmienić sytuację recepcji dzieła i zwrócić na niego uwagę czytelników w przypadku, gdy wcześniejsze tłumaczenie tekstu nie zostało poddane głębszej refleksji krytycznej. Przykład ten oczywiście stanowi raczej wyjątek niż regułę, ponieważ dotyczy tłumaczki mającej status i siłę przebiccia wydawcy. Naturalny jest również wniosek, że powstaniu nowych tłumaczeń, podobnie jak w przypadku przekładów pierwszych, z reguły sprzyjają czynniki zewnętrzne wytwarzające pewną koniunkturę (okrągłe rocznice czy wydarzenia społeczno-polityczne). Nie sposób też zignorować faktu, że wszystkie rozpatrywane w artykule edycje książkowe ukazały się dzięki wsparciu finansowemu polskich instytucji (tom B. Schulza z 1995 roku ukazał się przy udziale Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych, późniejsze edycje dzieł Schulzowych i nowe tłumaczenie powieści T. Konwickiego były częściowo finansowane przez Instytut Książki). Mimo wszystko to jednak tłumacz pozostaje instancją, która odgrywa kluczową rolę w procesie przewartościowania przekładanego utworu w docelowej kulturze literackiej.

Literatura podmiotowa

Konvič'kij T., 1991: *Malij apokalipsis*. Ū. Andruhovič, per. „Vsesvit”, nr 12, s. 3—109.

Konwicky T., 1993: *Mała Apokalipsa*. Warszawa, Niezależna Oficyna Wydawnicza.

- Konvič'kij T., 2015: *Malen'kij apokalipsis*. B. Antonák, per. Lviv, Urbino.
- Šulc B., 1995: *Cinamonovi kramnici. Sanatorij pid Klepsidroû*. A. Škrab'úk, per. Lviv, Prosvita.
- Šulc B., 2004: *Cinamonovi kramnici. Sanatorij pid Klepsidroû*. Per. z pol. Lviv, Forum vidavciv.
- Šulc B., 2012: *Sklepi cinamonovi*. L. Skop, T. Duman, per. Drogobič, Kolo.

Literatura przedmiotowa

- Adamowicz-Pośpiech A., 2013: *Seria w przekładzie. Polskie warianty prozy Josepha Conrada*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Andruhovič Ū., 2012: *Ostannij z Atlantidi*. W: B. Šulc: *Cinamonovi kramnici ta vsi inši opovidannâ v perekladî Ūriâ Andruhoviča*. Kiïv, A-BA-BA-GA-LA-MA-GA, s. 382.
- Balcerzan E., 1968: *Poetyka przekładu artystycznego*. „Nurt”, nr 8, s. 23—26.
- Barańczak S., 2004: *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatoologiczny*. W: Idem: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznań, Wydawnictwo a5, s. 13—62.
- Bensimon P., 1990: *Présentation*. „Palimpsestes”, nr 4, s. 9—13.
- Berman A., 1990: *La retraduction comme espace de la traduction*. „Palimpsestes”, nr 4, s. 1—7.
- [Brak inf. o aut.], 2012: *Bruno Šulc oživ u perekladî Andruhoviča*. „Zahidna informacijna korporaciâ”, z 13 veresnâ. Dostępne w Internecie: http://zik.ua/news/2012/09/13/bruno_shults_ozhyv_u_perekladî_andruhovy_cha_368353 [dostęp: 27.01.2018].
- [Brak inf. o aut.], 2012: *U Kiëvi vidkrito personalnu vystavku drogobic'kogo hudožnika Levka Skopa — za motivami prozi Bruno Šulca*. Gal-Info, z 12 kvitnâ. Dostępne w Internecie: https://galinfo.com.ua/news/u_kyievi_vidkrito_personalnu_vystavku_drogobytskogo_hudozhnyka_levka_skopa__za_motyva_my_prozy_bruno_shultsa_108202.html [dostęp: 27.01.2018].
- [Brak inf. o aut.], 2016: *Ūrij Andruhovič*. Dostępne w Internecie: <https://olga.kolom.wixsite.com/brunoschulz/bilshe-pro-uchasnikiv> [dostęp: 27.01.2018].
- Čajkovs'ka V., 2005: „Moskoviada” Ū. Andruhoviča — ne liše „Malij apokalipsis”. „Visnik Žitomir'skogo uniwersitetu im. Ī. Franka”, nr 20, s. 59—64.
- Chesterman A., 2000: *A causal model for Translation Studies*. W: M. Olanhan, red.: *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies*. T. 1: *Textual and Cognitive Aspects*. Manchester, St. Jerome, s. 15—27.
- Čopik G., 2004: *Bruno Šulc: ukraińske riznočitannâ*. W: B. Šulc: *Cinamonovi kramnici. Sanatorij pid Klepsidroû*. Per. z pol. Lviv, Forum vidavciv, s. 7—8.

- Drozdovs'kij D., 2014: *Čas Vonneguta*. Drug čitača, z 25 listopada. Dostę-
pne w Internecie: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/39155/ [dos-
tęp: 23.01.2018].
- Fast P., red., 1991: *Przekład artystyczny*. T. 2: *Zagadnienia serii translatorskich*.
Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Gambier Y., 1994: *La retraduction, retour et détour*. „Meta”, t. 3, nr 3, s. 413—417.
- Gogulá M., 2016: *Kolonialna dijsniš u romani Tadeuša Konvič'kogo „Malij
Apokalipsis”*. „Problemi slov'anoznavstva”, nr 65, s. 110—125.
- Guzevata N., 2013: *Či skladno perekladati Bruno Šulca ukraïns'kou?* „Kiïvs'ki
polonistični studii”, t. 22, s. 202—205.
- Legeżyńska A., 1999: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa, Wydaw-
nictwo Naukowe PWN.
- Mindreci G., 2014: *Ageing Translations and Retranslation Hypothesis*. „Language
and Literature — European Landmarks of Identity”, nr 15, s. 379—386.
- Paloposki O., Koskinen K., 2003: *Retranslations in the age of digital reproduction*.
„Cadernos de Tradução”, t. 1, nr 11, s. 19—38.
- Paloposki O., Koskinen K., 2004: *A thousand and one translations: Retranslation
revisited*. W: G. Hansen, K. Malmkjaer, D. Gile, red.: *Claims, changes and
challenges in Translation Studies*. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins
Publishing Company, s. 27—38.
- Paloposki O., Koskinen K., 2010: *Reprocessing texts. The fine line between retrans-
lating and revising*. „Across Languages and Cultures”, nr 11 (1), s. 29—49.
- Pastuh B., 2015: *Koli spadaê poluda*. „Zbruc”, z 23 žovtná. Dostępne w Internecie:
<https://zbruc.eu/node/42920> [dostęp: 27.01.2018].
- Ross J., 2016: *Factors behind retranslations: What can we learn from the scholarly
discourse on (filmic) remakes?* Translation Studies. Dostępne w Internecie:
[https://www.ed.ac.uk/literatures-languages-cultures/translation-studies/
events/past-events/factors-behind-retranslations](https://www.ed.ac.uk/literatures-languages-cultures/translation-studies/events/past-events/factors-behind-retranslations) [dostęp: 23.01.2018].
- Slivins'kij O., 2016: *Polš'kij variant svobodi, abo Īnšij poglâd na nas samih*. „UP.
Kultura”, z 5 lipná. Dostępne w Internecie: [https://life.pravda.com.ua/cultu
re/2016/07/5/214555/](https://life.pravda.com.ua/culture/2016/07/5/214555/) [dostęp: 27.01.2018].
- Urbanek D., 2004: *Pęknięte lustro: tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle
myśli humanistycznej*. Warszawa, Wydawnictwo Trio.
- Voznák T., 2012: *Bruno Šulc. Povernenná*. Biblioteka Ī. Dostępne w Internecie:
[http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/Schulc/Bruno_Schulc_povernennya.
htm](http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/Schulc/Bruno_Schulc_povernennya.htm) [dostęp: 27.01.2018].
- Zabužko O., 2006: *Polš'ka „kultura” i mi, abo Malij apokalipsis Moskoviadi*. W: Ea-
dem: *Hroniki vid Fortinbrasa*. Vibrana eseïstika. Kiïv, Fakt, s. 308—318.
- Zelïns'ka L., 2010: *Tadeuš Konvič'kij i Ūrij Andruhovič: paradoksalniš
apokaliptičnih vizij*. „Kiïvs'ki polonistični studii”, t. 18, s. 322—327.

Andrij Saweneć

Dlaczego się tłumaczy ponownie: nowe ukraińskie odczytania polskiej prozy

STRESZCZENIE | Artykuł poświęcony jest zagadnieniu ponownego tłumaczenia będącego ważnym elementem współczesnej praktyki tłumaczenia literackiego na język ukraiński na przykładzie nowych przekładów opowiadań Brunona Schulza i *Malej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego. Pojawienie się nowych przekładów po upływie względnie krótkiego czasu prowokuje pytania o motywy pobudzające tłumaczy i wydawców do publikacji nowych przekładów wcześniej tłumaczonych dzieł, a także o stosowane przez tłumaczy strategie.

SŁOWA KLUCZOWE | ponowne tłumaczenie, Bruno Schulz, Tadeusz Konwicki, krytyczna recepcja przekładu, ukraińska kultura literacka

Андрій Савенець

Навіщо перекладати наново: нові українські прочитання польської прози

РЕЗЮМЕ | Стаття присвячена проблемі поновного перекладу, що є важливим елементом сучасної практики літературного перекладу на українську, на прикладі нових перекладів оповідань Бруно Шульца та «Малого апокаліпсису» Тadeуша Конвіцького. Поява нових перекладів через відносно короткий проміжок часу викликає питання про мотиви, що спонукали перекладачів і видавців оприлюднити нові переклади творів, перекладених раніше, а також про стосовані перекладачами стратегії.

КЛЮЧОВІ СЛОВА | поновний переклад, Бруно Шульц, Тadeуш Конвіцький, критична реценсія перекладу, українська літературна культура

ANDRIJ SAWENEĆ | dr nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Kultury Bizantyńsko-Słowiańskiej w Instytucie Filologii Słowiańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; badacz przekładu i tłumacz. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół kulturowych i społecznych aspektów przekładu artystycznego, teorii i praktyki przekładu poetyckiego, polsko-ukraińskich związków literackich. Opublikował m.in. monografię pt. *Poezjâ u perekladî: „ukraińs’ka” Šimbors’ka* (2006). Przełożył na język ukraiński wybory wierszy Wisławy Szymborskiej (edycje dwujęzyczne): *Wersja wydarzeń / Versiâ podij* (2005) i *Może to wszystko / Може, це все* (2011), a także zbiór poezji Józefa Czechowicza *Poemat o mieście Lublinie / Poema pro місто Lûblin* (2005) i antologię poetycką *Lublin z dala, Lublin z bliska / Lûblin zdalâ, Lûblin zblis’ka* (2017); z języka angielskiego na ukraiński tłumaczył powieści Salmana Rushdiego i Ernesta Hemingwaya. Współredaktor *Raportu o stanie kultury i NGO w Ukrainie* (2012).

„Przekłady Literatur Słowiańskich”. T. 9, cz. 1

ISSN 1899-9417 (wersja drukowana)

ISSN 2353-9763 (wersja elektroniczna)

DOI 10.31261/PLS.2018.09.01.16



Przekład jako akt subwersji, czyli o pewnym polskim tłumaczeniu tragedii historycznej Theodora Körnera pt. *Zriny*

Translation as an Act of Subversion:
About one of the Polish Translations
of Historical Tragedy *Zriny* by Theodor Körner

Leszek Małczak



<https://orcid.org/0000-0002-0665-3606>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

leszek.malczak@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 29.05.2018 r. | Data akceptacji: 1.07.2018 r.

ABSTRACT | The object of the analysis in this article is one of the Polish translations of historical tragedy of Theodor Körner entitled *Zriny*. The German author's piece has been at least six times translated into Polish language and was — especially in the second part of the 19th century, after the collapse of January Uprising — very popular. The reason of the popularity was his subversion. Through *Zriny* it was possible to talk about a struggle for freedom — the theme forbidden by Russian censorship. Historical piece written by a foreign author, which talks about the struggle for freedom and for defence of the homeland, the struggle lead by someone else, in other time and place, became a medium for manifesting of patriotic feelings. This function of Polish *Zriny* confirms his interpretation in critics and one of the translations which was written by Ludwik Jenike in Russian occupation zone with all subversive translation shifts made by the translator.

KEYWORDS | subversion, Theodor Körner, Ludwik Jenike, translation, patriotism

The translator's work was an act of patriotism.
Francis Otto Matthiessen
(Translation: *an Elizabethan Art*, 1931)

1.

Jednym z ważnych czynników wpływających na to, jaką literaturę się przekłada i jaką może ona odegrać rolę w kulturze docelowej, jest subwersywność przekładu — nierzadko bezpośrednio przyczyna aktu translacji i źródło jego popularności. Pod pojęciem subwersywności przekładu rozumiem taką sytuację, gdy tłumaczenie w dowolnej sferze proponuje alternatywne — wobec obowiązujących i kanonicznych w danej kulturze — narracje i dyskursywne konstrukcje. Można powiedzieć, że przekład pełni wówczas funkcję kompensacyjną, niwelując i wypełniając rozmaitej natury braki w kulturze przyjmującej, stanowiąc odpowiedź na jej potrzeby. Omawiana funkcja mieści się w spektrum zainteresowań współczesnej translologii, zwłaszcza przedstawicieli szkoły opisowej, uznających tłumaczenie przede wszystkim za fakt (literacki) w kulturze docelowej¹. Zanim przejdę do omówienia konkretnego przykładu translacyjnej subwersji, chciałbym się zastanowić nad jej związkami z przekładem, zwracając od razu uwagę na pierwszą zbieżność, a mianowicie ów brak czy potrzebę, które leżą u podłoża zarówno subwersji, jak i tłumaczenia, będąc ich siłą sprawczą.

Na pewne związki subwersji z przekładem wskazuje już sama etymologia słowa, wywodzącego się z języka łacińskiego *subverto* (pierwsze znaczenie: „wywrócić”, „zniszczyć”, „zburzyć”; drugie, przenośne: „spowodować upadek”, „obalić”), które z kolei pochodzi od czasownika *verto*, mającego bogatą semantykę: pierwsza grupa znaczeń dotyczy ruchu: „obracać”, „odwracać”, „zawracać”, „przewracać”, „przechylać”, „zanosić dokąds”, „zabierać coś”, „przewracać”, „przekopywać”; druga grupa, ta dla nas interesująca, to znaczenia przenośne: „tłumaczyć”, „przekładać”, „skłaniać do czegoś innego”, „obracać na coś”, „wychodzić na coś”, „zmieniać”, „modyfikować”, „zmieniać się w coś”, „wymieniać coś na coś innego” (w znaczeniu „obalić”, „zniszczyć” pojawia się zaledwie raz na

1 Magda Heydel stwierdza, że przedstawiciele szkoły opisowej w swych badaniach skupiają się na: „analizie przesunięć (*shifts*), do których dochodzi w procesie tłumaczenia, i wyjaśnianiu ich przyczyn, z wyłączeniem oceny, ponieważ nie istnieje stabilne *tertium comparationis* pozwalające na wysuwanie postulatów natury aksjologicznej”. M. Heydel, 2013: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 25.

kilkanaście użyć)². W klasycznej łacinie czynność tłumaczenia była oddawana albo przez słowo *transferro*, albo *verto*. Przedrostek i przyimek *sub* („pod”, „po”, w złożeniach zwykle oznaczający podporządkowanie, zależność, wtórność, podleganie czemuś, zależność od czegoś, znajdowanie się pod czymś, następowanie po czymś, pochodzenie od czegoś) zaskakująco zaostrzył znaczenie czasownika *verto*, przypisując działaniu przekładu właściwości destrukcyjne. Przypomina to taką perspektywę kultury oryginału, która w translacji dostrzega stratę, zagrożenie podbojem, utratę własnej dotychczasowej pozycji. Tymczasem żeby w pełni coś zrozumieć, należy rzecz odwrócić, spojrzeć na nią z drugiej, innej strony, z perspektywy innego języka i zawartego w nim innego rozumienia i konceptualizacji świata; „przełożyć”, umieścić ją w innym kontekście, po to, by nabrała ona nowych znaczeń albo uwolniła ukryte.

Subwersja może odnosić się do różnych dyskursów i praktyk kulturowych: estetycznych, etnicznych, etycznych, płciowych, politycznych, seksualnych itd. (stąd jej różne rodzaje; analizowany w dalszej części artykułu przykład to klasyczna forma subwersji politycznej). Paweł Śpiewak w *Słowniczku słów modnych i niemodnych (w humanistyce)*, zaliczając ją do pierwszej grupy, proponuje następującą definicję interesującego nas zjawiska: „Subwersywny, czyli wywrotowy, opozycja wobec opresywny. Zwykle te dwa słowa występują w parze”³. Rodzi się pytanie, czy wywrotowość wyczerpuje znamiona subwersji, czy też może jest jej elementem albo potencjalnym skutkiem bądź występuje tylko jako odpowiedź na opresję. Definicja P. Śpiewaka nie sygnalizuje całej złożoności tego zjawiska. Subwersja nie jest elementem jakiegokolwiek binarnej opozycji. Chodzi bowiem o coś więcej niż antonim opresyjności czy ogólnie i raczej politycznie nacechowaną wywrotowość, antysystemowość; walkę z systemem: politycznym, systemem znaków, zakodowanych kulturowo przekonań itd.⁴. W ponowoczesnych interpretacjach staje się wręcz narzędziem reprodukcji i konserwacji systemu. Są też ujęcia, które widzą w niej formę inteligentnego oporu. Siłę, która nie dokonuje przewrotu, wywrócenia istniejącego porządku, nie jest rewolucją, lecz raczej polemiką, czasem, choć niekoniecznie, dokonywaną z pozycji osoby słabszej, zniewolonej/ograniczonej przez system i instytucje, a jak wiadomo, systemy i instytucje z jednej

2 M. Plezia, red., 2007: *Słownik łacińsko-polski*. T. 5. Warszawa, Wydawnictwa Naukowe PWN, s. 580—582.

3 P. Śpiewak, 2002: *Słowniczek słów modnych i niemodnych (w humanistyce)*. „Res Publica Nova”, nr 10. Dostępne w Internecie: http://niniwi22.cba.pl/spiewak_slowniczek_slow_modnych_i_niemodnych.html [dostęp: 7.11.2018].

4 W słowniku Longmana przymiotnik *subversive* stał się niemalże synonimem niebezpieczeństwa i zagrożenia, gdyż oznacza: „(dangerous because) trying or likely to destroy established ideas and take power away from those at present in control, esp. secretly”. *Longman Dictionary of Contemporary English*, 1990. Warszawa, Wydawnictwo PWN, s. 1056.

strony stwarzają określone warunki i możliwości działania, z drugiej — zamykają inne oraz nakładają określone ograniczenia. Nie ma wiecznych, uniwersalnych, ponadhistorycznych, niezmiennych systemów, ustrojów i instytucji. Podlegają one ciągłej ewolucji, zmianom, są za każdym razem konstruowane w określonym czasie i miejscu. Robert Kulpa pisze, że „subwersja to potencjał odnowienia: nie chodzi o zniszczenie istniejących norm, ale uwolnienie się od nich”⁵. W tym ujęciu można zatem powiedzieć, że bez niej nie byłoby zmiany, rozwoju, ruchu. Każde nowe zjawisko jest w jakimś sensie subwersywne wobec zastanych, wyczerpanych konwencji, instytucji, systemów znaków.

Subwersja to jeden z terminów uwzględnionych w *Encyklopedii współczesnej teorii literatury* (*Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*). Autor hasła, Michael D. Bristol, umieszcza ją w kontekście ideologii, pisząc, że to kategoria, za pomocą której zostają wyartykułowane, „uczynione widzialnymi” stłumione, zakazane lub opozycyjne interpretacje istniejącego porządku społecznego („the articulation or ‘becoming visible’ of any repressed, forbidden or oppositional interpretations of the social order”)⁶. Subwersja może przejawiać się na różnych poziomach utworu literackiego. W określonych warunkach społeczno-politycznych, zwłaszcza w krajach z oficjalną cenzurą, przybiera bardzo często zawołowaną postać. M.D. Bristol odrębny akapit poświęca Bachtinowskiej teorii karnawału, który też jest formą subwersji, pozwalającej na pośrednią krytykę obowiązujących konwencji i norm, demystyfikację dominującej ideologii, przeprowadzoną jednak pod auspicjami tejże, za jej przyzwoleniem. Bachtinowska teoria znajduje kontynuację w koncepcjach subwersji obecnych w pracach tak kluczowych dla ponowoczesności myślicieli i filozofów, jak: Michael Foucault, Louis Althusser czy Stephen Greenblatt. Interpretują oni praktyki subwersywne jako „produkt”, celową strategię, wręcz wytwór kultury dominującej, która przy jej pomocy chroni swe interesy, a nie staje w obronie zmarginalizowanych i słabszych⁷. W taki sposób myślenia o subwersji wpisywałyby się również teorie z zakresu filozofii politycznej, chociażby pojęcie immunizacji Roberta Esposito, pozostające w wyraźnym związku z Derridiańskim *phármakonem*, tą lekarstwo-trucizną, której działanie zależy od przyjętej

5 R. Kulpa, [online]: *Kicz — subwersja — kamp. Szkic antropologiczny*. Dostępne w Internecie: <http://www.nts.uni.wroc.pl/teksty/kulpa.html> [dostęp: 7.11.2018].

6 I.R. Makaryk, ed., comp., 1993: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press Incorporated, s. 636—637.

7 „The subversive voices are produced by and within the affirmation of order; they are powerfully registered, but they do not undermine the order”. S. Greenblatt, 1992: *Invisible Bullets* Greenblatt Stephen. W: Idem: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford, Clarendon Press, s. 52.

dawki⁸. Immunizacja ma na celu poprawę odporności organizmu, tj. porządku społecznego i politycznego, poprzez wytwarzanie w odpowiednich dawkach elementów, ciał zagrażających organizmowi, by wzmóc jego odporność⁹.

Subwersja w przekładzie może być tekstowa, pierwotna, intencjonalna (intencjonalność po stronie autora, tłumacza, wydawcy, krytyka itd.), może być też kontekstowa, wtórna, naddana, odbiorcza. Nie stanowi właściwości danej raz na zawsze. Decydujące okazują się kontekst i sytuacja komunikacyjna. Możliwości są następujące: pierwsza, gdy oryginał i przekład zachowują subwersywny wydźwięk zarówno w kulturze rodzimej, jak i w kulturze przekładu; druga, gdy to, co jest subwersywne w kulturze oryginału, nie ma takiego charakteru w kulturze przekładu; trzecia zachodzi wówczas, gdy to, co nie jest subwersywne w kulturze oryginału, okazuje się takie w kulturze przekładu. Takim właśnie rodzajem subwersji chciałbym się zająć w tym artykule.

2.

Do napisania niniejszego tekstu przyczyniło się odkrycie przykładu translacyjnej subwersji, polegającej na tym, że tekst daleki od subwersywności w kulturze źródłowej nabrał takich cech w kulturze docelowej, częściowo wskutek zabiegów tłumacza, które ów efekt spotęgowały. Chodzi o polski przekład tragedii historycznej pt. *Zriny* niemieckiego poety Theodora Körnera¹⁰. Na funkcję omawianego utworu w kulturze polskiej jako pierwszy zwrócił uwagę germanista Tadeusz Namowicz w 1978 roku w artykule *Zriny Theodora Körnera w życiu literackim Polski XIX wieku*¹¹. Z przeprowadzonych przez tego badacza

8 J. Derrida, 1992: *Farmakon*. K. Matuszewski, tłum. W: Idem: *Pismo filozofii*. B. Banaś, wyb., przedm. Kraków, Inter Esse, s. 39—61.

9 Niemniej, Esposito zauważa, że „Oczywiście, systemy immunologiczne są konieczne. Żadne ciało jednostkowe ani społeczne nie mogłoby się bez nich obejść, ale kiedy rosną w siłę bez miary, doprowadzają do wybuchu lub implozji całego organizmu”. R. Esposito, 2015: *Immunizacja i przemoc*. M. Wrana, tłum. W: Idem: *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*. M. Burzyk, wst. K. Burzyk et al., tłum. Kraków, Universitas, s. 101.

10 Ponadto ukazały się: w 1834 roku w przekładzie Juliana Aleksandra Kamińskiego i Julii Adeli Kamińskiej we Lwowie dramat *Zielone domino*, a w 1880 roku w Warszawie tłumaczenie Feliksa Schobera libretta operowego *Gwarkowie. Opera romantyczno-fantastyczna w 4-ach aktach* (druk i nakład Jan Cotty).

11 Por. T. Namowicz, 1978: *Zriny Theodora Körnera w życiu literackim Polski XIX wieku*. W: I. Csapláros, red.: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 219—226.

analiz wynika, że *Zriny* w okresie od 1827 do 1905 roku został przełożony na język polski co najmniej sześciokrotnie; cztery tłumaczenia się zachowały, dwa są anonimowe, dwa ukazały się drukiem. Po raz pierwszy został przełożony i wystawiony na scenie we Lwowie w 1827 roku. Drugie tłumaczenie pochodzi prawdopodobnie z początku drugiej połowy XIX wieku. Jego rękopis, odnaleziony w spuściźnie Józefa Ignacego Kraszewskiego, znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej. Autor przekładu nie jest znany, na karcie tytułowej rękopisu znajdują się inicjały Felix I oraz dedykacja dla teatru polskiego w Żytomierzu, w którym Kraszewski przebywał w latach 1953—1959. Trzecie, najbardziej znane tłumaczenie autorstwa Ludwika Jenikego miało trzy wydania (*Zriny, tragedia z dziejów węgierskich w 5ciu aktach, Teodora Körnera*. Przełożył wierszem rytmicznym Ludwik Jenike. Warszawa. Druk Gazety Polskiej): pierwsze ukazało się w Warszawie w 1867 roku, drugie i trzecie — kolejno w 1892 i 1905 roku w Łodzi. Czwarty przekład to dzieło dwóch autorów: Franciszka Henryka Siły-Nowickiego i Józefa Winkowskiego (*Zriny. Tragedya w pięciu aktach Teodora Körnera*. Przekład wierszem miarowym Akt I. i II. przez Profesora Franciszka Nowickiego, Akt III., IV. i V. przez Profesora Józefa Winkowskiego, w Rzeszowie, nakładem tłumaczy, 1889)¹². Piąte tłumaczenie podpisał Henryk Rossman, a szóste, niezachowane, Seweryn Kapliński¹³.

Tytułowa postać tragedii Körnera, Nikola Šubić Zrinski, to legendarny dowódca obrony twierdzy Szigetvár. Bitwa o Szigetvár z 1566 roku odegrała bardzo ważną rolę w historii wojen chrześcijańskiej Europy z Imperium Osmańskim. Chorwacki ban i węgiersko-chorwacki szlachcic Nikola Šubić Zrinski zatrzymał potężną, stutysięczną armię Sulejmana II Wspaniałego w jej pochodzie na Europę. Przeciągająca się obrona twierdzy zakończona bohaterską śmiercią Zrinskiego, którego okrzyknięto chorwackim Leonidasem, niemal natychmiast urosła do legendy i odbiła się szerokim echem w całej Europie. Kluczowy moment w dramacie to pokazanie czytelnikowi, w jaki sposób, w imię jakich wartości, bohater świadomie podejmuje decyzję o straceńczej i skazanej na niepowodzenie walce i obronie twierdzy, która nie mogła skończyć się inaczej niż jego śmiercią. Zrinski stopniowo uświadamia sobie swoje położenie. Najpierw czeka na pomoc od Maksymiliana II, cesarza monarchii habsburskiej, jednak przybywający z Wiednia poseł informuje go, że odsiecz nie nadejdzie. Zrinski otrzymuje nawet od sułtana propozycję poddania twierdzy na bardzo korzyst-

12 Przekład Nowickiego (pierwszy i drugi akt) ukazał się wcześniej — w 1885 roku, a Winkowskiego w 1889 (trzeci, czwarty i piąty akt) jako część corocznego *Sprawozdania szkolnego* Cesarsko-Królewskiego Wyższego Gimnazjum w Rzeszowie.

13 Prawnik i tłumacz utworów dramatycznych w zaborze rosyjskim. Przełożył ponad 20 sztuk, głównie niemieckich i francuskich autorów. Por. <http://www.ipbs.nina.gov.pl/a/biografia/seweryn-kaplinski> [dostęp: 7.11.2018].

nych dla siebie warunkach. Ma także możliwość ucieczki — on, jego żona oraz córka, zakochana w jednym z dowódców wojskowych. Wszyscy oni podejmują świadomą decyzję o wytrwaniu do końca, o poświęceniu swego życia w walce w obronie religii, kraju, narodu i cesarza.

Przekład Jenikego w zaborze rosyjskim wyszedł raz. Po Warszawie dramat dwukrotnie opublikowano w zaborze austriackim, a ściślej w Łączowie, w drukarni sławnej rodziny wydawców i księgarzy Zukerklandów (łączowskie wydawnictwo odegrało ważną rolę w życiu kulturalnym Polski okresu rozbiorów, ukazywały się w nim bowiem między innymi dzieła znajdujące się wówczas na spisach prohibitów sporządzanych przez carską cenzurę, np. *Dziady III* Mickiewicza; *Lilla Weneda* i *Kordian* Słowackiego). Nie wydaje się to przypadkowe. Presja cenzury w zaborze austriackim i zaborze pruskim była mniejsza od o wiele bardziej restrykcyjnej cenzury rosyjskiej, która osłabła dopiero po rewolucji w 1905 roku. Namowicz i Csapláros uważają, że impulsem dla Jenikego do tłumaczenia mogły być uroczyste obchody trzechsetnej rocznicy oblężenia twierdzy Szigetvár, które odbywały się w Zagrzebiu w 1866 roku¹⁴. Ludwik Jenike był ważną postacią w życiu literackim i kulturalnym Polski pod zaborami. Zapisał się w historii przede wszystkim jako wieloletni redaktor naczelny „Tygodnika Ilustrowanego”, zyskując przydomek „redaktora nad redaktorami”¹⁵, oraz jako tłumacz utworów dramatycznych, zwłaszcza Goethego (*Faust*, *Torquato Tasso*, *Ifigenia w Taurydzie*). Jenikego uwzględnili w swej antologii *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005* Edward Balcerzan i Ewa Rajewska, zamieszczając jego krótką wypowiedź na temat translacji: „Praca niewdzięczna i zbędna”, poczynioną na marginesie przekładu *Fausta* (chodziło o drugą część *Fausta*, o której Jenike napisał, że „obok licznych dziwactw, tyle jest wysokich piękności lirycznych, iż nie mogłem oprzeć się chęci przełożenia z niej choć kilku wybitniejszych ustępów”)¹⁶.

Przekłady powstają zatem w dwóch okresach historycznoliterackich: romantyzmie i pozytywizmie, oraz w dwóch różnych zaborach: rosyjskim i austriackim, a zatem w dwóch różnych kontekstach społeczno-politycznych. Jak wcześniej sygnalizowałem, w niniejszej analizie uwzględniam tłumaczenia wydane

14 I. Csapláros, 1969: *Stosunek Węgrów do sąsiadujących z nimi południowych Słowian w twórczości T.T. Jeża*. W: J. Reychman, red. I. Csapláros, A. Sieroszewski, współudz.: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, s. 390—391; T. Namowicz, 1978: *Zrínyi Theodora Körnera...*, s. 225.

15 Por. *Internetowy polski słownik biograficzny*, [online]. Dostępne w Internecie: www.ipsb.nina.gov.pl [dostęp: 7.11.2018].

16 E. Balcerzan, E. Rajewska, red., 2007: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, s. 113—114.

w pozytywizmie, dlatego zacznę od przedstawienia roli, jaką odgrywały przekłady literatur obcych w tym okresie. Ewa Ihnatowicz w artykule *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej* stwierdza, że stanowiły one ważny element ówczesnego życia literackiego i kulturalnego, „pozostały w centrum pozytywistycznych zainteresowań problemami literackimi”¹⁷. Praca translatorska była rozpowszechniona, bowiem „tłumaczyli właściwie wszyscy literaci”¹⁸. Przypisywano tłumaczeniom walor kreacyjny; miały za zadanie przybliżyć polskiemu czytelnikowi kultury i literatury obce, wzbogacić kulturę polską, sprawić, by stała się częścią europejskiej tradycji. Sam poziom przekładów Henryk Markiewicz ocenia dosyć surowo. Píše, że ich jakość była przeważnie niska, że powstawały pośpiesznie, opracowywano je niedbale, często po dyletancku, bez planu, z nastawieniem na cele komercyjne¹⁹. Z kolei Ewa Ihnatowicz, podsumowując swe rozważania o pozytywistycznych tłumaczeniach, stwierdza, że to, „co w oryginalnej twórczości pozytywistów nie było dopowiedziane do końca lub powiedziane było niezbyt wyraźnie, zostało wyrażone dobitniej przez przekłady”²⁰. O politycznych kontekstach literatury tłumaczonej wspomina we fragmencie poświęconym niezwykle popularnemu poematowi Heinego *Atta Troll*, przekładanemu między innymi przez Marię Konopnicką: „Swoją drogą, polska aktualizacja utworu *Atta Troll* miała oczywiście i ściślejszy polityczny charakter, i to niekoniecznie w związku z niemieckością. Tytułowy *Atta Troll* to przecież niedźwiedź, w dodatku z atrybutami prymitywności — oto gotowy materiał do aluzji antyrosyjskiej”²¹. Niemniej najważniejszym kryterium wyboru było w przypadku Heinego kryterium artystyczne. W pozytywizmie do tłumaczenia na ogół wybierano dzieła prezentujące wysokie walory literackie.

Jakie przesłanki okazały się decydujące w analizowanym przez nas przypadku? Körner był wprawdzie stosunkowo popularnym autorem, ale w momencie wydania przekładu nie należał do najbardziej cenionych twórców. Co więcej, tłumacz Ludwik Jenike we wstępie, obszernie przedstawiając kontekst historyczny akcji utworu, pisze o mocnych i słabych stronach oryginału, te ostatnie zrzucając na karb młodego wieku autora (miał 20 lat, gdy kończył swe dzieło). Zarzuca Körnerowi gonienie za efektem, podziwia jednak, że mimo tak młodego wieku udało mu się napisać tekst, który wyróżnia bogactwo języka, potęga obrazowania, wyrazistość konturów i częsta trafność

17 E. Ihnatowicz, 1997: *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej*. W: A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska, red.: *Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 196.

18 Ibidem.

19 Por. H. Markiewicz, 2008: *Pozytywizm*. Warszawa, PWN, s. 414.

20 E. Ihnatowicz, 1997: *Pozytywistyczne przekłady...*, s. 203.

21 Ibidem, s. 200.

charakterystyki²². Jenike występuje niemalże z pozycji mentora. A zatem to nie wartość artystyczna dzieła ma tu decydujące znaczenie. To wrażenie potęguje recepcja krytyczna przekładu. Jeden z krytyków, Aleksander Kraushar, pisał, że „Znamy oryginał niemiecki dobrze, a mimo to wyznajemy szczerze, że dopiero język, jakim to dzielnie włada zasłużony redaktor »Tygodnika Ilustrowanego«, stworzył nam oczy na liczne piękności, w które oryginał bezpośrednio obfituje”²³. Namowicz, komentując ten fragment, stwierdza, że zjednać czytelników miał nie język przekładu, lecz podejmowana w utworze problematyka walki o wolność narodową. Warto też w tym miejscu odwołać się do Wiesława Olkusza. Badacz, analizując polską recepcję literatur Wschodu w okresie pozytywizmu i przede wszystkim przekładu *Gulistanu* Sa'diego, dochodzi do wniosku, że potwierdza ona, iż pozytywiści poprzez literaturę tłumaczoną dążyli do popularyzacji wiedzy, usuwania zaległości kulturowych w stosunku do innych narodów europejskich oraz „zaakcentowania — często formułowanego za pomocą »mowy ezopowej« — swoistego patriotyzmu (dokonania artystyczne lub naukowe jako istotne świadectwo aktywności intelektualnej Polaków, wyraz samowiedzy narodowej uzewnętrznianej w ten sposób na forum międzynarodowym)”²⁴. W analizowanym przypadku obszerny historyczny wstęp o bitwie ma ewidentnie popularyzatorski charakter, drugi czynnik, zwłaszcza w pozytywizmie, nie odgrywa już istotnej roli, bo Körner, przede wszystkim wśród filomatów, cieszył się dużą popularnością i niewątpliwie z wszystkich wymienionych czynników na pierwszy plan wysuwa się akcentowanie patriotyzmu.

Namowicz, który analizował tłumaczenie żytomierskie i Jenikego, przyjął perspektywę diachroniczną i wyróżnił dwie fazy recepcji: przypadającą na pierwszą i drugą połowę XIX wieku. Według badacza dla pierwszej fazy recepcji charakterystyczne jest tłumaczenie żytomierskie, wierne oryginałowi, pozbawione ingerencji w warstwę świata przedstawionego (dodać należy, że w drugiej fazie recepcji też powstają wierne tłumaczenia). Zrinski według Namowicza jest dla publiczności literackiej pierwszej połowy XIX wieku przede wszystkim uosobieniem bohatera gotowego poświęcić życie za wolność kraju/ojczyzny. Kontekst społeczno-polityczny dramatu i wraz z nim kwestia lojalności Zrinskiego wobec cesarza austriackiego Maksymiliana II, niezwykle widoczne w oryginale i w większości przekładów, schodzi przy tym na drugi plan. W drugiej fazie recepcji, po dwóch klęskach zrywów wolnościowych,

22 T. Körner, 1867: *Zriny. Tragedya z dziejów węgierskich*. Przełożył wierszem rytmicznym Ludwik Jenike. Warszawa, Drukarnia Gazety Polskiej, s. 6.

23 Cyt. za: T. Namowicz, 1978: *Zrinyi Theodora Körnera...*, s. 226.

24 W. Olkusz, 1990: *Zapomniana dyskusja wokół polskich przekładów „Gulistanu” Sa'diego. Z dziejów recepcji literatur Wschodu w dobie pozytywizmu*. „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 194—195.

w okresie, w którym w zaborze rosyjskim nie można było publikować tekstów na temat walki Polaków o wolność, *Zrinski* zdobywa jeszcze większą popularność. W obydwu okresach stał się częścią „legalnej literatury antyzaborczej”, gdyż należał do tych dzieł pisarzy obcych, których cenzura nie miała bezpośredniego powodu zabronić i dlatego, według Namowicza, w sposób utajony były utworami konspiracyjnymi. Dodatkowo *Zrinski* w pozytywizmie miał jeszcze jeden walor. Było to dzieło historyczne, a właśnie tematykę historyczną, jak zauważa Markiewicz, wykorzystywano w tym czasie, by omijać cenzurę i ograniczenia krępujące swobodę wypowiedzi na tematy narodowe, polityczno-społeczne, religijne i obyczajowe²⁵. Na marginesie warto dodać, że podobne motywacje stoją za wystawieniem w Polsce pierwszego dramatu autorstwa chorwackich i serbskich dramatopisarzy, a mianowicie *Merimy* Matiji Bana. Sztukę tę grano w 1876 roku w Krakowie i Warszawie, na fali zainteresowania Słowiańszczyzną południową wywołanego powstaniem przeciwko Turkom, które w tym samym roku wybuchło w Bośni. Jak zauważa Włodzimierz Kot, „chciano wykorzystać patriotyczne tendencje tego dramatu na scenie”²⁶.

3.

Przyjrzyjmy się teraz przesunięciom obecnym w przekładzie Jenikego. Namowicz w swej analizie zauważa, że „Jenike dokonuje [...] w tekście dramatu drastycznych skrótów, ofiarą których pada wszędzie, gdzie jest to możliwe bez narażenia utworu na niezrozumienie, typowy dla Körnerowskiego *Zrinskiego* legitymizm i wierność wobec cesarza. W tekście polskim natomiast akcentuje silnie motyw wspólnoty narodowej”²⁷. Analiza tłumaczeń, nawet przykłady podane przez Namowicza, nie potwierdza w pełni stawianych przez niego tez. Badacz ma całkowitą rację, jeśli chodzi o redukowanie wszelkich odniesień do cesarza, uznawania jego zwierzchnictwa, *Zrinskiego* deklaracji wierności, gotowości służenia władcy, obrony jego interesów; Maksymilian zostaje niemal usunięty z tekstu. Trudno jednak zgodzić się z tezą o akcentowaniu przez Jenikego wspólnoty narodowej. Tłumacz w kluczowych momentach w dramacie — kiedy ukazywana jest motywacja głównego bohatera, podejmującego świadomą decyzję o obronie twierdzy, choć wie, że jest to straceniowa próba, skazana na

25 H. Markiewicz, 1986: *Literatura pozytywizmu*. Warszawa, PWN, s. 15.

26 W. Kot, 1963: *Dramat serbski i chorwacki na scenach polskich do roku 1914*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 13, s. 164—183.

27 T. Namowicz, 1978: *Zrinyi Theodora Körnera...*, s. 224.

niewpowodzenie — zastępuje pojęcia ojczyzny, kraju, religii i narodu, dla których Zrinski gotów jest poświęcić życie i walczyć za nie do końca, abstrakcyjnymi i mniej konkretnymi kategoriami. I tak, w pierwszej scenie drugiego aktu Ewa, żona Zrinskiego, w rozmowie z córką Heleną, narzeczoną i miłością Lovra Juranicia, wyjaśnia córce rolę żony męża walczącego o wolność kraju. Jenike walkę o wolność kraju zastąpił walką za swobodę braci²⁸ (tłumaczenie Jenikego zestawiam z tłumaczeniem Nowickiego i Winkowskiego, które pozostaje wierne wobec oryginału; w przypisie podaję również cytaty po niemiecku). W dziesiątej scenie drugiego aktu Vilacky mówi o Zrinskim, że mu się wydaje, że ma zamiar poświęcić życie za wiarę, ojczyznę, cesarza²⁹, a w przekładzie Jenikego: że umrzeć się gotuje³⁰. W jedenastej scenie drugiego aktu, kiedy Zrinski wyjaśnia swoim żołnierzom ich położenie, dlaczego cesarz nie może przybyć z odsieczą, mówi, że cesarz ufa wierności obrońców i że wzgardzą śmiercią za wiarę, ojczyznę i wolność³¹, tymczasem Jenike ogranicza się do stwierdzenia, że polega na ich dzielności³². Na końcu tego przemówienia Zrinski składa przysięgę, że będzie wierny cesarzowi i ojczyźnie do śmierci, że nie zostawi Węgrows³³.

28 „Wenn sich der Held für seines Landes Freiheit / Verwegen aus dem Arm der Liebe reißt” (T. Körner, 1912: *Zriny ein Trauerspiel in fünf Aufzügen...*, s. 31); „Gdy się bohater z miłości ramienia / Za wolność kraju do boju wyrwa” (T. Körner, 1889: *Zriny. Tragedya w pięciu aktach...*, s. 23); „Gdy w walce za swobodę braci swych, / Z miłości objąć się wydziera mąż” (T. Körner, 1867: *Zriny. Tragedya z dziejów węgierskich...*, s. 26).

29 „Mir kam's wie große Todesweihe vor. / Für Gott und Vaterland und seinen Kasier!” (T. Körner, 1912: *Zriny ein Trauerspiel in fünf Aufzügen...*, s. 51); „Zdaje mi się że ma zamiar poświęcić / Życie za wiarę, ojczyznę, cesarza” (T. Körner, 1889: *Zriny. Tragedya w pięciu aktach...*, s. 39).

30 „Ja widzę w tem że umrzeć się gotuje” (T. Körner, 1867: *Zriny. Tragedya z dziejów węgierskich...*, s. 42).

31 „Drum traute er uns, und uns'rer Felsentreue, / Daß wir für Gott, für Vaterland und Freiheit / den Tod nicht achten, wie es Helden ziemt, / Und freudig für den heiligen Glauben sterben” (T. Körner, 1912: *Zriny ein Trauerspiel in fünf Aufzügen...*, s. 51); „Dla tego ufa on naszej wierności, / Że my za wiarę, ojczyznę i wolność / Śmiercią wzgardzimy jak bohaterowie / I chętnie zginiem za tę świętą sprawę” (T. Körner, 1889: *Zriny. Tragedya w pięciu aktach...*, s. 40).

32 „Wszystko teraz / Polega na was, na dzielności waszej” (T. Körner, 1867: *Zriny. Tragedya z dziejów węgierskich...*, s. 43).

33 „Ich, Niklas, Graf von Zriny, schwöre Gott, / Dem Kaiser und dem Vaterlande Treue / Bis in den Tod! So mag der Himmel mich / In meines Lebens letztem Kampf verlassen, / Wenn ich euch je verlasse; brüderlich / Nicht Sieg und Tod mit meinen Ungarn teile!” (T. Körner, 1912: *Zriny ein Trauerspiel in fünf Aufzügen...*, s. 53—54); „Ja, Mikołaj Zriny, przysięgam / Wobec Boga być wiernym cesarzowi / I ojczyźnie aż do zgonu! Niechaj mię Bóg / Opuści w ostatniej śmierci godzinie. / Jeślibym ja was miał kiedyś opuścić, / Ginąć i zwyciężać nie chciał z Węgrami!” (T. Körner, 1889: *Zriny. Tragedya w pięciu aktach...*, s. 41).

U Jenikego fragment ten brzmi zupełnie inaczej, bowiem Zrinski przysięga, że wytrwa do ostatniej kropli krwi razem z braćmi³⁴. Na to żołnierze odpowiadają mu, że będą walczyć do końca i że umrą za wiarę, cesarza i ojczyznę³⁵, a u Jenikego: że będą walczyć do ostatniej kropli krwi³⁶. Na samym końcu, przed ostatnim szturmem, wydają okrzyk: „Tak, tak! Zginie my za wiarę i kraj!”³⁷, u Jenikego: „Szczęśliwy kto za dobrą sprawę ginie!”³⁸.

Jak zinterpretować zmiany, które zostały dokonane przez Jenikego, czyli dwa najważniejsze przesunięcia: redukcja elementów odnoszących się do walki o wolność kraju, ojczyzny, narodu oraz obecności cesarza Maksymiliana II? Trzeba mieć na względzie fakt, że położenie Zrinskiego i obrońców Szigetváru jest analogiczne do położenia Polaków w zaborze rosyjskim. Bez względu na narodowość Zrinskiego i żołnierzy, czy byli Węgrami, czy Chorwatami, czy jednymi i drugimi jednocześnie, są oni poddani cesarza austriackiego, są wierni cesarzowi, walczą i giną w obronie ojczyzny, ale tą ojczyzną jest monarchia habsburska. Sam Zrinski miał wybór. Mógł uciec, mógł przyjąć ofertę sułtana, który proponował mu całą Chorwację jako dziedziczne królestwo, skarby, najwyższe godności, ale związaną też z tym podległość. Wybrał lojalność wobec cesarza austriackiego. Jenike usuwając ojczyznę, kraj i cesarza, sprawia, że bohaterowie nie walczą już w obronie cudzych interesów, cesarstwa austriackiego, jednego z zaborców, lecz o wolność i w obronie braci; z kolei niwelowanie nawoływań do bezkompromisowej walki o wolność narodu wydaje się unikiem wobec cenzury. Trudno sobie bowiem wyobrazić, aby można było usunąć z tekstu cesarza, kraj i ojczyznę, pozostawiając walkę o wolność narodu, gdyż utwór nabrałby wówczas oczywistego antyrosyjskiego wydźwięku.

Wydaje się, że dla losów polskiej recepcji tragedii Körnera nie mniej ważne od czasu okazuje się miejsce powstania tłumaczeń. Oprócz przekładu Jenikego, który miał trzy wydania, drukiem ukazało się jeszcze tylko jedno: rzeszowskie tłumaczenie Nowickiego i Winkowskiego. Analogicznie do wcześniejszego tłumaczenia żytomierskiego — pochodzącego z okresu romantyzmu i prawdo-

34 „Przysięgam Bogu i wam wszystkim, bracia, / Że wytrwam do ostatniej kropli krwi! / Niech tak mi Bóg pomoże w chwili zgonu, / Jak pragnę odnieść, bracia, razem z wami / Zwycięstwo, albo bohaterską śmierć!” (T. Körner, 1867: *Zriny. Tragedya z dziejów węgierskich...*, s. 44).

35 „Gott, Kaiser und dem Vaterlande Treue” (T. Körner, 1912: *Zriny ein Trauerspiel in fünf Aufzügen...*, s. 54); „Zginąć za wiarę, ojczyznę, cesarza!” (T. Körner, 1889: *Zriny. Tragedya w pięciu aktach...*, s. 42).

36 „Wytrwałość do ostatniej kropli krwi!” (T. Körner, 1867: *Zriny. Tragedya z dziejów węgierskich...*, s. 45).

37 T. Körner, 1889: *Zriny. Tragedya w pięciu aktach...*, s. 86; „Dir nach! Dir nach! Für Gott und Vaterland!” (T. Körner, 1912: *Zriny ein Trauerspiel in fünf Aufzügen...*, s. 108).

38 T. Körner, 1867: *Zriny. Tragedya z dziejów węgierskich...*, s. 90.

podobnie z zaboru rosyjskiego — przekład Nowickiego i Winkowskiego nie zawiera podobnych jak u Jenikego redukcji i substytucji, jest wierne w zakresie konstrukcji świata przedstawionego i całkowicie poprawne politycznie. Zostało wydane w tym samym okresie — w drugiej połowie XIX wieku, po klęsce powstania styczniowego. Dlatego strategia polskich tłumaczeń Körnera zależy nie tylko od czasu, jak to interpretował Namowicz, lecz także od miejsca ukazania się przekładu. Z jednej strony zapewne w zaborze austriackim takie pomijanie osoby cesarza austriackiego nie umknęłoby uwadze cenzury (tym bardziej, że chodziło o znany uwtór, już tłumaczony w zaborze austriackim i wystawiany we Lwowie w 1827 roku, będący w oryginale jedną z lektur dla młodzieży szkół średnich³⁹), z drugiej strony sytuacja Polaków w Galicji była znaczenie lepsza zarówno w kwestii manifestowania uczuć narodowych, jak i rozwijania kultury narodowej, więc aż tak dużego jak w zaborze rosyjskim zapotrzebowania na utwór pełniący funkcję literatury antyzaborczej nie było⁴⁰.

4.

Pisząc o polskich tłumaczeniach dramatu Körnera, warto wspomnieć o jego recepcji w innych językach i kulturach. Prapremiera dramatu odbyła się w Wiedniu w 1812 roku. Z powodzeniem był później wystawiany w Dreźnie, Berlinie, Weimarze. Przetłumaczono go na język holenderski, węgierski, czeski i chorwacki. W Zagrzebiu grano *Zrinskiego* w języku niemieckim z okazji otwarcia pierwszego profesjonalnego teatru w 1834 roku. W 1840 roku tekst został przetłumaczony na język chorwacki przez Stjepana Marjanovicia i wydany w Peczu pod tytułem *Nikola Šubić knez Zrinjski, ili Pad sigetski, žalostni igrokaz u V. činih polag nêmačkoga pisatelja „Božidara Körnera”*. Następnie premierowo został wystawiony w Zagrzebiu w 1841 roku przez Domorodno teatralno društvo (Letęce diletantsko pozorište iz Novog Sada, objazdowy amatorski teatr z Nowego Sada; przyjechał na zaproszenie Czytelni Iliryskiej na występy do Zagrzebia i pod taką nazwą grał teksty chorwackich, serbskich i obcych autorów). Aktorzy grający w spektaklu Chorwatów posługiwali się językiem chorwackim, a ci, którzy grali Turków — językiem niemieckim (to dopiero akt subwersji w stosunku

39 Por. T. Körner, 1912: *Zriny ein Trauerspiel in fünf Aufzügen...*

40 Por. J. Nowakowski, 2009: „A to wszystko jest frazes”. *Wstęp*. W: K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, red., E. Łubieniewska, współprac.: *Dramat w historii, historia w dramacie*. Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, s. 7–9.

do oryginału i kontekstu)⁴¹. Na podstawie dramatu Körnera powstało libretto autorstwa Huga Badalicia do jednej z najbardziej znanych — mającej status narodowej — oper chorwackich, skomponowanej przez wybitnego kompozytora Ivana Zajca i zatytułowanej *Nikola Šubić Zrinski* (1876). Chorwacki badacz Josip Bratulić nazywa paradoksem to, że utwór gloryfikujący niemieckość został przez Czechów, Węgrów i Polaków, a zwłaszcza Chorwatów wykorzystany w walce przeciwko germanizacyjnej centralistycznej polityce, szczególnie dotkliwej w drugiej połowie XIX wieku, a w Chorwacji także przeciwko madziaryzacji⁴². Przyglądając się recepcji *Zrinskiego* w Polsce, należy stwierdzić, że stał się ten utwór częścią literatury nie tyle antyniemieckiej, ile antyzaborczej, a największą popularność zdobył w zaborze rosyjskim.

W historii literatury tłumaczonej na język chorwacki z postacią Zrinskiego wiąże się jeszcze jedna interwencja tłumacza. Otóż Nikola Šubić Zrinski, bohater całej opowieści, miał dwóch prawnuków Nikołę i Petara Zrinskiego, których tragiczna śmierć także stała się legendą i chorwackim mitem narodowym. Nikola, ban chorwacki, w 1651 roku w Wiedniu opublikował w języku węgierskim poemat *Adria i tengernek Syrenaia*, jeden z najlepszych barokowych poematów w literaturze węgierskiej, później przetłumaczony na język chorwacki przez jego młodszego brata Petara Zrinskiego i wydany w Wenecji w 1660 roku pt. *Adrianska mora sirena*. Chorwackie tłumaczenie, być może rodzaj pseudo-tłumaczenia, określane w literaturze mianem przeróbki węgierskiego oryginału, ma w przeciwieństwie do pierwowzoru wyraźnie antyniemiecką wymowę⁴³.

5.

Na zakończenie wróćmy do problemu subwersywności polskiego *Zrinskiego*. Funkcja utworu Körnera w polskiej kulturze przypomina Greenblatta charakterystykę Szekspira, o którym amerykański badacz napisał, że „w roli poety i dramaturga był on równocześnie nośnikiem dwornych manier i źródłem wywrotowego fermentu”⁴⁴, czyli właśnie subwersji. *Zrinski* również zachowuje tę

41 J. Bratulić, 2016: *Sigetska epopeja u hrvatskoj književnosti*. W: J. Bratulić, V. Lončarević, B. Petrač, red.: *Nikola Šubić Zrinski u hrvatskom stihu*. Zagreb, Društvo hrvatskih književnika, s. 15.

42 Ibidem, s. 16.

43 Por. M. Franičević, F. Švelec, R. Bogišić, 1974: *Povijest hrvatske književnosti*. Sv. 3: *Od renesanse do prosvjetiteljstva*. Zagreb, Liber, s. 245—248.

44 S. Greenblatt, 2007: *Shakespeare. Stwarzanie świata*. B. Kopeć-Umiastowska, tłum. Warszawa, W.A.B., s. 42.

podwójność w polskiej kulturze okresu zaborów. Z jednej strony bohater jest wiernym poddanym cesarza austriackiego, z drugiej strony walczy o wolność, której tak bardzo pragnęli Polacy i inne podbite — skądinąd między innymi właśnie przez cesarza austriackiego — narody, stając się ilustratywnym przykładem subwersji. Oczywiście *Zrinski* Körnera nie mógł niczego „wywrócić”. Zawiera w sobie element działający na rzecz konserwacji istniejącego porządku, jednocześnie porządek ów kwestionując. Przechodząc do realiów obrony Szigetváru, Zrinski oddając co cesarskie pierwszemu cesarzowi, temu austriackiemu, jednocześnie stawia opór drugiemu cesarzowi, a właściwie władcy Carogrodu, walczy z nim na śmierć i życie (w chorwackiej, granej przez serbskich i chorwackich aktorów, pierwszej scenicznej wersji Turcy posługują się językiem niemieckim!), nie przyjmuje od niego intratnej oferty rozejmu i poddania się Porcie. Mając do wyboru pewną śmierć, swoją i bliskich, lub ucieczkę, bogactwo, dostatek w zamian za poddanie twierdzy, wybiera to pierwsze. Dzisiaj w miejscu, w którym znajdował się namiot sułtana, w Parku Węgiersko-Tureckiej Przyjaźni, otwartym w 1994 roku z inicjatywy i z udziałem finansowym rządu tureckiego, stoją dwie ogromne rzeźby, dwa pomniki: popiersia Zrinskiego i Sulejmana Wspaniałego. W tej pomnikowej opowieści o bitwie i przeszłości cesarz austriacki Maksymilian jest już nieobecny.

Zastanawiając się nad polskimi przekładami tragedii Körnera — zwłaszcza Jenikego — i ich popularnością, skłaniałbym się ku temu, by jednak widzieć w tej historii raczej element świadomej gry, jaką podejmowała kultura polska z zaborcą, niż procedury immunitarne inspirowane przez suwerena, który zapewne zdawał sobie sprawę z subwersywnego potencjału tekstu i dopuścił go do głosu, być może licząc na jego immunologiczne właściwości, w dawce *de facto* podtrzymującej system, kierując się zasadą, że wszystkiego zabronić nie można, bo skończy się to kolejnym buntem. Postkolonialne i deskryptywne (opisowe) przekładoznawstwo, przedstawiciele tzw. szkoły manipulistów (czy też szerzej: kulturowo zorientowane przekładoznawstwo⁴⁵) wiążą akt translacji z częstymi praktykami kolonizacji kultury mniejszej przez większą (mając na myśli dominację tej drugiej, zwykle w sferze ekonomicznej, politycznej i symbolicznej)⁴⁶.

45 Na temat badań przekładoznawczych po tzw. zwrocie kulturowym por. m.in. M. Heydel, 2013: *Gorliwość tłumacza...*, s. 19—117.

46 Swoistą rekapitulację postkolonialnej perspektywy i orientacji zaproponował Douglas Robinson w książce *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*, stwierdzając, że: „The study of translation and empire, or even of translation as empire, was born in the mid- to late 1980s out of the realization that translation has always been an indispensable channel of imperial conquest and occupation”. D. Robinson, 1997: *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing, s. 10.

Opisywany przypadek jest szczególny. Oto kultura polska podległa trzem europejskim imperiom: austriackiemu, rosyjskiemu i niemieckiemu pozwala sobie na akt subwersji w translacji, dokonując zmian w tekście oryginalnym (tak można powiedzieć tylko o tłumaczeniu Jenikego), po raz pierwszy wydanym w zaborze rosyjskim, tuż po klęsce powstania styczniowego. Jenike tłumacz stawia się w roli mentora, krytyka tekstu oryginalnego, a przekład w oczach innego krytyka okazuje się lepszy od dzieła oryginalnego.

Zacytowane na początku artykułu zdanie Francisa Otto Matthiessena, amerykańskiego literaturoznawcy pierwszej połowy XX wieku, odnosi się do zupełnie innego czasu i miejsca, a mianowicie Anglii z okresu panowania królowej Elżbiety, i dotyczy kwestii tłumaczenia obcych książek na język angielski pojmowanej jako działalność, która może przynieść korzyść, bo tłumacz, podobnie jak podróżnik i kupiec, może zrobić coś dobrego dla swego kraju („as well as the voyager and merchant, could do some good for his country”), przenosząc obce dzieła do rodzimego języka z całym entuzjazmem zdobywcy („into his native speech with all the enthusiasm of a conquest”)⁴⁷. Taki rodzaj patriotyzmu nazwałbym ekspansywnym. Patriotyzm manifestowany za pośrednictwem tłumaczenia miewa również charakter obronny (analogicznie do rozróżnienia dwóch form nacjonalizmu poczynionego przez Ewę Thompson⁴⁸). Dla witalności i przetrwania narodu i kultury polskiej w okresie zaborów działalność przekładowa miała ogromne znaczenie i pełniła taką właśnie funkcję. Działo się to w czasie rozwoju państw narodowych, kiedy wielką wagę w ideologiach narodowych przywiązywano do języka jako konstytutywnego elementu narodu, także w kontekście podbojów i rozszerzenia strefy swoich wpływów. August Wilhelm von Schlegel pisał o niemieckich pokojowych rajdach (najazdach) na południe, z których wracano z łupami poetyckimi („So today we make peaceful raids into foreign countries, especially the south of Europe, and return laden with our poetic spoils”⁴⁹), przepowiadając opanowanie w niedalekiej przyszłości cywilizowanego świata przez język niemiecki („It is, therefore, no mere sanguine optimism to suppose that the time is not distant when the German language will become the speaking voice of the civilized world”⁵⁰). Polska pod zaborami, tłumacząc dzieła z języków zaborców, nie wyępuje w roli kultury podbitej, słabszej, bo dysponuje bogatym „arsenałem” środków językowych,

47 Ibidem, s. 60.

48 E.M. Thompson, 2000: *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*. A. Sierszulska, tłum. Kraków, Universitas, s. 1. Thompson oddziela nacjonalizm agresywny, który narzuca Innym tożsamość i zmierza do zajęcia zamieszkiwanego przez nich terenu, od nacjonalizmu obronnego, mającego na celu obronę tożsamości.

49 D. Robinson, 1997: *Translation and Empire...*, s. 59.

50 Ibidem, s. 60.

gatunków literackich, posiada wystarczającą dyskursywną moc, by nie ulegać językowej kolonizacji, co więcej — pozwala sobie na subwersywne akty translacyjnego podboju wobec suwerena. Był to zresztą element polskiej świadomości i podstawowa różnica między zachodnim i rosyjskim kolonializmem, o którym pisała przywoływana już Ewa Thompson. Jak zauważa badaczka, zachodnie państwa kolonialne, w odróżnieniu od Rosji, były dystrybutorami władzy i wiedzy w koloniach. Tymczasem: „Narody zachodnich i południowo-zachodnich obrzeży imperium rosyjskiego postrzegały siebie jako cywilizacyjnie bardziej zaawansowane w stosunku do metropolii”⁵¹. Trzeba też pamiętać, że w procesie budzenia się świadomości językowej⁵², co znajduje swój wyraz również we wzmożonej działalności przekładowej, aktywnie uczestniczą wszystkie kraje słowiańskie. W bardzo niekorzystnych dla siebie realiach społeczno-politycznych zaczynają właśnie w XIX wieku wzajemnie się tłumaczyć, do czego niewątpliwie przyczynił się między innymi niemiecki romantyzm, w którym pojawiają się różne głosy, jak chociażby ten należący do Johanna Gottfrieda von Herdera (przywołuję go również po to, by zaprezentować inny od Schlegela punkt widzenia), w jakiejś mierze sprawcy kulturowej i narodowej emancypacji Słowian. Mianowicie Herder zarzucał francuskiemu tłumaczeniu Homera zbytne asymilowanie antycznego poety, przeciwstawiając mu jednocześnie niemieckie pragnienie poznania Homera takim, jakim jest („We poor Germans, on the other hand — lacking as we do a public, a native country, a tyranny of national taste — just want to see him as he is”⁵³). Jak widać, przekłady, pomimo powszechnej znajomości języków obcych wśród ówczesnie wykształconych elit, które czytały teksty w oryginale, zajmują bardzo ważne miejsce w kulturze europejskiej XIX wieku, również wśród Słowian, odgrywając istotną rolę w procesie konstruowania/ekspansji/obrony literatur, kultur i tożsamości narodowych.

51 E.M. Thompson, 2000: *Trubadurzy imperium...*, s. 28.

52 W tym kontekście należy także wspomnieć o zwrocie, jaki się dokonał w tym okresie w dziejach refleksji nad językiem, najczęściej przypisywanym Wilhelmowi von Humboldtowi, a który polegał na tym, że język stał się kategorią poznawczą („nie istnieją żadne pojęcia niezależne od języka, lecz raczej wszystkie są tworamiz czysto językowymi”). E. Drzazgowska, 2011: *Humboldt: przełamanie arystotelesowskiego modelu relacji oznaczania*. „Lingua ac Communitas”, t. 21, s. 59.

53 D. Robinson, 1997: *Translation and Empire...*, s. 59. W polskim przekładzie autorstwa Doroty Kasprzyk ów fragment brzmi: „Natomiast my, biedni Niemcy, niemający prawie jeszcze publiczności i ojczyzny ani tyranów smaku narodowego, chcemy go widzieć takim, jaki jest”. J.G. Herder, 1998: *Wybór pism*. T. Namowicz, wyb., oprac. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 27.

Bibliografia podmiotowa

- Körner T., 1867: *Zriny. Tragedya z dziejów węgierskich*. Przełożył wierszem rytmicznym Ludwik Jenike. Warszawa, Drukarnia Gazety Polskiej.
- Körner T., 1889: *Zriny. Tragedya w pięciu aktach Teodora Körnera*. Przekład wierszem miarowym Akt I. i II. przez Profesora Franciszka Nowickiego, Akt III., IV. i V. przez Profesora Józefa Winkowskiego, nakład tłómaczy [!], druk J.A. Pelara (H. Czerny) Rzeszów. Dostępne w Internecie: <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnsn2Ts> [dostęp: 4.11.2018].
- Körner T., 1912: *Zriny ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Theodor Körner für die polnische Schuljugend erläutert von prof. dr. Johann Wowczak*. Lwów, Nakładem Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych (Biblioteczka Niemiecka). Wybór lektur dla młodzieży szkół średnich. 14. Theodor Körner: *Zriny*).

Bibliografia przedmiotowa

- Balcerzan E., Rajewska E., red. 2007: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- Bratulić J., Lončarević V., Petrač B., 2016: *Nikola Šubić Zrinski u hrvatskom stihu*. Zagreb, Društvo hrvatskih književnika.
- Csapláros I., 1969: *Stosunek Węgrów do sąsiadujących z nimi południowych Słowian w twórczości T.T. Jeża*. W: J. Reychman, red. wersji polskiej, I. Csapláros, A. Sieroszewski, współudz.: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, s. 376—399.
- Derrida J., 1992: *Pismo filozofii*. B. Banasiak, wyb., przedm. Kraków, Inter Esse.
- Drzazgowska E., 2011: *Humboldt: przełamanie arystotelesowskiego modelu relacji oznaczania*. „Lingua ac Communitas”, t. 21, s. 53—78.
- Esposito R., 2015: *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*. M. Burzyk, wst. K. Burzyk et al., tłum. Kraków, Universitas.
- Franičević M., Švelec F., Bogišić R., 1974: *Povijest hrvatske književnosti*. Sv. 3: *Od renesanse do prosvjetiteljstva*. Zagreb, Liber.
- Greenblatt S., 1992: *Invisible Bullets*. W: Idem: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford, Clarendon Press.
- Greenblatt S., 2007: *Shakespeare. Stwarzanie świata*. B. Kopeć-Umiastowska, tłum. Warszawa, W.A.B.

- Heise E., 1969: *Teatr polski a literatura w latach 1864—1890*. W: J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, red.: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 3. Warszawa, PWN.
- Herder J.G., 1998: *Wybór pism*. T. Namowicz, wyb., oprac. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Heydel M., 2013: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ihnatowicz E., 1997: *Pozytywistyczne przekłady dziewiętnastowiecznej literatury europejskiej*. W: A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska: *Przekład literacki. Teoria. Historia. Współczesność*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 196—204.
- Internetowy polski słownik biograficzny*, [online]. Dostępne w Internecie: www.ipsb.nina.gov.pl [dostęp: 7.11.2018].
- Kot W., 1963: *Dramat serbski i chorwacki na scenach polskich do roku 1914*. „Pamiętnik Słowiański”, t. 13, s. 164—183.
- Kulpa R., [online]: *Kicz — subwersja — kamp. Szkic antropologiczny*. Dostępne w Internecie: <http://www.nts.uni.wroc.pl/teksty/kulpa.html> [dostęp: 7.11.2018].
- Makaryk I.R., ed., comp., 1993: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press Incorporated.
- Markiewicz H., 1986: *Literatura pozytywizmu*. Warszawa, PWN.
- Markiewicz H., 2008: *Pozytywizm*. Warszawa, PWN.
- Namowicz T., 1978: *Zrinyi Theodora Körnera w życiu literackim Polski XIX wieku*. W: I. Csapláros, red.: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 219—226.
- Nowakowski J., 2009: „*A to wszystko jest frazes*”. Wstęp. W: K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, red., E. Łubieniewska, współprac.: *Dramat w historii, historia w dramacie*. Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, s. 7—60.
- Olkusz W., 1990: *Zapomniana dyskusja wokół polskich przekładów „Gulistanu” Sa’diego. Z dziejów recepcji literatur Wschodu w dobie pozytywizmu*. „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 183—196.
- Śpiewak P., 2002: *Słowniczek słów modnych i niemodnych w humanistyce*. „Res Publica Nova”, nr 10. Dostępne w Internecie: http://niniwa22.cba.pl/spiewak_slowniczek_slow_modnych_i_niemodnych.html [dostęp: 7.11.2018].
- Robinson D., 1997: *Translation and Empire. Postcolonial Theories Explained*. Manchester, St. Jerome Publishing.
- Thompson E.M., 2000: *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*. A. Sierszulska, tłum. Kraków, Universitas.

Leszek Małczak

Prijevod kao čin subverzije. O jednom poljskom prijevodu povijesne tragedije Theodora Körnera pod naslovom *Zriny*

SAŽETAK | Predmet članka je analiza jednog prijevoda povijesne tragedije Theodora Körnera *Zriny*. Ovo djelo njemačkog dramskog pisca i pjesnika najmanje je šest puta prevedeno na poljski jezik u 19. stoljeću. Bilo je vrlo popularno pogotovo u drugoj polovini 19. stoljeća, nakon siječanjskog ustanka, zahvaljujući svom subverzivnom potencijalu. Omogućivalo je pisanje o temi zabranjenoj u to vrijeme — borbi za slobodu. Povijesno djelo stranog autora, inače jednog od osvajača Poljske, koje govori o borbi za slobodu i o obrani domovine koju vodi netko drugi, u drugom vremenu i prostoru, postalo je (ne samo) za Poljake medij iskazivanja rodoljubnih osjećaja. Svjedoči o tome način na koji je kritički iščitavano, kao i pomake u jednoj varijanti prijevoda, nastaloj u ruskoj okupacijskoj zoni, čiji je autor Ludwik Jenike.

KLJUČNE RIJEČI | subverzija, Theodor Körner, Ludwik Jenike, prijevod, rodoljublje

Leszek Małczak

Przekład jako akt subwersji, czyli o pewnym polskim tłumaczeniu tragedii historycznej Theodora Körnera pt. *Zriny*

STRESZCZENIE | Przedmiotem analizy jest jedno z polskich tłumaczeń tragedii historycznej Theodora Körnera pt. *Zriny*. Utwór niemieckiego dramaturga i poety został w XIX wieku co najmniej sześciokrotnie przetłumaczony na język polski i cieszył się, zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku, po klęsce powstania styczniowego, dużą popularnością. Jej źródłem był subwersywny potencjał dzieła, za pośrednictwem którego można było poruszać tematy objęte wówczas cenzurą — przede wszystkim problematykę walki o wolność. Dzieło historyczne obcego autora, skądinąd jednego z zaborców, mówiące o walce o wolność i w obronie ojczyzny, toczony przez kogoś innego, w innym czasie i przestrzeni, stało się medium manifestowania uczuć patriotycznych. O tym, że utwór tak był odczytywany, świadczą głosy krytyczne i przesunięcia w jednym z przekładów, który powstał w zaborze rosyjskim, autorstwa Ludwika Jenikego.

SŁOWA KLUCZOWE | subwersja, Theodor Körner, Ludwik Jenike, przekład, patriotyzm

LESZEK MAŁCZAK | dr hab., adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Translacji Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, od października 2016 roku kierownik ZTLiT. Redaktor tematyczny (2012—2014), zastępca redaktor naczelnej (2015—2016), a od 2017 roku redaktor naczelny czasopisma „Przekłady Literatur Słowiańskich”. Badacz literatur południowo-słowiańskich, zajmuje się przede wszystkim literaturą i kulturą chorwacką. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół: fenomenowi regionalizmu, chorwac-

ko-polskich i polsko-chorwackich kontaktów kulturalnych, komparatystyki literackiej i kulturowej oraz historii, teorii i praktyki przekładu. Opublikował m.in. monografie: *Wiatr w literaturze chorwackiej. O figurze literackiej wiatru w XIX- i XX-wiecznym piśmiennictwie chorwackim strefy śródziemnomorskiej* (2004) i *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944–1984* (2013). Jest współredaktorem m.in. wyboru współczesnego dramatu serbskiego *Serbska ruletka. Dramat serbski po 1995 roku. Wybór tekstów*. T. 1–2 (autorki wyboru: A. Cielesta, D. Zwierzchowska, współredaktorzy: A. Cielesta, D. Zwierzchowska; 2011) i wyboru współczesnego dramatu chorwackiego *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów*. T. 1–2 (współredaktorzy: K. Majdzik, A. Ruttar; 2012), a także monografii *Chorwacja lat siedemdziesiątych XX wieku. Kultura — język — literatura* (współredaktor: P. Pycia; 2010) oraz *Chorwacja lat osiemdziesiątych XX wieku. Kultura — język — literatura* (współredaktorzy: P. Pycia, A. Ruttar; 2011).

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

Redaktorzy | IVANA ČAGALJ,
BARBARA JAGODA, MAGDALENA KOPEĆ

Projektant układu typograficznego oraz łamanie | PAULINA DUBIEL

Copyright © 2018 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 publikacji: 70 + 35 egz. Liczba arkuszy drukarskich: 20,0.
Liczba arkuszy wydawniczych 21,5. Cena 24 zł (+ VAT). Publikację wydrukowano
na papierze Alto 90 g/m². Do składu użyto kroju pisma Minion Pro.

Druk i oprawę wykonano w drukarni:
Volumina.pl Daniel Krzanowski (ul. Księcia Witolda 7—9, 71-063 Szczecin).