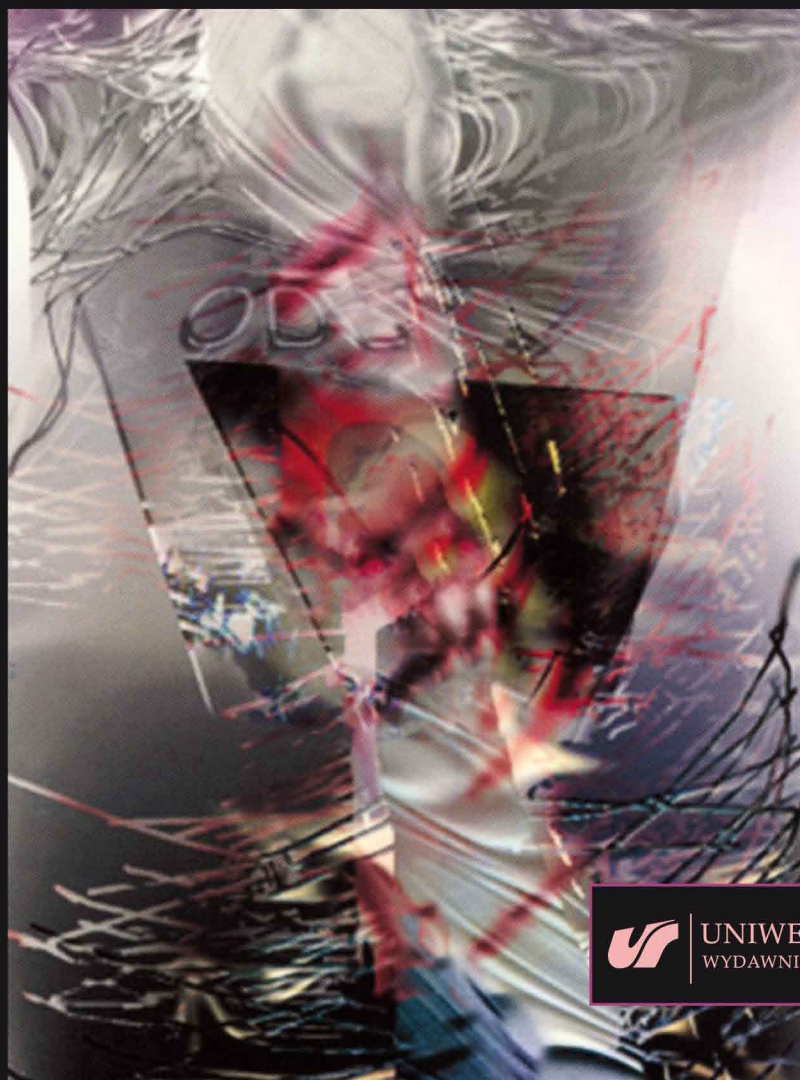


# Przekłady Literatur Słowiańskich

# 10

Część

1



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

Przekłady  
Literatur  
Słowiańskich

Tom 10, część 1

Przekład i peryferie

KOLEGIUM REDAKCYJNE

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

REDAKTOR NAUKOWY / TEMATYCZNY CZĘŚCI 1. TOMU 10.

Leszek Małczak

RADA PROGRAMOWA / NAUKOWA

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

RECENZENCI W 2020 ROKU

Lista recenzentów znajduje się na stronie internetowej czasopisma:

[www.pls.us.edu.pl/recenzenci/](http://www.pls.us.edu.pl/recenzenci/)

REDAKCJA JĘZYKOWA

Ivana Čagalj (język chorwacki), Lenka Vávrová (język czeski),  
Tina Jugovič (język słoweński), Andrea Babiarová (język słowacki),  
Elena Micevska-Zmejkoska (język macedoński), Joanna Mleczko (język bułgarski),  
Srđan Papić (język serbski), Eric Starnes (język angielski)

ADRES REDAKCJI

Instytut Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

ul. gen. S. Grot-Roweckiego 5, 41-205 Sosnowiec, p. 4.50

e-mail: [leszek.malczak@us.edu.pl](mailto:leszek.malczak@us.edu.pl); [pls@us.edu.pl](mailto:pls@us.edu.pl)

Oficjalna strona internetowa czasopisma:

[www.pls.us.edu.pl](http://www.pls.us.edu.pl)

ISSN 2353-9763

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z ISSN 1899-9417

Wersja elektroniczna to wersja podstawowa czasopisma,

które jest indeksowane w następujących bazach:

Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych,

Central and Eastern European Online Library, Directory of Open Access Journals,

ERIH PLUS, ICI Journals Master List, Google Scholar, Polska Bibliografia Naukowa,

The Central European Journal of Social Sciences and Humanities, SCOPUS

Publikacja na podstawie licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



# Spis treści

Wstęp (Leszek Małczak) | 5

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ |  
(Post)awangardowe style produkcji translatorskiej | 7

MARTA SKWARA |  
(Mis)translation as a Literary Success | 29

EWA RAJEWSKA |  
Przekłady amerykańskie Julii Hartwig. Peryferie i paraferalia | 47

JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ |  
Na pograniczu twórczości i przekładu: *Transfiguration*  
Edwarda D. Blodgetta i Jacques'a Braulta | 63

ANDRIJ SAWENEĆ |  
Przekład na peryferiach kanonu literackiego i normy językowej:  
ukraińska wersja *Lubiewa* Michała Witkowskiego | 79

EWA DRAB |  
Peryferyjność tłumaczonych literatur wyobrażeniowych.  
Polski kontekst a otwarte uniwersum *Metro 2033* w potencjalnym  
przekładzie *Otchłani* Roberta J. Szmida na język angielski | 97

MIROSLAVA GAVUROVÁ |

**Periphery within One Language: Challenges of Dialect Fairy Tales  
Translation into Standard Slovak** | 113

HANNA MAKURAT-SNUZIK |

**Tłumaczenia wybranych dzieł literatury angielskiej i rosyjskiej  
na regionalny język kaszubski dokonywane „z drugiej ręki”** | 131

IZABELA LIS-WIELGOSZ |

**Peryferyjna obecność.  
Problem recepcji literatury staroserbskiej w Polsce** | 147

CVIJETA PAVLOVIĆ |

**Translation as a Poetics Constituent** | 173

PAULINA PYCIA-KOŠČAK |

**Zvuk u prijevodu. Onomatopeje u Tuwimovoj pjesmi *Lokomotiva*  
i njezinom hrvatskom prijevodu** | 191

PRIMOŽ MLAČNIK |

**Minor Literature in the Case of Brina Svit** | 207

WOJCIECH SOLIŃSKI |

**Kundera światowy? Hrabal peryferyjny?  
Przekład jako forma promocji?** | 225

JAKOB ALTMANN |

**Herta Müller: pisarka z obrzeży w przekładzie na język czeski** | 243

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK |

**„Jan Mukařovský dla wszystkich”  
O przekładach tekstów czeskiego teoretyka literatury i estetyki** | 259



## Wstęp

W części pierwszej dziesiątego tomu czasopisma „Przekłady Literatur Słowiańskich” publikujemy artykuły, które stanowią rezultat konferencji zatytułowanej „Peryferie i przekład”, zorganizowanej w dniach 11—13 października 2018 roku w Ustroniu. W konferencji wzięło udział 33 prelegentów z kilku ośrodków uniwersyteckich z kraju i zagranicy, a mianowicie: z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, Uniwersytetu Gdańskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Uniwersytetu w Giessen, Uniwersytetu w Lublanie, Uniwersytetu w Mariborze, Uniwersytetu w Prešovie, Uniwersytetu w Sarajewie i Uniwersytetu w Zagrzebiu. Niniejszy tom „Przekładów Literatur Słowiańskich” tworzy 14 spośród zaprezentowanych wówczas tekstów oraz jeden artykuł, który został zgłoszony odrębnie. Trzeba dodać, że dwa spośród konferencyjnych referatów ukazały się już w 2019 roku — w drugiej części tomu dziewiątego czasopisma.

Zainteresowanie kategorią peryferyjności z jednej strony stanowi konsekwencję ponowoczesnego kryzysu wielkich narracji, z drugiej strony ma wymiar uniwersalny, ponieważ zjawiska peryferyjne (nieeksploatowane lub niedostrzeżone w kulturze) w każdej epoce przyciągały pisarzy i artystów. Autorzy prezentowanych artykułów tytułowy problem rozpatrują z wielu perspektyw i stanowisk badawczych, opierając się na zróżnicowanym materiale językowym. Wśród podejmowanych tematów znalazły się takie kwestie, jak: eksperyment

w przekładzie; przekład jednego ze słowackich dialektów na standard językowy; dokonywane za pośrednictwem języka polskiego przekłady literatury angielskiej i literatury rosyjskiej na regionalny język kaszubski; problem polskiej recepcji literatury staroserbskiej; możliwość przekładu na język trzeci swoistego dialogu, jaki prowadzą ze sobą kanadyjscy poeci: francusko- i anglojęzyczny; problem potencjalnego przekładu literatury wyobrażonej z języka polskiego na język angielski; w dwóch odległych czasowo i przestrzennie przypadkach relacje między twórczością przekładową i twórczością własną; przekład powieści gejowskiej czy figury retorycznej onomatopei; problem literatury mniejszościowej oraz „literatury z kulturalnych peryferii”, która trafiła na salony; polska recepcja czeskiej myśli strukturalistycznej; przekład jako forma promocji oraz sytuacja, kiedy błędny przekład okazuje się sukcesem.

Wśród autorów dzieł, których przekłady stały się tematami poszczególnych artykułów, znaleźli się między innymi (niektórzy z nich występują w podwójnej roli — autora dzieła oryginalnego i autora dzieła tłumaczonego): Adam Mickiewicz, Wisława Szymborska, Julian Tuwim, Michał Witkowski, Robert J. Szmidt, Jan Mukařovský, Bohumil Hrabal, Milan Kundera, August Šenoa, Herta Müller, Jozef Kolarčík-Frantický, Edward D. Blodgett, Jacques Brault, Brina Švigelj-Mérat, a wśród tłumaczy: Julia Hartwig, August Šenoa, Stanisław Barańczak, Clare Cavanagh, Susan Bassnett, Piotr Kuhiwczak, Andrij Bondar, Jasmin Novljaković, Enes Kišević, Maria Dąbrowska-Partyka, Aleksander E. Naumow, Radka Denemarková.

Zapraszamy do zapoznania się z zawartością całego tomu.


*Leszek Małczak*



# (Post)awangardowe style produkcji translatorskiej

## Post Avant-Garde Styles of Translational Production

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

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

POLISH ACADEMY OF SCIENCES  
[tamara.brzostowska@ibl.waw.pl](mailto:tamara.brzostowska@ibl.waw.pl)

Data zgłoszenia: 3.11.2019 r. | Data akceptacji: 28.02.2020 r.

**ABSTRACT** | The analysis of stylistic, compositional, and typographic devices used in postmodernist translational experiments shows that they predominantly rely on repetition and reminiscence of artistic ideas of the historical avant-garde as a source of their innovativeness. This paper examines the creative potential of (post) avant-garde styles of translational production, associated not merely with applying, adapting, and improving the various avant-garde techniques of disillusion but rather with transferring the avant-garde disillusion into the environment of translation with all its norms, conventions, semantics, and pragmatics of interlingual and intercultural communication.

**KEYWORDS** | postmodern translation, “creative turn,” post avant-garde, pastiche, disillusion



Repetition is never precise reproduction.

Marjorie Perloff<sup>1</sup>

Obiekty artystyczne, które chciałabym uczynić przedmiotem moich rozważań, rozrastają się zazwyczaj na marginesach zachodnioeuropejskiego teoretycznego dyskursu przekładoznawczego skoncentrowanego wokół zagadnień fenomenologii lektury<sup>2</sup> i twórczej podmiotowości tłumacza<sup>3</sup>. Pełnią funkcje empirycznej egzemplifikacji i zarazem stymulatora dociekań na temat psychofizjologicznych, psychopercepcyjnych i autokomunikacyjnych aspektów procesu tłumaczenia. Mają charakter tworów autokreacyjnych, zaopatrzonych w autokomentarze i autointerpretacje dokonane przez teoretyków-artystów przekładu, którzy z jednej strony podkreślają seryjność, wielowariantowość i intertekstualność tworzonych przez siebie tekstów docelowych, a z drugiej — prowizoryczność, doraźność, idiosynkratyczność zapisu translatorskiego doświadczenia czytelniczego oraz wyjątkowość aktualnej sytuacji tworzenia. Można by powiedzieć, że wraz z okalającymi je autorskimi peritekstami (przedmowami, posłowiami i przypisami)<sup>4</sup> tworzą przekładoznawczą literaturę autobiograficzną<sup>5</sup>.

- 1 M. Perloff, 2010: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago—London, The University of Chicago Press, s. 136 [„Powtórzenie nie jest nigdy dokładną reprodukcją” — tłum. T.B.-T.].
- 2 Zob. np. C. Scott, 2006: *Translating Rimbaud’s “Illuminations”*. Exeter, University of Exeter Press; C. Scott, 2010: *Intermediality and Synaesthesia: Literary Translation as Centrifugal Practice*. „Art in Translation”, nr 2, s. 163—168; 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 przetrwanie 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; C. Scott, 2018: *The Work of Literary Translation*. Cambridge, Cambridge University Press; C. Scott, 2019: *Understanding Understanding. Literary Translation as a Special Case of Interference*. W: T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Płuciennik, B. Śniecikowska, eds.: *Understanding Misunderstanding*. Vol. 1: *Cross-Cultural Translation*. Berlin, Peter Lang, s. 17—40.
- 3 Zob. np. M. Perteghella, E. Loffredo, eds., 2007: *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. London, Continuum; E. Loffredo, M. Perteghella, eds., 2008: *One Poem in Search of a Translator: Rewriting Apollinaire’s “Les Fenêtres”*. Bern, Peter Lang; M. Perteghella, E. Loffredo, *The Creative Literary Studio. Explorations in Writing, Translation, and the Art of Text Making*. <https://thecreative-literarystudio.wordpress.com> [dostęp: 31.10.2019].
- 4 Zob. M. Papadima, 2011: *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 17: *Parateksty przekładu*, s. 13—32.
- 5 Specyfikę „literaturoznawczej literatury autobiograficznej” rozpoznawała D. Ulicka, 2004: *Ja czytam moje czytanie (o podmiocie wypowiedzi literackiej i literaturoznawczej)*.

Ze względu na swoją różnorodność, wielokodowość i osobliwy status: zawieszenie między „sztukami percepcji symultanicznej” a „sztukami percepcji sukcesywnej”<sup>6</sup>, domagają się uwzględnienia słowników pojęciowych i perspektyw badawczych właściwych wielu dziedzinom wiedzy: historii i teorii sztuki, muzeologii, historii i teorii literatury, przekładoznawstwu, kulturoznawstwu, wiedzy o mediach i muzykologii.

Te osobliwe realizacje artystyczne, eksponowane zarówno w aneksach monografii przekładoznawczych, jak i w galeriach sztuki<sup>7</sup>, należą do nurtu, który można by określić mianem (p o s t) a w a n g a r d o w y c h s t y l ó w p r o d u k c j i t r a n s l a t o r s k i e j. Jednak nie bez pewnych zastrzeżeń.

Przez „style (p o s t) a w a n g a r d o w e” rozumiem takie formy ekspresji werbo-wizualnej właściwe postmodernistycznym eksperymentom translatorskim<sup>8</sup>, które czerpią impulsy z artystycznych dokonań historycznej awangardy i neoawangardy lat 60. XX wieku. W ujęciu Clive’a Scotta, jednego z czołowych teoretyków „zwrotu twórczego” we współczesnym przekładoznawstwie i zarazem autora wielu „autobiograficznych” przekładów konceptualnych, „odkrywanie literackości przekładu ze swej natury zakłada pisarstwo eksperymentalne”<sup>9</sup>, a zatem, naturalną kolejną rzeczą, nachylenie w kierunku twórczości awangardowej i neoawangardowej. Takie ruchy artystyczne, jak dadaizm, kubizm, surrealizm, futuryzm, letryzm lub konkretyzm, przedstawiają „szczególną wartość dla tłumaczenia”<sup>10</sup> przede wszystkim jako domeny łamania i demaskowania konwencji oraz intelektualnego i formalnego eksperymentu. Awangarda nie jest przy

W: W. Bolecki, R. Nycz, red.: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN i Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, s. 152–179.

6 By odwołać się do rozróżnienia sztuk przestrzennych (wizualnych) i czasowych (werbalnych) Maxa Schaslera. Zob. T. Munro, 1967: *The Arts and Their Interrelations*. [2nd rev. ed.]. Cleveland, Ohio, Press of Western Reserve University, s. 181.

7 Zob. np. fotorelację z wydarzenia *TransARTation! wandering texts, travelling objects 2017* (kuratorzki: M. Perteghella, E. Loffredo, A. Milsom, <http://transartation.co.uk/exhibition> [dostęp: 31.10.2019]) oraz portale internetowe: *Translation Games* R. Vidal i J. Chamarette (<http://translationgames.net> [dostęp: 31.10.2019]) i *The Creative Literary Studio. Explorations in Writing, Translation, and the Art of Text Making* M. Perteghelli i E. Loffredo (<https://thecreativeliterarystudio.wordpress.com> [dostęp: 31.10.2019]).

8 Zob. próby definicji „przekładu postmodernistycznego” podejmowane przez: R. Predę, 2001: *Ezra Pound’s (Post)Modern Poetics and Politic Logocentrism, Language, and Truth*. New York, Peter Lang; K. Littau, 1997: *Translation in the Age of Postmodern Production: From Text to Intertext to Hypertext*. „Modern Language Studies”, nr 1, s. 81–96; T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2016: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt/M., Peter Lang, s. 267–280.

9 Zob. C. Scott, 2006: *Translating Rimbaud’s “Illuminations”...*, s. 6.

10 Ibidem.

tym traktowana jako wyczerpane i zamknięte zjawisko historyczne. Przeciwnie, stanowi repozytorium nader „aktualnych stylów produkcji literackiej”<sup>11</sup>. Kolejne realizacje (post)awangardowych stylów produkcji translatorskiej ukazują rozległą skalę zróżnicowań artystycznych i możliwości ekspresyjnych, a przede wszystkim różnorodność zależności między tekstami źródłowymi, awangardowymi „językami-pośrednikami” a tekstami docelowymi lub raczej, jak proponuje Edwin Gentzler, „post-przekładami”<sup>12</sup>.

Postmodernistyczną twórczość translatorską i awangardową łączy niewątpliwie — jak przekonuje brytyjski przekładoznawca — próba przewyciężenia „pewnej marginalności i rzekomej niewiarygodności”<sup>13</sup>. Omawiane w tym artykule translatorskie formy ekspresji artystycznej są p o s t a w a n g a r d o w e w swoich dążeniach do „rozbudowywania”, „syntetyczności”, „encyklopedyczności” i „wielowyladalności”, które amerykański krytyk i kurator sztuki Howard Fox przeciwstawiał awangardowemu „redukcjonizmowi”, „analizyzmowi” i „spirytualizmowi”<sup>14</sup>. Inaczej niż sztuka Wielkiej Awangardy scentralizowana w określonej liczbie ośrodków, postawangardowa produkcja artystyczna (także translatorska) rozwija się „wszędzie i nigdzie” jako rozproszony ruch twórczy poszczególnych indywidualności, które wypracowują własne, łatwo rozpoznawalne stylistyki<sup>15</sup>. Zdecydowanie postawangardowe są także praktyki zastępowania starego „szoku nowości” (*shock of the new*) Marcela Duchampa przez nowy „szok dawności” (*shock of the old*) Carla Marii Marianiego<sup>16</sup> w najnowszych eksperymentach translatorskich.

Wyrażenie „p r o d u k c j a translatorska” wskazuje z kolei na to, że we wszystkich analizowanych tu przypadkach określona machina konceptualna stworzona i puszczona w ruch przez teoretyka-artystę przekładu uruchamia (faktycznie lub potencjalnie) swoistą linię produkcyjną podobnych, równorzędnych tekstów

11 Ibidem.

12 Odwołuję się do terminu wprowadzonego przez Siri Nergaard i Stefano Arduiniego (S. Nergaard, S. Arduini, 2011: *Translation: A New Paradigm*. „Translation: A Transdisciplinary Journal”, Inaugural Issue, s. 8—17), a następnie dookreślanego przez Edwina Gentzlera (E. Gentzler, 2017: *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. New York, Routledge).

13 C. Scott, 2006: *Translating Rimbaud's "Illuminations"...*, s. 6.

14 Zob. H. Fox, 1987: *Avant-Garde in the Eighties*. W: Ch. Jencks, ed.: *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*. London, Academy Editions, s. 29—30.

15 Zob. Ch. Jencks, 1987: *The Post-Avant-Garde, "Art & Design"*. W: Ch. Jencks, ed.: *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties...*, s. 20. O pokrewnych tendencjach we współczesnej architekturze zob. G. Tyc, 2017: *Post-Avant-Garde Synthesis of Architecture and Art*. W: A. Mielnik, ed.: *Defining the architectural space: transmutations of concrete: monograph*. Vol. 6. Kraków, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, s. 93.

16 Ch. Jencks, 1987: *The Post-Avant-Garde...*, s. 17.

docelowych, powoduje „automatyzację kreatywności”, uwalnia mechaniczną reprodukcję (lub pokusę powielenia) raz użytego konceptu<sup>17</sup>. Można zaryzykować twierdzenie, że w domenie postmodernistycznej twórczości translatorskiej skończona liczba (dziedziczonych po awangardzie) środków ekspresji artystycznej pozwala generować potencjalnie nieskończoną liczbę analogicznych tekstów docelowych. Repetycyjność, szablonowość, przewidywalność działań twórczych nie musi przy tym wykluczać innowacyjności, ale — wprost przeciwnie — pozostaje nader skutecznym środkiem urzeczywistnienia oryginalnej wizji artystycznej i zarazem nowej teoretycznej konceptualizacji przekładu artystycznego. W tym wypadku nowatorstwo opiera się na powtarzalności pomysłu i zwielokrotnieniu przekazu, które skutecznie podważają modernistyczne kryteria wartości artystycznej<sup>18</sup>. Postmodernistyczna produkcja translatorska wydobywa przy tym interesujące napięcia między seryjnością, „nieoryginalnością”, „derywowalnością” tekstów docelowych a niepowtarzalnością percepcyjnego doświadczenia tłumacza-artysty utrwaloną w tworzonym przez niego artefakcie oraz okalającej go autotematycznej i autobiograficznej narracji przekładoznawczej.

Do najwcześniejszych i zarazem najwyrazistszych przykładów translatorskiej „linii produkcyjnej” należą interlingwalne, intermedialne i intermodalne przekłady utworów Guillaume’a Apollinaire’a, Arthura Rimbauda, Charles’a Baudelaire’a, Rainera Marii Rilkego, Johanna Wolfganga Goethego i Stéphane’a Mallarmégo wykonane przez Clive’a Scotta<sup>19</sup>. Właściwa im replikowalność, seryjność, wariantowość wpisane są zresztą w samą definicję konceptualnej sztuki przekładu opartej na idei sztuki jako przestrzeni demokratycznej, w której artysta, odbiorca i tłumacz podzielają tę samą wiedzę o środkach produkcji form artystycznych<sup>20</sup>.

Postmodernistyczna produkcja translatorska epatuje ekstrawagancją, radykalizmem rozwiązań artystycznych, dezynwolturą w traktowaniu tekstu

17 Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2019: *The Conceptual Art of Translation*. W: P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, eds.: *Polish Translation Studies in Action. Concepts — Methodologies — Applications. A Reader*. Berlin, Peter Lang, s. 343—368. Por. K. Littau, 1997: *Translation in the Age of Postmodern Production...*

18 Sugestywnie przekonywała o tym M. Perloff, 2010: *Unoriginal Genius...* Zob. też J. Tabaszewska, 2012: *Nieoryginalna ariergarda. Koncepcja Marjorie Perloff jako próba diagnozy statusu współczesnej poezji*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 197—212.

19 Zob. np. werbo-wizualne przekłady zgromadzone w artykułach i monografiach C. Scotta: *Translating Rimbaud’s “Illuminations”, Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology, Translating Apollinaire, Literary Translation and the Rediscovery of Reading, The Work of Literary Translation, Understanding Understanding. Literary Translation as a Special Case of Interference*.

20 Zob. C. Martes, 2012: *Translation in Conceptual Writing*. „UC Berkeley Comparative Literature Undergraduate Journal”, nr 1, <https://ucbcluj.org/current-issue/vol-21-spring-2012/2571-2/> [dostęp: 24.05.2020]; T. Brzostowska-Tereszkiewicz, 2019: *The Conceptual Art of Translation...*, s. 344.

źródłowego sprowadzonego do roli zaledwie (lub aż!) bodźca percepcyjnego, wyobraźniowego lub intelektualnego, inicjalnego impulsu kreacji translatorskiej, „pre-tekstu” dla własnej twórczości tłumacza. Jednak w kontekście awangardowej twórczości werbo-wizualnej sporą część efektywnych językowo-stylistycznych i typograficznych chwytów tłumaczy-artystów można by uznać za zaskakująco zachowawczą. Przybierają one bowiem formę *p a s t i s z u t e c h n i k a w a n g a r d o w y c h*: powstają w wyniku naśladowania, zagęszczania i uwydatniania cech charakterystycznych dla określonych, łatwo rozpoznawalnych awangardowych i neoawangardowych stylów artystycznych.

Wśród najbardziej sugestywnych przykładów postmodernistycznego eksperymentu translatorskiego powstałego w wyniku wyjaskrawienia i zagęszczenia cech awangardowego wzorca można wskazać anglojęzyczne, „kubistyczne” przekłady prozy poetyckiej Rimbauda według pomysłów Clive’a Scotta: kaligrama-tyczne tłumaczenie *Antique*, w którym wersy tekstu docelowego tworzą sylwetkę fauna z cytrą, inspirowaną werbo-wizualnymi eksperymentami poetyckimi Apollinaire’a z *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre (1913—1916)* lub różnotworzywowy przekład *Ville — City*, naśladowujący kubistyczne kolaże<sup>21</sup>. Równie silne awangardowe inspiracje ujawniają przekłady *Ein Gleiches* (1780) Goethego. W artystycznym opracowaniu brytyjskiego przekładoznawcy i tłumacza konceptualnego słynna miniatura poetycka przybiera formę typograficznego kolażu naniesionego na pięciolinię (ryc. 1)<sup>22</sup>:

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest Du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur! Balde  
Ruhest du auch<sup>23</sup>.

21 Zob. C. Scott, 2014a: *Przekład i przestrzenie lektury...*, s. 215—219, 222—223.

22 O muzycznych interpretacjach oryginału zob. M. Tomaszewski, 1991: „Über allen Gipfeln ist Ruh” Goethego w pieśniach Zeltera, Schuberta, Schumannna i Liszta. W: M. Tomaszewski, red.: *Wiersz i jego pieśniowe interpretacje. Zagadnienie tekstów wielokrotnie umuzycznionych. Studia porównawcze*. Kraków, Akademia Muzyczna, s. 83—102.

23 Cyt. wg: *Goethes Werke*, 1952. Bd. 1: *Gedichte und Epen, erster Band*. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von E. Trunz. Hamburg, Christian Wegner Verlag, s. 142. W przekładzie Andrzeja Lama: „Nad wszystkimi szczytami / Cisza, / Drzew koronami / Nie porusza / Najłżejszy wiew; / Ptactwo w lesie

**3. SATZ. ADAGIO**

Peterlich langsam doch nicht schleppeud

Langsam, sehr ruhig **SPHR**  
 Over the mountain peaks *squeeze the notes for a little tension*  
 Rest *soft voice*  
*fu* *SOFT*  
 ness *fp* the whole body stretches out its length **ENGTH**  
 In the tree-tops  
 You feel *Schwabend*  
**Hardly** *Schwabend*  
*a* *a tempo (wie anfangs)*  
 breath *scorzando*  
 The birds  
 are silent  
*a tempo (wie anfangs)* *a tempo (wie anfangs)* *a tempo (wie anfangs)*  
**But wait a while** *wait* *wait* *wait*  
*a tempo (wie anfangs)* *a tempo (wie anfangs)* *a tempo (wie anfangs)*  
*sempre dolcissimo* *sempre dolcissimo* *sempre dolcissimo*  
 You too will find *schleppend* *schleppend* *schleppend* **soon**  
*aber nicht* *aber nicht* *aber nicht* *aber nicht*  
 You too will find rest *Espress* *Espress* *Espress*  
*Espress* *Espress* *Espress*  
 but wait *poco a poco rallentando*  
 You too will find rest *wait a while* *wait a while* **soon**  
*N* *a tempo (wie anfangs)* *a tempo (wie anfangs)* *a tempo (wie anfangs)*  
 you too *ppp* *ppp* *ppp*

RYC. 1. Clive Scott, przekład *Über allen Gipfeln* W.J. Goethego na papierze muzycznym, z pismem odręcznym

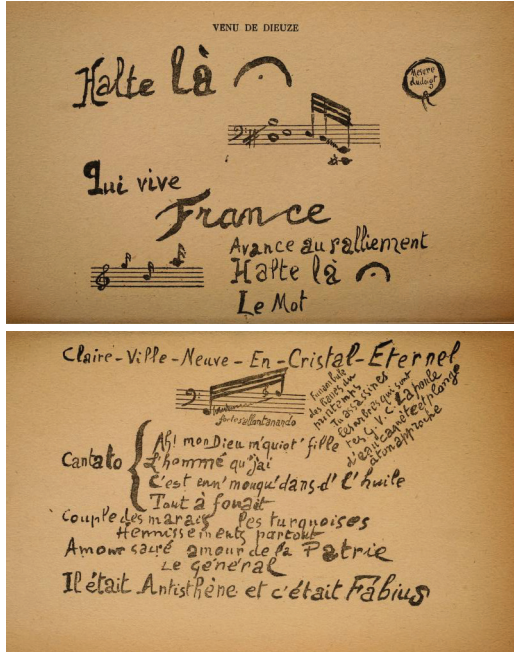
i wmontowanymi fragmentami partytury z VIII Symfonii Brucknera, część trzecia

ŹRÓDŁO: C. Scott, 2018: *The Work of Literary Translation*. Cambridge, Cambridge University Press, s. 124. Przedrukowano za zgodą Clive'a Scotta © 2018.

Ta audio-werbo-wizualna realizacja oryginału Goethego opiera się na pomyśle zrealizowanego wcześniej przez Scotta na przykład w międzyjęzykowych, intermedialnych i intermodalnych tłumaczeniach *Le Voyageur*

ucichło. / Poczekaj, rychło / Ty spocznieś też? J.W. Goethe, 2012: *Toż samo*. W: Idem: *Poezje; Faust I*. A. Lam, przeł., oprac. i wyb. ryc. Pułtusk, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora—Warszawa, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, s. 83. Wiersz tłumaczyli także m.in. Leopold Staff, Gabriel Karski, Maria Dąbrowska, Włodzimierz Lewik, Jadwiga Gamska-Łempicka.

Apollinaire'a<sup>24</sup> na papierze nutowym. W autokomentarzu tłumacz wyjaśnia, że wprowadzenie pisma odręcznego w anglojęzycznej wersji *Über allen Gipfeln* służy podkreśleniu improwizatorskiej spontaniczności zapisu tekstu docelowego. Oznaczenia tempa, tonu i dynamiki pochodzą z partytury Ferencza Liszta. Natomiast motywacja włączenia fragmentów partytury z *VIII Symfonii* Antona Brucknera jest zarówno artystyczna, jak i autobiograficzna. Pisze Scott: „znalazłem się w posiadaniu nagrania tej symfonii pod batutą Herberta von Karajana z 1957 roku (wydanego w 1958) akurat wtedy, kiedy byłem pochłonięty moimi pierwszymi odkryciami Goethego”<sup>25</sup>. Przekład *Over the Mountain Peaks...* odsyła nie tylko do futurystycznej typografii, podkreślającej znaczenie pisma odręcznego w twórczości artystycznej, lecz także do takich logowizualnych eksperymentów awangardowych zawierających notację muzyczną, jak na przykład *Poesia Pentagrammata* (1923) i *Novembre* (1924) Francesca Cangiullo lub *Venu de Dieuze* (1918) Apollinaire'a (ryc. 2).

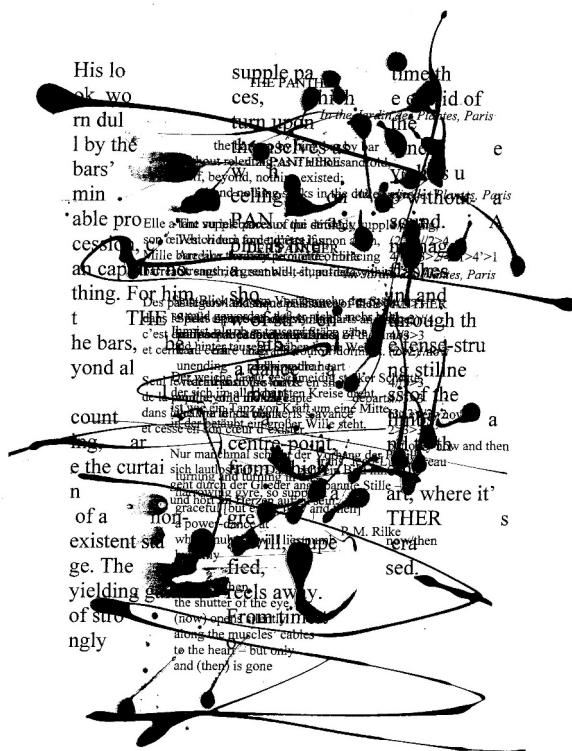


RYC. 2. Guillaume Apollinaire, 1918: *Venu de Dieuze*. W: Idem: *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1913—1916). Paris, Mercure de France, s. 110—111, reprodukcja  
 ŹRÓDŁO: domena publiczna: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume\\_Apollinaire\\_-\\_Calligramme\\_-\\_Venu\\_de\\_Dieuze.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_-_Calligramme_-_Venu_de_Dieuze.png) [dostęp: 25.05.2020].

24 Zob. C. Scott, 2010: *Intermediality and Synaesthesia: Literary Translation as Centrifugal Practice...* Por. też inne audio-werbo-wizualne warianty *Über allen Gipfeln* Clive'a Scotta w: C. Scott, 2018: *The Work of Literary Translation...*

25 C. Scott, 2018: *The Work of Literary Translation...*, s. 125—128.

Jeszcze inny typ nawiązania do werbo-wizualnych pomysłów awangardowych ukazuje angielski przekład wiersza Rainera Marii Rilkego *Der Panther* (*Pantera*, 1902–1903), który odwzorowuje dynamikę ruchu bohatera lirycznego: plamy atramentu reprezentują ślady łap zamkniętej w klatce (granicach wiersza) pantery, podczas gdy krzywa złożona z łuków naśladuje ruchy ogona chodzącego tam i z powrotem zwierzęcia (ryc. 3). Nawrotowy charakter ruchu zostaje także podkreślony przez technikę nadrukowywania tekstu<sup>26</sup>.



RYC. 3. Clive Scott, nadrukowane tłumaczenie *Der Panther* Rilkego z odręcznymi pociągnięciami atramentem

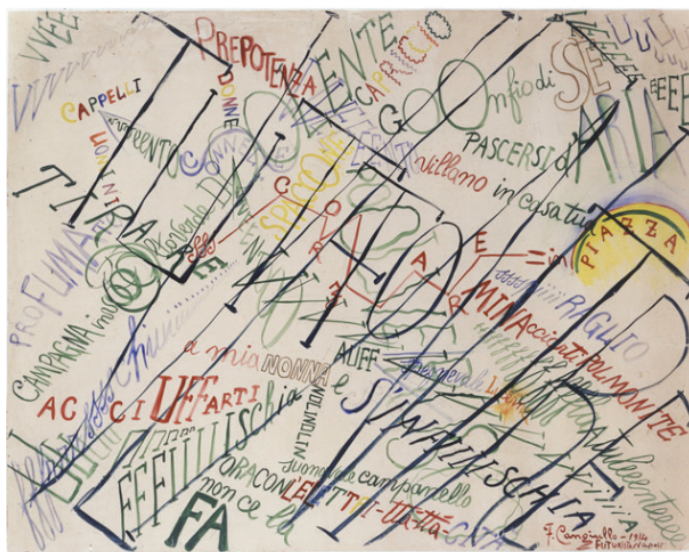
ŹRÓDŁO: C. Scott, 2012: *Translating the Perception of Text. Literary Translation and Phenomenology*. Wakefield, UK, Legenda, s. 79. Przedrukowano za zgodą Clive'a Scotta © 2018.

Pod względem logowizualnego zamysłu przekład Scotta można uznać za reminiscencję kompozycji włoskich futurystów, np. *Grande folla in Piazza*

26 Por. też drugą werbo-wizualną wersję *Der Panther* Clive'a Scotta w: C. Scott, 2012b: *Translating the Perception of Text. Literary Translation and Phenomenology...*, s. 80.



*del Popolo* (*Wielki tłum na Piazza del Popolo*, 1914) Francesca Cangiullo, w którym majuskuła i minuskuła, różne kroje i kierunki pisma, leksemy z odmiennych porządków stylistycznych i semantycznych, nadpisywanie i dynamiczna odręczna kreska czarnym tuszem służą odwzorowaniu kierunków i dynamiki ruchu postaci zgromadzonych na placu oraz cieni postaci rzucanych przez latarnie uliczne (ryc. 4).



RYC. 4. Francesco Cangiullo, *Grande folla in Piazza del Popolo* (1914).

Akwarela, gwasz, ołówek, papier, 57 × 73,5 cm, reprodukcja

ŹRÓDŁO: domena publiczna: <https://www.artsy.net/artwork/francesco-cangiullo-large-crowd-in-the-piazza-del-popolo-grande-folla-in-piazza-del-popolo> [dostęp: 25.05.2020].

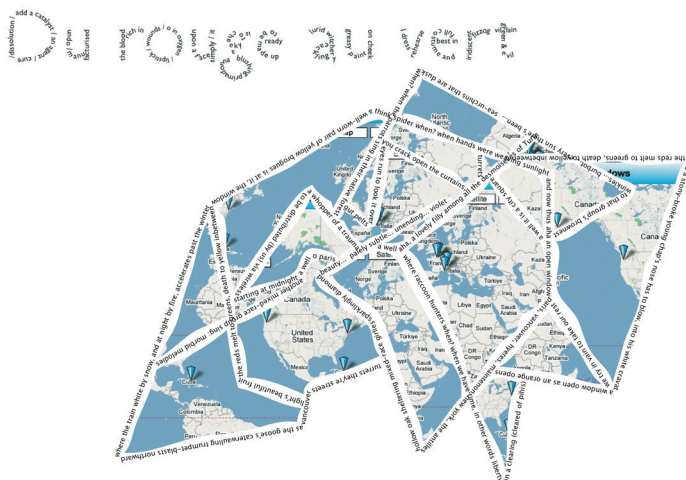
Zasadnicza różnica między tekstami Scotta i Cangiullo polega na tym, że werbo-wizualne tłumaczenie *Der Panther* Rilkego z odręcznymi pociągnięciami atramentem uwzględnia także percepcyjną mobilność i emocjonalną modulację pamięci czytelnika. Plamy atramentu, jak wyjaśnia konceptualny tłumacz-artysta, to także ślady stóp czytelnika — zapis toru oka, umysłu i pamięci, które badają i nieraz przekraczają granice klatki (wiersza)<sup>27</sup>.

Dla badacza (post)awangardowych stylów produkcji translatorskiej szczególnie interesujący jest wizualny przekład *Les Fenêtres* ze zbioru *Calligrammes* Apollinaire'a na cyfrową mapę miasta — *Vista* — dokonany przez brytyjskiego poetę konceptualnego Irę Lightmana (ryc. 5). Podobnie jak inne przekłady zamieszczone w zbiorze Eugenii Loffredo i Manuelli Perteghelli *One Poem in Search of a Translator: Rewriting Apollinaire's "Les Fenêtres"*, *Vista* obrasta

27 Zob. ibidem, s. 81.

w translatorski autokomentarz, który podkreśla autobiograficzne aspekty procesu tłumaczenia: czynniki percepcji sensualnej i pamięci<sup>28</sup>.

Pod względem zamysłu tematycznego i właściwości chromatycznych artefakt koresponduje z serią kubistycznych widoków Roberta Delaunaya *Les Fenêtres Simultanées* (1912—1913)<sup>29</sup>. Symultaniczność werbalnych obrazów Apollinaire'a zostaje zamknięta w formie geometrycznie rozfragmentowanej mapy świata, która „otwiera się niczym kubistyczne okna na świat, miasta i możliwe podróże”<sup>30</sup>. Tekst docelowy przybiera formę wiersza-plakatu eksponowanego w przestrzeni muzealnej i podręcznych mapek-folderów dla zwiedzających<sup>31</sup>.



RYC. 5. Ira Lightman, *Vista* (2008). Mapa wygenerowana przez Platial, 42 × 59,4 cm

ŹRÓDŁO: E. Loffredo, M. Perteghella, eds., 2008:

*One Poem in Search of a Translator: Rewriting Apollinaire's "Les Fenêtres"*.

Bern, Peter Lang, s. 250—251. Przedrukowano za zgodą Iry Lightmana © 2008.

Wizualna aluzja kubistyczna i odwołanie do kaligramatycznej poezji Apollinaire'a w reprodukcji incypitu oryginału, który zawiera własną twórczość poetycką Lightmana<sup>32</sup>, to nie jedyne awangardowe nawiązania intertekstualne

28 Zob. I. Lightman, 2008: *Commentary*. W: E. Loffredo, M. Perteghella, eds.: *One Poem in Search of a Translator...*, s. 253—261; T. Matthews, 2008: *Reading Translation in Apollinaire*. W: E. Loffredo, M. Perteghella, eds.: *One Poem in Search of a Translator...*, s. 46.

29 Zob. E. Loffredo, M. Perteghella, 2008: *The Genesis of the Project: A Translational Journey*. W: E. Loffredo, M. Perteghella, eds.: *One Poem in Search of a Translator...*, s. 13.

30 Zob. komentarz towarzyszący wizualizacji artefaktu na stronie *TransARTation! wandering texts, travelling objects 2017*.

31 Zob. *ibidem*.

32 Zob. T. Matthews, 2008: *Reading Translation in Apollinaire...*, s. 46. Własna wypowiedź Lightmana wymaga osobnej analizy i interpretacji.

obiekty artystycznego brytyjskiego poety-tłumacza. Logowizualny przekład wiersza Apollinaire’a bliski jest także polisensorycznym mapom włoskich futurystów, np. *Paesaggio Guerresco Numerico* Fortunata Depero (ryc. 6).



RYC. 6. Fortunato Depero, *Paesaggio Guerresco Numerico* (1915).

Akwarela i ołówek na papierze umieszczonym na karcie, 41,9 × 50,2 cm, reprodukcja

ŹRÓDŁO: domena publiczna:

<https://www.artsy.net/artwork/fortunato-depero-paesaggio-guerresco-numerico>

[dostęp: 25.05.2020].

*Vista* to mapa wygenerowana przez społecznościowy kartograficzny serwis internetowy Platia<sup>33</sup>. „Numeryczny pejzaż wojenny” został natomiast wykonany ołówkiem na papierze i podkolorowany akwarelą. Mimo zasadniczej różnicy w zakresie technologii tworzenia oba artefakty stanowią „mapy — trajektorie polisensoryczne”, logowizualne pejzaże oglądane z lotu ptaka<sup>34</sup>. Zbieżności obu przedstawień ujawniają się w kilku zakresach: rozmiaru, kompozycji geometrycznej (obrys figury, fragmentacyjna rola krzywych łamanych, dynamika kompozycji, symultaniczność planów przestrzennych, centralna pozycja graficznie podobnych liter „a”, „e” oraz cyfr „6”, „9”), kolorystyki (odcienie cya-

33 O zjawisku kartografii społecznościowej (neokartografii) zob. M. Kukułka, D. Gotlib, 2014: *Wpływ zjawiska neokartografii na rozwój serwisów internetowych udostępniających informacje przestrzenne*. „Polski Przegląd Kartograficzny”, nr 1, s. 34–46.

34 Przywołuję określenia B. Śniecikowskiej, 2018: *Awangardowe widokówki dźwiękowe*. W: A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, red.: *Widzenie awangardy*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 35–54.

nowego błękitu i perlowej bieli mieszczące się w skali *du rouge au vert* — „od czerwonego do zielonego”<sup>35</sup>) oraz klarowności rysunku (uproszczenie kształtów, schematyczność i dwuwymiarowość przedstawienia). Istotną cechą obu artefaktów jest dwumediarność: równoczesne operowanie środkami sztuk wizualnych i werbalnych.

Przykłady seryjnych wariacji, repetycji i reminiscencji artystycznych pomysłów historycznej awangardy w postmodernistycznej twórczości translatorskiej można mnożyć, przywołując werbalne kolaże typu *Magnetic poetry* będące powtórzeniem artystycznych gestów francuskich dadaistów i surrealistów, np. *poèmes-collages* (wierszy-kolaży, 1920) André Bretona konstruowanych z wycinków z gazet<sup>36</sup>, przekłady jako kolaże-kaligrama Manueli Perteghelli<sup>37</sup> lub kolekcję różnotworzywowych przekładów-objektów francuskiej artystki Elise Aru opartych na aktualizacji surrealistycznych technik artystycznych (asamblażu, pisma automatycznego, kolażu). Artystka, która określa swoje prace jako „wizualne surrealistyczne”<sup>38</sup> tekstów źródłowych, explicite wskazuje na wykorzystanie surrealistycznych praktyk twórczych Francisca Picabii i Bretona we własnej twórczości artystycznej<sup>39</sup>. Przekład-asamblaż *The Night of the Sunflower. Traduction du poème „Tournesol” d’André Breton* (2014) Elise Aru z *Série Premiers Poèmes-Objets* (2007—2012)<sup>40</sup>, skonstruowany na płótnie z cienkich, zapisanych ołówkiem pasków papieru i częściowo przykrytych szklanym przezroczystym kloszem, jest szczególnie interesujący nie tylko ze względu na bezpośredni związek z wierszami-objektami Bretona, lecz także z uwagi na aluzyjne nawiązanie do instalacji

35 G. Apollinaire, 1975: *Okna*. W: Idem: *Wybór wierszy*. M. Żurawski, przeł. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 22.

36 Zob. fotorelację z wystawy *TransARTation! wandering texts, travelling objects 2017*.

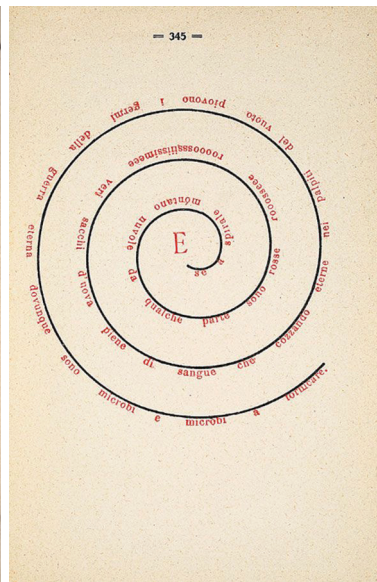
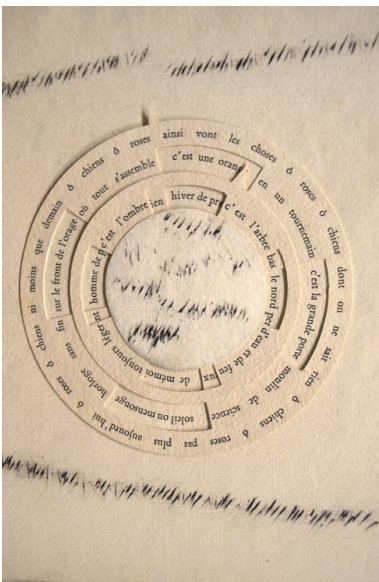
37 Ibidem.

38 Zob. E. Aru, 2012: *Visual Surrealisation: Translation and the Ludic*. [PhD Thesis]. London, University College; E. Aru, 2013: *Ludicity in Surrealism and in Translation*. „Essays in French Literature and Culture”, nr 50, s. 1—17.

39 Zob. *Smell. Traduction du poème „Odeur” de Francis Picabia*, 2012 (okrągłe pudełko, szklane słoje, tasiemki tektury, tusz); *Some advice for running on four wheels. Traduction du poème „Quelques conseils en courant sur quatre roues” de Joyce Mansour*, 2009 (karton, aksamit, śruby, nakrętki, papier, tusz); *Free Union. Traduction du poème „L’Union libre” d’André Breton*, 2008 (papier, tusz); *Dream II. Traduction du texte „Rêve II” d’André Breton*, 2013 (taśma krepowa, szklany pojemnik, tusz). Prace artystki można obejrzeć na stronie E. Aru: *Travaux Laboratoire de traduction*, <http://www.elisearu.com/11/travaux> [dostęp: 14.01.2018]. Zob. Elise Aru: *Between Opacity and Transparency: Surrealism in Translation, The Creative Literary Studio. Explorations in Writing, Translation, and the Art of Text Making*, <https://thecreativeliterarystudio.wordpress.com/tag/elise-aru/> [dostęp: 31.10.2019].

40 Reprodukacja tego przekładu-asamblażu Elise Aru dostępna jest w czasopiśmie surrealistycznym „Peculiar Mormyrid” 2016, nr 3, s. 10.

Duchampa zatytułowanej *50 cc of Paris Air (50 cm<sup>3</sup> paryskiego powietrza, 1919)* z hermetycznie zamkniętą szklaną ampulką wypełnioną paryskim powietrzem. Podobnie intermedialny, oniryczny przekład liryku włoskiego poety Iginio Ugo Tarchettiego (z tomu *Disjecta*, 1879) stworzony przez brytyjską przekładoznawczynię i tłumaczkę Eugenię Loffredo (2015) należy sytuować w jednym ciągu artystycznym z *La rose et le chien* Tristana Tzary (1958, ryc. 7), z *L'ellisse e la spirale: Film + parole in libertà* włoskiego futurysty Paola Buzziego z 1915 roku (ryc. 8) oraz — wieńczącym szereg spiralnych kompozycji — portugalskim przekładem kaligramatycznym *The Sick Rose* (1793) Williama Blake'a — *La Rosa Doente* (1975) brazylijskiego poety konkretnego Augusta de Camposa<sup>41</sup>.



RYC. 7. Tristan Tzara, *La Rose et le Chien: poème perpétuel*, Pablo Picasso Ales, PAB [P.A. Benoit], 1958, reprodukcja

ŹRÓDŁO: domena publiczna:

<https://garadinervi.tumblr.com/post/171410544746/from-tristan-tzara-la-rose-et-le-chien-poème> [dostęp: 25.05.2020].

RYC. 8. Paolo Buzzi, *L'ellisse e la spirale: Film + parole in libertà*. Milano, Edizioni Futuriste di „Poesia”, 1915, reprodukcja

ŹRÓDŁO: domena publiczna:

<http://proa.org/eng/exhibition-el-universo-futurista-obras-sala-3-6.php> [dostęp: 25.05.2020].

41 Zob. omówienie *La Rosa Doente* Augusta de Camposa w kontekście twórczości własnej brazylijskiego poety konkretnego i postmodernistycznej estetyki przekładowej w: E.R.P. Vieira, 1994: *A Postmodern Translation Aesthetics in Brazil*. W: M. Snell-Hornby, F. Pochhammer, K. Kaindl, eds.: *Translation Studies: An Interdiscipline*. Amsterdam, John Benjamins, s. 68.

W intermedialnym przekładzie Loffredo efekt spiralnego zacieśniania tekstu jest pogłębiany przez hipnotyczne wirowanie ruchomej kompozycji<sup>42</sup>.

Pobieżne analizy artefaktów Clive'a Scotta, Eugenii Loffredo, Manueli Per-teghelli, Iry Lightmana czy Elise Aru mogą prowadzić do wniosku: „nic nowego pod słońcem” (translatologii), i potwierdzać ważne rozpoznanie Edwarda Balcerzana, który pisał, że zarówno w literaturze oryginalnej, jak i w literaturze przekładowej

mamy do czynienia z takimi samymi modelami manifestacji werbalnej, podlegającymi takim samym typologiom gatunkowym, zróżnicowaniom stylistycznym, taksonomiom poetyk historycznych czy realizacjom artystycznych dążeń, formułowanych w manifestach poszczególnych „izmów”. Cokolwiek pojawiło się w literaturze oryginalnej, jako jej właściwość systemowa, ma szansę zaistnienia w literaturze przekładowej<sup>43</sup>.

Nawias w nazwie „(post)awangardowe style produkcji translatorskiej” wskazuje nie tylko na jej czasoprzestrzenne oddalenie od Wielkiej Awangardy i ruchów neoawangardowych, ale przede wszystkim na znaczące przemieszczenie literatury translacyjnej względem oryginalnej w jej usytuowaniu wobec historycznych „izmów”. Wydaje się, że dopiero w postmodernistycznej literaturze przekładowej pierwszego dwudziestolecia XXI wieku dochodzi do głosu awangarda, która w twórczości oryginalnej zrealizowała się bez mała sto lat wcześniej. Prowokacyjność postmodernistycznych stylów produkcji translatorskiej nie polega jednak tylko na samym zastosowaniu awangardowych środków stylistycznych, kompozycyjnych i typograficznych, ale na metodycznym *t e s t o w a n i u* awangardowych rozwiązań konstrukcyjnych w „*czasoprzestrzeni przekładu artystycznego*”<sup>44</sup>. O innowacyjności

42 Intermedialny przekład Eugenii Loffredo można obejrzeć na stronie: *The Creative Literary Studio. Explorations In Writing, Translation, And The Art Of Text Making*, <https://thecreativeliterarystudio.wordpress.com/translations-other-writings/> oraz <https://thecreativeliterarystudio.files.wordpress.com/2012/09/spir6.gif> [dostęp: 31.10.2019].

43 E. Balcerzan, 2009: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 8–9.

44 Przywołuję tu formułę Bożeny Tokarz (B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 9). Zdaniem przekładoznawczynie, „Bachtinowska kategoria czasoprzestrzeni (chronotopu) najlepiej [...] oddaje kompleksową naturę przekładu artystycznego, plasującą go między artyzmem a rzemiosłem, faktem a interpretacją, wytworem a procesem, obcością a swojskością. Uwzględniła integralność tekstu literackiego z szeroko rozumianym kontekstem kulturowym i biograficznym [...]. Kategorię czasoprzestrzeni odnoszę zarówno do przedmiotu artystycznego, jak i do kategorii komunikacyjnych (nadawca — odbiorca) oraz relacji utworu literackiego do rzeczywistości zewnętrznej”.

przywołanych przykładów stanowi nie wykorzystanie awangardowych technik artystycznej deziluzji, lecz przede wszystkim przeniesienie deziluzyjnych konceptów Wielkiej Awangardy do środowiska przekładu — ze wszystkimi jego regułami, normami, konwencjami, semantyką i pragmatyką komunikacji międzyjęzykowej i międzykulturowej. W tym zakresie omawianej tu postmodernistycznej twórczości translatorskiej trudno odmówić heroizmu, puryzmu i radykalizmu w „podboju nowych terytoriów” — cech rezerwowanych zwykle dla ruchów awangardowych<sup>45</sup>. Trzeba jednak odnotować, że w historii twórczości translatorskiej nie są to eksperymenty bezprecedensowe. Na przykład postmodernistyczne przekłady kaligramatyczne mają swoje istotne antecedencje w średniowiecznych niemieckich rękopiśmiennych odpisach hebrajskiego tekstu starotestamentowego, zawierającego *carmina figurata* pełniące funkcje werbo-wizualnych ekwiwalentów tekstu oryginalnego<sup>46</sup>, lub w manuskrypcie karolińskiego renesansu *Aratea* z IX—XI wieku zawierającym łacińskie przekłady wierszy greckiego poety Aratusa z III w. p.n.e. o konstelacjach astronomicznych dokonane przez młodego Cycerona. Nad każdym z łacińskich przekładów widnieje wiersz figuralny zawierający tekst przeniesiony z *De Astronomica* rzymskiego historyka Hyginusa i unaoczniający opisywaną konstelację gwiazd<sup>47</sup>. Semantyczna i gatunkowa eksplikacja dawnych i współczesnych przekładów kaligramatycznych wymaga osobnych analiz historyczno-porównawczych w szerokich kontekstach kulturowych.

Jeśli „awangardowość przekładu” oznacza „negację zastanego modelu literatury” oraz „wiarę w kreacyjną zasadę zmienności jako podstawy oryginalności”<sup>48</sup>, to (post)awangardowe praktyki translatorskie opierają się na zmienności rozumianej jako wariabilność, permutacyjność powtarzalnych elementów w realizacji oryginalnej wizji artystycznej. (Post)awangardowa postawa tłumaczy-artystów oznacza:

rozwinętą świadomość estetyczną twórców: ich propozycje estetyczne zbudowane są przy wykorzystaniu zasad zmienności i nieciągłości. Skokowość zapewnia —

45 Ch. Jencks, 1987: *The Post-Avant-Garde...*, s. 17.

46 Zob. np. *Torah*, ok. 1250—1299 (Bodleian Library, Add 21160, fol. 19r), <https://discardingimages.tumblr.com/post/153295485018/calligraphic-dragon-torah-germany-ca-1250-1299> [dostęp: 30.10.2019]; *Pentateuch*, ok. 1275—1325 (Bodleian Library, Canonici Or. 137, fol. 70v).

47 Marcus Tullius Cicero, *Aratea*, with 22 constellation figures containing extracts from Hyginus, *Astronomica* (Harley MS 647, ff 2v—17v), British Library Digitised Manuscripts, [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?Source=BrowseTitles&letter=M&ref=Harley\\_MS\\_647](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?Source=BrowseTitles&letter=M&ref=Harley_MS_647) [dostęp: 30.10.2019].

48 B. Tokarz, 1995: *Tłumacz w centrum idei awangardowości*. W: P. Fast, red.: *Klasycyzm i awangardowość w przekładzie*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1995, s. 46.

według tej zasady — rozwój, a mobilność zdolności percepcyjnych zakłada dla takiej twórczości odbiorcę elitarnego, który w określonych rozwiązaniach artystycznych, opartych na zestawieniach i równoczesności, odnajduje przyjemność estetyczną i intelektualną<sup>49</sup>.

(Post)awangardowe style produkcji artystycznej pozwalają wyeksponować techniczne i technologiczne aspekty działań translatorskich, historyczną zmienność norm przekładowych, nieuchronnie transformacyjny charakter tekstu docelowego oraz podmiotowe (psychofizjologiczne i autobiograficzne) uwarunkowania tłumaczenia. Powodują dynamizację układu translatorycznego, dezautomatyzację percepcyjnych nawyków odbiorcy docelowego i *z n i e s i e - n i e i l u z j i a u t o n o m i c z n o ś c i p r z e k ł a d u*<sup>50</sup>. Jego odbiór zakłada znajomość oryginału, konkurencyjnych elementów autorskiej serii translatorskiej oraz bogatego repertuaru awangardowych i neoawangardowych struktur formalnych i semantycznych, które stanowią dla nich podstawowy układ odniesienia. Oznacza też konieczność rekonstrukcji translatorskiego konceptu. Zastosowanie w przekładzie chwytów awangardowych (techniki werbo-wizualnego kolażu, asamblażu, układów typograficznych) nadaje mu zazwyczaj rangę *t ł u m a c z e n i a i n t e r m e d i a l n e g o i i n t e r m o d a l n e g o*: pociąga za sobą zmianę sensorycznego kanału odbioru komunikatu.

Mimo wysokiej produktywności, programowej repetycyjności, przewidywalności, szablonowości i schematyczności awangardowe style produkcji translatorskiej mają charakter niszowy, ludyczny, efemeryczny i peryferyjny. Kierowane są do wąskiej grupy wyspecjalizowanych odbiorców. Trzeba jednak podkreślić, że to właśnie praktyki translatorskie, sytuujące się na obrzeżach sztuki przekładu i przekładoznawczego dyskursu teoretycznego, pozwalają wyeksponować centralne dla niego problemy teoretyczne, takie jak: transdyscyplinarna wydolność przekładoznawstwa, opór przekładu artystycznego wobec zmiennych metodologii, sposoby konceptualizacji „post-przekładu” w środowisku sztuk wizualnych, twórcza aktywność tłumacza, sensualne i somatyczne aspekty tłumaczenia, a także autobiograficzne aspekty pisarstwa przekładoznawczego. Analiza awangardowych stylów produkcji translatorskiej skłania także do ponawiania pytań centralnych dla historycznej i teoretycznej refleksji literaturoznawczej: na temat ekspresywnych możliwości i wzajemnych relacji różnych historycznych konwencji i stylów poetyckich, rozumianych jako repozytoria estetycznych

49 Ibidem.

50 Zob. rozważania na temat iluzyjności przekładu J. Levego, 2011: *The Art of Translation* [1963]. P. Corness, trans. Z. Jettmarová, ed. with a critical foreword. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins, s. 19—20.



i ideologicznych założeń i potencjałów, oraz „nieoryginalności” i repetycji jako istotnych narzędziach innowacji i „oryginalności”<sup>51</sup>.

## Literatura

- Apollinaire G., 1918: *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre (1913—1916)*. Paris, Mercure de France.
- Apollinaire G., 1975: *Wybór wierszy*. M. Żurawski, przeł. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Aru E., 2012: *Visual Surrealisation: Translation and the Ludic*. [PhD Thesis]. London, University College.
- Aru E., 2013: *Ludicity in Surrealism and in Translation*. „Essays in French Literature and Culture”, nr 50, s. 1—17.
- Aru E., 2016: *The Night of the Sunflower*. „Peculiar Mormyrid”, nr 3, s. 10.
- Aru E., [online]: *Travaux. Laboratoire de traduction*. <http://www.elisearu.com/11/travaux> [dostęp: 14.01.2018].
- Balcerzan E., 2009: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2016: *Modernist Translation. An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*. Frankfurt/M., Peter Lang.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2019: *The Conceptual Art of Translation*. W: P. de Bończa Bukowski, M. Heydel, eds.: *Polish Translation Studies in Action. Concepts — Methodologies — Applications. A Reader*. Berlin, Peter Lang, s. 343—368.
- Buzzi P., 1915: *Lèllisse e la spirale: Film + parole in libertà*. Milano, Edizioni Futuriste di „Poesia”.
- Cicero M.T.: *Aratea*, with 22 constellation figures containing extracts from Hyginus, *Astronomica* (Harley MS 647, ff 2v—17v), British Library Digitised Manuscripts, [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?Source=BrowseTitles&letter=M&ref=Harley\\_MS\\_647](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?Source=BrowseTitles&letter=M&ref=Harley_MS_647) [dostęp: 30.10.2019].
- Fox H., 1987: *Avant-Garde in the Eighties*. W: Ch. Jencks, ed.: *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*. London, Academy Editions, s. 29—30.
- Gentzler E., 2017: *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*. New York, Routledge.

---

51 Wagę i aktualność tej problematyki w refleksji humanistycznej ukazuje m.in. monografia: A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska, red., 2012: *Tradycja współcześnie — repetycja czy innowacja*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Goethe J.W., 2012: *Poezje; Faust I*. A. Lam, przeł., oprac. i wyb. ryc. Pułtusk, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor—Warszawa, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR.
- Goethes Werke*, 1952. Bd. 1: *Gedichte und Epen, erster Band*. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von E. Trunz. Hamburg, Christian Wegner Verlag.
- <http://proa.org/eng/exhibition-el-universo-futurista-obras-sala-3-6.php> [dostęp: 25.05.2020].
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume\\_Apollinaire\\_-\\_Calligramme\\_-\\_Venu\\_de\\_Dieuze.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_-_Calligramme_-_Venu_de_Dieuze.png) [dostęp: 25.05.2020].
- <https://garadinervi.tumblr.com/post/171410544746/from-tristan-tzara-la-rose-et-le-chien-poème> [dostęp: 25.05.2020].
- <https://www.artsy.net/artwork/fortunato-depero-paesaggio-guerresco-numerico> [dostęp: 25.05.2020].
- <https://www.artsy.net/artwork/francesco-cangiullo-large-crowd-in-the-piazza-del-popolo-grande-folla-in-piazza-del-popolo> [dostęp: 25.05.2020].
- Jarmuszkiewicz A., Tabaszewska J., 2012: *Tradycja współcześnie — repetycja czy innowacja*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jencks Ch., 1987: *The Post-Avant-Garde, "Art & Design"*. W: Ch. Jencks, ed.: *The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties*. London, Academy Editions, s. 5—20.
- Kukułka M., Gotlib D., 2014: *Wpływ zjawiska neokartografii na rozwój serwisów internetowych udostępniających informacje przestrzenne*. „Polski Przegląd Kartograficzny”, nr 1, s. 34—46.
- Levý J., 2011: *The Art of Translation* [1963]. P. Corness, trans. Z. Jettmarová, ed. with a critical foreword. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins.
- Lightman I., 2008: *Commentary*. W: E. Loffredo, M. Perteghella, eds.: *One Poem in Search of a Translator: Rewriting Apollinaire's "Les Fenêtres"*. Bern, Peter Lang, s. 253—261.
- Littau K., 1997: *Translation in the Age of Postmodern Production: From Text to Intertext to Hypertext*. „Modern Language Studies”, nr 1, s. 81—96.
- Loffredo E., Perteghella M., eds., 2008: *One Poem in Search of a Translator: Rewriting Apollinaire's "Les Fenêtres"*. Bern, Peter Lang.
- Loffredo E., Perteghella M., 2008: *The Genesis of the Project: A Translational Journey*. W: E. Loffredo, M. Perteghella, eds.: *One Poem in Search of a Translator: Rewriting Apollinaire's "Les Fenêtres"*. Bern, Peter Lang, s. 13—28.
- Martes C., 2012: *Translation in Conceptual Writing*. „UC Berkeley Comparative Literature Undergraduate Journal”, nr 1, <https://ucbcluj.org/current-issue/vol-21-spring-2012/2571-2/> [dostęp: 24.05.2020].

- Matthews T., 2008: *Reading Translation in Apollinaire*. W: E. Loffredo, M. Perteghella, eds.: *One Poem in Search of a Translator: Rewriting Apollinaire's "Les Fenêtres"*. Bern, Peter Lang, s. 29—50.
- Munro T., 1967: *The Arts and Their Interrelations*. [2nd rev. ed.]. Cleveland, Ohio, Press of Western Reserve University.
- Nergaard S., Arduini S., 2011: *Translation: A New Paradigm*. „Translation: A Transdisciplinary Journal”, nr 1, s. 8—17.
- Papadima M., 2011: *Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 17: *Parateksty przekładu*, s. 13—32.
- Perloff M., 2010: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago—London, The University of Chicago Press.
- Perteghella M., Loffredo E., 2007: *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. London, Continuum.
- Perteghella M., Loffredo E., [online]: *The Creative Literary Studio. Explorations in Writing, Translation, and the Art of Text Making*, <https://thecreativeliterarystudio.wordpress.com> [dostęp: 31.10.2019].
- Preda R., 2001: *Ezra Pound's (Post)Modern Poetics and Politic Logocentrism, Language, and Truth*. New York, Peter Lang.
- 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”, nr 2, s. 163—168.
- 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 przestrzenie lektury*. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, przeł. „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., 2018: *The Work of Literary Translation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Scott C., 2019: *Understanding Understanding. Literary Translation as a Special Case of Interference*. W: T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Pluciennik, B. Śniecikowska, eds.: *Understanding Misunderstanding*. Vol. 1: *Cross-Cultural Translation*. Berlin, Peter Lang, s. 17—40.
- Śniecikowska B., 2018: *Awangardowe widokówki dźwiękowe*. W: A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, red.: *Widzenie awangardy*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 35—54.

- Tabaszewska J., 2012: *Nieoryginalna ariergarda. Koncepcja Marjorie Perloff jako próba diagnozy statusu współczesnej poezji*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 197—212.
- Tokarz B., 1995: *Tłumacz w centrum idei awangardowości*. W: P. Fast, red.: *Klasyczność i awangardowość w przekładzie*. Katowice, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, s. 43—49.
- Tokarz B., 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Tomaszewski M., 1991: „Über allen Gipfeln ist Ruh” Goethego w pieśniach Zeltera, Schuberta, Schumanna i Liszta. W: M. Tomaszewski, red.: *Wiersz i jego pieśniowe interpretacje. Zagadnienie tekstów wielokrotnie umuzycznionych. Studia porównawcze*. Kraków, Akademia Muzyczna, s. 83—102.
- Torah, [ok. 1250—1299]. Bodleian Library, Add 21160, fol. 19r, <https://discardingimages.tumblr.com/post/153295485018/calligraphic-dragon-torah-germany-ca-1250-1299> [dostęp: 30.10.2019]; *Pentateuch*, ok. 1275—1325 (Bodleian Library, Canonici Or. 137, fol. 70v).
- TransARTation! wandering texts, travelling objects 2017* (kuratorzki: M. Perteghella, E. Loffredo, A. Milsom), <http://transartation.co.uk/exhibition> [dostęp: 31.10.2019].
- Tyc G., 2017: *Post-Avant-Garde Synthesis of Architecture and Art*. W: A. Mielnik, ed.: *Defining the architectural space: transmutations of concrete: monograph*. Vol. 6. Kraków, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, s. 87—94.
- Tzara T., 1958: *La Rose et le Chien: poème perpétuel*. Pablo Picasso, illustré. Ales, PAB [P.A. Benoit].
- Ulicka D., 2004: *Ja czytam moje czytanie (o podmiocie wypowiedzi literackiej i literaturoznawczej)*. W: W. Bolecki, R. Nycz, red.: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN i Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych”, s. 152—179.
- Vidal R., Chamarette J., [online]: *Translation Games*, <http://translationgames.net> [dostęp: 31.10.2019].
- Vieira E.R.P., 1994: *A Postmodern Translation Aesthetics in Brazil*. W: M. Snell-Hornby, F. Pochhacker, K. Kaindl, eds.: *Translation Studies: An Interdiscipline*. Amsterdam, John Benjamins, s. 65—72.

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz

### Post-awangardowe style produkcji translatorskiej

STRESZCZENIE | Artykuł podejmuje problemy postmodernistycznego przekładu eksperymentalnego jako pastiszu historycznych awangardowych stylów twórczości. Post-awangardowe style produkcji translatorskiej, sytuując się na peryferiach sztuki przekładu, pozwalają wyeksponować podstawowe problemy teoretyczne głównych nurtów współczesnego przekładoznawstwa literacko-kulturowego spod znaku „zwrotu twórczego”.

SŁOWA KLUCZOWE | przekład postmodernistyczny, „zwrot twórczy”, post-awangarda, pastisz, deziluzja

Тамара Бжостовска-Тэрэшкевич

### Пост-авангардные стили переводческого производства

РЕЗЮМЕ | В статье рассматриваются проблемы постмодернистического экспериментального перевода как подделки исторических авангардных стилей литературного творчества. Пост-авангардные стили переводческого производства, сохраняя относительную автономию на периферии искусства перевода, позволяют выделить главные теоретические проблемы основных направлений современного литературного переводоведения после „творческого поворота”.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | постмодернистский перевод, „творческий поворот”, пост-авангард, подделка, дезиллюзия


TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ | dr hab., prof. IBL PAN; polonistka i anglistka, literaturoznawczyni, przekładoznawczyni, tłumaczka. 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.



# (Mis)translation as a Literary Success

## (Błędny) przekład jako sukces literacki

Marta Skwara

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

UNIVERSITY OF SZCZECIN  
[marta.skwara@usz.edu.pl](mailto:marta.skwara@usz.edu.pl)

Date of application: 5.05.2019 | Date of acceptance: 30.10.2019

**ABSTRACT** | The paper is devoted to analysis of what could be called both a mistranslation and a literary success, and aims at shedding more light on the ambiguous issues in question. Main examples come from Polish literature in the English-speaking world, namely, Auden’s version of Mickiewicz’s “Romantyczność” and Bassnett and Kuhlenczák’s rendition of Szymborska’s “Dzieci epoki.”

**KEYWORDS** | translation, mistranslation, Polish poetry, Adam Mickiewicz, Wisława Szymborska

Both of the concepts in the title — (mis)translation and literary success — are far from being clear and unambiguous. Every translation is an interpretation, thus it inevitably includes the possibility of (mis)interpretation. This can lead to various misreadings on the one hand, but also to potentially beneficial new readings on the other. Kathy Mezei formulated her complex reading-translating-interpreting experience as follows:

When I translate I read the text ... then I reread the text, and then I write in my language, my words: I write my reading and the reading has rewritten my writing.<sup>1</sup>

The difference between a translation and a mistranslation is not an easy one to assess (particularly when poetry is concerned), just like any literary success is difficult to measure. Apart from evidence such as reception, we are left mostly with aesthetic criteria when assessing a literary success and, to some extent, also the successfulness of any translation. Obviously, aesthetic criteria are far from being clear-cut or impartial. Thus how can any discussion on such unclear but deeply intertwined matters be carried out? In order for my answer to this question to unveil, I will need to look into three matters. Firstly, I should like to analyze two examples of both mistranslation and undeniable literary success to point out possible criteria of both phenomena. Both preliminary cases could be called “adaptations,” yet they are not called (and not sold) as such, functioning instead as translations and being discussed as mistranslations. Secondly, I should like to proceed to a particular case of a (mis)translation and a literary success that may shed some more light on the issues in question. In the end, I will confront the case with another seemingly similar one, yet resulting in a different outcome.

My main examples will come from Polish literature in the English-speaking world mostly because this is the topic that I am currently working on and also because I feel that so far, both (mis)translations of Polish literature and their world success have not been studied widely enough or been adequately discussed.

---

1 Cf. S. Bassnett, 1993: *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford, UK—Cambridge, US, Blackwell, p. 156.

## Introduction

What members of Polish literary culture know quite well but what may be a new piece of translation knowledge for foreigner readers, *Winnie-the Pooh* in Irena Tuwim's rendition has been a huge literary success in Poland ever since it was published (1938), although with time it was more and more frequently assessed as a mistranslation. However, the problematic qualification does not seem to have affected the book's literary success at all. Irena Tuwim's *Kubuś Puchatek* (with the male name itself being a highly improper substitute for the androgenic Winnie-the-Pooh) has not waned in popularity to this day. Despite a new "proper" translation issued in the late 1980s, it is still Tuwim's version which is most often reissued (six times only during the last decade, the most recent reissue being last year), and it is her version that serves as the basis for new intermedial adaptations of the original text. Tuwim's names of Milne's characters and some of her language solutions have been undertaken by all the Disney productions in Poland as well as by some commentators (e.g. Michał Rusinek) and even other translators, also translators of the sequels to the original of Milne's book (e.g. Wanda Chotomska). By contrast, the most proper translation of *Winnie the Pooh* — according to Jolanta Kozak's estimation<sup>2</sup> — Monika Adamczyk-Garbowska's *Fredzia Phi Phi* has been issued only twice (in 1986, and 1990) and there are no signs of it possibly becoming more successful with time.

To illustrate some of the differences between the two Polish versions, which are not always just differences between proper and improper translations, I chose my favorite passage, well-set in a memory of my childhood readings:

"Help, help!" cried Piglet, "a Heffalump, a Horrible Heffalump!" and he scampered off as hard as he could, still crying out, "Help, help, a Herrible Hoffalump! Hoff, Hoff a Hellible Horralump! Holl, Holl, a Hoffable Hellerump!"

And he didn't stop crying and scampering until he got to Christopher Robin's house.<sup>3</sup>

*Pomocy! Pomocy! — krzyczał Prosiaczek — Słoń, straszliwy Słoń! — i zaczął uciekać ile sił w nogach, wciąż krzycząc na całe gardło: — Pomocy! Pomocy! Słoniowy strach! Słoniocy! Słoniocy! Strachowy Pom!! Pomocny Strach! Słoniocy! I bez zatrzymania, wrzeszcząc wniebogłosy, przybiegł do Krzysia.*<sup>4</sup>

2 J. Kozak, 2009: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a praxis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, p. 35.

3 A. A. Milne, 1973: *Winnie-the-Pooh*. With decorations by E. H. Shepard. London, Egmond UK Ltd., p. 60.

4 A. A. Milne, 2017: *Kubuś Puchatek*. I. Tuwim, trans., E. H. Shepard, ils. Warszawa, Nasza Księgarnia, p. 62. (my emphasis).



*Ratunku, pomocy! — wrzasnął Prosiaczek, — Soń, Straszny Soń! — I wziął nogi za pas tak szybko, jak tylko mógł, wciąż wykrzykując: — Ratunku, Pomocy, Saszny Stroń! Strotunku, Stromocy, Paszny Stoń! Satunku, Somocy, Raszny Poń! — I krzyczał tak, i uciekał w popłochu, aż dotarł do domu Krzysztofa Robina.<sup>5</sup>*

When it comes to names and plays on words, Tuwim's version seems both more understandable and more amusing since it is constructed out of Polish words and syllables that are logically and/or semantically connected. For instance, *Słoniowy Strach* not only refers to fear (*strach*) caused by an elephant (*słoń* in Polish) but also to fear as huge as an elephant itself (*słoniowy*). Since a child's word for "elephant" does not exist in Polish and it is not commonly in adult use as Heffalump is now in English (OED), it seems strange that Adamczyk-Garbowska introduced *Soń* into her translation. It only sounds like a childish pronunciation of Polish *słoń*, and has no reference to adult speech. Her removing two letters from Polish adjective denoting "terrible" — *saszny* instead of *straszny* — and putting additional letters ("tr") into already strange *soń* follows the original play on letters but produces no effect in Polish except for strangeness. The same can be said about *Raszny Poń!* for "Hoffable Hellerump," which may only introduce vague association with a horse in Polish (*koń*). By contrast, Tuwim's play on words sound naturally funny thanks to sound and meaning associations — *Strachowy Pom!! Pomocny Strach* play on *strach* and *pomoc* (help), while final *Słoniocy* is an amusing contamination of *słoń*, and a Polish cry for help: *pomocy!* Additionally, it sounds like a big elephant-like animal. Likewise, Adamczyk-Garbowska's decision to leave the "proper" form of the child character's name seems not a good solution. According to Polish literary tradition, children in stories for children appear under their childlike names, thus *Krzyś* (Chris) seems natural to the Polish reader, while *Krzysztof Robin* sounds not only strange but also highly improper, as if we called *Jaś* and *Małgosia* (Hanzel and Gretel) from the Grimm brothers' tales a Jan Schneider and a Małgorzata Stadler, for instance. Any rendition of names and of language plays greatly depends on the taste of the audience of the particular literary culture. To my mind, Irena Tuwim simply proved to have a better sense of language humor and a unique sense of the nuances in the Polish language and conventions of Polish children's literature which is usually more charming and funny than serious and puzzling. Thus despite naming her characters with Polish names, avoiding any references to British culture, removing some original motives and changing lyrical songs in the text, Tuwim's version has always been

5 A. A. Milne, 1990: *Fredzia Phi-Phi*. M. Adamczyk-Garbowska, trans., A. L. Włoszczyński, ils. Lublin, Wydawn. Lubelskie, p. 60 (my emphasis).

highly appreciated by the Polish reading public. It has even been called “better” than the original (by such eminent readers as Stanisław Lem, a famous writer himself) and no assessments of its being an “improper” translation on many planes<sup>6</sup> could change its popularity among readers of subsequent generations. With this initial example I wished to underline how much we all (as readers) depend on our own language and literary conventions as well as on our cultural memory, and to emphasize that it is these conventions that often prove to be the decisive factor in making a literary success.

Perhaps one more example, this time one more serious and adult, could be recollected here as an introduction to my main case. It comes from famous Polish renditions of Emily Dickinson’s poems done by Stanisław Barańczak, a poet himself. Elżbieta Tabakowska claims that in Barańczak’s translations, one of the most important features of Dickinson’s poetic language simply disappears. Her analysis proves the translator’s lack of attentiveness to conceptual metaphors characteristic of Dickinson, which often results in different versions of the same metaphor (for instance a container metaphor<sup>7</sup>) in Barańczak’s renditions. Therefore, the translations can be called inadequate as in the following example:

Rowing in Eden — Ah, the Sea! Might I but moor — Tonight — In Thee! <sup>8</sup>	Przez raj wiosłować — przez Morza Rozległość! Byle przybić — tej Nocy — do Brzegu Twojego! <sup>9</sup>
-------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Judged as improper from a cognitive point of view — prepositions *przez* (through) and *do* (to, towards) applied instead of the original “in” changed a container metaphor considerably<sup>10</sup> — Barańczak’s translations could be also called improper due to elaborated additions. It can also be seen in the above-quoted example where *Morza rozległość* (the expanse of the sea) replaced “the Sea” and *Brzegu Twojego* (Your Shore) — “Thee.” Nevertheless, it was Barańczak’s translations that made a name for Emily Dickinson in Polish literary culture. Moreover, as I have also experienced in my teaching, specific readership circles appeared whose members rejected any other Polish renderings of Dickinson as “untrue and improper” (meaning: far from what they believed was Emily

6 J. Kozak, 2009: *Przekład literacki...*, pp. 31–34, 174–178.

7 A containment metaphor is an ontological metaphor in which some concept is represented as having an inside and outside, and capable of holding something else.

8 E. Dickinson, 1990: *100 Wierszy* [bilingual edition], S. Barańczak, ed., trans. Kraków, Wydawnictwo Arka, p. 40 (my emphasis).

9 E. Dickinson, 1990: *100 Wierszy...*, p. 41 (my emphasis).

10 E. Tabakowska, 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. A. Pokoj-ska, trans. Kraków: TAIWPN Universitas, p. 154.

Dickinson's style, that was in fact Barańczak's style). The same phenomenon, but to a higher degree, concerned readership circles of Tuwim's *Kubuś Puchatek*, which developed over generations and to some extent blocked the reception of a new Polish rendering of *Winnie-the-Pooh*, as Kozak emphasized.<sup>11</sup> Admittedly, in these two cases, Venuti's idea of utopian readers' communities attained its vivid Polish exemplifications.

As the aforementioned examples demonstrate, a mistranslation does not prevent a translated work from becoming successful on a new literary market — on the contrary. At least as long as no real competition appears. Perhaps being a proper translation is not required for a literary success because, as Wystan Hugh Auden put it bluntly:

a translation is like a book in Braille for the blind. The translator, that is to say, has to assume that his readers cannot and probably never will be able to read the original.<sup>12</sup>

## Auden-Mickiewicz

I quote Auden on purpose here since it is his English rendition of Adam Mickiewicz's groundbreaking ballad "Romantyczność" (1822) that makes my first example of a successful (mis)translation of a Polish poem. One could ask in what sense the rendition by a great poet of the English language is a (mis)translation, and why I believe it is a literary success. In the first instance let me simply use typical categories of mistranslation, which I borrow from Kozak, judging harshly Tuwim's above-quoted rendition. Thus in Auden's version, just as in Tuwim's, we find numerous additions to the original on the one hand (actually, there are five additional verses in Auden's rendition of Mickiewicz's ballad), and many omissions on the other (particularly Polish cultural realities disappear). Serious changes of the original phrases can also be easily found, confirming Auden's unfamiliarity with Polish (which is, after all, not such a surprising or rare a fact, such as in the case of Czesław Miłosz's translations of Chinese poetry, done without any knowledge of the Chinese language and Chinese literary conventions).

The comparison of the first stanza of the Auden's rendition and the original may well illustrate all the above-mentioned vices:

---

11 J. Kozak, *Przekład literacki...*, pp. 35—38.

12 W. H. Auden, 1970: *Translation*. In: *Man in Literature. Comparative World Studies in Translation*. R. O'Neal, H. M. McDonnell, J. E. Miller Jr., eds., Glenview, Illinois: Scott, Foresman and Company, p. 10.

<p>Adam Mickiewicz, "The Romantic," transl. W. H. Auden</p> <p>"Silly girl, listen!" But she doesn't listen While the village roofs glisten, Bright in the sun. "Silly girl, what do you do there, As if there were someone to view there, A face to gaze on and greet there A live form warmly to meet there, When there is no one, none, do you hear!" But she doesn't hear.<sup>13</sup></p>	<p>Adam Mickiewicz, "Romantyczność"</p> <p><i>Methinks, I see... Where?</i> — <i>In my mind's eyes.</i> <b>Shakespeare</b> <i>Zdaje mi się, że widzę... gdzie?</i> <i>Przed oczyma duszy mojej.</i></p> <p>Słuchaj, dziewczeczko! — Ona nie słucha — To dzień biały! to miasteczko! Przy tobie nie ma żywego ducha. Co tam wkoło siebie chwytasz? Kogo wołasz, z kim się witasz? — Ona nie słucha. —<sup>14</sup></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Already at the beginning of Auden's version, we find enough arguments for its being a mistranslation: three additional lines, inserted between the penultimate and the ultimate line of the original are the pure invention of the English-language poet. They elaborate on the behavior of the "silly girl," the expression which itself could be regarded as a problematic substitute for the original *dzieweczka* — lass/maiden — which was not defined with any attribute. Also Auden's structuring of verses, his change of verbless sentences into proper sentences in particular, make the English poem a properly narrated story devoid of original understatements. For instance, in both exclamatory expressions *To dzień biały! to miasteczko!* a predicate *jest* (is) is missing in the original. What should read: "A white day! A little town!" simply disappears from the translation, being replaced by more elaborate descriptive-narrative lines: "While the village roofs glisten, / Bright in the sun." Moreover, Auden's stylistic repetition ("there" is repeated six times in ten lines, four times as the epiphora) can be seen as having nothing to do with the original, in which the reader finds only one repetition and, even then, it is a structural one where the body of the stanza is closed within the sentence *Ona nie słucha* (she doesn't listen). This is changed by the translator into two slightly but meaningfully different sentences: "But she

13 A. Mickiewicz, 1956: "The Romantic," W. H. Auden, trans. In: A. Mickiewicz, 1798—1855 *Selected Poems*. C. Millis (ed.), J. Lechoń (critical appreciation). New York, The Noonday Press, p. 68.

14 A. Mickiewicz, 2004: "Romantyczność." In: A. Mickiewicz, *Ballady i romanse*. Cz. Miłosz, introduction. Kraków, Wydawnictwo Literackie, p. 9.

doesn't listen/ But she doesn't hear." More arguments to support a mistranslation case could be added, such as the absence of substitutes for common Polish lexical phrases: *dzień biały* ("a white day," a hyperbole meaning "in the full light of the day"); *nie ma żywego ducha* ("there is not a living ghost," an oxymoron meaning "absolutely nobody is present").

With all this possible heavy translation criticism, we must admit that the stanza sounds fine in English, as does Auden's whole text. To Damian Weymann, the author of a thorough analysis of the translation, it sounds even better than Mickiewicz's original,<sup>15</sup> which I myself find a bit exaggerated of an opinion. Most probably Auden worked according to his own convictions:

As a general rule, I believe that a translation should be a work of collaboration. The person responsible for the final version into English, let us say, must not only possess English as his mother-tongue; he must also be a master of it. Alive to its subtlest nuances... As his collaborator... he needs a person who knows some English, but whose mother tongue is the original.<sup>16</sup>

Whether Auden just worked on some existing translation, or used pieces of advice given by Poles living in Brooklyn where he himself lived, it is clear that he must have known the value and outstanding significance of the text for the Polish reading community as he decided to give it a strong poetic voice in English. That is to say, a voice which does not sound strange, obscure or outdated. His ballad is a modern narration, devoid of the understatements characteristic of the original. It restores time as well as cause-and-effect relationships (by connecting words such as: but, while, as if, when, there). Yet, just as in the original, his ballad poetically depicts a dramatic story of a young girl losing her mind due to the loss of her lover, which remains obscure and incomprehensible to those who cannot see "with their mind's eyes." Shakespeare's "mind" from the inscription to the ballad (missing in Auden's version) was conveyed by Mickiewicz as *dusza* (soul), which is not such an unusual reading. Emerson whom Mickiewicz translated into French and Polish would also use "mind" as "soul."<sup>17</sup> Both expressions (mind's eyes and soul's eyes) convey the same need to see more than we can all see only with our eyes.

Due to lack of space I cannot follow every stanza translated (or remade) by Auden, but I should like to focus on the two last stanzas, adding more arguments to the opinion that the ballad sounds admirably in English.

15 D. Weyman, 2006: *W. H. Auden jako tłumacz 'Romantyczności' Mickiewicza*. „Res Publica Nowa” 19 (3), pp. 66–78.

16 W. H. Auden, 1970: *Translation*, p. 10.

17 M. Skwara, 1994: *Mickiewicz i Emerson — prelekcje paryskie*. „Pamiętnik Literacki” 85 (3), p. 109.

<p>“Yet the girl loves,” I reply diffidently And the people believe reverently: <b>Faith and love</b> are more discerning Than <b>lenses or learning</b>.</p>	<p>„Dziewczyna czuje, — odpowiadam skromnie — A gawiedź wierzy głęboko; <b>Czucie i wiara</b> silniej mówi do mnie Niż mędrca <b>szkiełko i oko</b>.</p>
<p>You know the dead truths, not the living, The world of things, not the world of loving. Where does any miracle start? Cold eye, look into your heart!” (my emphasis)<sup>18</sup></p>	<p>Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu, Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskierce. Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu! Miej serce i patrzaj w serce!” (my emphasis)<sup>19</sup></p>

Due to the equal number of verses and a closer connection to the meanings of the original, one might find Auden’s ending of the poem as a more proper translation. Yet, the same free attitude towards the phrases of the original can be found in the two last stanzas — for instance two of Mickiewicz’s famous expressions *czucie i wiara* (feeling and faith) and *szkiełko i oko* (small glass [of any kind]<sup>20</sup> and eye) were changed considerably (into “faith and love” and “lenses and learning” respectively). Still the faithfulness to the meaning of the poem and the effort to find a new but equally vibrant and rhythmic voice for it becomes more important than lexical or phraseological authenticity. Auden even rhymes phrases which are not so easy to apply in English. He does so by changing the *abab* pattern into *aabb* so that the ballad’s natural rhythm of speech is preserved. As the genre stems from oral folk narrative traditions in both cultures, Auden was able to allude to natural English modes of expression. For instance, in the fourth stanza he used a syntactic parallelism (“I flee you now — I see you now”) which brought Mickiewicz’s text closer to the British tradition of a ballad. The emphasis placed on folk logic typical of Mickiewicz’s ballad can also be found in the British culture, for example, in Wordsworth’s “We Are Seven.” In many parts of Auden’s version, including the ending, the original voice of the people can be heard clearly and, just as in the original, it

18 A. Mickiewicz, 1956: “The Romantic,” p. 69.

19 A. Mickiewicz, 2004: “Romantyczność,” p. 12.

20 „Szkiełko” became an obvious reference to Mickiewicz’s wording. Lechoń entitled one of his New York poems “Mędrca szkiełko,” which Gerry Kopolka translated as “The Glass of the Sage.” In his translation the poem begins with the following lines: “You will never see clouds so black in the skies, / Nor grass so green, looking with everyday eyes...” J. Lechoń, 2005: “The Glass of the Sage,” G. Kopolka, trans. In: *Evening on the Hudson. An Anthology of Jan Lechoń’s American Writings*. New York, The Polish Institute of Arts and Sciences of America, p. 25.

is strongly supported by the “I” of the poet. The poet’s contempt for the cold scholar’s mind is equally evident even if the scholar created by Auden is no longer seen as the original enlightenment scholar from Mickiewicz’s ballad. On top of that, one of the most famous literary quotations in Polish literature: *Miej serce i patrzaj w serce!* (“Have heart and look into your heart,” in Michał Mikoś’s translation) was rendered by Auden freely (“Cold eye, look into your heart!”). However, thanks to such a formulation, Auden recalls another poet’s voice. It was sir Philip Sidney to whom “his muse said”: “Look in thy heart, and write.” By making his version of Mickiewicz’s ballad more British, Auden did not make it less universal and the finesse he applies to make it sound natural in his mother-tongue strikes us even more when we compare his rendition to a more “proper” translation by Michał J. Mikoś:

<p>You know the dead truths, not the living, The world of things, not the world of loving. Where does any miracle start? Cold eye, look in your heart!”<sup>21</sup></p>	<p>You know dead truths, unknown to others, See the world in a speck, each star’s sparking dart. You don’t know living truths, won’t see wonders! Have heart and look into your heart.”<sup>22</sup></p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Once again it seems that the way a translated poem sounds in the target language is important to its new reading. Readers’ opinions on Auden’s rendition (like the above-quoted enthusiastic analysis by Weyman) and the translation’s circulation confirm its successfulness. Its being included in the anniversary volume of Mickiewicz’s poetry issued in New York in 1956 is particularly telling. The volume was edited by Clark Millis, an American poet, and introduced by Jan Lechoń, a Polish poet. Despite numerous additions, omissions, elaborations and considerable changes, which make it a mistranslation in the basic sense of the term, Auden’s “The Romantic” gave a powerful voice to Mickiewicz in the English language culture, which is both a personal success of the poet-translator, and a success of Polish literary culture which was able to attract such a devoted rewriting.

21 The original reads:

Martwe znasz prawdy, nieznanne dla ludu,  
Widzisz świat w prozku, w każdej gwiazd iskierce.  
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!  
Miej serce i patrzaj w serce! (“Romantyczność,” p. 14)

22 A. Mickiewicz, 2002: “Romanticism,” M. J. Mikoś, trans. In: M. Mikoś, *Polish Romantic Literature. An Anthology*. Bloomington, Indiana, Slavica Publishers, p. 21.

## Bassnett-Szyborska

My second example, however, indicates more complications (and illusions) due to a free or (mis)translation. Seemingly, the initial situation is the same: an English language poet and additionally, in this case, a translation specialist — Susan Bassnett — feels free to make an original Polish poem into an exceptional English version. The methods of work also seem the same. Bassnett, just like Auden, does not really know Polish, and she too describes her work as a collaboration. The Translators' Preface to *Ariadne's Thread, Polish Women Poets* reveals the base of that collaboration:

Piotr Kuhiwczak as a native Polish speaker was able to pinpoint nuance and patterns of foregrounding in the source poems that a non-native speaker might never have seen, whilst Susan Bassnett had been writing and publishing her own poetry for some years and therefore had a sense of what would and would not work in English as a poem.<sup>23</sup>

Both collaborating authors shared a “common concern with the status of translation,” which they considered “a serious art, involving detailed knowledge of the source and target cultures.”<sup>24</sup> The authors principle was “creative unfaithfulness,” which they explained as follows: “although we attempted to convey the shape of each original poem along with its tone and mood, we agreed from the outset that certain qualities would be inevitably lost” (xiii). And the lost qualities included the sound pattern of Polish and rhyme, yet not the principles of syllabic structuring in Polish poetry.

In the translators' preface, the reader finds a more detailed description of the practical side of the collaboration and the “creative unfaithfulness”:

Piotr would produce an initial close version, whilst Susan would produce an initial crude approximation of the tone and content of the Polish text using only her very rough acquaintance with the Polish language. Then we put both these versions together, and revised our separate readings. Time and again we found that Susan had discovered the fundamental structure and mood of the poem, even though there were gaps in her overall understanding. (xiv)

23 S. Bassnett, P. Kuhiwczak (ed., transl.), 1988: *Ariadne's Thread, Polish Women Poets*. London, Boston: Forest Books/Unesco, 1988, p. xiii.

24 The art that is “looked down on by so-called original writers and practised by people who have often not been sufficiently well-qualified to tackle the job in hand” (S. Bassnett, P. Kuhiwczak, 1988: *Ariadne's Thread...*).



The next stage “involved Susan’s reworking of Piotr’s revised literal version.” While Piotr “had taken pains to put this version into what he felt was good English, and at times he had altered word order, even altered the order of lines in the interest of what he felt was linguistic fluidity,” Susan

changed these lines and restored the original Polish order, in the interest of what she felt was the proper foregrounding of poetic devices. So whilst Piotr carefully transformed the language into familiar structures and patterns, Susan then carefully defamiliarized it. (xiv).

Not only the slightly naïve, self-centred and self-congratulating tone of the preface strikes me as odd<sup>25</sup> but also Bassnett’s defamiliarizing efforts. They seem to be going against Auden’s efforts, which also means against possibilities of a literary success: why would a new reader want to read a “defamiliarized” text? In examining the outcomes of such an attitude, I will focus on Bassnett and Kuhiwczak’s translation of Wisława Szymborska’s poem “Dzieci epoki” (Children of this age, 1986) which is considered to be one of the best representatives of Szymborska’s seemingly apolitical attitudes as well as her light and ironic style. The adjective “political” is repeated twelve times in a thirty-five-line poem, with examples being alternately somber and frivolous. Let us look at the poem’s beginning in the original and in the translation:

<p>Wisława Szymborska, “Dzieci epoki”</p>	<p>Wisława Szymborska, “Children of this Age,” transl. S. Bassnett &amp; P. Kuhiwczak</p>
<p>Jesteśmy dziećmi epoki, epoka jest polityczna.</p>	<p>We are the children of this age, this age is political.</p>
<p>Wszystkie twoje, nasze, wasze dzienne sprawy, nocne sprawy to są sprawy polityczne.</p>	<p>All your, his, our day and night-time affairs are political affairs.</p>
<p>Chcesz czy nie chcesz, twoje geny mają przyszłość polityczną, skóra odcień polityczny, oczy aspekt polityczny.</p>	<p>Whether you like it or not your genes have a political future the colour of your skin is political your eyes have a political dimension.</p>

25 “The conclusion that we came to through the lengthy process of translating the poems this way, is that the particular qualities of language that made those poems work in Polish somehow struggled into English, despite the huge differences in syntactical and semantic order between the two languages. In short, that their poeticity, if we can use such a term, crossed the boundary of language. If this is indeed the case, we see it as an immensely positive sign of great hope for the future; politicians may stockpile nuclear weapons, but the voice of the poet speaks out to us all” (S. Bassnett, P. Kuhiwczak, 1988: *Ariadne’s Thread...*, p. xiv).

<p>O czym mówisz, ma rezonans, o czym milczysz, ma wymowę tak czy owak polityczną.</p> <p>Nawet idąc borem lasem stawiasz kroki polityczne na podłożu politycznym.<sup>26</sup></p>	<p>Whatever you say has its echo whatever you keep quiet about is political regardless<sup>27</sup>.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

In this case too arguments for mistranslation can be easily found, beginning with the shape and number of stanzas, through a serious omission (the fifth stanza does not exist in the translation at all) to a loss of cultural connotations: an allusion to a well-known religious evening prayer song entitled in Polish “Wszystkie nasze dzienne sprawy” (All Our Daytime Matters) was turned into the areligious phrase devoid of any cultural connotations: “day and night-time affairs.” What do we get in return?

According to Edward Rogerson, this translation by Bassnett and Kuhiwczak, a manifestation of the “creative unfaithfulness of the translators,”<sup>28</sup> should be read with some criticism. The poem, originally divided into nine irregular stanzas, each dwelling on a different thought in a different logical construction, was structured differently in the translation which consists of eight stanzas. Moreover, some lines were simply omitted, while others telescoped together, losing their connection with the cultural tradition. It seems odd to Rogerson that an allusion to a popular Polish marching song disappeared completely, especially since it was not too difficult to translate: *Nawet idąc borem lasem / Stawiasz kroki polityczne / Na podłożu politycznym* (Even wandering through forests and woods / you take political steps / on a political basis,” trans. by Rogerson<sup>29</sup>). On the whole, he finds Bassnett and Kuhiwczak’s translation very unfriendly, both to the tone of this particular poem and to its delicate structural balance.

The whole translation also goes against the declared “creative unfaithfulness” which was supposed to abandon the reproduction of sound and rhyme patterns and preserve the poem’s underlying structures, tone and mood.<sup>30</sup>

26 W. Szymborska, 2017: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków, Wydawnictwo a5, p. 266.

27 S. Bassnett, P. Kuhiwczak, 1988: *Ariadne’s Thread...*, p. 45.

28 E. Rogerson, 1991: *Anti-Romanticism: Distance*. In: *The Mature Laurel. Essays on Modern Polish Poetry*. Edited by Adam Czerniawski. Dufour, Seren Books, p. 218.

29 E. Rogerson, 1991: *Anti-Romanticism...*, p. 218.

30 “Although we attempted to convey the shape of each original poem along with its tone and mood, we agreed from the outset that certain qualities would be inevitably lost.” These qualities include: “the sound pattern of Polish too far removed from those of English to be imitated or reproduced,” so the authors agreed to dispense with rhyme or to try to hunt for words with similar consonant clusters.” On the other hand, they found syllabic structuring possible to be reproduced in “some approximately similar

In fact, something else happened in the translation of Szymborska's poem. While the original poem's "verse structure relates less to linguistic patterns than to the development of verse patterns of thought":

The unwieldy verse of the English translation obscures the clarity of Szymborska's thought which, although eclectic and apparently disjointed, always maintains its own consistent logical drive.<sup>31</sup>

In effect "defamiliarisation" — "Ms Bassnett's way of persuading the reader that reading and interpreting foreign poetry ought to be made as difficult as possible"<sup>32</sup> — becomes a hindrance. On the one hand, Szymborska — deprived of all the Polish cultural connotations — does sound more universal in English. But on the other, her poem becomes much more pedestrian and superfluously strange.

An obvious difference between the status of Susan (a translation studies star) and Piotr (an average university teacher) is felt in the outcome of their collaboration in which Susan seemed to have had an upper hand. Yet most probably Auden did the same, more or less taking over the whole translation and making it into his text. So where does the decisive difference lie? Perhaps, to put it bluntly, what we can forgive Auden, a great poet and a translation layman, we cannot forgive Bassnett, a great translation professional and a poet? Joking aside, it seems that Auden did much for Mickiewicz, out of love for poetry, while Bassnett did much for her theory which, being programmatically practiced, was supposed to support itself. Her literary success with Szymborska has been a self-proclaimed one,<sup>33</sup> while Auden's success with Mickiewicz has been proclaimed by readers, beginning with Millis and Lechoń. In the end, it is never the mistranslated words, phrases or lines that make the real difference but the way these words, phrases and lines reverberate in a new literary culture. Let us compare two renditions of the ending of Szymborska's poem:

---

way in English" as well as "repetition as a structural device" so they "endeavoured to create such patterns in their translation" (S. Bassnett, P. Kuhlaczek, 1988: *Ariadne's Thread...*, p. xiv).

31 E. Rogerson, 1991: *Anti-Romanticism...*, p. 219.

32 E. Rogerson, 1991: *Anti-Romanticism...*, p. 219.

33 I have not met any positive reception evidence by a bi-cultural reader; the translation, however, functions on a didactic level as an example of "transcreation" (Brunel University London, <http://www.brunel.ac.uk/cbass/arts-humanities/research/entertext/issues/entertext-11.3/part2>. Accessed 10.04. 2019).

<p>W. Szymborska, "Children of the Age," transl. S. Barańczak &amp; C. Cavanagh</p> <p>To acquire a political meaning you don't even have to be human. Raw material will do, or protein food, or crude oil, or a conference table, whose shape was quarreled over for months: should we arbitrate life and death at a round table or a square one.</p> <p>Meanwhile people perished, animals died, houses burned, and the fields ran wild just as in times immemorial and less political.<sup>34</sup></p>	<p>W. Szymborska, "Children of this Age," transl. S. Bassnett &amp; P. Kuhiwczak</p> <p>You need not even be a human being to acquire political importance. It is enough just to be oil fodder or recyclable material or a conference table, the shape of which can be on an agenda for months. All this time people have been dying animals have been starving houses have been burning fields have been turning fallow just as in far off distant less political ages.<sup>35</sup></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Apparently, in both translations the bilingual reader finds various changes and shifts of meanings. However, while Barańczak and Cavanagh try to follow the natural and slightly ironical tone of Szymborska's poetic diction, Bassnett and Kuhiwczak make her style unnecessarily formal, additionally burdening it with tiring repetitions of long grammatical constructions ("... have been dying / have been starving / have been burning / have been turning fallow"). Moreover, once again three original stanzas using three different verses and thought

34 S. Barańczak, C. Cavanagh (eds., trans.), 1991: *Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule. Spoiling Cannibals' Fun*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp. 76—77. The original reads:

Nie musisz nawet być istotą ludzką,  
by zyskać na znaczeniu politycznym.  
Wystarczy, żebyś był ropą naftową,  
paszą treściwą czy surowcem wtórnym.

Albo i stołem obrad, o którego kształt  
spierano się miesiącami  
przy jakim pertraktować o życiu i śmierci,  
okrągłym czy kwadratowym.

Tymczasem ginęli ludzie,  
zdychały zwierzęta,  
płonęły domy  
i dziczały pola  
jak w epokach zamierzchłych  
i mniej politycznych. (W. Szymborska, *Wiersze...*, pp. 266—267).

35 S. Bassnett, P. Kuhiwczak, 1988: *Ariadne's Thread...*, p. 45.

patterns were combined into one long stanza, heavy with long formal lines, but surprisingly deprived of the heaviness of meaning — people have not been dying in Szymborska's poem, since dying is a natural fact, they “have been perishing” (*ginęli*).

In the end, it is not the various changes of the original, present in both the above-quoted renditions of Szymborska's poem, which really matter to English-language readers, but the way the new phrases and stanzas come across to them. The more the translated poem goes along with a target language and its literary conventions, the more likely it is to win new readers. Defamiliarization as a theoretical concept may seem right and justified, yet it makes it difficult to produce a text attractive to readers, especially when it goes across literary esthetics. To conclude: a (mis)translation can make a literary success, even if not a fully deserved one when confronted with the obviously different original, a (mis)poetry cannot succeed, even if put together with all due respect to the differences of the original.

## Literature

- Ariadne's Thread, Polish Women Poets*. 1993. S. Bassnett, ed., transl., P. Kuhniewicz, transl. London—Boston, Forest Books—Unesco.
- Auden W. H., 1970: *Translation*. In: *Man in Literature. Comparative World Studies in Translation*. R. O'Neal, H. M. McDonnell, J. E. Miller Jr., eds. Glenview, Illinois, Scott, Foresman and Company.
- Bassnett S., 1993: *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford, UK—Cambridge, US, Blackwell.
- Dickinson E., 1990: *100 Wierszy* [bilingual edition], S. Barańczak, ed., trans. Kraków, Wydawnictwo Arka.
- Kozak J., 2009: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a praxis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lechoń J., 2005: “The Glass of the Sage,” G. Kopolka, trans. In: *Evening on the Hudson. An Anthology of Jan Lechoń's American Writings*. New York, The Polish Institute of Arts and Sciences of America.
- Milne A. A., 1973: *Winnie-the-Pooh*. With decorations by E. H. Shepard. London, Egmond UK Ltd.
- Milne A. A., 1990: *Fredzia Phi-Phi*. M. Adamczyk-Garbowska, trans., A. L. Włoszczyński, ils. Lublin, Wydawnictwo Lubelskie.
- Milne A. A., 2017: *Kubuś Puchatek*. I. Tuwim, trans., E. H. Shepard, ils. Warszawa, Nasza Księgarnia.

- Mickiewicz A., 1956: "The Romantic," W. H. Auden, trans. In: A. Mickiewicz, *1798—1855 Selected Poems*. C. Millis, ed., J. Lechoń, critical appreciation. New York, The Noonday Press.
- Mickiewicz A., 2002: "Romanticism," M. J. Mikoś, trans. In: M. Mikoś, *Polish Romantic Literature. An Anthology*. Bloomington, Indiana, Slavica Publishers.
- Mickiewicz A., 2004: "Romantyczność." In: A. Mickiewicz, *Ballady i romanse*. Cz. Miłosz, introduction. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule. Spoiling Cannibals' Fun*. 1991. S. Barańczak, C. Cavanagh, eds., trans. Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- Rogerson E., 1991: *Anti-Romanticism: Distance*. In: *The Mature Laurel. Essays on Modern Polish Poetry*. Adam Czerniawski, ed. Dufour, Serene Books.
- Skwara M., 1994: *Mickiewicz i Emerson — prelekcje paryskie*. „Pamiętnik Literacki” 85 (3), pp. 102—117.
- Szyborska W., 2017: *Wiersze wybrane*. Wybór i układ Autorki. Kraków, Wydawnictwo a5.
- Tabakowska E., 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. A. Pokoj-ska, trans. Kraków, TAIWPN Universitas.
- Weyman D., 2006: *W. H. Auden jako tłumacz 'Romantyczności' Mickiewicza*. „Res Publica Nowa” 19 (3), pp. 66—78.

Marta Skwara

### (Mis)translation as a Literary Success

**SUMMARY** | Both of the concepts — mistranslation and literary success — are far from being clear and unambiguous, which leads to various limitations on the one hand, but also to potentially beneficial new readings on the other. Moreover, the difference between a translation and a mistranslation is not an easy one to assess (particularly when poetry is concerned) just like any literary success is difficult to measure. Apart from evidence such as reception, we are left mostly with aesthetic criteria when assessing a literary success and, to some extent, also the successfulness of any translation. In order to discuss such unclear but deeply intertwined issues, I look into three matters. Firstly, I draw attention to two undeniable examples of both mistranslation and literary success to point out possible (and impossible) criteria of both phenomena. Secondly, I proceed to a particular case of a (mis)translation and literary success (Auden's version of Mickiewicz's "Romantyczność"), to shed some more light on the issues in question. In the end, I confront the case with another seemingly similar one (Bassnett & Kuhiwczak's rendition of Szyborska's "Dzieci epoki"), yet resulting in a different outcome. At the end I point out where, in my opinion, lies a difference in assessing a particular (mis)translation and its literary success.

**KEYWORDS** | translation, mistranslation, Polish poetry, Adam Mickiewicz, Wisława Szymborska

Marta Skwara

### (Błędny) przekład jako sukces literacki

STRESZCZENIE | Oba pojęcia — błędny przekład i sukces literacki — dalekie są od klarowności i jednoznaczności, co z jednej strony prowadzi do rozmaitych ograniczeń, ale i do potencjalnie odkrywczych nowych odczytań z drugiej. Co więcej, różnica między przekładem a błędnym przekładem nie jest łatwa do ustalenia (zwłaszcza w przypadku poezji), podobnie jak trudne jest wymierzenie sukcesu literackiego. Oprócz świadectw recepcji pozostają nam przede wszystkim kryteria estetyczne w ocenie zarówno sukcesu literackiego, jak i — do pewnego stopnia — udatności przekładu. Aby przedyskutować te nieostre, ale połączone z sobą pojęcia, sięgam do trzech przypadków. Najpierw skupiam się na dwóch niewątpliwych przykładach błędnego przekładu i sukcesu literackiego, aby wskazać możliwe (i niemożliwe) kryteria oceny obu zjawisk. Następnie przechodzę do konkretnego przypadku (błędnego) tłumaczenia i sukcesu literackiego (*Romantyczność Mickiewicza* w wersji Audena), aby nieco inaczej naświetlić omawiane zagadnienia. Wreszcie konfrontuję szczegółowo analizowany przekład z innym, pozornie podobnym (*Dzieci epoki Szyborskiej* w przekładzie Bassnett i Kuhlczaka), ale dającym odmienny efekt końcowy. W zakończeniu wskazuję, na czym może polegać różnica w ocenie błędności lub poprawności przekładu i jego sukcesu czytelniczego.

SŁOWA KLUCZOWE | przekład, błędny przekład, poezja polska, Adam Mickiewicz, Wisława Szymborska

MARTA SKWARA | Professor at the Literature and New Media Department, the University of Szczecin; Head of the Comparative and Translation Studies Unit, a member of the executive board of the Polish Comparative Literature Association and the editor-in-chief of the *Rocznik Komparatystyczny/ Comparative Yearbook*. She is the author of eight comparative monographs (two co-authored) and over ninety articles devoted to comparative literature and cultural translation studies, particularly to European and transatlantic romanticism and modernism.



# Przekłady amerykańskie Julii Hartwig Peryferie i parafernalia\*

## American Translations of Julia Hartwig Peryphery and Paraphernalia

Ewa Rajewska



<https://orcid.org/0000-0002-8561-0638>

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAŃ  
[rajewska@amu.edu.pl](mailto:rajewska@amu.edu.pl)

Data zgłoszenia: 1.02.2019 r. | Data akceptacji: 9.10.2019 r.

**ABSTRACT** | The article analyzes selected aspects of some literary translations from American poetry, especially by William Carlos Williams, made by a Polish poet Julia Hartwig during and after her several visits to the States. American translations in general are seen as peripheral in her literary life, especially when compared to, for instance, French literature and culture, which were very important, even formative for Hartwig's creative personality. The American translations selected in this article could also be considered peripheral as they do not form the centre of Hartwig's original literary oeuvre, which is the most crucial context of the paper.

**KEYWORDS** | American poetry, Polish poetry, translation, Julia Hartwig, William Carlos Williams

---

\* Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki (projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).



Wisława obiera kartofle  
 Urszula zbiera dereń  
 Ewa urzęduje Am Gestade [...]  
 Julia Hartwig, *Uciekając od swoich zadań*

## 1.

Twórczość przekładowa nigdy nie znajdowała się w centrum działalności literackiej Julii Hartwig, zawsze stanowiła co najwyżej jej uzupełnienie. Bywała inspirowanym, „autodydaktycznym” punktem wyjścia — jak tuż po wojnie, w czasach starań o francuskie stypendium, gdy jeszcze niezbyt dobrze znając język, młoda poetka na zlecenie Adama Ważyka tłumaczyła wiersze do opracowywanej przez niego antologii poezji francuskiej. Tłumaczenie było podtrzymaniem ciągłości pracy literackiej wtedy, gdy poezja do niej nie przychodziła — w czasie zmagania z tragedią osobistą, w intelektualnym czy emocjonalnym rozproszeniu („Bo wiersz powstaje albo nie. [...] Kiedy nie mogłam pisać własnych rzeczy, tłumaczyłam”, powiedziała po latach w wywiadzie<sup>1</sup>). W tym sensie przekłady literackie Julii Hartwig — mimo wielu nagród i niezaprzecznego faktu, że stanowią szereg ciekawych i ważnych dla literatury polskiej ksiązek — to jednak obrzeża jej bogatego gatunkowo i objętościowo pisarstwa; twórczość przekładową na mapie twórczości literackiej Julii Hartwig uważam — ostrożnie — za peryferyjną. Własna poezja, postrzegana wręcz w kategoriach obowiązku<sup>2</sup>, zawsze była dla niej najważniejsza.

Ameryka, ściślej zaś Stany Zjednoczone również nigdy nie leżały w centrum na prywatnej mapie świata poetki. To o Francji mówiła: „kraj mojego życia”<sup>3</sup>, „oddałam jej pół serca”<sup>4</sup>; kultura i literatura francuska faktycznie ją ukształtowały.

Młodzińczy wyjazd na stypendium do Francji był jej wyborem; pierwszy wyjazd do Stanów Zjednoczonych, który przypadł na lata 1970—1974, został natomiast wymuszony okolicznościami życiowymi, dokładniej zaś gęstniejącą po roku 1968 sytuacją polityczną w Polsce, bezpośrednio przekładającą się na sytuację osobistą Hartwig. Wyjazd ten uznaną poetkę, współpracowniczkę najważniejszych polskich czasopism literackich oraz Polskiego Radia, członkinię Polskiego Pen Clubu i ZLP, przesunął na peryferie, by tak rzec, „zawodowego

1 J. Hartwig, 2014c: *Życie to podróż, to ocean. Z Julią Hartwig rozmawia Artur Cieślak*. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo, s. 49.

2 Ibidem, s. 55.

3 J. Hartwig, 2011: *Dziennik*. T. 1. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 167.

4 J. Hartwig, 2014a: *Błyski zebrane*. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich, s. 190.

życia literackiego”. To nie była łatwa decyzja: „[...] podróż do Ameryki była o tyle sporym wyzwaniem, że jako Europejka obawiałam się, że nie odnajdę się w tamtej kulturze, że pozostanie mi obca, wręcz niezrozumiała. Odczuwałam już wtedy przywiązanie do określonych krajów, kultur, ludzi”<sup>5</sup>, wspominała. W momencie wyjazdu do Stanów Julia Hartwig była kobietą dojrzałą, odnotujemy niedyskretnie: zbliżającą się do pięćdziesiątki. Wyjechała wraz z mężem — poetą Arturem Międzyrzeczkim, zabierając ze sobą nastoletnią córkę.

„Trochę inaczej wyobrażaliśmy sobie ten [amerykański — E.R.] wyjazd. Wiedzieliśmy przede wszystkim, że nic nas nie zwalnia z obowiązku pisania — wspomniała poetka. A do tego niezbędne jest skupienie. Ameryka jednak nas rozpraszała”<sup>6</sup>. Tłumaczenie jako podtrzymanie ciągłości pracy literackiej było naturalną konsekwencją takiego stanu rzeczy: „[...] postanowiliśmy tam tłumaczyć poetów amerykańskich. Przed wyjazdem znaleźliśmy ich niewielu — Whitmana, Dickinson, Poego — zaczęliśmy więc szybko nadrabiać zaległości. Tomy wybranej poezji wysyłaliśmy w paczkach do Polski. Tu czekały na nasz powrót, a kiedy po czterech latach wróciliśmy, zaczęliśmy konsekwentnie tłumaczyć i przygotowywać antologię”<sup>7</sup>.

Tak powstała ...*opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*, opracowana przez Julię Hartwig i Artura Międzyrzeczkiego (1992)<sup>8</sup>. Ale plonem tej i kolejnych amerykańskich podróży były także: *Wiersze wybrane* Marianne Moore, przełożone przez Hartwig wspólnie z Ludmiłą Marjańską (1980)<sup>9</sup>; *Jadąc przez Ohio i inne wiersze* Roberta Blya w wyborze i przekładzie Hartwig (1985)<sup>10</sup>; opracowana przez Hartwig antologia poetek amerykańskich *Dziki brzoskwinie* (2003)<sup>11</sup>; jej autorski i przez nią przełożony wybór poezji Williama Carlosa Williama *Spóźniony śpiewak* (2009)<sup>12</sup> oraz jej *Dziennik amerykański* (1980 i 2015)<sup>13</sup>. A także, co nie mniej ważne, były nim *americana*, wiersze

5 J. Hartwig, 2014c: *Życie to podróż...*, s. 53.

6 Ibidem, s. 55—56.

7 J. Hartwig, 2014b: *Największe szczęście, największy ból. Jarosława Mikołajewskiego rozmowy z Julią Hartwig*. Kraków, Wydawnictwo a5, s. 52.

8 J. Hartwig, A. Międzyrzecki, red., 1992: *...opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej. Wiersze od Poego, Whitmana i Emily Dickinson do poetów współczesnych*. Warszawa, „RePrint”, „Res Publica”.

9 M. Moore, 1980: *Wiersze wybrane*. L. Marjańska, red. L. Marjańska, J. Hartwig, tłum. Warszawa, PIW.

10 R. Bly, 1985: *Jadąc przez Ohio i inne wiersze*. J. Hartwig, red. i tłum. Warszawa, PIW.

11 J. Hartwig, red., 2003: *Dziki brzoskwinie. Antologia poetek amerykańskich*. J. Hartwig et. al., tłum. Warszawa, Sic!

12 W.C. Williams, 2009b: *Spóźniony śpiewak*. J. Hartwig, red. i tłum. Wrocław, Biuro Literackie.

13 J. Hartwig, 2015: *Dziennik amerykański*. Wyd. 2, popr. i uzup. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich.

włączane do różnych tomów, po latach wydane osobno jako *Wiersze amerykańskie* (2002)<sup>14</sup>.

Tak przedstawiają się główne, choć „peryferyjne” wątki, które chciałabym przybliżyć w niniejszym szkicu — ze świadomością, że badania nad tłumaczeniem jako twórczością artystyczną to jednak wciąż peryferie Translation Studies, a skupienie się nad pozytywistycznie zakorzenionym pojęciem „wpływu” to już w ogóle peryferie peryferii.

Skądinąd pojęcie to jest dla bohaterki artykułu operatywne, choć bywa przez nią przywoływane raczej z rezerwą: „Dziesiątki przekładów wierszy Apollinaire’a, jakie wykonałam, pozwoliły mi przetrwać tę materię poetycką aż do końca, choć wydaje mi się, że na moją własną poezję nie wywarła ona wpływu”<sup>15</sup>.

Jeśli zaś chodzi o sygnalizowane w podtytule tego tekstu paraferalia, będzie mnie interesowała zarówno perspektywa osobista, jak i utajona w trochę już zapomnianym źródłosłowie perspektywa kobiety zamężnej — spojrzenie niewybytej swych dawnych przedmiotów (i przymiotów) pani domu. W poezji Julii Hartwig to, moim zdaniem, perspektywa nowa: oto od *Czuwania* (1978), pierwszego tomu „poamerykańskiego”, bohaterka jej wierszy objawia się nam w nowych, bardzo konkretnych sytuacjach lirycznych. Jak w *Odwiedzinach*, pięknym wierszu o bliskości i samotności:

*Wali Janta-Półczyńskiej*

Obierając dziś fasolę szparagową

wróciłam nieoczekiwanie na Long Island.

Wasz dom w białym dymie krążących nad dachem mew

i wypełniająca pokoje śmiertelna choroba Aleksandra,

coraz bardziej zaborcza i nieustępliwa.

Tymczasem ty, w kuchni z widokiem na plażę

przygotowujesz kruche strączki fasoli do obiadu.

– Dlaczego nie odcinasz ogonków — napomina cię surowo,

a ty odpowiadasz lekko poirytowana: Zlituj się, daj żyć!

I nawet nie zauważasz, jak to zabrzało, jak to zabrzało. [...] <sup>16</sup>

Pomysł antologii poezji amerykańskiej uwzględniającej wyłącznie wiersze napisane przez kobiety (*Dzikię brzoskwinie*) wziął się z poczucia braku. W *Słowie wstępnym* Hartwig czytamy:

Pokazanie tej twórczości w obszerniejszym wyborze pozwala nam poszerzyć naszą wiedzę o realiach życia amerykańskiego, widzianych oczami amerykań-

14 J. Hartwig, 2002: *Wiersze amerykańskie*. Warszawa, Sic!

15 J. Hartwig, 2011: *Dziennik*. T. 1..., s. 29.

16 J. Hartwig, 2002: *Wiersze amerykańskie...*, s. 16.

skich kobiet-poetek. A jest to zakres wiedzy wzbogacony o przeżycia związane z macierzyństwem, domem rodzinnym i dziećmi, a także z przyrodą, o której kobiety-autorki piszą z upodobaniem<sup>17</sup>.

Realia życia amerykańskiego, oglądane oczyma polskiej poetki, a przy tym kobiety, żony i matki — to właściwie gotowa formuła jej *Dziennika amerykańskiego* i *americanów*.

## 2. Pani domu

Dwie trzy zwrotki Każda z nich da się zanotować  
między ubiciem omletów i wysmarowaniem patelni [...].

Julia Hartwig, *Emily Dickinson*<sup>18</sup>

W pewnym sensie moja czteroletnia podróż-  
przygoda z Ameryką była zaciszna i domowa.

Julia Hartwig, *Życie to podróż, to ocean*<sup>19</sup>

W *Dzienniku amerykańskim* Julii Hartwig nie ma prawie śladu po Iowa International Writing Program, iowańskim stypendium pobytowym dla zagranicznych pisarzy, którego beneficjentami byli oboje z Arturem Międzyrzeczkim, i od którego rozpoczęła się ich amerykańska wizyta. Niewiele jest wzmianek o zajęciach dydaktycznych, które poetka prowadziła na Drake University; a wyjeżdżała też przecież z wykładami na uniwersytety w Ottawie i w Carlton. Tymczasem na podstawie jej diarystycznych zapisków i liryków z tamtego czasu oraz powracających do niego wierszy można ulec złudzeniu, że Julia Hartwig prowadziła w Stanach żywot *faculty wife*, profesorskiej żony.

Wcześniej metafizyczny wymiar krzątactwa był jej raczej obcy:

Nie cierpię zajęć domowych, kuchennej krzątania, ścierania kurzu. Oczywiście zajmowałam się córką, ale zawsze musiałam mieć kogoś w odwodzie — powiedziała w jednym z późnych wywiadów autorka cyklu *Powitanie córeczki*. — Przez wiele lat wiceprezesowałam Związkowi Literatów. Z pewnych obowiązków nie mogłam tak po prostu zrezygnować<sup>20</sup>.

17 J. Hartwig, red., 2003: *Dzikie brzoskwinie...*, s. 6.

18 J. Hartwig, 2002: *Wiersze amerykańskie...*, s. 67.

19 J. Hartwig, 2014c: *Życie to podróż, to ocean...*, s. 64.

20 Ibidem, s. 48.

Przed wyjazdem gotowała rzadko. Miała gosposię, notabene uwielbiającą Zbigniewa Herberta („kiedy się zjawiał, zawsze musiał znaleźć się dla niego obiad”, wspominała Hartwig w wywiadzie<sup>21</sup>). Tymczasem w przedmowie do *Dziennika amerykańskiego* zapisała:

Notatki te powstawały pośród zwyczajnych kobiecych zajęć, rodzinnych i domowych: robiłam zakupy, wynajmowałam dom i płaciłam podatki. Moje krótkotrwałe wykłady na uniwersytecie pozwoliły mi zetknąć się z młodzieżą studencką, z profesorami i administracją. Śledziłam też z największym zainteresowaniem tamtejsze życie publiczne. Był to okres negocjacji o przerwanie wojny w Wietnamie, afery Watergate i upadku Nixona<sup>22</sup>.

Hartwig sama obsadza się w roli pani domu, oddanej „zwyczajnym kobiecym zajęciom”. Sądzę, że trochę w tym autokreacji, a także swoistej przymiarki do nowej rzeczywistości. Jak sama pisze, typowe postaci amerykańskiego życia to komiwojażer/-ka i „znudzona, smutna lub starzejąca się amerykańska żona”:

Kobieta pozostawiona sobie w podmiejskim czy prowincjonalnym domu budziła zawsze niepokoje nie tylko mężów, ale i pisarzy. Co robi? Jaki jest jej realny i wyimaginowany świat? Bywają samotnice alkoholiczki, samotnice fantastki, samotnice intrygantki, samotnice szalone. Samotnice pełne rezygnacji. Amerykańskie, jakże inne od francuskich panie Bovary.

Młodej pani domu poświęcił Williams swój czuły i pełen wdzięku wiersz:

O dziesiątej rano młoda kobieta  
krząta się w negliżu  
za drewnianymi ścianami męzowskiego domu.  
Przejeżdżam tamtędy samochodem.

Potem wychodzi przed drzwi,  
żeby przywołać lodziarza i sprzedawcę ryb,  
nieśmiała, nie skrępowana gorsetem, nawijając  
na palce kosmyki włosów. Przypomina mi  
opadły liść.

Ciche koła mojego samochodu  
przemykają z szelestem po suchym listowiu,  
kiedy kłaniając się mijam ją z uśmiechem<sup>23</sup>.

21 J. Hartwig, 2014b: *Największe szczęście...*, s. 53.

22 J. Hartwig, 2015: *Dziennik amerykański...*, s. 5.

23 Ibidem, s. 12.

„Czuły i pełen wdzięku wiersz”? Ta czułość i wdzięk są w dużej mierze dziełem przekładu Hartwig. Mogłoby się wydawać, że w *The Young Housewife* William Carlos Williams jest bezwzględniejszy niż Philip Larkin, który w swych *Afternoons* pisze, że młode mężatki coś spycha na margines ich własnego życia (peryferie!), a ich uroda topornieje („Their beauty has thickened. / Something is pushing them / To the side of their own lives”; w przekładzie Stanisława Barańczaka: „Coś z wolna pogrubia urodę / Tych kobiet. Coś je odsuwa / Na ubocze ich własnego życia”<sup>24</sup>). U Williama suche liście, do których porównuje się młodą mężatkę, zostają po prostu rozjechane kołami samochodu.

William Carlos Williams, *The Young Housewife*

At ten AM the young housewife  
moves about in negligee behind  
the wooden walls of her husband's house.  
I pass solitary in my car.

Then again she comes to the curb  
to call the ice-man, fish-man, and stands  
shy, uncorseted, tucking in  
stray ends of hair, and I compare her  
to a fallen leaf.

The noiseless wheels of my car  
rush with a crackling sound over  
dried leaves as I bow and pass smiling<sup>25</sup>.

Młoda pani domu Julii Hartwig jest nieśmiała, choć nieskrępowana (gorsetem); w zamyśleniu — a może kokieteryjnie? — nawija włosy na palce. To „kobieta”, „pani domu” — a nie „mężatka”, mężowski jest tylko dom. Jest delikatna jak opadły liść; bohater liryczny mija ją „z szelestem”, jakby nie chciał jej spłoszyć.

Z upływem czasu przekład tego liryku pod piórem Hartwig wyraźniej dedyktycznie — w wersji z 2009 roku znajdziemy dwukrotne „wtedy”. Bohaterka tego tłumaczenia już nie marzy, lecz przywołuje się do porządku („przygląda niesforne kosmyki włosów”), a symboliczne zabójstwo nie jest już takie ciche i szeleszczące — chrzęści.

24 P. Larkin, 1991: *44 wiersze*. S. Barańczak, red. i tłum. Kraków, Wydawnictwo Arka, s. 88 i 89.

25 W.C. Williams, 1986: *The Collected Poems of William Carlos Williams 1909–1939*. A. Walton Litz, C. MacGowan, eds. New York, New Directions, s. 57.

William Carlos Williams, *Młoda pani domu*

Przeł. Julia Hartwig

O dziesiątej rano młoda kobieta  
krząta się w negliżu za  
drewnianymi ścianami mężowskiego domu.  
Przejeżdżam wtedy obok samochodem.

Potem wychodzi przed dom,  
żeby przywołać roznosiciela lodu i handlarza rybami,  
nieśmiała, nieściśnięta jeszcze gorsetem, przyglądając  
niesforne kosmyki włosów. Przypomina mi wtedy  
opadły liść.

Bezszelestne koła mojego samochodu  
przemykają z chrzęstem po zeschlým listowiu,  
kiedy kłaniając się mijam ją z uśmiechem<sup>26</sup>.

„Czułość i wdzięk” przekładu Hartwig najwyraźniej widać w zestawieniu z tłumaczeniem Piotra Sommera, w którym młoda mężatka, „snująca się” i „speszona”, „bez gorsetu”, sprawia wrażenie, jakby nie miała na sobie nic innego.

William Carlos Williams, *Młoda mężatka*

Przeł. Piotr Sommer

O dziesiątej rano młoda żona  
snuje się w szlafroku po  
drewnianym domu swego męża.  
Ja przejeżdżam obok samochodem.

A potem podchodzi do krawężnika  
i woła dostawcę lodu, sprzedawcę ryb, i stoi tam  
speszona, bez gorsetu, upychając  
sterczące kosmyki włosów, i przypomina mi  
opadły liść.

Spod bezgłośnych kół mojego samochodu  
słysząc trzask suchych liści kiedy  
kłaniam się i mijam ją z uśmiechem<sup>27</sup>.

26 W.C. Williams, 2009b: *Spóźniony śpiewak...*, s. 68.

27 W.C. Williams, 2009a: *Młoda mężatka*. P. Sommer, tłum. „Literatura na Świecie” 2009, nr 1/2, s. 211.

Bohater liryczny przekładu Stanisława Barańczaka okazuje się najbardziej szarmanckim kierowcą — składnia ostatniego wersu tego tłumaczenia wyraźnie wskazuje, że uśmiecha się do mijanej kobiety. U Williamsa to wcale nie jest takie oczywiste — jego bohater może się uśmiechać do samego siebie, triumfując, w poczuciu zemsty. Interpretując ten wiersz, Marjorie Perloff pisze o niespełnionej fantazji erotycznej<sup>28</sup>. Żeby nie było niedomówień, Barańczak zaznacza też, że bohaterka nie założyła gorsetu pod szlafrok.

William Carlos Williams, *Młoda mężatka*

Przeł. Stanisław Barańczak

O dziesiątej rano młoda mężatka  
krząta się w szlafroku, niewidoczna  
zza drewnianych okien mężowskiego domu.  
Przejeżdżam obok, sam jeden w aucie.

A jednak zbliża się do krawężnika, żeby  
przywołać rozwoziciela lodu czy ryb, i stoi,  
nieśmiała, bez gorsetu pod szlafrokiem, zatykając  
za ucho zbłąkane pasemka włosów, a ja porównuję ją  
do opadłego liścia.

Bezszelestne opony samochodu  
kruszą potrzaskujące lekko  
uschłe liście, gdy przejeżdżam obok  
ze skinieniem głowy i uśmiechem<sup>29</sup>.

Ale w przekładzie Barańczaka dzieje się coś jeszcze. W Williamsowskim oryginale czytaliśmy, że bohaterka „moves about [...] behind / the wooden walls” — „krząta się po domu [...] za jego drewnianymi ścianami”. Oryginał nie precyzuje, czy widać ją, czy nie — może przez okna? Jeśli, jak czytamy u Barańczaka, młoda mężatka jest „niewidoczna / zza drewnianych okien mężowskiego domu”, skąd w takim razie jego bohater tak precyzyjnie wie, co ona robi? Czyżby w niedalekiej przeszłości był bezpośrednim świadkiem (i urozmaiceniem) tej młodej małżeńskiej rutyny?

28 M. Perloff, 2009: „Nadać kształt”: *Williams i wizualizacja poezji*. M. Wiśniewski, tłum. „Literatura na Świecie”, nr 1/2, s. 32.

29 W.C. Williams, 1992: *Młoda mężatka*. S. Barańczak, tłum. W: S. Barańczak, red.: *Miłość jest wszystkim, co istnieje. 300 najslawniejszych angielskich i amerykańskich wierszy miłosnych. Antologia w wyborze i przekładzie Stanisława Barańczaka*. Poznań, Wydawnictwo a5, s. 240.



### 3. Sąsiadka w oknie

Oto Julia Hartwig — kapłanka domowego ogniska — w nowym amerykańskim domu dokonuje inauguracji kominka:

Od razu znalazł się punkt centralny w pokoju, wszyscy skupili się przed ogniem. Jest coś przyciągającego w tym oswojonym domowym płomieniu, zmiennym i monologującym.

Wczoraj wydało mi się nagle, że nasz dom jest zbyt rozpierzchnięty, każdy siedzi w swoim pokoju jak żółw w skorupie. Było już po jedenastej, gdy wsadziłam do pieca suflet, rozpałam na kominku i ogłosiłam nocny antrakt<sup>30</sup>.

Ograniczona perspektywa „zza ścian mężowskiego domu” daje o sobie znać. Dom staje się punktem centralnym, pozostałe rzeczy dzieją się *Wokół domu*, jak w jednym z *americanów*.

Co widać z takiej perspektywy? Ogrodnika z sąsiedztwa, który raz na tydzień, kosząc rozległy trawnik, utrudnia jej pracę — nie, bynajmniej nie kuchenną. Hałas jest taki, że „Trudno cokolwiek zrozumieć z czytanej książki, jeszcze trudniej coś napisać”<sup>31</sup>, komentuje narratorka *Dziennika amerykańskiego*:

Ogrodnik jest najciekawszym obiektem w moim polu widzenia, czasem pojawiają się auta, dzieci i trochę oswojonych czworonogów. Jest zawsze pogodny, tą niepokojącą pogodą człowieka o zahamowanej inteligencji, uśmiecha się na mój widok i wita mnie co dzień po angielsku, ale nawet te dwa słowa brzmią z cudzoziemska i na domiar bełkotliwie, jakby miał wadę wymowy. Porto Rico? Jakiś kraj Południowej Afryki?<sup>32</sup>

Przez okno widać także czarnoskórych sąsiadów:

Lubiliśmy patrzeć na członków tej rodziny, kiedy ktoś z nich pojawiał się na widoku. Dziewczynki bawiły się często na gołym, wydeptanym podwórku — bo nie mieliśmy tu trawników i teren dokoła był dość zaniedbany — zazwyczaj same, zawsze w świeżych sukienkach i z kokardkami we włosach zaplecionych w ciasne warkoczyki. [...] Matka dziewczynek była prawdziwą pięknoscią, toteż nie pomijaliśmy żadnej okazji, żeby obejrzeć ją z naszych okien, jak tanecznym, kołyszącym się krokiem porusza się na swoich smukłych nogach po podwórku, z taką samą gracją wyrzucając śmiecie do pojemnika i spiesząc w wyjściowej sukni do miasta. Twarz miała wąską, otoczoną wspaniałymi, upiętymi do tyłu włosami. Nie było w niej nic z jaskrawej i przekornej strojności Murzynek. [...]

30 J. Hartwig, 2015: *Dziennik amerykański...*, s. 13.

31 Ibidem, s. 29.

32 Ibidem.

Podeszłam właśnie do okna, żeby zapuścić rolety, kiedy uwagę moją zwróciło tych dwoje, bo była tam na dole nasza piękna sąsiadka i jej przyjaciel. Wyglądali tak, jakby ćwiczili w odległości kilku metrów od siebie jakieś zawiłe *pas* taneczne, w którym poruszając się z gracją, nie mogą odnaleźć wspólnego rytmu; jakby ten balet z namysłem układali, nie umiając natrafić na właściwy trop, podczas kiedy muzyka posunęła się już naprzód, nie czekając, aż przystosują krok do przebrzmiałych fragmentów melodii. Było to tak zdumiewające, że zawołałam A. Patrzyliśmy na nich, nie rozumiejąc, co się dzieje. Mówili coś przy tym i twarze ich były pełne wyrazu, gwałtowne i przejęte; potrząsali głowami, obracali się, ich biodra i nogi tańczyły, ramiona wysuwały się naprzód i cofały. Trzeba było dłuższej chwili, żeby zrozumieć, że to nie balet, ale kłótnia. Piękni kochankowie kłócili się i wyszli ze swoją kłótnią pod gołe niebo, jakby wzywając je na świadka swych racji. [...] <sup>33</sup>.

To efektowny, przykuwający uwagę, pięknie napisany *passus* — a jednak jest w nim coś, co może budzić czytelnicy opór. Zjawiskowa czarnoskóra sąsiadka jawi się w tym opisie jak, nie przymierzając, afrykańska kochanka Kurtza.

W swojej recenzji *Wierszy amerykańskich* Piotr Śliwiński pisał o walorze reporterskim *Dziennika amerykańskiego* Hartwig — w latach 80. realia amerykańskie wcale nie były w Polsce powszechnie znane <sup>34</sup>. Wydaje się jednak, że w przypadkach takich jak przytoczony to nie tylko reporterstwo, to już podglądactwo. Przeprowadzone na zimno, niedyskretne, nie zawsze empatyczne. W kilku przypadkach chciałoby się nawet powiedzieć: nie do napisania po zwrocie postkolonialnym. Ten podglądacki rys zaznacza się też w niektórych spośród *Wierszy amerykańskich* Hartwig: *Murzyńskiej rodzinie*, *Czarnym komiksie*, *Kłopotach*. To antropologiczne, uważa Marcin Telicki <sup>35</sup>. Ale może można zaryzykować inny przymiotnik: to Williamsowskie. O Williamie Carlosie Williamsie jako „przewodniku po obczyźnie” Julii Hartwig interesująco pisał Maciej Nawrocki <sup>36</sup>, o szczególnym, zdystansowanym podglądactwie poety — na polskim gruncie Katarzyna Michalska <sup>37</sup>. Badaczka podkreśla wszakże głęboki humanizm poetyckich obrazów Williamsa; być może jej argumentacja przekona czytelników Williamsowskiego *Usprawiedliwienia* w przekładzie Hartwig.

33 Ibidem, s. 145, 147.

34 P. Śliwiński, 2002: *Liryczne opowieści*. „Nowe Książki”, nr 9, s. 55.

35 M. Telicki, 2009: *Poetycka antropologia Julii Hartwig*. Poznań, Wydawnictwo UAM.

36 M. Nawrocki, 2016: *Miejsce Williama Carlosa Williama w polisystemie literackim Julii Hartwig*. „Przekładaniec”, nr 32, s. 249—270.

37 K. Michalska, 1996: *Wędrowanie, podglądanie*. W: P. Fast, red.: *Obyczajowość a przekład*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, s. 39—51.

W swej monografii poświęconej Julii Hartwig Anna Legeżyńska wskazywała na charakterystyczną poetykę jej utworów. Zdaniem badaczki, poetka „obserwując materialny i pozornie banalny detal, potrafi wydobyć z niego wiedzę o czymś niematerialnym i niezmiernie ważnym”<sup>38</sup>. Tak nie było zawsze. W moim rozpoznaniu: tak nie było przed zetknięciem Hartwig z poezją amerykańską. Dostrzega to także Elżbieta Winiecka, chociaż głównie w odniesieniu do *americanów*, zwracając uwagę szczególnie na „rytm tych wierszy, ich stylistyczną prostotę, a zarazem narracyjną rozlewność języka, upodabniającą je do twórczości poetów amerykańskich”<sup>39</sup>.

By nawiązać do motta niniejszego szkicu: co robi William Carlos Williams, uciekając od swoich poetyckich zadań? Deliberuje nad koniecznością generalnych porządków:

William Carlos Williams, *Le médecin malgré lui*

Przeł. Julia Hartwig

Tak zdaje się że powinienem  
umyć ściany mojej pracowni  
wyczyścić z rdzy  
moje instrumenty i utrzymywać je  
w należyтым porządku  
zbudować półki w laboratorium  
wyrzucić stare preparaty  
oczyścić butelki  
i napełnić je na nowo kupić  
nowe soczewki złożyć  
moje pisma na sztorc zamiast  
trzymać je rzucone  
na stertę — potem zabrać się do czytania  
tych które pochodzą sprzed dziesięciu lat  
stopniowo  
dojść do dzisiejszych  
katalogując co ważniejsze  
artykuły by móc do nich sięgnąć  
Chyba powinienem też  
przeczytać nowo wydane książki

38 A. Legeżyńska, 2017: *Julia Hartwig. Wdzięczność*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 169.

39 E. Winiecka, 2015: *Zapis amerykański Julii Hartwig*. W: B. Kulesza-Gulczyńska, E. Winiecka, red.: *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Bogucki, s. 108.

Gdybym tu jeszcze wliczył  
 spłatę rachunku u krawca  
 i w pralni  
 a także gdybym zapuścił sobie uczciwą bródkę  
 i zadbał o to żeby wyglądać  
 poważnie  
 Kto wie? Może zdobyłbym wówczas  
 względy mojej Pani Uszczęśliwiającej  
 i do głowy przychodziłyby mi  
 same pocziwe myśli!<sup>40</sup>

Finał przekładu Hartwig krąży wokół erotycznego zaspokojenia. A nie musiałyby, mogłyby to bowiem zamiast „pocziwych” być myśli „jasne” (w opozycji do „czarnych, ciemnych”). Nie można też wykluczyć, że Lady Happiness, „Pani Uszczęśliwiająca” według Hartwig, to niekoniecznie kochanka, a na przykład Fortuna albo zasadniczo bezcielesna antropomorfizacja poezji:

[...] Who can tell? I might be  
 a credit to my Lady Happiness  
 and never think anything  
 but a white thought!<sup>41</sup>

A jednak co za szczęście, że doktor Williams nie miał zadatków na idealną panią domu i w odczytaniu i wyborze Julii Hartwig jego wiersze pozostały niepocziwie voyeurystyczne.

Narratorce *Dziennika amerykańskiego* również bliżej do biblijnej Marii niż Marty. Oto poetka na prośbę amerykańskich przyjaciół pod ich nieobecność odwiedza ich mieszkanie:

W mieszkaniu duszno i straszliwy bałagan, który rzuca się w oczy dopiero teraz, kiedy podnoszę rolety. Na podłodze w pokoju Deana wała się bielizna porozrzucana przy pospiesznym pakowaniu, po jadalni ze smętnym brzękiem krąży kilka much — rzecz tu niespotykana! — znakomicie odżywionych okruchami pozostałymi po przyjęciu. Przyniesione przez nas kwiaty zwiędły we flakonie, woda zgniła, doniczki z kaktusami suche jak pieprz. Otwieram na chwilę okna, uprzątam tylko przedmioty stojące na drodze, nie kusząc się nawet o poważniejsze czyszczenie, mebli jest tu tyle, że zabieg taki musiałby trwać wiele godzin.

40 W.C. Williams, 2009b: *Spóźniony śpiewak...*, s. 60.

41 W.C. Williams, 1986: *The Collected Poems...*, s. 122.

Pożyczam sobie w nagrodę książkę Wittgensteina, wydaną w małej biblioteczkę filozoficznej<sup>42</sup>.

I jeszcze autokreacyjny „błysk” tytułem zakończenia: „*Dziewczynka z miotłą Rembrandta. Ta sama okrągła buzia, ten sam perkaty nosek. / Przyjemnie odnaleźć się na portreciku naszkicowanym przez mistrza*”<sup>43</sup>.

## Literatura

- Bly R., 1985: *Jadąc przez Ohio i inne wiersze*. J. Hartwig, red. i tłum. Warszawa, PIW.
- Hartwig J., 2002: *Wiersze amerykańskie*. Warszawa, Sic!
- Hartwig J., 2010: *Wiersze wybrane*. Kraków, Wydawnictwo a5.
- Hartwig J., 2011: *Dziennik*. T. 1. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Hartwig J., 2014a: *Błyski zebrane*. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich.
- Hartwig J., 2014b: *Największe szczęście, największy ból. Jaroslawa Mikołajewskiego rozmowy z Julią Hartwig*. Kraków, Wydawnictwo a5.
- Hartwig J., 2014c: *Życie to podróż, to ocean. Z Julią Hartwig rozmawia Artur Cieślak*. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Hartwig J., 2015: *Dziennik amerykański*. Wyd. 2, popr. i uzup. Warszawa, Fundacja Zeszytów Literackich.
- Hartwig J., red., 2003: *Dzikie brzoskwinie. Antologia poetek amerykańskich*. J. Hartwig et. al., tłum. Warszawa, Sic!
- Hartwig J., Międzyrzecki A., red., 1992: *...opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej. Wiersze od Poego, Whitmana i Emily Dickinson do poetów współczesnych*. Warszawa, „RePrint”, „Res Publica”.
- Larkin P., 1991: *44 wiersze*. S. Barańczak, red. i tłum. Kraków, Wydawnictwo Arka.
- Legeżyńska A., 2017: *Julia Hartwig. Wdzięczność*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Michalska K., 1996: *Wędrowanie, podglądanie*. W: P. Fast, red.: *Obyczajowość a przekład*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”.
- Moore M., 1980: *Wiersze wybrane*. L. Marjańska, red. L. Marjańska, J. Hartwig, tłum. Warszawa, PIW.
- Nawrocki N., 2016: *Miejsce Williama Carlosa Williama w polisystemie literackim Julii Hartwig*. „Przekładaniec”, nr 32, s. 249—270.

42 J. Hartwig, 2015: *Dziennik amerykański...*, s. 55.

43 J. Hartwig, 2014a: *Błyski zebrane...*, s. 68.

- Perloff M., 2009: „Nadać kształt”: *Williams i wizualizacja poezji*. M. Wiśniewski, tłum. „Literatura na Świecie”, nr 1/2, s. 14—50.
- Śliwiński P., 2002: *Liryczne opowieści*. „Nowe Książki”, nr 9, s. 26.
- Telicki M., 2009: *Poetycka antropologia Julii Hartwig*. Poznań, Wydawnictwo UAM.
- Williams W.C., 1986: *The Collected Poems of William Carlos Williams 1909—1939*. A. Walton Litz, C. MacGowan, eds. New York, New Directions.
- Williams W.C., 1992: *Młoda mężatka*. S. Barańczak, tłum. W. S. Barańczak, red.: *Miłość jest wszystkim, co istnieje. 300 najślawniejszych angielskich i amerykańskich wierszy miłosnych. Antologia w wyborze i przekładzie Stanisława Barańczaka*. Poznań, Wydawnictwo a5.
- Williams W.C., 2009a: *Młoda mężatka*. P. Sommer, tłum. „Literatura na Świecie”, nr 1/2, s. 211—232.
- Williams W.C., 2009b: *Spóźniony śpiewak*. J. Hartwig, red. i tłum. Wrocław, Biuro Literackie.
- Winiecka E., 2015: *Zapis amerykański Julii Hartwig*. W: B. Kulesza-Gulczyńska, E. Winiecka, red.: *Pochwała istnienia. Studia o twórczości Julii Hartwig*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe Bogucki.

Ewa Rajewska

### Przekłady amerykańskie Julii Hartwig Peryferie i parafernalia

STRESZCZENIE | Autorka opisuje nowy rys, który pojawił się w liryce Julii Hartwig po tym, jak poczynszy od lat 70. XX wieku, odbyła kilka dłuższych i krótszych wizyt w Stanach Zjednoczonych, gdzie zaczęła czytać i tłumaczyć poezję amerykańską. W poezji Hartwig pojawiły się nowe, bardziej przyziemne sytuacje liryczne, a sama poezja stała się bardziej nasycona konkretem, choć także voyeurystyczna. W artykule zostają przywołane i zinterpretowane wyimki z *Dziennika amerykańskiego* oraz *Wierszy amerykańskich* Hartwig, a także liryk Williama Carlosa Williama *The Young Housewife* w oryginale i przekładach Hartwig, Piotra Sommera i Stanisława Barańczaka.

SŁOWA KLUCZOWE | poezja amerykańska, poezja polska, przekład, Julia Hartwig, William Carlos Williams

Ewa Rajewska

**American Translations of Julia Hartwig  
Peryphery and Paraphernalia**

**SUMMARY** | The author discusses a new feature, which develops in Julia Hartwig's poetry after her several visits to the States in the years 1970—1974 and her immediate introduction to the American verse — through reading and translating. In Hartwig's poetry, new mundane lyrical situations appear and her verse becomes much more concrete, but also voyeuristic. Some analyses of excerpts from her *Dziennik amerykański* [*American Diary*] and *Wiersze amerykańskie* [*Americana*] are provided, as well as of *The Young Housewife* by William Carlos Williams in Polish translations done by Hartwig, Piotr Sommer, and Stanisław Barańczak.

**KEYWORDS** | American poetry, Polish poetry, translation, Julia Hartwig, William Carlos Williams


**EWA RAJEWSKA** | dr hab., prof. UAM, pracuje w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; kieruje specjalnością przekładową na studiach magisterskich prowadzonych w tymże Instytucie. Literaturoznawczyni, tłumaczkolozka, redaktorka przekładu i tłumaczka literacka z języka angielskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół poezji XX i XXI wieku, tłumaczenia literackiego oraz historii krytyki przekładu w Polsce. Autorka m.in. książek o twórczości poetyckiej i tłumaczeniowej Stanisława Barańczaka: *Stanisław Barańczak — poeta i tłumacz* (2007) oraz Ludmiły Marjańskiej: *Domysł portretu. O twórczości oryginalnej i przekładowej Ludmiły Marjańskiej* (2016). Wspólnie z Ewą Kraskowską skoordynowała i zredagowała kolektywne przekłady *Mityngów myśli* Davida Damroscha (2011); *Narratologii* Mieke Bal (2012); *Wydziałowych wież* Elaine Showalter (2015) oraz *Literatury w użyciu* Rity Felski (2016).



# Na pograniczu twórczości i przekładu: *Transfiguration* Edwarda D. Blodgetta i Jacques’a Braulta

On the Border Territory between Creative  
Writing and Translation: *Transfiguration*  
by Edward D. Blodgett and Jacques Brault

Joanna Warmuzińska-Rogóż

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

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE  
[joanna.warmuzinska-rogoz@us.edu.pl](mailto:joanna.warmuzinska-rogoz@us.edu.pl)

Data zgłoszenia: 30.01.2019 r. | Data akceptacji: 1.09.2019 r.

**ABSTRACT** | *Transfiguration* is a poetry collection in which not only creation is transformed into translation, but it is translation that triggers an act of creative writing. Two Canadian poets, an Anglophone — Edward D. Blodgett and a Francophone — Jacques Brault, conduct an original dialogue: each of them writes a poem in his mother tongue, and then each consecutive fragment is a response to a previous poem, which is an interesting French and English mosaic. Moreover, the volume also gains a strictly translative dimension, as it is Brault who translates Blodgett’s poems and vice versa. The unprecedented collection is one of the rare examples of a connection between the two cultures. Furthermore, it is an interesting illustration of the phenomenon of border crossing between cultures, languages and creative activities. The article describes the specificity of bilingual writing and seeks to answer the question about the possibilities of translating a bilingual text into a third language.

**KEYWORDS** | translation, bilingual literature, Canada, Quebec, poetry



Zdaniem Myriam Suchet, idea, zgodnie z którą przekład może odbywać się jedynie z jednego języka na drugi, pomiędzy dwoma odrębnymi i stałymi obszarami, to tylko jedna z możliwości. Badaczka wskazuje na japoński krąg kulturowy, gdzie — jak zauważa Naoki Sakai — ważna zawsze była heterogeniczność poszczególnych komponentów: tekstu, języka, tożsamości, i gdzie została ona rozbita poprzez zetknięcie z zachodnim modelem przekładu<sup>1</sup>. Z kolei w Indiach przekład to rodzaj transkrecji opartej na idei reinkarnacji tekstu wyjściowego: przekład postrzegany jest tam jak awatar<sup>2</sup>. Przytoczone przykłady pokazują, że takie nietypowe i bardzo szerokie postrzeganie przekładu, które wychodzi daleko poza tradycyjny podział na oryginał i przekład, to nie jest tylko specyfika Quebecu, choć — warto zaznaczyć — właśnie w Quebecu w obrębie przekładu oraz różnych praktyk okołoprzekładowych dzieje się wiele. Sherry Simon pokazuje, że przekład staje się nosicielem symbolicznej misji, która nie dotyczy już tylko relacji międzynarodowych, lecz także — zwłaszcza w kontekście quebeckim — złożonej tkanki społecznej wewnątrz kraju<sup>3</sup>. Jak pisze badaczka: „Literatura quebecka daje dziś przykłady dzieł, które — traktując o różnicach kulturowych — kładą nacisk na przekład jako proces negocjacji międzyjęzykowej i międzykulturowej”<sup>4</sup>. Wtórkuje jej M. Suchet, stwierdzając, że wiele quebeckich dzieł „gra przekładem, który czasem bywa głównym bohaterem literackim, powodując, że język francuski staje się »dziwnie wyalienowany«”<sup>5</sup>. Możliwości wykorzystania przekładu jest wiele: przekład jako spotkanie kultur pojawia się *explicitie* na poziomie tematycznym (np. tłumaczenie staje się głównym tematem w powieści *Le désert mauve* Nicole Brossard), ale także bywa sposobem na „wytwarzanie tekstu” (fr. *génération textuelle*), swoistą poetyką, jak u Abrahama M. Kleina czy interesującego nas Jacques’a Braulta.

- 
- 1 N. Sakai, 1997: *Translation and Subjectivity*. Minneapolis, University of Minnesota Press, s. 15.
  - 2 M. Suchet, 2017: *Jacques Brault et la nontraduction, un Unland original*. „TRANS-”, no. 22, s. 1. Dostępne w Internecie: <https://journals.openedition.org/trans/1646> [dostęp: 20.04.2018].
  - 3 S. Simon, 1994: *Le trafic des langues*. Montréal, Boréal, s. 17.
  - 4 Ibidem, s. 18. Wszystkie przekłady z języka francuskiego i języka angielskiego mojego autorstwa.
  - 5 M. Suchet, 2017: *Jacques Brault et la nontraduction...*, s. 1.

## O przekładzie bez oryginału

Jacques Brault jest twórcą wszechstronnym, autorem wielu tomów poetyckich (m.in. *Poèmes choisis, L'En dessous l'admirable*), sztuk teatralnych, ponadto eseistą, który publikuje zbiory składające się wyłącznie z esejów (np. *Chemin faisant*), a także zbiory mieszane, w których eseje przeplatają się z wierszami (*Poèmes de quatre côtés, Trois fois passera*); jest również autorem „kronik” zatytułowanych *Ô saisons, ô châteaux* ukazujących się w czasopiśmie „Liberté”. Jak podkreśla Michel Lemaire, „Braulta interesuje jego własne odczytanie dzieła, to znaczy jego osobista relacja z tekstem (lektura tekstu jest jednakowo jego przeżyciem i interpretacją). Skupia się on na tych aspektach dzieła, które go poruszyły, i stara się lepiej zrozumieć rolę samego tekstu”<sup>6</sup>.

Owa osobista relacja z tekstem widoczna jest w wielu dziełach poety. Co więcej, nieodzownym elementem refleksji Braulta jest także proces tłumaczenia. I tak, w zbiorze *Poèmes des quatre côtés* (Noroît, 1975) Brault postrzega przekład jako transfer wewnątrzjęzykowy i tym samym znacząco wzbogaca refleksję na temat praktyki przekładowej. Jak pisze S. Simon, „przekład, tak samo zresztą jak poezja, stanowi część projektu wyznaczania obszaru, który może być jedynie wyobrażony”<sup>7</sup>. Zbiór składa się z czterech części, zawierających w tytułach nazwy poszczególnych kierunków geograficznych, które przeplatają się z czterema fragmentami napisanymi prozą, zatytułowanymi *Nontraduire*. Całość zamyka końcowa notka od autora, którą można by w zasadzie potraktować jako fotograficzny negatyw, przeciwieństwo wstępu tłumacza. Znajdziemy w niej między innymi odnośniki do wierszy „nieprzetłumaczonych”, jak pisze sam poeta, „pożyczonych” poetów amerykańskich i kanadyjskich: Johna Hainesa (północ), Margaret Atwood (zachód), Gwendolyn MacEwan (wschód) oraz Edwarda E. Cummingsa (południe). „Nietłumacz” (fr. *nontraducteur*), jak określa siebie Brault, opisuje zapożyczenia i inspiracje, którymi się posłużył. Najciekawszym przejawem owego „nietłumaczenia” jest zapewnienie poety, że przetłumaczył on „wiersze, które nie istnieją w języku oryginału”<sup>8</sup>. Najważniejszym punktem refleksji Braulta na temat przekładu, swoistą kontrteorią, jest refleksja na temat oryginału i jego kopii, jego przekładu<sup>9</sup>:

Ważna jest dla mnie kwestia oryginału. Nie zgadzam się na reprodukcję w przekładzie. Przecież Rembrandt i Goya nie odtwarzali szkiców na kawałku skóry. I jeszcze słynny „model” Platowski, jeszcze piękna Arystotelesowska przyczyna!

6 M. Lemaire, 1987: *Jacques Brault essayiste*. „Voix et Images”, vol. 12 (2), s. 223.

7 S. Simon, 1994: *Le trafic des langues...*, s. 59.

8 J. Brault, 1975: *Poèmes des quatre côtés*. Québec, Éditions du Noroît, s. 84.

9 Por. M. Suchet, 2017: *Jacques Brault et la nontraduction...*, s. 2.

Nigdy nie skończymy z uprzedzeniami. Każdy przekład zmienia oryginał, odsyła do niego bezustannie. I stąd „wstydy” przed przekładaniem... chorobliwy strach przed zdradą<sup>10</sup>.

Przekład jest dla Braulta fizycznym doświadczeniem szoku zetknięcia się słów własnych ze słowami cudzymi. Poeta odrzuca wizję przekładu jako imitacji, czyli wersji z gruntu gorszej, drugorzędnej. M. Suchet wskazuje, że w zbiorze quebeckiego twórcy brak wyraźnego rozróżnienia na teksty oryginalne i przełożone, co jest tym bardziej znaczące, że bardzo często w przypadku tłumaczonych wersji mamy do czynienia z edycjami dwujęzycznymi<sup>11</sup>. Wielu krytyków zastanawia się, czy są to wiersze dość luźno zainspirowane wcześniejszymi dziełami, czy też wolny przekład. Sam Brault nie ułatwia zadania, nie podaje bowiem tytułów oryginalnych dzieł, a jedynie tytuły tomów, z których wybrane wiersze pochodzą, podkreślając tym samym, że niecelowa byłaby analiza porównawcza oryginału i przekładu. Co więcej, według S. Simon, usunięcie nazwisk tłumaczonych poetów oraz tytułów ich wierszy to symboliczna dekapitacja<sup>12</sup>. Sam poeta tłumaczy się następująco:

Cytowanie, zwłaszcza w tej sytuacji, stanowi w moich oczach największy przejaw nieprzekładu. Poza wszystkim książka ta składa się wyłącznie z cytatów, fałszywych lub prawdziwych, wskazanych lub nie. Jak powiedziała by Wou Tsien Ki, „[j]eśli ktoś porywa słowa z twoich ust, nie krzycz, że cię okradają, język do nikogo nie należy — w przeciwieństwie do ciszy”<sup>13</sup>.

Zdaniem M. Lemaire’a:

Przekład jest zdradą, wiemy to, a poezja jest nieprzekładalna. Brault akceptuje te założenia i będzie mówił o „nieprzekładzie”, żeby pokazać, że jego zdaniem mniej chodzi o niemożliwą wierność niż o wierność wobec ukrytego znaczenia, wobec podstawowego rytmu, wobec głosu. Jest to „nieprzekład”, bo zamiast próbować przenosić sens z jednego języka do drugiego, będzie on pracował nad

10 J. Brault, 1975: *Poèmes des quatre côtés...*, s. 33.

11 M. Suchet, 2017: *Jacques Brault et la nontraduction...*, s. 2.

12 S. Simon, 1994: *Le trafic des langues...*, s. 67. Irène Sotiropoulou-Papaleonidas dokonała analizy zarówno zbioru *Poèmes des quatre côtés* Braulta, jak i przełożonych na język angielski przez Barry’ego Callaghana wierszy ze zbioru *Moments fragiles* autorstwa Braulta i doszła do wniosku, że przekład Callaghana jest dużo bardziej swobodny niż ten, którego dokonał Brault, z tą jednak różnicą, że Callaghan umieszcza wiersze w oryginale i w przekładzie, w formie klasycznego wydania dwujęzycznego, natomiast Brault nie umieszcza nawet dokładnego odnośnika do oryginału. Por. ibidem, s. 67.

13 J. Brault, 1975: *Poèmes des quatre côtés...*, s. 95.

wymyśleniem go na nowo w drugim języku, a zatem nad stworzeniem drugiego tekstu, obcego względem obu autorów<sup>14</sup>.

Annie Brisset widzi w pomyśle Braulta cechy charakterystyczne dla przekładów w literaturach rozwijających się (fr. *en émergence*), w których nazwiska autora i tłumacza mieszają się, co nie tylko skutkuje swobodą w tłumaczeniu, lecz także w wielu przypadkach stanowi projekt ideologiczny. Inną ważną cechą tych literatur, a do takich należy z pewnością literatura quebecka, jest „nadświadomość językowa” (fr. *surconscience linguistique*), która polega na tym, że „proponuje się w ramach problematyki tożsamościowej refleksję nad językiem oraz sposobem, w jaki wyrażają się relacje języki/literatura w różnych kontekstach”<sup>15</sup>.

### *Transfiguration:* płynne przejście między oryginałem a przekładem

W *Poèmes de quatre côtés* mamy do czynienia z grą między „ja” a innym, drugim, natomiast w *Transfiguration* — opublikowanym w roku 1998 jednocześnie w wydawnictwie *Noroît* i *BuschekBoobs*<sup>16</sup> zbiorze poetyckim, w którym twórczość nie tylko płynnie przekształca się w przekład, ale także przekład staje się punktem wyjścia dla aktu twórczego — chodzi raczej o dialog pomiędzy dwoma „ja”, a zatem o relację między „ja”, które płynnie przechodzi w „ty”<sup>17</sup>. *Transfiguration* to drugi zbiór poetycki napisany w dwugłosie. Po raz pierwszy Brault pracował w ten sposób z Robertem Melançonem, czego owocem był tom *Au petit matin* (1993).

Jak stwierdzają Michel Biron, François Dumont i Élisabeth Nardout-Lafarge, „w świetle doświadczenia »nieprzekładu«, [...] otwiera się perspektywa »sensu przeciwnego«”<sup>18</sup>. Dwaj twórcy: anglokanadyjski poeta, ale także tłumacz i krytyk literacki Edward Dickinson Blodgett oraz francuskojęzyczny autor Jacques

14 M. Lemaire, 1987: *Jacques Brault essayiste...*, s. 232.

15 L. Gauvin, 2000: *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal, s. 8.

16 Warto dodać, że quebeckie wydawnictwo *Noroît* specjalizuje się wyłącznie w publikowaniu poezji, natomiast wydawnictwo *BuschekBooks* z Ottawy, poza poezją, którą chętnie wydaje, słynie także z przekładów, często publikowanych w wydaniach dwujęzycznych.

17 M. Suchet, 2017: *Jacques Brault et la nontraduction...*, s. 2.

18 M. Biron, F. Dumont, E. Nardout-Lafarge, 2007: *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boréal, s. 404.

Brault, prowadzą niezwykle dialog opisany i wyjaśniony w dwugłosie wstępnym: *Prefatory Note* Blodgetta oraz *Liminaire* Braulta. Zbiór „wierszy prowadzących dialog czy też wierszy na dwa głosy” inspirowany był japońską renga, gatunkiem poetyckim opierającym się na twórczym współdziałaniu wielu poetów, którzy komponują wiersz zgodnie ze ściśle określonymi regułami. W japońskiej rende zasady dotyczące tematyki oraz budowy wiersza, a także wytyczne leksykalne zostały najpierw ściśle określone w epoce Kamakury (1185—1333) i Muromachi (1333—1336), a uproszczeniu uległy dopiero w epoce Edo (1600—1868), kiedy to dla przykładu pozwolono na użycie słów pochodzenia chińskiego, wcześniej zabronionych. Ważny jest układ sekwencji: pierwsza zwrotka renga, hokku, musi obligatoryjnie zawierać nazwę pory roku. Co ważne, pory roku nie mogą pojawiać się w kolejności wstecznej. Dane słowo nie powinno zostać użyte dwukrotnie. Odniesienie do wiosny lub jesieni ma zawierać się w trzech do pięciu wersów, natomiast opis lata lub zimy w jednym do trzech wersów itd.<sup>19</sup>

Kanadyjscy poeci inspirowani są renga, w żadnym jednak razie nie przestrzegają jej zasad. Ograniczają się do skopiowania pomysłu wiersza skomponowanego przez więcej niż jednego autora, nie narzucają sobie natomiast żadnych ograniczeń formalnych poza z góry przyjętą zasadą tworzenia w swoich językach ojczystych. Brault podkreśla we wstępie: „Nie wiedzieliśmy, dokąd dojdziemy, nie mieliśmy także żadnych wcześniej ustalonych zasad. Każdy z nas pisał w swoim języku i we własnym stylu, odpowiadając jednak drugiemu pośrednio. Następnie dość swobodnie tłumaczyliśmy się wzajemnie”<sup>20</sup>.

Zazwyczaj w dwujęzycznych zbiorach poetyckich obie wersje językowe znajdują się na sąsiadujących stronach. Danielle Risterucci-Roudnicki słusznie podkreśla, że „dwujęzyczność poetyckiego wydawnictwa pociąga za sobą materializację związku między oryginalnym wierszem a jego tłumaczoną kopią”<sup>21</sup>. Układ wierszy może być różny, zależy od sposobu rozmieszczenia w przestrzeni (układ horyzontalny, wertykalny, po przekątnej), od zajętej przestrzeni (bardziej skoncentrowany bądź ekspansywny), od kierunku lektury (od oryginału do przekładu i odwrotnie), miejsca umieszczenia nazwiska autora i tłumacza, wzmianki o tytule wiersza<sup>22</sup>. W przypadku *Transfiguration* jest inaczej: w zbiorze, podobnie zresztą jak w tomie *Poèmes de quatre côtés*, ważne są miejsca puste, które współgrają z brakiem symetrii, burzącym tradycyjny podział na dwie wersje językowe. Przy czym warto mieć w pamięci, że nawet gdy mamy

19 M. Suchet, 2017: *Jacques Brault et la nontraduction...*, s. 3.

20 E.D. Blodgett, J. Brault, 1998: *Transfiguration*. Saint-Hippolyte (Québec), Noroit et Toronto, BuschekBooks, s. 9.

21 D. Risterucci-Roudnicki, 2008: *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris, Armand Colin, s. 125.

22 Ibidem.

do czynienia ze zbiorem poetyckim dwujęzycznym, gdzie oryginał i przekład umieszczone są symetrycznie na sąsiadujących stronach, to w istocie wrażenie symetrii języków jest złudne. Pisze o tym D. Risterucci-Roudnicky, konstatując, iż „bezpodstawność dyptyku, przeżytego w cierpieniu, wzmagą rozdarcie języków, bolesne doświadczenie”<sup>23</sup>. Z kolei Mouloud Mammeri, autor dwujęzycznej antologii poezji kabilskiej w przekładzie na język berberyjski i francuski, zauważa: „Różnice, czy też raczej różnica nie uwidacznia się w formie wiersza: odpowiedniki są w zasadzie zachowane. Różnica ukrywa się w sensie i wartości, jakie są właściwe dla dwóch całości, tak bardzo, że mamy do czynienia z dziwnym rezultatem w obu tekstach, w których szczegółły do siebie przystają, a ogólne wrażenie się różni”<sup>24</sup>.

Gdy weźmiemy do ręki tomik Blodgetta i Braulta, zauważymy niezwykle układ tekstów w obu językach. M. Suchet mówi o relacji nie przekładowej, lecz dialogicznej, wersje nie stanowią bowiem powielenia treści, lecz wzajemnie sobie odpowiadają<sup>25</sup>. Z kolei według słów M. Birona, F. Dumonta i É. Nardout-Lafarge, „przyjęcie wielu głosów, które definiują tożsamość jako spotkanie, jest także przyjęciem sprzeczności”<sup>26</sup>. Przekład znajduje się zawsze poniżej oryginału, następnie — na kolejnej stronie — ów przekład inicjuje fragment oryginalny w języku przekładu. I ponownie u dołu kolejnej strony pojawia się tłumaczenie w drugim języku itd. Spójrzmy na początek zbioru:

[strona parzysta, s. 10]

bees were dancing in the roses  
translucent in the light

the petals of a thousand suns  
opened in the air  
petals of suns dancing in the circles  
of music and bees

les abeilles dansaient parmi les roses  
translucides sous la lumière

les pétales de mille soleils  
se déplaient dans l'air  
pétales de soleils qui dansaient en cercles  
de musique et d'abeilles

23 Ibidem, s. 126.

24 M. Mammeri, 2001: *Poèmes kabyles anciens*. Paris, La découverte, s. 7.

25 M. Suchet, 2017: *Jacques Brault et la nontraduction...*, s. 5.

26 M. Biron, F. Dumont, E. Nardout-Lafarge, 2007: *Histoire de la littérature québécoise...*, s. 404.

[strona nieparzysta, s. 11]  
au vent d'été les soleils  
traqués d'ouest en est  
confient leur semence  
les jardins sous la sécheresse  
brûlent avec l'alouette  
perchée sur son extase

under the summer wind suns  
harried from west to east  
bestow their seed

gardens in drought  
burn as the lark burns  
high upon its ecstasy

[strona parzysta, s. 12]  
bright seminarian devotee  
of summer and the sun the lark  
ascending rises in the air

beyond the reach of joy  
voice suspended  
in the pitch  
of solitude

ardente séminariste fervente  
de l'été comme du soleil l'alouette  
s'élance et monte dans les airs

hors d'atteinte de la joie  
voix suspendue  
dans la tonalité  
des solitudes<sup>27</sup>.

Każdy poeta pisze wiersz w swoim języku ojczystym, a kolejny utwór to kontynuacja przekładu i odpowiedź na wiersz poprzedni, co stanowi intrygującą francusko-angielską przeplatankę. Ważny jest także rozkład tekstu na stronie: a zatem w zaprezentowanym przykładzie na stronie parzystej (s. 10) tekst angielski, oryginalny, wyjustowany jest do lewej strony. Następujący po nim przekład francuski, na tej samej stronie, wyjustowany jest do środka. Na

27 E.D. Blodgett, J. Brault, 1998: *Transfiguration...*, s. 10–12.

kolejnej, sąsiedniej stronie, quebecki poeta pisze swój fragment inspirowany wcześniejszym przekładem: jego tekst jest także wyjustowany do środka. Poniżej następuje tłumaczenie na język angielski, wyjustowane do lewej strony. I wreszcie gdy odwrócimy stronice, zobaczymy kontynuację po angielsku, tym razem wyjustowaną do środka. Po niej następuje francuski przekład, wyjustowany do lewej strony, itd. Jak zauważa Catherine Leclerc, na dwujęzycznych stronach każdy wiersz „oryginalny” jest jednocześnie tekstem źródłowym (generuje powstanie następnego wiersza) oraz tekstem docelowym (odpowiedzią na wiersz poprzedni). Owym tekstom wyjściowym odpowiadają na dole każdej strony bardziej konwencjonalne przekłady. Ważne jest także to, że zmienia się na następnej stronie kolejność pojawienia się danych języków<sup>28</sup>. Każde dwie sąsiadujące strony z czterema tekstami można zatem czytać w różnym porządku: możliwych jest wiele permutacji<sup>29</sup>.

Ten ze wszech miar oryginalny zbiór stanowi jeden z rzadkich przejawów połączenia obu literatur: quebeckiej i kanadyjskiej oraz ciekawą ilustrację zjawiska pogranicza kultur, języków i działań (od)twórczych. Sam Blodgett, odnosząc się do poetyki rengi, pisze o tanecznym *pas de deux*:

Jeden tancerz musi poddać się drugiemu, żeby stworzyć figurę, której wymaga sam taniec, nie tancerze. Zdecydowaliśmy się nazwać tę rengę „transfiguracją”, żeby pokazać, w jaki sposób każdy tancerz, pozostając sobą, przyjmuje figurę właściwą dla obu tancerzy, którzy stają się jednym, niewymyślonym przez żadnego z nich. Jedynie wiersz, w którym biorą udział, jest w stanie sobie to wyobrazić<sup>30</sup>.

Wtórzuje mu Brault w swoim wstępie: „Jeśli poezja jest także głosem jednego w drugim, to ta książeczka stanowi być może, pod wieloma względami, transfigurację”<sup>31</sup>. Co ważne, w tak skonstruowanym zbiorze zaciera się to, co własne i cudze, a zatem przetłumaczone, i — na dodatek — to, co cudze, staje się punktem wyjścia do twórczości własnej. S. Simon przekonuje, że

[j]est to wzajemne pisanie podniesione na najwyższy poziom, w którym słowa nigdy nie przynależą do jednego głosu. W miarę jak dialog posuwa się naprzód, tworzy się współzależność między głosami poetów. Transfiguracja ukazuje pragnienie eksploracji potencjału przekładowego, żeby rozerwać własność i po-

28 C. Leclerc, 2014: *Bilinguisme officiel et traduction au Canada: les interprétations littéraires de Patrice Desbiens et de Jacques Brault / E. D. Blodgett*. „Meta”, vol. 59 (3), s. 497.

29 Ch. Melançon, 2000: *Traduire la poésie. Présentation*. „Ellipse”, no. 64, s. 12.

30 E.D. Blodgett, J. Brault, 1998: *Transfiguration...*, s. 8.

31 Ibidem, s. 9.



siadanie. Obie wersje, zamiast podtrzymywać rozdział między językami i tożsamościami, mieszają je. Głos każdego z poetów przenikają akcenty, słownictwo oraz wrażliwość drugiego poety<sup>32</sup>.

M. Suchet pisze o „poetyckim i zwierzęcym *my*”<sup>33</sup> i zauważa, że podpis pojawia się w tym wypadku nie *explicite*, ale ukryty jest w samym tekście<sup>34</sup>. C. Leclerc dostrzega w dwugłosie Braulta i Blodgetta „odpowiedniość połączoną z oddaleniem”<sup>35</sup>: jest zatem podobieństwo, które jednak ustępuje miejsca różnicy, wynikającej między innymi z innej ortografii, mimo podobnego brzmienia (np. onomatopeja odsyłająca do odgłosu, jaki wydaje ptak — po francusku „fi-bi”, po angielsku „phee-bee”)<sup>36</sup>.

## Przekład jako akt polityczny

Pomysł Braulta i Blodgetta, ze wszech miar oryginalny, nie jest tylko poetycką zabawą, skądinąd niezwykle ciekawą. S. Simon zauważa:

Trudność, o której wspomina Jacques Brault w relacjach z językami, nie jest poetycka. Jest ona głęboko zakorzeniona w kontekście historyczno-politycznym Quebecu. Jacques Brault od zawsze jest uważnym krytykiem rozwiązań siłowych, które rozgrywają się na pisarskiej scenie. Jak wychwalać przekład w kontekście „nadświadomości” językowej w Quebecu?<sup>37</sup>

W swoim eseju Brault pisze, że Quebekczycy nie lubią „ani tłumaczyć, ani być tłumaczonymi”, jako że „klucze do przekładu należą do tych, którzy mają władzę”, stwierdza też, że mimo iż nie ma uniwersalnego języka, to są języki, które kolonizują, czego mieszkańcy Quebecu doświadczają na co dzień<sup>38</sup>. Stąd pomysł Braulta na „nontraduction” w przypadku *Poèmes de quatre côtés*, czy też na „inter-texte”, który nie jest „ani mój, ani innego”<sup>39</sup>, w przypadku *Transfiguration*. Będąc zatem przeciwnikiem literatury narodowej („sam koncept literatury

32 S. Simon, 2006: *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, s. 140—141.

33 M. Suchet, 2017: *Jacques Brault et la nontraduction...*, s. 6.

34 O podpisie autora jako hieroglifie wpisanym w sam korpus tekstu pisał Brault w eseju *Le double de la signature*.

35 C. Leclerc, 2014: *Bilinguisme officiel et traduction...*, s. 500.

36 E.D. Blodgett, J. Brault, 1998: *Transfiguration...*, s. 41.

37 S. Simon, 1994: *Le trafic des langues...*, s. 63.

38 J. Brault, 1975: *Poèmes des quatre côtés...*, s. 16.

39 Ibidem, s. 50.

narodowej jest antyliteracki”<sup>40</sup>), Brault tworzy koncepcje, które wywodzą się wprost ze specyficznej sytuacji społeczno-politycznej Quebecu oraz z dominacji języka angielskiego nad językiem quebeckim.

Ów poetycki dwugłos łączy się zatem w przypadku Braulta nierozzerwalnie z jego doświadczeniem quebeckości. Z kolei dla Blodgetta ważny wydaje się sam proces tworzenia, który współgra zawsze ze specyficznym, jednostkowym odczytaniem tekstu, skąd niedaleko już do samego przekładu. „Istnienie i przetrwanie przekładu ma za zadanie doprowadzić nieuchronnie czytelnika do kwestii, jak aktualizuje się znaczenie, ukazując w końcu, że w każdym nowym odczytaniu nawet tekst wyjściowy nie jest stały, lecz stanowi część tego samego procesu” — przekonuje Blodgett<sup>41</sup>. Jednocześnie nie kryje on, że oficjalna idealna kanadyjska dwujęzyczność jest fikcją: „binarność w Kanadzie, choć sprawia wrażenie pełnego agresji zastoju, tak naprawdę jest anglofońską hegemonią”<sup>42</sup>.

Zdaniem C. Leclerc, przekształcenie tradycyjnej formy dwujęzycznego tomu poetyckiego stanowi krytyczną interpretację kanadyjskiej polityki językowej opartej na odgórnie zarządzanej dwujęzyczności i konieczności tłumaczenia wszystkiego na oba języki, angielski i francuski<sup>43</sup>. S. Simon idzie jeszcze dalej: „Choć tom *Transfiguration* unika eksplicytnych odniesień politycznych, to może być prawdopodobnie odczytany jak parodia symetrycznej dwujęzyczności”<sup>44</sup>.

## Gdy oryginał i przekład stanowią jedno

W przypadku „klasycznych” dwujęzycznych antologii poetyckich można się zastanawiać, czy mamy do czynienia z przekładami, skoro — jak pisze D. Risterucci-Roudnicki — „poezja znajduje się w centrum najbardziej zażartych polemik dotyczących »nieprzekładalności«, zwłaszcza jeśli antologię są tłumaczami,

- 
- 40 J. Brault, 1982: *Mûrir et mourir*. W: *La Poussière du chemin*. Montréal, Boréal, s. 31.  
 41 E. Blodgett, 1991: *Towards a Model of Literary Translation in Canada*. „TTR: traduction, terminologie, rédaction”, vol. 4 (2), s. 203. W 2012 roku E.D. Blodgett wydał tomik zatytułowany *Phrases* (Noroît), w którym zdecydował się na tworzenie w dwóch językach, angielskim i francuskim, powielając schemat znany z *Transfiguration*. Pisze zatem najpierw po francusku, a następnie umieszcza wiersz w języku angielskim, który jest, a zarazem nie jest przekładem.  
 42 E.D. Blodgett, 1982: *Configuration. Essays in the Canadian Literatures*. Downsview, ECW Press, s. 9.  
 43 C. Leclerc, 2014: *Bilinguisme officiel et traduction...*, s. 497.  
 44 S. Simon, 2006: *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, s. 140.

poetami lub poetami-tłumaczami”<sup>45</sup>. Z drugiej jednak strony, co podkreśla sama badaczka, „podwójna, nieprzystawalna, a przecież niezbędna, dwujęzyczna antologia ze swej natury jest poetyką przekładu wcieloną w życie”<sup>46</sup>. W przypadku *Transfiguration* sprawa jest o tyle ciekawa, że nie ma mowy *explicite* o tomie dwujęzycznym: przekład stanowi tutaj przede wszystkim sposób na *génération textuelle* — wytworzenie tekstu. Można powiedzieć o nim, posiłkując się słowami Edwarda Balcerzana, że jest to „wielojęzyczn[y] kalejdosko[p], stanowiąc[y] konsekwentną regułę poetyki pojedynczego dzieła”, o którym zresztą mówi badacz, że występuje niezwykle rzadko<sup>47</sup>.

Spróbujmy przedstawić tomik Braulta i Blodgetta za pomocą schematu:

ORYGINAŁ

oryginał angielski → przekład francuski → oryginał francuski →  
przekład angielski itd.

Gdyby wyobrazić sobie hipotetycznie przekład dzieła Blodgetta i Braulta na język trzeci, na przykład język polski, należałoby przyjąć któryś z języków za oryginał, a drugi za przekład. Przypomnijmy, że swoistym usankcjonowaniem przekładu obecnego wewnątrz dzieła jest fakt, że tom został uhonorowany Prix du Gouverneur général w kategorii „Przekład” (1999), przy czym nagrodę otrzymał tylko Brault jako tłumacz z języka angielskiego na język francuski, w którego pracy przekładowej doceniono wirtuozerię oraz precyzję. Tym samym niejako od razu wskazano, że oryginałem jest tekst angielski<sup>48</sup>:

oryginał angielski → przekład francuski → oryginał francuski →  
przekład angielski itd.

PRZEKŁAD NA JĘZYK POLSKI

oryginał angielski w polskim przekładzie → przekład francuski →  
oryginał francuski → przekład angielski w polskim przekładzie itd.

Byłoby to, rzecz jasna, całkowite sprzeniewierzenie się idei utworu, który jest inherentnie dwujęzyczny. Co więcej, wybierając jeden z języków, dokonujemy tego, z czym walczy Brault, który poprzez swoją twórczość pokazuje, że pisanie w danym języku jest zawsze aktem politycznym. Sens *Transfiguration* to nieodzowne połączenie tego, o czym piszą obaj poeci, wzajemnie przekazujący sobie pałeczkę, ale także tego właśnie, jak piszą, czyli przeplatają wzajemnie

45 D. Risterucci-Roudnicky, 2008: *Introduction à l'analyse...*, s. 127.

46 Ibidem, s. 129.

47 E. Balcerzan, 2011: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 100.

48 Por. C. Leclerc, 2014: *Bilinguisme officiel et traduction...*, s. 497.

swoje słowa, „transfigurują”, by odnieść się do tytułu zbioru, nie podpisując własnych fragmentów. Zdaniem C. Leclerc, „międzyjęzykowa renga tworzy się dokładnie w opozycji do zwyczajowej hierarchii oryginału i przekładu, autora i tłumacza”<sup>49</sup>. Jeszcze bardziej hipotetycznie można sobie wyobrazić przekład na język trzeci opublikowany w formie oryginału francusko-angielskiego, któremu towarzyszyłoby tłumaczenie *sensu stricto*, ale jedynie ze stosownym komentarzem okółoprzekładowym, wprowadzającym w kontekst literacko-społeczno-polityczny Kanady i Quebecu. Byłoby to dzieło, przynajmniej, adresowane do koneserów, by nie rzec — jedynie do pasjonatów i badaczy przekładu. Może zatem niektóre dzieła, a szczególnie te tak mocno przesiąknięte przekładem, są z natury swej nieprzekładalne?

## Literatura

- Balcerzan E., 2011: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E., 2007: *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.
- Blodgett E.D., 1982: *Configuration. Essays in the Canadian Literatures*. Downsville, ECW Press.
- Blodgett E.D., 1991: *Towards a Model of Literary Translation in Canada*. „TTR: traduction, terminologie, rédaction”, vol. 4 (2), s. 189—206.
- Blodgett E.D., Brault J., 1998: *Transfiguration*. Saint-Hippolyte (Québec), Noroît et Toronto, BuschekBooks.
- Brault J., 1975: *Poèmes des quatre côtés*. Québec, Éditions du Noroît.
- Brault J., 1982: *La Poussière du chemin*. Montréal, Boréal.
- Gauvin L., 2000: *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal.
- Leclerc C., 2014: *Bilinguisme officiel et traduction au Canada: les interprétations littéraires de Patrice Desbiens et de Jacques Brault / E. D. Blodgett*. „Meta”, vol. 59 (3), s. 494—516.
- Lemaire M., 1987: *Jacques Brault essayiste*. „Voix et Images”, vol. 12 (2), s. 222—238.
- Mammeri M., 2001: *Poèmes kabyles anciens*. Paris, La découverte.
- Melançon C., 2000: *Traduire la poésie. Présentation*. „Ellipse”, no. 64, s. 9—12.
- Risterucci-Roudnicky D., 2008: *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris, Armand Colin.

49 Ibidem, s. 501.

- Sakai N., 1997: *Translation and Subjectivity*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Simon S., 1994: *Le trafic des langues*. Montréal, Boréal.
- Simon S., 2006: *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press.
- Suchet M., 2017: *Jacques Brault et la nontraduction, un Unland original*. „TRANS-”, no. 22. Dostęp w Internecie: <https://journals.openedition.org/trans/1646> [dostęp: 20.04.2018].

Joanna Warmuzińska-Rogóż

À la charnière des deux cultures:

*Transfiguration* de Edward D. Blodgett et Jacques Brault

RÉSUMÉ | *Transfiguration* est un recueil poétique dans lequel non seulement la création se transforme en traduction, mais de plus, c'est la traduction qui déclenche un acte créateur. Deux poètes canadiens, un Anglophone E.D. Blodgett et un Francophone Jacques Brault, mènent un dialogue original : chacun écrit un poème dans sa langue maternelle, et puis, chaque fragment consécutif constitue une réponse à un poème précédent, ce qui constitue une mosaïque franco-anglaise extraordinaire. Qui plus est, tout le recueil est doté d'une dimension traductologique, comme c'est Brault qui traduit les poèmes de Blodgett et vice versa. Le recueil sans précédent constitue l'un des rares exemples d'une liaison entre les deux cultures : québécoise et canadienne. De surcroît, il est une illustration intéressante du phénomène provenant de la charnière des cultures, langues et activités créatives. Le présent article décrit la spécificité de l'écriture bilingue et cherche à répondre à la question sur des possibilités de traduire un texte ainsi construit vers une troisième langue.

MOTS-CLÉS | traduction, littérature bilingue, Canada, Québec, poésie

Joanna Warmuzińska-Rogóż

Na pograniczu twórczości i przekładu:

*Transfiguration* Edwarda D. Blodgetta i Jacques'a Braulta

STRESZCZENIE | *Transfiguration* to zbiór poetycki, w którym twórczość nie tylko płynnie przekształca się w przekład, lecz także przekład staje się punktem wyjścia dla aktu twórczego. Dwaj poeci kanadyjscy: anglojęzyczny Edward D. Blodgett oraz francusko-języczny Jacques Brault, prowadzą niezwykle dialog: każdy z nich pisze wiersz w swoim języku ojczystym, a kolejny utwór to odpowiedź na wiersz poprzedni, co stanowi ciekawą francusko-angielską przeplatankę. Co więcej, cały tomik zyskał także wymiar ściśle przekładowy, jako że został przetłumaczony w ten sposób, że Brault tłumaczy na język francuski utwory Blodgetta, który z kolei przekłada wiersze kolegi na język angielski. Ze wszech miar oryginalny zbiór stanowi jeden z rzadkich przejawów połączenia obu literatur: quebeckiej i kanadyjskiej oraz ciekawą ilustrację zjawiska pogranicza kultur,

języków i działań (od)twórczych. W artykule opisano specyfikę tego rodzaju dwujęzycznej i dwukulturowej twórczości, próbując znaleźć odpowiedź na pytanie, czy możliwy jest przekład tak skonstruowanego tekstu na język trzeci.

SŁOWA KLUCZOWE | przekład, dwujęzyczna literatura, Kanada, Quebec, poezja

JOANNA WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ | dr hab., prof. UŚ, pracownik badawczo-dydaktyczny w Instytucie Literaturoznawstwa i na kierunku filologia romańska w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach; przekładoznawczyni, literaturoznawczyni, dydaktyk przekładu. Zajmuje się przede wszystkim współczesną literaturą quebecką. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na postaci literackiej, pojęciu tożsamości oraz aspektach kulturowych i hybrydyczności w przekładzie. Opublikowała dwie prace monograficzne: *De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les „Chroniques romanesques” de Jean Giono* (2009) oraz monografię *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce* (2016), która zdobyła Nagrodę im. Pierre'a Savarda w kategorii najlepszej obcojęzycznej książki kanadyjskiej. Jest współautorką *Antologii współczesnej noweli quebeckiej* (2011, współautor: Krzysztof Jarosz) oraz autorką kilkunastu artykułów naukowych poświęconych literaturze quebeckiej i przekładowi literackiemu.






Przekład na peryferiach  
kanonu literackiego i normy językowej:  
ukraińska wersja *Lubiewa*  
Michała Witkowskiego

Translating on the Periphery of the Literary Canon  
and the Linguistic Norm: The Ukrainian Version of  
Michał Witkowski's *Lovetown*

Andrij Saweńc

 <https://orcid.org/0000-0003-2378-3688>

THE JOHN PAUL II CATHOLIC UNIVERSITY OF LUBLIN  
[sawenec@kul.pl](mailto:sawenec@kul.pl)

Data zgłoszenia: 25.02.2019 r. | Data akceptacji: 10.02.2020 r.

**ABSTRACT** | The paper focuses on the Ukrainian translation of Michał Witkowski's *Lovetown*, published in 2006, in the context of social and cultural background of today's Ukraine. The decision of the translator Andrii Bondar to render the text into Ukrainian may be regarded as an aesthetic gesture directed against traditional patterns and models in the target literature. This decision finds its logical continuation in the translator's approach to rendering the original stylistic pattern, which results in a series of shifts in register from neutral to colloquial and from colloquial to vulgar. This strategy is rather peripheral for the translation traditions of the target literary culture.

**KEYWORDS** | gay literature, literary canon, linguistic norm, vulgarization of language in translation



## Wstęp. Peryferie w literaturze a literatury peryferyjne

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że w języku polskim, podobnie jak w wielu innych, pojęcie peryferyjności jest dość mocno obciążone konotacjami ujemnymi: usytuowanie przestrzenne pewnego przedmiotu lub zjawiska na peryferiach, na uboczu, skutkuje postrzeganiem go jako mniej ważnego, drugorzędowego<sup>1</sup>. Jednocześnie we współczesnym dyskursie nauk humanistycznych i społecznych nie jest czymś odosobnionym zjawisko podważenia tej perspektywy, a wręcz jej odwrócenia. Swego czasu Grzegorz Babiński zwracał uwagę na to, że „przejściowy i niedookreślony charakter pogranicza i zamieszkujących je społeczności może rodzić większą otwartość i tolerancję. Częściej spotykana inność, która może nawet stać się częścią swojskości, pozwala postrzegać odmienność jako coś normalnego”<sup>2</sup>. Ryszard Kaczmarek z kolei upatrywał konstytutywną cechę pograniczy w tzw. pograniczności rozumianej jako „peryferyjność, ale nie traktowana z tego powodu jako coś negatywnego, lecz tworząca samoistnie pozytywne wartości”<sup>3</sup>. Wydaje się, że obie obserwacje poczynione w odniesieniu do procesów zachodzących odpowiednio na polsko-ukraińskim i polsko-niemieckim pograniczu kulturowym można przenieść na obszary pogranicza mającego wymiar nieco bardziej abstrakcyjny, a mianowicie peryferie praktyk kulturowych, w tym przypadku przekładu.

Próba spojrzenia na ukraińskie tłumaczenie powieści Michała Witkowskiego *Lubiewo* przez pryzmat kategorii peryferyjności jest usprawiedliwiona co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze, literatura queerowa, nieheteronormatywna czy gejowska w większości narodowych kanonów literackich jest skazana na status podrzędny, marginalny, peryferyjny. Nie zagłębiając się w przyczyny i uwarunkowania społeczne tego faktu, można stwierdzić, że po dzieła tego gatunku sięga — przynajmniej w Europie Wschodniej — czytelnik raczej niszowy. Korpus utworów reprezentujący tę tematykę siłą rzeczy ma wartość znikomą w skali całości literatury tłumaczonej na dany język, a co za tym idzie — tłumaczenia tych utworów nie cieszą się zbyt dużą uwagą badaczy przekładu (aczkolwiek nie sposób nie wspomnieć w tym kontekście prac autorstwa Keitha Harveya z USA<sup>4</sup> czy Mateusza Króla

- 1 Por. M. Szymczak, red., 1999: *Słownik języka polskiego PWN*. T. 2. Warszawa, PWN, s. 612.
- 2 G. Babiński, 1997: *Pogranicze polsko-ukraińskie: etniczność, zróżnicowanie religijne, tożsamość*. Kraków, Nomos, s. 60.
- 3 R. Kaczmarek, 2010: *Województwo śląskie — szanse dla regionu historycznego pogranicza w XX wieku*. „Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa”, nr 1, s. 53.
- 4 Zob. np. K. Harvey, 1998: *Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer*. „The Translator”, t. 4, nr 2, s. 295—320; K. Harvey, 2000: *Gay Community, Gay*

z Polski<sup>5</sup>), co wcale nie oznacza, że procesy zachodzące w ramach tego zjawiska nie zasługują na większą uwagę translatołogów.

I wreszcie poruszenie tematu peryferyjności w kontekście przekładu literackiego prowokuje do przypomnienia klasycznego już studium Itamara Evena-Zohara dotyczącego miejsca literatury tłumaczonej w docelowym polisystemie literackim, które zdaniem badacza jest miejscem centralnym w trzech podstawowych przypadkach:

- ♦ kiedy polisystem jeszcze się nie skryształizował, to znaczy kiedy literatura jest „młoda”, trwa proces jej powstawania;
- ♦ kiedy literatura jest albo „peryferyjna” (w obrębie dużej grupy skorelowanych literatur), albo „słaba”, albo też przejawia obie te cechy;
- ♦ kiedy w dziejach literatury następują punkty zwrotne, momenty kryzysowe lub kiedy tworzy się w niej pewnego rodzaju próżnia literacka<sup>6</sup>.

Nie jest celem tego tekstu próba uzasadnienia statusu literatury ukraińskiej — która w kontekście poruszonego tematu zajmuje miejsce literatury docelowej — jako „słabej” albo „peryferyjnej” (co byłoby niemożliwe bez uwzględnienia konkretnego układu odniesienia w danym momencie historycznym). Na pewno nie jest to przypadek literatury „młodej”, ramy chronologiczne i dynamika rozwoju literatury ukraińskiej bardziej przypominają bowiem te charakterystyczne dla innych literatur Europy Środkowej i Wschodniej, których powstawanie i rozwój przypadły na epokę dużo wcześniejszą niż — przykładowo — okres kształtowania się rozpatrywanej przez I. Evena-Zohara literatury izraelskiej w języku hebrajskim<sup>7</sup>. Literatura tłumaczona zajmuje w ukraińskim polisystemie literackim miejsce jeśli nie centralne, to przynajmniej doniosłe. Według danych Narodowej Izby Książkowej w 2016 roku liczba tytułów przetłumaczonych książek i broszur wynosiła nieco ponad 11,5 procent ogólnej liczby opublikowanych tytułów, a w pierwszej połowie 2017 roku — nieco ponad 12 procent<sup>8</sup>

*Identity and the Translated Text*. „TTR: traduction, terminologie, rédaction”, t. 13, nr 1, s. 137—165.

- 5 M. Król, 2016: *To queer or not to queer?: teoria i praktyka tłumaczenia queerowego*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 32, s. 9—23; M. Król, 2018: *The traps of normativity: queer (and) translation praxis*. W: L. Harmon, D. Osuchowska, eds.: *Translation Studies across the Boundaries*. Berlin, Peter Lang, s. 129—142.
- 6 I. Even-Zohar, 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. M. Heydel, przeł. W: M. Heydel, P. Bukowski, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 199.
- 7 Zob. szerzej: I. Even-Zohar, 1978: *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics Tel Aviv University, s. 81.
- 8 Zob.: S. Burák, 2017: *Potočná statistika knigovidanná: perše pivriččâ 2017 roku*. „Visnik Knižkovoï palati”, nr 7, s. 4. Warto zastrzec, że statystyka ta dotyczy całości produkcji wydawniczej.

(dla porównania w 2016 roku 21% tytułów opublikowanych w Polsce stanowiły przekłady z języków obcych, co jest zbliżone do średnich wskaźników w skali co najmniej dwóch ostatnich dekad<sup>9</sup>). Próba zastanowienia się nad kwestią centralnego i peryferyjnego statusu w obrębie sąsiednich literatur słowiańskich niewątpliwie posłużyłaby ukazaniu wzajemnych inspiracji, niesłabnącego zainteresowania literaturą najbliższych sąsiadów na przestrzeni ostatnich dekad, a przy tym prób wypełnienia pewnych nisz w literaturze docelowej, importu do niej zjawisk dotychczas w niej nieobecnych lub gorzej reprezentowanych (co trafnie egzemplifikuje tytuł artykułu Piotra Bratkowskiego z połowy lat 90. poświęconego twórczości Jurija Andruchowycza: *Nie mamy takiego pisarza*<sup>10</sup>). To właśnie pojęcie „próżni literackiej” może być zatem jedną z użytecznych kategorii w próbie opisu polsko-ukraińskich relacji przekładowych w dziedzinie literatury pięknej.

I. Even-Zohar zauważył, że „nierządkiem to właśnie najważniejsi pisarze danego czasu tworzą najwyrazistsze i najwyżej cenione przekłady”<sup>11</sup>. W realiach ukraińskich, co ciekawe, na przestrzeni dekad twórczość translatorska zajmowała bardzo ważne miejsce w dorobku najwybitniejszych twórców literatury, co podkreśla między innymi Maksym Stricha, który dochodzi do wniosku, że praktyka przekładu literackiego nie uzyskiwała tak dużego znaczenia w „wielkich” sąsiednich literaturach (odnotowując skądinąd spory dorobek tłumaczeniowy wielu kluczowych polskich pisarzy)<sup>12</sup>. Działo się tak między innymi z tego powodu, że w warunkach bezpieczeństwa (lub radzieckiej quasi-państwowości) twórcy literatury postrzegali przekład w kategoriach misji kulturo- i językotwórczej, poza tym w okresie radzieckim tłumaczenie literackie stało się swoistą niszą, w której pisarze mogli realizować potencjał twórczy w warunkach ograniczonej swobody twórczej. Co ciekawe, obecnie w literaturze ukraińskiej prawidłowość ta jest obserwowana tak samo wyraźnie, podczas gdy w kontekście polskim już niekoniecznie. W stopniu zbliżonym do tego, w jakim łączą twórczość oryginalną i tłumaczeniową twórcy tacy jak Bohdan Zadura czy Jacek Dehnel, na gruncie ukraińskim dużo tłumaczą znani przede wszystkim jako pisarze (poeci, krytycy): Jurij Andruchowycz, Sofija Andruchowycz, Natalka Biłocerkiweć, Ołeksandr Bojczenko, Andrij Bondar, Kateryna Kałytko, Marianna Kijanowska, Jewhenija Kononenko, Łeonid Kononowycz, Hałyna Kruk, Andrij Lubka, Kateryna Mychalicyna, Ostap Sływyński, Natalka Śniadanko, Iryna Szuwałowa, Jurij

9 Zob.: O. Dawidowicz-Chymkowska, oprac., 2017: *Ruch Wydawniczy w Liczbach*. T. 63: *2016 Książki*. Warszawa, Biblioteka Narodowa, s. 33.

10 P. Bratkowski, 1996: *Nie mamy takiego pisarza*. „Gazeta Wyborcza”, nr 56, s. 10.

11 I. Even-Zohar, 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej...*, s. 198.

12 M. Striha, 2006: *Ukrains'kij hudożnij pereklad: miż literaturoū j naciëtvorennâm*. Kiïv, Fakt, s. 12.

Wynnyczuk, Serhij Żadan oraz wielu innych rozpoznawalnych autorów. Właśnie jeden z nich, poeta, tłumacz i felietonista Andrij Bondar, dokonał tłumaczenia rozpatrywanego w dalszej części artykułu.

## *Lubiewo* a peryferie ukraińskiego kanonu literackiego i debaty społecznej

Mimo że powieść gejowska<sup>13</sup> zajmuje dość peryferyjne miejsce w systemie gatunków literackich w dzisiejszej polskiej kulturze literackiej<sup>14</sup>, można zaryzykować stwierdzenie, że mówienie o *Lubiewie* Michała Witkowskiego, bodajże najgłośniejszym przykładzie gatunku, w kontekście zjawiska peryferyjności wydaje się nieco przewrotne, biorąc pod uwagę pozycję, jaką powieść Witkowskiego zajęła w procesie literackim, liczbę jej reedycji, nagród i nominacji do nagród, adaptacje sceniczne oraz artykuły naukowe na jej temat<sup>15</sup>. *Lubiewo* zyskało szeroki rozgłos i utorowało w Polsce drogę licznym książkom reprezentującym segment powieści gejowskiej takich twórców, jak Marcin Szczygielski, Bartosz Żurawiecki, Mikołaj Milcke i inni. Co więcej, powieść zrobiła karierę

- 
- 13 Na cechach charakterystycznych i kryteriach odniesienia utworów literackich do tego gatunku skupiali się m.in.: P. Potrykus-Woźniak, 2010: *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*. Warszawa, PWN; A. Jackowiak, 2014: *Poetyka (nie)wyróżnialnego pożądanego, czyli zarys historii powieści gejowskiej w Polsce na tle socjologiczno-kulturowym*. „Studia Europaea Gnesnensia”, nr 10, s. 170—171. Jednocześnie Aleksandra Szymił, analizując w 2014 roku tłumaczenie powieści Witkowskiego na język angielski, stwierdziła, że „[w] Polsce nie istnieje właściwie kategoria »powieść gejowska«. Co prawda etykieta ta bywa używana w dyskursie akademickim, ale nie ma odbicia w rzeczywistości wydawniczej”. A. Szymił, 2014: *Lovetown. Kilka uwag o angielskim tłumaczeniu „Lubiewa”*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 23, s. 271.
- 14 Na temat literatury homoseksualnej w kontekście kanonu literatury polskiej zob. m.in.: I. Iwasiów, 2001: *Wokół pojęć: kanon, homoerotyzm, historia literatury*. „Katedra”, nr 1; B. Warkocki, 2007: *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmierności*. Warszawa, Wydawnictwo „Sic!”; W. Śmieja, 2008: *Kanon i kanony, czyli jak rozumieć pojęcie „literatura homoseksualna”?* „Teksty Drugie”, nr 1/2.
- 15 Problematyka samego tylko języka powieści poruszana jest m.in. w następujących publikacjach: A.S. Dyszak, 2012: *O socjolekcie gejów (na podstawie powieści Michała Witkowskiego Lubiewo)*. W: M. Karwatowska, J. Szpyra-Kozłowska, red.: *Oblicza płci. Język, kultura, edukacja*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, s. 29—42; P. Wojtasik, 2016: *Homolektyk w homopowieści. Psychologiczno-socjologiczne aspekty języka środowiska homoseksualnego na podstawie powieści „Lubiewo” Michała Witkowskiego*. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Językoznawstwo”, cz. 12, s. 197—209.

międzynarodową za sprawą tłumaczeń na kilkanaście języków<sup>16</sup>, które również stają się przedmiotem zainteresowania badaczy<sup>17</sup>. Dział kultury szwedzkiego tabloidu „Expressen” w 2015 roku zaliczył *Lubiewo* do kanonu literatury queerowej<sup>18</sup>, podczas gdy Marcin Kamiński w 2012 roku stwierdził, że powieść należy dziś „do kanonu najnowszej polskiej literatury”<sup>19</sup>. M. Witkowski bierze udział w licznych międzynarodowych targach książki i festiwalach literackich, przykładowo w 2010 roku był jednym z czterech reprezentantów Polski (obok Olgi Tokarczuk oraz Joanny i Michała Rusinków) na Międzynarodowym Festiwalu Książek w Edynburgu — największej imprezie tego rodzaju na świecie.

W dużo większym stopniu gatunek i konwencje *Lubiewa* wydają się peryferyjne dla docelowej, czyli ukraińskiej, kultury literackiej, do której weszło w 2006 roku tłumaczenie powieści dokonane przez A. Bondara<sup>20</sup>, będące zarazem pierwszym spośród wszystkich przekładów powieści na inne języki. Przyjrzyjmy się zatem kontekstom, w jakich *Lubiewo* weszło w kulturę ukraińską, i roli, jaką w niej odegrało.

Po raz pierwszy wątki homoerotyczne pojawiły się w ukraińskim dyskursie literackim na początku XX wieku, przede wszystkim w powieści badacza orientalisty Ahatanheła Krymskiego *Andrij Łahowski* (dwie pierwsze części opublikowano w 1905 roku, całość dopiero w 1972 roku) oraz — w postaci bardzo subtelnej — w listach czołowych ukraińskich pisarek modernistycznych Łesi Ukrainki i Olhy Kobylanskiej będących — zdaniem Sołomiji Pawłyczko — „wyrazem marzenia o miłości [...], fantazją lesbijską”<sup>21</sup>. Następnym autorem

16 Według danych Instytutu Książki dotychczas powieść *Lubiewo* została przetłumaczona na języki: ukraiński (2006), rosyjski (2007), fiński (2007), niemiecki (2007), francuski (2007), szwedzki (2008), hebrajski (2009), angielski (2010), niderlandzki (2010), węgierski (2010), hiszpański (2011), macedoński (2015), norweski (2015). Zob.: *Michał Witkowski*, [online]. Dostępne w Internecie: <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,indeks-autorow,26,michal-witkowski,229.html?filter=W> [dostęp: 23.02.2019].

17 Zob. np.: A. Szymił, 2014: *Lovetown...*; M. Król, 2016: *To queer or not to queer?...*; M. Zakrzewska-Verdugo, 2016: *Przekład literacki jako problem filologiczno-kulturowy (na podstawie analizy tłumaczeń tekstów D. Masłowskiej, M. Witkowskiego i S. Shutego na język rosyjski)*. Niepublikowana praca doktorska. Olomuniec.

18 *Expressen Kulturs queera litteraturkanon*, [online]. „Expressen”, 31.06.2015. Dostępne w Internecie: <https://www.expressen.se/kultur/expressen-kulturs-queera-litteraturkanon/> [dostęp: 23.02.2019].

19 M. Kamiński, 2012: *Recenzja: „Wielki atlas ciot polskich” Michał Witkowski*. Dostępne w Internecie: <https://kultura.onet.pl/recenzje/recenzja-wielki-atlas-ciot-polskich-michal-witkowski/sj2zhnb> [dostęp: 23.02.2019].

20 M. Vitkovs'kij, 2006: *Htivná*. A. Bondar, tłum. Kiiv, Nora-Druk.

21 S. Pavličko, 1999: *Diskurs modernizmu v ukraïns'kij literaturi*. Kiiv, Libid', s. 86. O ile nie zaznaczono inaczej, tu i dalej tłumaczenia cytatów moje — A.S.

stawiającym w ukraińskim kontekście pytanie o miłość dwóch osób tej samej płci był Wiktor Petrow (Domontowycz) w powieści *Doktor Seraficus* napisanej w 1929 roku i po raz pierwszy opublikowanej w Niemczech w 1947 roku. Jeżeli chodzi o poezję homoerotyczną, chyba po raz pierwszy zaistniała ona w literaturze emigracyjnej, w wydanym w 1961 roku w Nowym Jorku tomiku Emmy Andijewskiej *Ryba i rozmiar*, pomyslanym jako mistyfikacja literacka — pseudotłumaczenia wierszy niejakiego Aristodimosa Lichnosa. Po czterdziestu latach poetka powróciła do tematyki homoerotycznej w tomiku *Fale* (2002) zawierającym cykl pseudotłumaczeń wierszy perskiego poety Talida Chatamiego. Sama autorka przyznała, że inspirując się lekturą *Pieśni Bilitis* Pierre'a Louysa, „pragnęła utwierdzić w literaturze ukraińskiej to, czego w niej nie było, ale w sposób lepszy niż w innych literaturach świata”<sup>22</sup>.

Tematyka homoerotyczna w XX-wiecznej literaturze ukraińskiej sprzed okresu transformacji była objęta tabu. Dopiero na początku XXI wieku wątki homoerotyczne znalazły w literaturze ukraińskiej bardziej otwarty wyraz. Za sprawą słabego obiegu informacji w dyskusji o pierwszej ukraińskiej powieści gejowskiej wymienia się aż trzy utwory:

- ♦ powieść *Diamantowa proteza (Nie będzie żadnego seksu)* Ołesia Barliha i Jurija Hanoszenki napisana w 2006 roku, ale dotychczas nieopublikowana;
- ♦ powieść fantastyczna *Na Marsa* Kostiantyna Iwatowycza, tworzącego pod pseudonimem Rayan Riener, napisana w roku 2012, a opublikowana w roku 2015;
- ♦ powieść *Ciepło jęgo dłoni* Jurija Jaremy opublikowana w roku 2015.

Tak poważne opóźnienie pojawienia się powieści gejowskiej jako gatunku oraz pierwszych jego realizacji nie jest w realiach ukraińskich przypadkowe. Mimo że Ukraina była pierwszym państwem na obszarze postsowieckim, w którym dokonano dekryminalizacji stosunków homoseksualnych (kilkanaście dni po przeprowadzeniu referendum potwierdzającego wyjście z ZSRR<sup>23</sup>), nie można powiedzieć, że państwo i społeczeństwo ukraińskie na przestrzeni lat były przyjaźnie nastawione do mniejszości seksualnych. Jak stwierdziła w 2004 roku jedna z ważniejszych ukraińskich badaczek problematyki queer Marija Majerczyk,

na Ukrainie zarówno kultura klubowa i ruchy ochrony praw powstawały i kształtowały się (oraz nadal się rozwijają) chronologicznie prawie jednocześnie, równolegle, dlatego też dla ogółu geje, a tym bardziej lesbijki w naszym kraju „pojawił się” zniecka, masowo i prawie znikąd. Ta właśnie gwałtowność „pojawił się”

22 O. Ármak, 2016: *Gomoerotizm u súrrealističnijh onejričnijh svitah Emmi Andiëvs'koï*. „Ridnij kraj”, nr 1 (34), s. 100.

23 A. Gribanov, 2018: *Rajdużna kniga*. Kiïv, Centr „Naš svit”, s. 29.

(a tak naprawdę ujawnienia się) być może wyjaśnia obecny masowy, niepoddany refleksji lęk przed fantomem „propagandy homoseksualizmu”<sup>24</sup>.

Cytat ten pochodzi z posłowania do wydanej w 2009 roku antologii literatury queer *120 stron Sodomy*, pierwszej na obszarze postsowieckim antologii literatury queer zawierającej utwory poetyckie i prozatorskie 30 autorów i autorek z 16 krajów Europy i Ameryki. To właśnie wprowadzenie tej książki do obiegu czytelniczego wiązało się z nagłośnionymi w mediach przejawami agresji ze strony środowisk prawicowych wymierzonej przeciwko twórcom i wydawcom antologii we wrześniu 2009 roku: pogromami księgarni we Lwowie i Kijowie, gdzie zorganizowano prezentacje tomu, oraz podpaleniem kijowskiej galerii, w której przeprowadzono debatę na temat homofobii. Z kolei we wrześniu 2017 roku część ukraińskiej opinii publicznej wzburzyły wydarzenia towarzyszące lwowskiej prezentacji oryginalnej książki *Maja i jej mamy* stworzonej przez pisarkę Łarysę Denysenko oraz ilustratorkę Mariję Foję: organizatorom prezentacji w ramach lwowskiego Forum Wydawców grożono pogromem (wcześniej tego samego roku książkę bez większych problemów prezentowano w Kijowie). Szum medialny wokół publikacji, na ogół pozytywnie przyjętej przez środowisko krytyków i ekspertów, niewątpliwie przyczynił się do podniesienia wyników jej sprzedaży, a zarazem do ożywienia debaty publicznej dotyczącej tematyki homoseksualnej w kulturze i społeczeństwie ukraińskim.

Spojrzenie na chronologię wymienionych przykładowych pozycji wydawniczych pozwala na stwierdzenie, że to właśnie tłumaczenia obcych utworów reprezentujących literaturę nieheteronormatywną przygotowały grunt dla pojawienia się oryginalnych publikacji. Stały się zatem wyraźną ilustracją stwierdzenia Marii Tymoczko i Edwina Gentzlera, że tłumaczenie jest „jednym z głównych literackich narzędzi wykorzystywanych przez rozmaite instytucje — systemy edukacyjne, wydawnictwa, instytucje kulturalne czy nawet rządy — do »manipulacji« danego społeczeństwa celem »stworzenia« »oczekiwanej« kultury»<sup>25</sup>. Jednocześnie charakterystyczne jest to, że właśnie ukraińskie tłumaczenie *Lubiewa* jest co jakiś czas przywoływane jako punkt odniesienia w dyskursie dotyczącym reprezentacji tematyki homoseksualnej w tekstach kultury i debacie publicznej na Ukrainie. W kontekście skandali towarzyszących ukazaniu się antologii *120 stron Sodomy* i książki *Maja i jej mamy* do faktu bezproblemowego odbioru *Lubiewa* odwołują się Oleş Barlih i Wiktor

24 M. Maërčik, 2009: *Vtorgnenná gomoseksual'nosti*. W: Ī. Šuvalova, A. Pozdnáková, O. Barlig, red.: *120 storinok Sodomu. Sučasna svitova lesbi/gej/bi literatura: Kvir-antologija*. Kiiv, Kritika, s. xix.

25 M. Tymoczko, E. Gentzler, 2002: *Introduction*. W: M. Tymoczko, E. Gentzler, eds.: *Translation and Power*. Amherst and Boston, University of Massachusetts Press, s. xiii.

Nariżna<sup>26</sup>. Co ciekawe, o powieści M. Witkowskiego wspominają nawet socjologowie Maksym Kasianczuk i Jewhen Leszczyński w artykule poświęconym tożsamościom społecznym homoseksualnych mężczyzn w społeczeństwie ukraińskim, odnotowując, że polski autor dokonał głębokiej analizy języka, bytu, wartości oraz innych cech przestrzeni społecznej tzw. *pikiety*<sup>27</sup>.

W szerszym procesie osvajania dzisiejszego społeczeństwa ukraińskiego z problematyką stosunków nieheteronormatywnych oraz ich reprezentacji w kulturze należy mieć na uwadze również czynnik indywidualny, którym jest tłumacz. A. Bondara, jak sam przyznał, „*Lubiewo* zainteresowało wdzieraniem się w sferę tego, co jest niedozwolone i objęte tabu. Co w literaturze dla mnie ma znaczenie wyjątkowe”<sup>28</sup>. Wybór *Lubiewa* przez pisarza o tradycyjnej orientacji płciowej staje się zatem swoistym gestem estetycznym (notabene właśnie A. Bondar napisał przedmowę do wspomnianej antologii *120 stron Sodomy*) wymierzonym przeciwko tradycyjnym wzorcom i schematom w rodzimej kulturze, a zarazem etycznym gestem solidarności, będącym lustrzanym odbiciem postawy Patricii Nell Warren, Amerykanki, która w połowie XX wieku utożsała się z marginalną wspólnotą poetów ukraińskich w USA. Logiczną kontynuację ten gest znalazł w warstwie językowej przekładu, w której podważone zostały uświęcone tradycją zasady tłumaczenia artystycznego w docelowej kulturze literackiej.

## Tłumaczenie na peryferiach zwyczaju i normy językowej

Andrij Bondar, który jako tłumacz debiutował przekładem na język ukraiński powieści *Ferdydurke*, swoje podejście do tłumaczenia formułował w licznych wywiadach i wystąpieniach. Jedno z jego stwierdzeń, które padło w wywiadzie udzielonym dla portalu Sumno.com, jest szczególnie ważne w kontekście odтворzenia rejestru stylistycznego oryginału, w tym wymiaru obscenicznego, w tłumaczeniu *Lubiewa*:

- 26 *Irina Šuvalova ta Oles' Barlig: Brakuê golosu samoï LGBT-spil'noti*, [online]. Gej-Al'ans Ukraïna. Dostępne w Internecie: [https://upogau.org/ru/ourview/ourview\\_1874.html](https://upogau.org/ru/ourview/ourview_1874.html) [dostęp: 23.02.2019]; V. Nariżna, 2009: *Antologïâ kak postupok*. „Gendernye issledovaniâ”, nr 19, s. 342.
- 27 M.G. Kasânčuk, È.B. Lešins'kij, 2008: *Analiz social'nih ïdentičnostej čolovikiv, âki maût'.* Seks z čolovikami, v ukraïns'komu suspil'stvi (na prikladï Donec'koï oblasti). „Ukraïns'kij socium”, nr 3, s. 18.
- 28 Lemenger, [online]: *Andrij Bondar: „Mazohizm ï nekrofilïâ — ce risi, âki vkorïneni v ukraïns'komu harakteri”*. Dostępne w Internecie: <http://sumno.com/article/andrij-bondar-mazohizm-i-nekrofilija-tse-rysy-yaki/> [dostęp: 23.02.2019].



Zawsze mam tekst jako punkt wyjścia i staram się nie psuć go swoją obecnością. Bardzo zależy mi na oddaniu ducha tekstu, jego stylistyki. Należę do tych tłumaczy, którzy lubią dokładność w pracy. Z tego powodu nigdy nie podobała mi się ukraińska szkoła przekładu, która, mimo że zrobiła wiele dla kultury i słownictwa ukraińskiego, popsowała bardzo dużo tekstów. Uważano, że dla wzbogacenia stylistyki i języka można pójść drogą naśladowania tekstu, a nie jego tłumaczenia. Nie mogę czytać Garcíi Lorci [Mykoły] Łukasza czy Słowackiego [Dmytro] Pawłyczki, bo to nie są García Lorca ani Słowacki, tylko Łukasz i Pawłyczko. Dlatego należę do tych tłumaczy, którzy *chuj* przetłumaczą jako *chuj*, a nie *penis*, *prącie*, *drąg* lub jakieś *motowidło*<sup>29</sup>.

Kierując się tymi założeniami, w przekładzie *Lubiewa* tłumacz stara się oddać nacechowanie stylistyczne poszczególnych leksemów oryginalnego tekstu, stosując dosadny, ale autentyczny żywy język ulicy, na skutek czego wykracza poza normę literacką języka docelowego. Jak ilustruje przytoczony zestaw przykładów, w większości przypadków dla wyrazów kolokwialnych A. Bondar proponuje odpowiedniki kolokwialne, dla obscenicznych zaś obsceniczne, przełączając się między rejestrami (przykłady 1, 2, 5), sięgając po argotyzmy (przykład 3), zwracając uwagę na aspekty słowotwórcze (przykłady 4, 5):

- (1) Za **popitkę** wyciąga takie jakieś dwulitrowe kolorowe chemiczne **gówno** (s. 239)<sup>30</sup>;  
Для **запивону** дістає якесь дволітрове хімічне **гівно** (s. 217)<sup>31</sup>;
- (2) **Wypierdolimy** cię z bratcholem równo, a ty **wydrutujesz** nas z **połykiem** (s. 298);  
Ми тебе грамотно **від’їбемо** з братаном, а ти в нас **відсмокчеш з проглотом** (s. 261);
- (3) Tylko na tiry, robić konkurencję **tirówkom** (s. 262);  
Тільки на тирі, створювати конкуренцію **плечевухам** (s. 238);
- (4) No to skąd to **kurwiszcze** je bierze? (s. 208);  
Ну то звідки ця **блядота** їх бере? (s. 186);
- (5) Te fatałaszki. Te **pierdołki**. Te **pizdryki** (s. 279);  
Ті дурнички. Ті **хуйнюшки**. Ті **пиздюльки** (s. 250).

29 Ibidem.

30 Tu i dalej w tekście artykułu fragmenty *Lubiewa* są podane z zaznaczeniem w nawiasach numeru strony według będącego podstawą tłumaczenia drugiego wydania powieści: M. Witkowski, 2005: *Lubiewo*, wyd. 2, popr. i uzup. Kraków, Korporacja Ha!art.

31 Tu i w dalszej części artykułu po cytowanych fragmentach tłumaczenia *Lubiewa* podano w nawiasach numery strony według wydania: M. Vitkovs'kij, 2006: *Htivná...*

Równoległe w tłumaczeniu A. Bondara można zaobserwować tendencję do obniżenia rejestru stylistycznego, a wręcz wulgaryzacji. Stosowane przez tłumacza odpowiedniki leksykalne w wielu przypadkach przesuwają się na skali wulgarności od wyrazów neutralnych lub mniej nacechowanych do wulgaryzmów charakteryzujących się wysokim stopniem nacechowania<sup>32</sup>. W następnym zestawie przykładów ukazano zjawisko przesunięcia z rejestru neutralnego w potoczny:

- (6) zabawa ekscytuje, a **spełnienie**, jak to **spełnienie** (s. 13);  
гра збуджує, а вже як **пруха**, то **пруха** (s. 9);
- (7) Znają tylko wyrazy takie jak „głód”, „**niespełnienie**” (s. 13);  
Вони знають тільки такі слова, як «голод», «**непруха**» (s. 9);
- (8) Dookoła niej na dole płynęły **ścieki** śmierdzące jak wnętrze bramy w starym budownictwie (s. 27);  
Довкола неї внизу плавали смердючі **сцикліни**, як нутроці підворітні у старій кам'яниці (s. 21);
- (9) Minęło czasu mało wiele, Zdzicha wtenczas wszędzie się **onanizowała** (s. 181);  
Небагато минуло часу, Ілона тоді всюди **дрочила** (s. 161);
- (10) Idę dalej i nagle wyłania się zza góry **kondomów** [...] jakaś przedwojenna diwa (s. 198);  
Йду далі, й раптом з-за гори **гандонів** [...] виринає [...] якась довоєнна діва (s. 177).

Następny zestaw przykładów ilustruje zjawisko przesunięcia z potocznego rejestru do wulgarnego, w tym także oddanie kolokwialnego wyrazu argotyzmem (przykład 13):

- (11) spoglądając kątem oka na mężczyznę, który najczęściej wcale nie **sikał** (s. 28);  
краєчком ока спостерігаючи за чоловіком, який найчастіше взагалі не **сцяв** (s. 22);
- (12) i jej piesek, co pobił rekord w **obsikiwaniu** drzew, bo całe życie w parkach, po pikietach, wszystkie pikiety w Polsce **obsikał**, każde drzewo, a teraz żeby tu kicał do nas każdą roślinkę [...] **obsikiwać!** (s. 237);  
та її песик, який побив рекорд в **обсиканні** дерев, бо все життя по парках, по стометрівках, він всі стометрівки в Польщі **обісцяв**, а тепер щоб прискакав до нас **обсикати** кожну рослину (s. 216);

32 Na temat gradacyjnej charakterystyki wulgaryzmów zob.: M. Grochowski, 1996: *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Warszawa, PWN, s. 17.

- (13) Jutro nas wszystkie ze starej **paczki** do McDonaldsa na obiad zaprosiła! (s. 222);  
Вона запросила нас усіх зі старої **шобли** на завтра до Макдональдса на обід! (s. 199);
- (14) A to zamknij na chwilę **jadaczkę** swoją! (s. 305);  
Заткни на секунду свій **їбальник!** (s. 268).

Ostatni zestaw przykładów ilustruje zjawisko zastąpienia w tłumaczeniu wyrazu będącego wulgaryzmem referencyjno-obyczajowym lub wulgaryzmem systemowym o mniejszym stopniu nacechowania wulgaryzmem systemowym o bardzo wysokim stopniu nacechowania:

- (15) i zaraz zaczynają się **pieprzyć** (s. 117);  
і вони одразу починають **їбатися** (s. 105);
- (16) Aż zjadła wszystko, przestała należeć do partii i wtedy oni ją wreszcie mogli **wyruchać** (s. 73);  
Коли з'їла все, вона перестала бути членом партії, і тоді вони нарешті могли її **виїбати** (s. 63);
- (17) Ja chcę nieznanego, co mnie **wyrżnie** jak burą sukę (s. 143);  
Я жадаю незнайомого, котрий **виїбе** мене, як останню суку (s. 130);
- (18) **spierdalaj** z mojego łóżka i mi o pięknych oczach nie mów! (s. 152);  
**уйобуй** з мого ліжка і не кажи про мої гарні очі! (s. 137);
- (19) I **rozpierdala** o ziemię, wrzuca do stawku (s. 232);  
І **розїбошує** об землю, жбурляє у ставок (s. 207).

Sama liczba przykładów świadczy o tym, że wulgaryzacja języka w tłumaczeniu *Lubiewa* jest raczej wynikiem konsekwentnej realizacji strategii tłumacza — można przypuszczać, że ukierunkowanej na osiągnięcie efektu wiarygodności, autentyczności brzmienia wypowiedzi narratora i postaci w określonych sytuacjach językowych. Nasuwa się w związku z tym porównanie z rosyjskim tłumaczeniem *Lubiewa*, w którym Magdalena Zakrzewska-Verdugo obserwuje, podobnie jak w tłumaczeniach powieści Sławomira Shutego i Doroty Masłowskiej, zjawisko eufemizacji<sup>33</sup>, oraz z tłumaczeniem powieści na język francuski, w którym podobną tendencję obserwuje Mateusz Król<sup>34</sup>. W każdym razie strategia A. Bondara wygląda dość egzotycznie nie tylko w kontekście uswięconej tradycją praktyki łagodzenia języka w ukraińskim tłumacze-

33 Zob. M. Zakrzewska-Verdugo, 2016: *Przekład literacki jako problem filologiczno-kulturowy...*, s. 143, 146, 151 i in.

34 M. Król, 2016: *To queer or no to queer?...*, s. 17.

niu, lecz także na tle analogicznych praktyk stosowanych w innych kulturach docelowych<sup>35</sup>.

## Podsumowanie

Chronologia wyraźnie wskazuje na to, że to właśnie wydane w 2006 roku ukraińskie tłumaczenie *Lubiewa* stało się tym pierwszym przykładem powieści gejowskiej lub szerzej — queerowej — jako osobnego gatunku, jeszcze zanim zostały opublikowane (lub przynajmniej zapowiedziane) pierwsze rodzime realizacje takiego gatunku. W literaturze ukraińskiej *Lubiewo* może więc być rozpatrywane jako wzorowy przykład mechanizmu opisanego przez twórcę teorii polisystemu Itamara Evena-Zohara, w ramach którego przekład staje się „sposobem na poszerzenie literackiego repertuaru”, a „poprzez dzieła obce wprowadza się do literatury rodzimej cechy (zarówno zasady, jak i elementy), które w niej uprzednio nie istniały”<sup>36</sup>.

Zaobserwowana w tłumaczeniu A. Bondara tendencja do podwyższenia stopnia nienormatywności języka może być językowym wyrazem artykułowanej w teoriach Judith Butler i Eve Sedgwick, a obserwowanej przez M. Króla walki podmiotu (odmieńca/tłumacza) z władzą (czy wręcz „systemem-światem”) o niezależność i swobodę bycia „poprzez powtarzanie aktów performatywnych kreujących nienormatywne tożsamości, kreatywnie wykorzystując pęknięcia i rysy obecne w opresyjnych dyskursach władzy”<sup>37</sup>. Zdaniem badacza, dość powszechne w translatoryce zjawisko łagodzenia rejestru stylistycznego uzyskuje szczególne znaczenie w tłumaczeniu queerowym, ponieważ „wulgarny, przekraczający standardy przyzwoitości język jest często stosowany w dyskursie queerowym do przekraczania normatywności i budowania własnej, queerowej, niezależnej narracji”<sup>38</sup>. Podmiot tłumacz, przejmując pałeczkę od podmiotu autora, dokonuje gestu mającego wydzźwięk zarówno kulturowy, jak i obywatelski. Szczególne znaczenie w tym kontekście uzyskuje przytoczona we wstępie

35 W kontekście tłumaczenia współczesnej literatury polskiej na języki słowiańskie nasuwa się porównanie z czeskim tłumaczeniem *Pawia królowej* D. Masłowskiej dokonanym przez Bářę Gregorovą, aczkolwiek w tym przypadku raczej trudno mówić o spójnej i świadomej strategii tłumacza. Zob.: I. Mroczek, 2012: *Kilka uwag o czeskim przekładzie „Pawia królowej” Doroty Masłowskiej*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 3, cz. 1, s. 37—38.

36 I. Even-Zohar, 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim...*, s. 198.

37 M. Król, 2016: *To queer or no to queer?...*, s. 10—11.

38 Ibidem, s. 17.

obserwacja I. Evena-Zohara na temat najważniejszych pisarzy danej epoki tworzących najbardziej wyraziste tłumaczenia. A. Bondar traktuje bowiem zjawisko *Lubiewa* nie jako tłumacz rzemieślnik troszczący się o komfort czytelnika, lecz jako twórca pracujący nad poszerzaniem horyzontów rodzimej literatury — nawet kosztem decyzji, które mogą być odebrane jako prowokacyjne i subwersywne.

## Literatura

- Ármak O., 2016: *Gomoerotizm u súrrealističnìh onejričnìh svìtah Emmi Andrièvs'koì*. „Rìdnij kraj”, nr 1 (34), s. 100—104.
- Babiński G., 1997: *Pogranicze polsko-ukraińskie: etniczność, zróżnicowanie religijne, tożsamość*. Kraków, Nomos.
- Bratkowski P., 1996: *Nie mamy takiego pisarza*. „Gazeta Wyborcza”, nr 56, s. 10.
- Burák S., 2017: *Potočna statistika knigovidanná: perše pìvrìččá 2017 roku*. „Vìsnik Knižkovoì palati”, nr 7, s. 3—10.
- Dawidowicz-Chymkowska O., oprac., 2017: *Ruch Wydawniczy w Liczbach*. T. 63: *2016 Książki*. Warszawa, Biblioteka Narodowa.
- Dyzak A.S., 2012: *O socjolekcie gejów (na podstawie powieści Michała Witkowskiego „Lubiewo”)*. W: M. Karwatowska, J. Szpyra-Kozłowska, red.: *Oblicza płci. Język, kultura, edukacja*. Lublin, Wydawnictwo UMCS, s. 29—42.
- Even-Zohar I., 1978: *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics Tel Aviv University.
- Even-Zohar I., 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. M. Heydel, przeł. W: M. Heydel, P. Bukowski, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 197—203.
- Expressen Kulturs queera litteraturkanon*, [online]. „Expressen”, 31.06.2015. Dostępne w Internecie: <https://www.expressen.se/kultur/expressen-kulturs-queera-litteraturkanon/> [dostęp: 23.02.2019].
- Gribanov A., 2018: *Rajdużna kniga*. Kiïv, Centr „Naš svìt”.
- Grochowski M., 1996: *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Warszawa, PWN.
- Harvey K., 1998: *Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer*. „The Translator”, t. 4, nr 2, s. 295—320.
- Harvey K., 2000: *Gay Community, Gay Identity and the Translated Text*. „TTR: traduction, terminologie, rédaction”, t. 13, nr 1, s. 137—165.
- Ìrina Šuvalova ta Oles' Barliġ: Brakuè golosu samoï LGBT-spil'noti*, [online]. Dostępne w Internecie: [https://upogau.org/ru/ourview/ourview\\_1874.html](https://upogau.org/ru/ourview/ourview_1874.html) [dostęp: 23.02.2019].

- Iwasiów I., 2001: *Wokół pojęć: kanon, homoerotyzm, historia literatury*. „Katedra”, nr 1, s. 98—121.
- Jackowiak A., 2014: *Poetyka (nie)wyrażalnego pożądania, czyli zarys historii powieści gejowskiej w Polsce na tle socjologiczno-kulturowym*. „Studia Europaea Gnesnensia”, nr 10, s. 169—194.
- Kaczmarek R., 2010: *Województwo śląskie — szanse dla regionu historycznego pogranicza w XX wieku*. „Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa”, nr 1, s. 52—69.
- Kamiński M., 2012: *Recenzja: „Wielki atlas ciot polskich” Michał Witkowski*. Dostępne w Internecie: <https://kultura.onet.pl/recenzje/recenzja-wielki-atlas-ciot-polskich-michal-witkowski/sj2zahn> [dostęp: 23.02.2019].
- Kasānčuk M.G., Lešins'kij Ė.B., 2008: *Analiz social'nih identičnostej čolovikiv, âki maūt'. Seks z čolovikami, v ukraïns'komu suspil'stvi (na prikladì Donec'koï oblasti)*. „Ukraïns'kij socium”, nr 3, s. 17—29.
- Król M., 2016: *To queer or not to queer?: teoria i praktyka tłumaczenia queerowego*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 32, s. 9—23.
- Król M., 2018: *The traps of normativity: queer (and) translation praxis*. W: L. Harmon, D. Osuchowska, eds.: *Translation Studies across the Boundaries*. Berlin, Peter Lang, s. 129—142.
- Lemenger, 2006: *Andrij Bondar: „Mazohizm i nekrofilia — ce risi, âki vkorineni v ukraïns'komu harakteri”*. Dostępne w Internecie: <http://sumno.com/article/andrij-bondar-mazohizm-i-nekrofilija-tse-rysy-yaki/> [dostęp: 23.02.2019].
- Maërcik M., 2009: *Vtorgnennâ gomoseksual'nosti*. W: Ė. Šuvalova, A. Pozdnâkova, O. Barlig, red.: *120 storinok Sodomu. Sučasna svitova lesbi/ģej/bi literatura: Kvir-antologïâ*. Kiïv, Kritika, s. xv—xxv.
- Michał Witkowski, [online]. Dostępne w Internecie: <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,indeks-autorow,26,michal-witkowski,229.html?filter=W> [dostęp: 23.02.2019].
- Mroczek I., 2012: *Kilka uwag o czeskim przekładzie „Pawia królowej” Doroty Masłowskiej*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 3, cz. 1, s. 32—44.
- Narižna V., 2009: *Antologïâ kak postupok*. „Gendernye issledovaniâ”, nr 19, s. 340—345.
- Pavličko S., 1999: *Diskurs modernizmu v ukraïns'kij literaturì*. Kiïv, Libid'.
- Potrykus-Woźniak P., 2010: *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*. Warszawa, PWN.
- Sriha M., 2006: *Ukraïns'kij hudožnij perekład: miž literaturoù j naciëtvorennâm*. Kiïv, Fakt.
- Szymczak M., red., 1999: *Słownik języka polskiego PWN*. T. 2. Warszawa, PWN.

- Szymił A., 2014: *Lovetown. Kilka uwag o angielskim tłumaczeniu „Lubiewa”*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 23, s. 263—273.
- Śmieja W., 2008: *Kanon i kanony, czyli jak rozumieć pojęcie „literatura homoseksualna”?* „Teksty Drugie”, nr 1/2, s. 96—116.
- Šivalova Ľ., Pozdnákova A., Barlig O., upor., 2009: *120 storinok Sodomu. Sučasna svitova lesbi/gej/bi literatura: Kvir-antologija*. Kiïv, Kritika.
- Tymoczko M., Gentzler E., 2002: *Introduction*. W: M. Tymoczko, E. Gentzler, eds.: *Translation and Power*. Amherst and Boston, University of Massachusetts Press, s. xi—xxviii.
- Vitkovs'kij M., 2006: *Htivná*. A. Bondar, tłum. Kiïv, Nora-Druk.
- Warkocki B., 2007: *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa, Wydawnictwo „Sic!”.
- Witkowski M., 2005: *Lubiewo*. Wyd. 2, popr. i uzup. Kraków, Korporacja Ha!art.
- Wojtasik P., 2016: *Homojęzyk w homopowieści. Psychologiczno-socjologiczne aspekty języka środowiska homoseksualnego na podstawie powieści „Lubiewo” Michała Witkowskiego*. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Językoznawstwo”, cz. 12, s. 197—209.
- Zakrzewska-Verdugo M., 2016: *Przekład literacki jako problem filologiczno-kulturowy (na podstawie analizy tłumaczeń tekstów D. Maślowskiej, M. Witkowskiego i S. Shutego na język rosyjski)*. Niepublikowana praca doktorska. Ołomuniec.

Andrij Saweneć

Przekład na peryferiach kanonu literackiego i normy językowej:  
ukraińska wersja *Lubiewa* Michała Witkowskiego

STRESZCZENIE | Artykuł skupia się na opublikowanym w roku 2006 tłumaczeniu powieści Michała Witkowskiego *Lubiewo* na język ukraiński dokonany przez Andrija Bondara. Przekład ten omawiany jest w kontekście realiów społecznych i kulturowych współczesnej Ukrainy. Wybór tłumacza będący gestem estetycznym skierowanym przeciwko tradycyjnym wzorcom i schematom w rodzimej kulturze znajduje logiczną kontynuację w warstwie językowej przekładu, którą cechuje peryferyjna — jak na standardy tłumaczenia w kulturze docelowej — tendencja do wulgaryzacji języka.

SŁOWA KLUCZOWE | literatura gejowska, kanon literacki, norma językowa, wulgaryzacja języka w przekładzie

Андрій Савенець

Переклад на периферії літературного канону і мовної норми:  
українська версія «Хтивні» Міхала Вітковського

95

РЕЗЮМЕ | Стаття присвячена опублікованому в 2006 році українському перекладу роману «Хтивня» Міхала Вітковського, здійсненому Андрієм Бондарем, у контексті суспільно-культурних реалій сучасної України. Вибір перекладача, який є естетичним жестом, спрямованим проти традиційних взірців і схем у цільовій культурі, знаходить логічний вияв у мовному пласті перекладу, який відзначається периферійною, як на стандарти перекладу в цільовій культурі, тенденцією до вульгаризації мови.

КЛЮЧОВІ СЛОВА | гей-література, літературний канон, мовна норма, вульгаризація мови у перекладі

ANDRIJ SAWENEĆ | dr nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Translatoryki i Języków Słowiańskich 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 oraz polsko-ukraińskich związków literackich. Opublikował m.in. monografię pt. *Poezja u perekladi: „ukraiń’ska” Śimbors’ka* (2006). Przełożył na język ukraiński wybory wierszy Wisławy Szymborskiej (edycje dwujęzyczne): *Versia podij / Wersja wydarzeń* (2005) i *Może, ce vse / Może to wszystko* (2011), a także zbiór poezji Józefa Czechowicza *Poema pro miasto Łublin* (2005) i antologię poetycką *Łublin zdalâ, Łublin zblis’ka* (2017); z języka angielskiego na ukraiński przetłumaczył powieści Salmana Rushdiego i Ernesta Hemingwaya. Współredaktor *Raportu o stanie kultury i NGO w Ukrainie* (2012).







# Peryferyjność tłumaczonych literatur wyobrażeniowych. Polski kontekst a otwarte uniwersum *Metro 2033* w potencjalnym przekładzie *Otchłani* Roberta J. Szmida na język angielski

Peripheral Character of Translated  
Speculative Fiction. Polish Context and the Open  
Universe of *Metro 2033* in the Potential Translation  
of *Otchłań* by Robert J. Szmidt into English

Ewa Drab



<https://orcid.org/0000-0002-2340-9269>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

[ewa.drab@us.edu.pl](mailto:ewa.drab@us.edu.pl)

Data zgłoszenia: 31.10.2019 r. | Data akceptacji: 18.02.2020 r.

**ABSTRACT** | The purpose of this article is to describe the characteristics of translated Polish speculative fiction on the example of *Otchłań* (2015) by Robert J. Szmidt — a part of a larger non-English language literary project, namely, Dmitry Glukhovskiy's *Metro 2033* (2005—2015). The article aims to demonstrate its peripheral character in the framework of Anglophone literatures.

**KEYWORDS** | Polish speculative fiction, literary translation, periphery — center, neologisms, Robert J. Szmidt

Wszelkie rozważania na temat przekładu literatur wyobrażeniowych należałoby rozpocząć od określenia pozycji ich polskiej odmiany na rynku czytelnictwa. Gdzie sytuuje się polska twórczość w stosunku do homologicznych dzieł zagranicznych? W jaką relację wchodzi literatura wyobrażeniowa napisana w języku ojczystym w obrębie danego kraju ze swoimi tłumaczonymi odpowiednikami? Liczne pytania nasuwają się także w związku z tym, jak postrzega się fantasy, science fiction i literatury pokrewne względem innych gatunków.

Do tych kwestii odwoływała się między innymi Ursula Le Guin<sup>1</sup>, która w jednym ze swoich esejów twierdziła, że to realizm został opatrzony etykietą „poważnej literatury”, a wszystkie inne utwory przynależą do literatury gatunkowej, a zatem zanika obowiązek ich czytania. Obserwowanie tendencji czytelnictwa i krytycznych prowadzi do wniosków pokazujących ogromną popularność gatunków fantastycznych wśród odbiorców, ale umiarkowany entuzjazm środowiska krytyczno-akademickiego. Pewien dystans do literatur wyobrażeniowych wydaje się jednak stopniowo zmniejszać, głównie dzięki takim autorom jak George R.R. Martin w kręgu anglojęzycznym lub Andrzej Sapkowski i Jacek Dukaj — w polskim. Dowodem na to niech będzie rosnąca liczba publikacji dotyczących tych twórców, w postaci rozdziałów, artykułów i monografii, między innymi *Medievalism in A Song of Ice and Fire and Game of Thrones* (2018) Shiloh Carroll, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja* (2017) Piotra Gorlińskiego-Kucika lub *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedźmińskim Andrzeja Sapkowskiego* (2018) Piotra Żołądzia. Można jednak uznać, w odniesieniu do teorii polisystemu Itamara Evena-Zohara<sup>2</sup>, określającej miejsca poszczególnych literatur rozumianych jako systemy w większej strukturze zależności, że literatury wyobrażeniowe, w tym także tłumaczone, będą zajmować pozycję peryferyjną, ustępując realizmowi, zwłaszcza w kwestii uznania i prestiżu<sup>3</sup>.

Należy zauważyć, że określenie centrum i peryferii w ramach literatur wyobrażeniowych także jest możliwe. Badaczka pozycji polskiej fantasy, Katarzyna Kaczor, wskazuje polski przekład *Hobbita, czyli Tam i z powrotem* J.R.R. Tolkiena z 1960 roku jako pierwsze pojawienie się fantasy w polskim dyskursie literackim, uznając jednocześnie opowiadanie Jarosława Grzędowicza z 1982 roku zatytułowane *Twierdza Trzech Studni* za fundamentalne

- 1 U.K. Le Guin, 2007: *The Critics, the Monsters, and the Fantasists*. „The Wordsworth Circle”, no. 38/1—2, s. 83—87.
- 2 I. Even-Zohar, 2009 [1978]: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 195—204.
- 3 E. Drab, 2019: *La (re)création de l'histoire dans la littérature fantasy d'expression polonaise*. W: A. Besson, red.: *Fantasy et Histoire(s)*. Chambéry, ActusF, s. 219—244.

w kształtowaniu polskiego pola fantasy<sup>4</sup>. K. Kaczor zaznacza też, że literatura fantasy „była [wówczas] znana polskim czytelnikom z przekładów nielicznych tekstów literackich i krytycznoliterackich, których zasób zaczął się zwiększać od przełomu lat 70. i 80. XX wieku”<sup>5</sup>. Zwiększenie liczby tłumaczeń w wyniku otwarcia Polski na Europę Zachodnią po zburzeniu muru berlińskiego również pozwoliło na uformowanie polskiej odmiany literatur wyobrażeniowych. Opierała się ona na fuzji modelu zagranicznego, na przykład pod względem struktury świata przedstawionego, z polskim doświadczeniem narodowym; przeniesieniu typowych kodów gatunkowych na grunt lokalny<sup>6</sup>. W polskim modelu łączą się w rezultacie wpływy dominujących tekstów (anglojęzycznych) o nacechowaniu fantastycznym i rodzimy kontekst kulturowy. Mainstream w obrębie gatunku pozostaje jednak związany z kręgiem anglosaskim, a najważniejsze dzieła, których autorzy wyznaczają kierunki w fantasy, SF i literaturach pokrewnych, zostały napisane w języku angielskim. W pełni zasadne wydaje się zatem stwierdzenie, że anglojęzyczne literatury tłumaczone odegrały centralną rolę w budowaniu polskojęzycznej odmiany gatunku, podczas gdy pochodne teksty polskie zajęły pozycję peryferyjną.

Nieliczne przekłady polskich literatur wyobrażeniowych w polisystemie anglojęzycznym sytuują się także poza centrum — z podobnych względów do tych wymienionych w odniesieniu do polskiego rynku książki, a także z racji ich małej liczby. Tłumaczenie na język angielski pozwala wprowadzić polskie dzieła w światowy kontekst, co umożliwi ich, nawet jeśli niewielki, awans w obrębie polisystemu, ponieważ polski twórca, dotąd w zupełności nieznaną poza obszarem rodzimym, jest w stanie we współpracy z tłumaczem wpłynąć, chociaż symbolicznie, na anglojęzyczny system literatur wyobrażeniowych. Nie zmienia to jednak faktu, że przekładane dzieła polskie pozostają peryferyjne na rynkach zagranicznych, chociaż przekłady analogicznych literatur anglojęzycznych mają dominującą pozycję w Polsce. Czy dzieje się tak ze względu na hermetyczność kulturową polskich literatur wyobrażeniowych, czy wręcz przeciwnie — ograniczenie ich indywidualnego charakteru w przekładzie? Niewielka liczba tłumaczeń świadczyłaby także o braku zainteresowania ze strony wydawców, co mogłoby wynikać z tego, że polska fantasy i pochodne mają krótką historię i nie brały udziału w definiowaniu gatunku, a w ten sposób ich oryginalność nie przebija się w szerszym kontekście. Można zakładać, że podobnie dzieje się z innymi nieanglojęzycznymi tekstami, dominują zaś dzieła pisane oryginalnie po

4 K. Kaczor, 2017: *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982—2012)*. Kraków, Universitas.

5 Ibidem, s. 37.

6 E. Drab, 2019: *La (re)création de l'histoire...*

angielsku, ale by wysnuć takie wnioski, należałoby przeprowadzić badania i sporządzić statystyki dotyczące odbioru, częstotliwości i liczby tłumaczeń z innych języków. To, jak polscy autorzy kreatywnie wykorzystują zagraniczne modele we własnej twórczości i jakie wyzwania może stawiać przed tłumaczem zachowanie egzotycznego charakteru takiego tekstu, doskonale pokazuje przykład powieści *Otchłań* (2015) Roberta J. Szmida, a także omówienie jej potencjalnego tłumaczenia na język angielski. *Otchłań* to trafny przykład wspomnianych mechanizmów ze względu na słowiański charakter projektu, w który wpisuje się dzieło Szmida, i znaczną popularność reprezentowanego przez nie rosyjskojęzycznego pierwowzoru, to znaczy przetłumaczonego na angielski i inne języki *Metro 2033* Dmitrija Głuchowskiego. Projekt ten obejmuje trzy książki stworzone przez Głuchowskiego, a także kilkadziesiąt napisanych przez innych autorów, którzy opowiadają nowe historie dziejące się w tym samym uniwersum.

Oznacza to jednocześnie, że pojęcia „centrum” i „peryferie” opisują relację między „trylogią matką” a powieściami stworzonymi przez polskich autorów w obrębie świata przedstawionego zainicjowanego przez rosyjskiego pisarza równie trafnie co systemy literatur. Mianem centrum będzie się bowiem określać dzieło z 2005 roku, a peryferiami nazwie się wszystkie inne teksty wpisujące się w schemat zaproponowany przez Głuchowskiego i wydawane pod szyldem postapokaliptycznego cyklu. Struktura fabularna tych książek opiera się na podobnym układzie tych samych elementów: szeroko zakrojony atak nuklearny doprowadza w Europie do masowej zagłady jej mieszkańców, a ocaleni znajdują schronienie w tunelach metra, gdzie starają się przetrwać. Zniszczenie cywilizacji doprowadza do odrzucenia praw, dzięki którym w normalnych warunkach społeczeństwo nie pogrąża się w chaosie. Priorytetem staje się ochrona najbliższego kręgu znajomości, nawet kosztem innych, dlatego enklawy zakłada się na zasadzie wzajemnych korzyści, a chorzy i słabi zostają odrzuceni jako nieprzydatni. Ten schemat powielił podstawy fabularne oryginalnego *Metra 2033*, ale także model powieści postapokaliptycznej. Heather J. Hicks<sup>7</sup> uważa, że w tego rodzaju powieści, począwszy od XVIII wieku, głównym założeniem było ukazanie historii zniszczenia grzesznego świata człowieka, ale od tego czasu reprezentacja uległa przesunięciu w kierunku upadku nowoczesności. Innymi słowy, człowiek stracił dostęp do nowoczesności, a jego czas wypełnia walka o to, by jak najwięcej z tego odbudować. Tę konkretną właściwość łatwo dostrzec i w *Metrze 2033*, i w *Otchłani* — cywilizacja uwstecznia się, wydobywając z ludzi cechy prymitywne, co przejawia się również w języku, a dążeniem staje się odzyskanie utraconych dóbr i wartości.

7 H.J. Hicks, 2016: *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. New York, Palgrave Macmillan.

Typowy dla uniwersum schemat zostaje wypełniony lokalnymi wariacjami pomysłu wyjściowego w polskiej iteracji cyklu. W opowieściach napisanych przez Artura Chmielewskiego, Pawła Majkę i Roberta J. Szmidta metro zostaje zastąpione kanałami i burzowcami, a narracja — wypełniona odniesieniami do polskich realiów i specyfiki języka polskiego. *Otchłań* Roberta J. Szmidta otwiera trylogię zatytułowaną *Nowa Polska*, na którą składają się również powieści *Wieża* (2016) i *Riese* (2019). W pierwszej z nich czytelnik śledzi losy Nauczyciela, mężczyzny mieszkającego wraz z głuchoniemym synem w jednej z enklaw podziemnego Wrocławia, próbującego zaszczerpić wiedzę w umysłach pokolenia zrodzonego po nuklearnej apokalipsie. Bohater, relikw postapokaliptycznego świata, staje twarzą w twarz z młodymi przedstawicielami rzeczywistości postatomowej, którzy nie poświęcają czasu temu, co ostatecznie okaże się nieprzydatne w walce o przetrwanie. Pokoleniu postapokaliptycznemu obojętne są wiadomości dotyczące świata sprzed ataku nuklearnego, ponieważ nie mają one wartości użytecznej. Podobne podejście znajduje odbicie w języku. Nowe terminy, określające odmienioną rzeczywistość, są potrzebne ze względu na ich wymiar praktyczny. Natomiast wyrazy, które utraciły swoje desygnaty w związku z drastyczną zmianą realiów, przestały być zrozumiałe i wiążą się jedynie z mglistą przeszłością.

Językowa amnezja uwidacznia się szczególnie w przypadku Iskry. W wyniku politycznych przepychanek, do jakich doszło w enklawie zamieszkaną przez Nauczyciela, bohater opracowuje plan ucieczki mającej na celu ochronę syna. Rozpoczyna się ich niebezpieczna podróż przez system kanałów, w czasie której spotykają czternastoletnią dziewczynę, zahartowaną dorastaniem w świecie postatomowym. Mimo ciężkich przeżyć Iskra może pochwalić się złośliwym poczuciem humoru, częściowo wynikającym z ignorancji językowej. Bohaterka ma bowiem skłonność do mylenia podobnie brzmiących słów, głównie opisujących abstrakty lub pojęcia niezrozumiałe ze względu na ich przynależność do rzeczywistości sprzed ataku. Praktyczność to główna cecha języka używanego przez członków podziemnej społeczności, dlatego terminy pozwalające odnieść się do konkretnego, fizycznie istniejącego obiektu zanikają wolniej albo w ogóle, jeśli opisują nadal istniejące zjawiska. Przeciwny mechanizm funkcjonuje w przypadku terminów pozwalających mówić o abstraktach z racji tego, że mieszkańców podziemnego Wrocławia bardziej od sfery symbolicznej interesuje sfera materialna. Należy jednak pamiętać, że język, tak jak i literatura, stanowią część kultury symbolicznej<sup>8</sup>, więc istnienie języka służącego do

8 L. Baran, 2011: *Sfera symboli czy nie tylko? Wybrane aspekty kultury narodowej w ujęciu Antoniny Kłoskowskiej i innych polskich socjologów współczesnych*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2—3, s. 53—72.

porozumiewania się mieszkańców kanałów przybliży tę społeczność do sfery symbolicznej. Kwestia podejścia do języka w obrębie powieści i przedstawianej fabuły stanowczo wpłynie zarazem na podejście do przekładu tekstu. Przekształcenia w tym obszarze, podyktowane sposobem postrzegania języka w świecie powieści postapokaliptycznej, będą decydowały o stylu dzieła. Zgodnie z tym, o czym przypomina Jolanta Kozak<sup>9</sup>, dzieje się tak, ponieważ symbol zostaje w tłumaczeniu przeniesiony w inny system symboliczny i pozbawiony kontekstu oryginału. W przypadku *Otchłani* tym kontekstem będzie specyficzne użycie języka polskiego, włączając w to neologizmy, jak również kreatywne użycie wulgaryzmów czy wykorzystanie nazw własnych w grach słów, a przeniesieniem — przesunięciem z jak najmniejszą stratą tłumaczeniową tego materiału w ramy systemu docelowego, to znaczy na przykład języka angielskiego.

Trzeba także dodać, że autor ewentualnego przekładu mierzyłby się nie tylko z zadaniem odtworzenia specyficznego stylu właściwego powieści Szmida, lecz również z koniecznością oddania cech charakterystycznych polskiej wariacji uniwersum *Metro 2033*. *Otchłań* nie stanowi bowiem niezależnej jednostki, powieści zamkniętej w hermetycznym kontekście opracowanym całkowicie przez autora, ale integralną część większego projektu literackiego. W rezultacie, jakkolwiek kreatywnie rozwija istniejący pomysł wyjściowy, twórca tekstu pochodnego zmuszony jest konstruować język powieści, w tym jednocześnie jej styl, na fundamentach tego, co zaproponował Dmitrij Głuchowski. Tłumacz natomiast powinien powielić tę „otwartość” tekstu wyjściowego, naturalnie przy zachowaniu warstwy znaczeniowej dzieła. Wymagałoby to z pewnością dobrej znajomości głównej trylogii, a także jej przekładu na język angielski. Jednocześnie trzeba by pamiętać o tym, żeby nie popaść w skrajność i całkowicie nie uzależnić tłumaczenia od oryginalnego *Metro 2033*, skoro i twórcy, i kontekst w obu przypadkach się różnią. Niezależnie jednak od tego można założyć, że oddanie stylu *Otchłani*, a co się z tym wiąże także polskiej iteracji cyklu, wymagałoby egzotyzacji przekładu<sup>10</sup>, to znaczy jak najbardziej dobitnego wskazania na odrębność kulturową oryginału. Podobna strategia skutkowałaby utrzymaniem powieści w obszarze peryferii. Przetłumaczenie dzieła autora spoza anglojęzycznego mainstreamu, a zatem szerzej nieznanego poza granicami Polski, niewątpliwie — mimo znanego szyldu *Metro 2033* — zlokalizowałoby je na obrzeżach polisystemu. Skupienie się natomiast na oddaniu specyfiki kulturowej oryginału, przy wzięciu pod uwagę świata fikcyjnego, jak i licznych

9 J. Kozak, 2009: *Przekład literacki jako metafora: między logos a lexis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

10 L. Venuti, 1995: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York, Routledge.

odniesień do rzeczywistości pozajęzykowej i charakterystyki języka polskiego, sprawiłoby, że tekst zachowałby obcość poprzez zastosowanie egzotyzyacji, a jednocześnie nie przemieściłby się w ramach polisystemu.

Neologizmy utrzymują obcość, nawet jeśli zostają przełożone na język docelowy. W literaturach fantastycznych można zaobserwować nacisk na użycie neologizmów ze względu na konieczność nakreślenia zjawisk właściwych tylko opisywanemu światowi przedstawionemu, z założenia egzotycznemu i niesamowitemu. Stanowią one kluczowe elementy „głównego mechanizmu kreacji fantastycznego świata”<sup>11</sup>, co obdarza je w literaturach fantasy i science fiction szczególną rolę. Neologizmy pozwalają także zwrócić uwagę na wygląd lub funkcję tego, co opisują, a zatem są źródłem informacji<sup>12</sup>. Większość nowych terminów zostanie, zgodnie z klasyfikacją Doroty Gutfeld, przetłumaczona za pomocą kalki lub inaczej — neologizmu leksykalnego, opartego na zapożyczeniu i powielającego strukturę oryginału. U Szmida neologizmy służą do mówienia o tych obiektach, istotach i fenomenach, które w powieściowej rzeczywistości pojawiły się dopiero po nuklearnej apokalipsie. Do tej grupy należą zatem niebezpieczne wytwory flory i fauny, zmutowanej w wyniku działania promieniowania, a także obiekty wynalezione po to, aby przetrwać w niesprzyjającym otoczeniu. Spośród licznych neologizmów występujących w powieści warto bliżej przyjrzeć się tym związanym z agresywnymi, zmutowanymi zwierzętami i roślinami, takim jak: *stępacz*, *skrzydłoczek*, *cieniak* lub *szarik*.

Pierwszy z nich określa rodzaj mutanta, którego cechami charakterystycznymi są gigantyczne rozmiary i sposób zabijania ofiar poprzez rozgniatanie ich ciężkimi kończynami. Z opisu można zatem wnioskować, że rzeczownik ten został utworzony przez autora w oparciu o czasownik *stąpać*. W ewentualnym tłumaczeniu na język angielski powtórzenie tego samego porządku czynności słowotwórczych mogłoby doprowadzić do podobnego rezultatu. Czasownikiem wyjściowym byłby wówczas angielski ekwiwalent *stąpać* lub jego synonim — słusznym rozwiązaniem wydawałoby się zastosowanie *stamp* lub *stump*, spośród których pierwszy odnosi się do tupania lub deptania, a nawet niszczenia czegoś napotkanego na drodze, a drugi do przemieszczania się ciężkim krokiem<sup>13</sup>. Oba mogą posłużyć do trafnego podsumowania opisu stwora z powieści Szmida, ale po wyborze czasownika powinna nastąpić jeszcze odpowiednia selekcja

11 D. Gutfeld, 2012: *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 131.

12 M. Dziwisz, 2013: *Językowe mechanizmy tworzenia autorskich neologizmów w utworach z gatunku fantasy (na przykładzie opowiadań Andrzeja Sapkowskiego)*. „Acta Humana”, t. 4, s. 119—124.

13 W dowolnym jednojęzycznym słowniku języka angielskiego, tutaj korzystam z *Collins Dictionary*, [online]: <https://www.collinsdictionary.com/>.



właściwego sufiksu, aby znaleźć poszukiwane określenie. Pod rozwagę należałoby wziąć przyrostki *-er* lub *-ist*, dające najwięcej możliwości w zakresie stworzenia pożądanego neologizmu, bo występujące w licznych leksemach, na przykład nazwach zawodów, takich jak *biologist* lub *teacher*. Wynikiem dodania do czasownika *stamp* sufiksu *-er* będzie jednak rzeczownik *stamper*, sugerujący związek z czynnością pieczętowania. Przy wykorzystaniu formantu przyrostkowego *-ist* uda się natomiast zachować znaczenie niesione przez czasownik *stamp* przy jednoczesnym wskazaniu na istotę wykonującą tę czynność. Propozycją godną rozważenia wydawałby się także przekład w postaci *stumpist*, ponieważ taka wersja pozwoliłaby na przekazanie sensu „ciężkiego stąpania”, jednocześnie odnosząc się do rzeczownika *stump*, oznaczającego między innymi „palik” lub „pień ściętego drzewa”, co można powiązać z kończynami opisywanych stworzeń. Niestety jednak formant *-ist* kojarzy się, jak wcześniej zostało to zaznaczone, z osobą zaangażowaną w określoną dziedzinę lub ideologię, na przykład *chemist*. Okazuje się zatem, że to także nie byłoby idealne rozwiązanie.

Pozostałe z przywołanych przykładów przynajmniej częściowo powtarzają opisany model postępowania. Drugi neologizm z wymienionych — *skrzydłocz* — odnosi się do niebezpiecznej istoty latającej, która nęka kraj dotknięty promieniowaniem po ataku nuklearnym. Skoro przemieszczanie się w powietrzu stanowi główną cechę charakterystyczną mutanta, najwyraźniej termin ten został derywowany od rzeczownika *skrzydło*. Logiczną decyzją byłoby więc wyjście w przekładzie od ekwiwalentnego wyrazu *wing* lub określającego latanie czasownika *fly*. Neologizm w tłumaczeniu opierałby się zatem na podobnym rdzeniu, ale niekoniecznie podlegałby identycznej konstrukcji. Polegając na rzeczowniku *wing*, tłumacz mógłby bowiem stworzyć angielski odpowiednik za pomocą procesu złożenia w odniesieniu do wyrażenia *to clap one's wing*, to znaczy „łopotać skrzydłami”. Uzyskany rezultat brzmiałby przykładowo *clapwing*, chociaż w słowniku języka angielskiego z 1676 roku to słowo figuruje jako „a bird well-known”<sup>14</sup>. Stanowi to jednak tak bardzo odległe w czasie użycie, że wykorzystanie tego wyrazu w przekładzie współczesnej powieści byłoby w pełni uzasadnione, choć zanikłoby wówczas skojarzenie z nazwą *skrzydłocz*, również potencjalnie istotną dla oryginału.

Podobną metodą przetłumaczyć można by kolejny neologizm — *cieniak* — określający stworzenie żyjące w głębokich ciemnościach i żerujące na niebacznych ofiarach. Najbardziej prawdopodobne wydaje się w tym przypadku wprowadzenie terminu od rzeczownika *cień*. Angielski przekład mógłby zatem

14 E. Coles, [online]: *An English dictionary, 1676*. Dostępne w Internecie: [https://books.google.pl/books?id=fvpmAAAACAAM&dq=%22clapwing%22&hl=pl&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.pl/books?id=fvpmAAAACAAM&dq=%22clapwing%22&hl=pl&source=gbs_navlinks_s) [dostęp: 29.10.2019].

opierać się na takich wyrazach, jak ekwiwalentne *shadow* lub opisujące miejsce przebywania mutantów, czyli *darkness* — „ciemności”. Jedną z propozycji tłumaczeniowych mogłaby być zbitka wyrazowa z wykorzystaniem obu odpowiedników, dająca neologizm *darkshad*. Do kwestii trafnego przełożenia terminów opisujących potwory żyjące w rzeczywistości stworzonej przez autora należy jeszcze dodać trudności wynikające z ich użycia w określonych kontekstach.

Ze względu na swoje konotacje szczególny okazuje się natomiast kolejny przykład — *szarik*. To nazwa przypisana w powieściowym świecie drapieżnym zmutowanym psom. Ten neologizm semantyczny pochodzi z języka rosyjskiego i można go przetłumaczyć takimi wyrazami, jak „piłka”, „kulka” lub w określonym kontekście — „bury” (w odniesieniu do psa). W Polsce pojawia się jeszcze nieuniknione skojarzenie z serialem *Cztery pancerni i pies* (1966—1970), w którym właśnie takie imię nosił towarzyszący czołgistom owczarek. W przekładzie na angielski możliwe byłoby przeniesienie tej nazwy z modyfikacją zapisu, aby ułatwić wymowę odbiorcy tłumaczenia, ale zginęłoby wówczas odniesienie do psa, widoczne dla czytelnika zaznajomionego z polskim lub rosyjskim kręgiem kulturowym. Wybór takiego odpowiednika z pewnością pogłębiłby dalej egzotyzację tekstu.

Ze sferą neologizmów łączy się również przypisywanie niewłaściwego znaczenia terminom niezrozumiałym dla poszczególnych postaci. Jak wcześniej zostało to zauważone, najwięcej takich sytuacji generuje Iskra, zaprawiona w walce o przetrwanie czternastoletnia dziewczyna, która pomaga Nauczycielowi w jego podróży przez system kanałów. Bohaterka nie rozumie znaczenia wielu słów używanych przez towarzysza, ale wciąż próbuje je wprowadzać do komunikacji. W ten sposób gry słowne oparte na nieświadomym tworzeniu przez Iskłę neologizmów wynikających z przeinaczenia mają kilka funkcji: charakteryzują konkretną postać i pokolenie urodzone w podziemnej Polsce, stanowią źródło humoru, a także pozwalają wykorzystać możliwości słowotwórcze języka polskiego. Przykład gry słów, jaką konstruuje autor na podstawie pomyłek Iskry, widoczny jest między innymi w następującej wymianie zdań: „Cały jego oddział poszedł dalej, na rękoseans. — Rekonesans — Pamiętający poprawił ją mechanicznie”<sup>15</sup>. W tym przypadku żart polega na stworzeniu na bazie rzeczownika *rekonesans* neologizmu składającego się z elementów *seans* i *ręko-*, połączonych na zasadzie budowy podobnych wyrazów, jak na przykład *rękodzielo*. W ewentualnym przekładzie konstrukcja odpowiednika powinna zatem wiązać się z podobnym schematem postępowania, to znaczy ze złożeniem. Punktem wyjścia mógłby być jakikolwiek rzeczownik lub czasownik odnoszący się do znaczenia polskiego oryginału, taki jak *reconnaissance* lub *scouting*, czyli

15 R.J. Szmidt, 2015: *Otchłań*. Kraków, Insignis, s. 264.

„zwiad”. W tym drugim wypadku można wykorzystać podobieństwo wyrazów *scouting* i *scooting*, czego efektem byłoby następujące tłumaczenie: „All his unit went scooting. — Scouting — The One Who Remembers corrected her mindlessly”. Wówczas pomyłka polegałaby jednak na użyciu istniejącego słowa w niewłaściwym kontekście, co obniżyłoby poziom kreatywności tłumaczenia w stosunku do polskojęzycznego pierwowzoru.

Właśnie niewłaściwe użycie wyrazu widoczne jest w przykładzie pomieszczenia słów *teoria* i *trajektoria* — Iskra przedstawia w jednym z fragmentów powieści swoją „trajektorię” na temat układów enklaw w podziemnym Wrocławiu. W tym kontekście Nauczyciel nie koryguje jednak jej błędu, więc skojarzenie z rzeczownikiem *teoria* musiałyby w przekładzie pozostawać w danym kontekście oczywiste, w taki sposób, aby dodatkowe wyjaśnienia nie były konieczne. W przypadku przekładu na język angielski zastosowanie analogicznej pary wyrazów, *theory* i *trajectory*, zaowocowałoby być może przekonującym efektem końcowym, chociaż leksemy te różnią się znacznie dźwiękami w pozycji inicjalnej, co nieco osłabia trafność tej propozycji. Podobny wybór byłby jednak w pełni zrozumiały dla czytelnika docelowego tłumaczenia, jako jasna analogia do pomysłu z oryginału.

Z cechami języka, jakim posługuje się Iskra i który stanowi nieodłączną część stylu powieści, wiąże się jednocześnie kreatywne użycie wulgaryzmów, również oparte na słowotwórstwie. Elastyczność języka polskiego niekoniecznie musi znajdować odzwierciedlenie w tłumaczeniu na angielski. Wśród przykładów dominują krótkie inwektywy ukute przez Iskłę, aby droczyć się z Nauczycielem, między innymi *oblech*, *obszczymurek* lub *pieprzony w pępek dziadyga*, pomijając te o jeszcze bardziej wulgarnym nacechowaniu. Potoczny, wulgarny język charakteryzuje społeczność postnuklearną, ponieważ pozwala na wyrażenie wszechobecnej frustracji, natomiast elegancki język formalny nie znajduje praktycznego zastosowania w nastawionym na przetrwanie świecie. Jeden z ciekawszych przykładów nie pochodzi od Iskry, ale od postaci drugoplanowej, niejakiego Farciarza, który kompulsywnie wplata do swoich wypowiedzi wyrażenie z *dupy wyjęty*, zazwyczaj w pozycji określenia rzeczowników: „Tam, na końcu budynku, jest taka z dupy wyjęta drabina [...]. Wlazłem po niej na pierwsze piętro. Potem takim z dupy wyjętym korytarzem do schodów doszedłem i sprawdziłem...”<sup>16</sup>. Kluczem do oddania stylu Farciarza w przekładzie byłoby znalezienie równie mało popularnego epitetu bądź nawet neologizmu, który określałby w sposób gramatycznie poprawny wypowiedziane przez postać rzeczowniki, jednocześnie nadając im wulgarne zabarwienie, jednak nie na tyle mocne, aby zaostriżyć wypowiedzi bohatera. Trafnym rozwiązaniem mogłoby

16 R.J. Szmidt, 2015: *Otchłań...*, s. 231.

okazać się potraktowanie jako punkt wyjścia rzeczownika *ass*, równie popularnego jak polska *dupa* i zachowującego podobny poziom wulgarności, do którego zostałaby dołączony czasownik w formie imiesłowowej.

Odwołania do polskiej kultury, w tym nazwy własne, na przykład toponimy, stanowią ostatnią grupę elementów charakterystycznych dla języka powieści Szmidta. To one najbardziej zakorzeniłyby angielskie tłumaczenie tekstu w obszarach peryferyjnych, głównie ze względu na wyraźne wskazanie za ich pomocą pochodzenia pierwowzoru, nieprzystającego do docelowych realiów kulturowych (co nie byłoby prawdą tylko w wypadku udomowienia, niespełniającego w *Otchłani* swojej roli, a więc wykluczonego z analizy). Za przykład posłużyć może dwuznaczność w dialogu zamieszczonym pod koniec powieści, w którym pojawiają się nazwy dzielnic dwóch polskich miast — Gdańska i Wrocławia. Nauczyciel mówi na temat tego, co stało się w mieście po ataku nuklearnym, a w odpowiedzi słyszy: „Wrzeszcz to część Gdańska. We Wrocławiu mieliśmy Krzyki [...] ta nazwa stała się po raz pierwszy bardzo adekwatna. Takiej rzezi to miasto jeszcze nie widziało, jeśli nie liczyć samego Ataku”<sup>17</sup>. Trudność polega na oddaniu ambiwalentnego charakteru nazw. Z jednej strony odsyłają one do konkretnych miejsc, z drugiej — ważną rolę odgrywają znaczenia kolejno czasownika i rzeczownika, które tworzą te nazwy własne. Oba odsyłają do nieartykułowanych dźwięków wydawanych w emocjonalnej sytuacji — gniewu, rozpaczliwym strachu. Rozmówczyni Nauczyciela, mówiąc o rzezi, ma zapewne na myśli to ostatnie uczucie, a więc przerażenie spowodowane masakrą wywołaną bezkompromisową walką o przetrwanie. Ze względu na to, że przetłumaczenie nazw dzielnic nie pozwoliłoby czytelnikom zidentyfikować naprawdę istniejących miejsc, a także zaprzeczyłoby intencjom pierwowzoru, wydaje się, że najlepszym rozwiązaniem byłoby wyjaśnienie znaczenia nazw dzielnic, w taki jednak sposób, aby nie zaburzyć rytmu wypowiedzi bohaterów i zachować naturalność dialogów — na przykład za pomocą przypisów, w których umieszczone byłyby angielskie ekwiwalenty obu nazw.

Odwołania do kultury popularnej stanowią już mniejsze wyzwanie: część z nich to aluzje do szerzej znanych, anglojęzycznych filmów lub seriali, takich jak *Dexter* lub *Władca pierścieni*, a gdy pojawiają się cytaty z polskich wytworów popkultury, to również z takich, które są rozpoznawalne w kontekście angielskich tłumaczeń. Trafnym przykładem jest wykorzystanie imienia Jaskier do nazwania jednej z postaci, mieszkańca enklawy, z której wywodzi się protagonista. Ponieważ w podziemnej społeczności każdy powinien posiadać oryginalne imię, aby nie był mylony z innymi jej członkami, rozpowszechniło się nazewnictwo związane z kulturą popularną sprzed ataku. Można więc założyć, że wspomniane

17 Ibidem, s. 393.

imię jest odwołaniem do serii opowiadań i powieści o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, w których Jaskier jest bardem i przyjacielem głównego bohatera, Geralta z Rivii. W związku z tym, że twórczość Sapkowskiego została przetłumaczona na wiele języków, tłumacz *Otchłani* musiałby posłużyć się imieniem występującym w oficjalnym przekładzie w danym kraju. Takie postępowanie byłoby zgodne z zasadą, że do tłumaczenia należy inkorporować elementy będących w obiegu, dokonanych już translacji. Jeszcze niedawno odbiór czytelnika anglojęzycznego różniłby się jednak od recepcji polskiego oryginału *Otchłani*. O ile polski miłośnik literatury fantasy (i nie tylko) natychmiastowo kojarzył Jaskra z Wiedźminem, o tyle zagraniczny odbiorca — niekoniecznie. Wiązało się to ponownie z modelem centrum — peryferie. Przekład książek Sapkowskiego, pisarza bardziej rozpoznawalnego dzięki odnoszącym sukcesy grom wideo, nadal ustępował pod względem popularności najsłynniejszym autorom anglojęzycznej fantasy. Sytuacja zmieniła się gwałtownie po premierze serialu Netflix’a *Wiedźmin*. Ze względu na ogromny sukces ekranizacji imię Jaskier mogłoby obecnie zostać przeniesione bez zmian do tekstu tłumaczenia i być właściwie odczytane przez anglojęzycznego odbiorcę docelowego, ponieważ dokładnie w takiej formie pojawia się ono w produkcji słynnej platformy streamingowej.

Omówione w artykule przykłady jedynie sygnalizują złożoność stylu i języka powieści Szmidta, a zarazem są zarysem zagadnień dotyczących przekładu literatur wyobrażeniowych polskojęzycznych autorów na język angielski. Stanowi to potwierdzenie tego, że *Otchłani*, chociaż pochodna od *Metra 2033* Dmitrija Głuchowskiego, nie tylko wykorzystuje znane z cyklu schematy, ale również zachowuje indywidualność, będąc pełnoprawną dystopijną powieścią postapokaliptyczną, czerpiącą z odniesień do polskiej kultury i rzeczywistości. Autor tworzy neologizmy konieczne do opisu tej części świata przedstawionego, która odstaje od rzeczywistości pozaliterackiej, wypełnionej obiektami i istotami istniejącymi wyłącznie w określonym uniwersum, wykorzystując przy tym bogate możliwości słowotwórcze języka polskiego. Skoro jednak akcja toczy się we Wrocławiu niedalekiej przyszłości, wpływ polskiej kultury również okazuje się widoczny. Z racji tego, że wymienione cechy determinują styl dzieła, powinny one zostać odzwierciedlone w tekście przekładu, co doprowadziłoby do spotęgowania wrażenia obcości dla anglojęzycznego odbiorcy docelowego. Zważywszy na silną relację powieści z kręgiem kulturowym Europy Wschodniej, tłumacz przyjąłby strategię egzotyzyacji, natomiast obecność neologizmów, gry słowne i twórcze użycie wulgaryzmów wymagałyby poszukiwania analogicznych struktur w języku docelowym tłumaczenia. Niewątpliwie istotną byłaby również kwestia wyboru między nadrzędnością określonych funkcji, to znaczy utrzymania ważnego dla dzieła związku z konkretną kulturą czy trafności stylistyczno-językowej. Można przypuszczać, że akcent zostałby położony na

oczekiwania czytelnika docelowego, a egzotyzyzacja miałaby charakter kontrolowany. Analiza tego, jak wygląda przekład oryginalnego *Metra 2033* i jego kolejnych tomów z języka rosyjskiego na język angielski, z pewnością pozwoliłaby wysnuć ogólne wnioski odnoszące się do potencjalnego przekładu pochodnych tekstów napisanych po polsku.

Omawianie wyzwań przekładu literatur wyobrażeniowych ożywia niewątpliwie dyskusję nad kreatywnością tłumacza, działającego w oparciu o niecodzienne użycie języka i w odniesieniu do konkretnych ram kulturowych czy określonego kontekstu społecznego. Kwestię kreatywności w procesie tłumaczenia literatury podkreśla między innymi Magdalena Heydel<sup>18</sup>, podważając jednocześnie zasadność mówienia o zwrocie kreatywnym w teorii tłumaczenia ze względu na to, że działalność tłumacza od dawna należałoby widzieć jako zajęcie silnie twórcze. Podobne spostrzeżenie znajduje potwierdzenie również w obserwacjach Lawrence’a Venutiego<sup>19</sup>, który — cytując teorię André Lefevere’a — nazywa tłumacza pisarzem, jak również mediatorem poszukającym wspólnego terenu między autorem oryginału a czytelnikiem docelowym przekładu. Dla tłumacza-pisarza przekładającego literatury wyobrażeniowe z języka innego niż angielski, a więc poniekąd przypisanego pozycji peryferyjnej, wynegocjowanie w obrębie tekstu złotego środka zasadza się na zachowaniu nowatorskiego, fantastycznego obrazu stworzonego przez autora oryginału oraz poszanowaniu odmiennego w stosunku do odbiorcy przekładu kontekstu kulturowego, przy jednoczesnej realizacji celu tłumaczenia — umożliwienia jak najpełniejszego zrozumienia i „przeżycia” doświadczenia literackiego stworzonego pierwotnie w innym języku. Nadzieja, że przekłady powieści takich jak *Otchłań* wystawiłyby czytelników anglojęzycznych na intensywniejszy kontakt z literaturami wyobrażeniowymi pisanymi w obcych językach, na przykład polskim, czego rezultatem mogłoby się okazać przesunięcie tych literatur z pozycji peryferyjnych w kierunku centrum, nie powinna przesłaniać tłumaczowi nadrzędnego zadania, przed jakim zawsze stoi.

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

19 L. Venuti, 1995: *The Translator's Invisibility...*

## Literatura

- Baran L., 2011: *Sfera symboli czy nie tylko? Wybrane aspekty kultury narodowej w ujęciu Antoniny Kłoskowskiej i innych polskich socjologów współczesnych*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2—3, s. 53—72.
- Coles E., [online]: *An English dictionary, 1676*. Dostępne w Internecie: [https://books.google.pl/books?id=fvpmAAAACAAJ&dq=%22clapwing%22&hl=pl&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.pl/books?id=fvpmAAAACAAJ&dq=%22clapwing%22&hl=pl&source=gbs_navlinks_s) [dostęp: 29.10.2019].
- Drab E., 2019: *La (re)création de l'histoire dans la littérature fantasy d'expression polonaise*. W: A. Besson, red.: *Fantasy et Histoire(s)*. Chambéry, ActusF, s. 219—244.
- Dziwisz M., 2013: *Językowe mechanizmy tworzenia autorskich neologizmów w utworach z gatunku fantasy (na przykładzie opowiadań Andrzeja Sapkowskiego)*. „Acta Humana”, t. 4, s. 119—124.
- Even-Zohar I., 2009 [1978]: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. W: P. Bukowski, M. Heydel, red.: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków, Znak, s. 195—204.
- Gutfeld D., 2012: *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Heydel M., 2009: *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 21—33.
- Hicks H.J., 2016: *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. New York, Palgrave Macmillan.
- Kaczor K., 2017: *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982—2012)*. Kraków, Universitas.
- Kozak J., 2009: *Przekład literacki jako metafora: między logos a lexis*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Le Guin U.K., 2007: *The Critics, the Monsters, and the Fantasists*. „The Wordsworth Circle”, no. 38/1—2, s. 83—87.
- Szmidt R.J., 2015: *Otchłań*. Kraków, Insignis.
- Venuti L., 1995: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York, Routledge.

Ewa Drab

**Peryferyjność tłumaczonych literatur wyobrażeniowych**  
**Polski kontekst a otwarte uniwersum *Metro 2033***  
**w potencjalnym przekładzie *Otchłani* Roberta J. Szmida na język angielski**

STRESZCZENIE | Polskie literatury wyobrażeniowe zajmują pozycję peryferyjną względem swoich anglojęzycznych odpowiedników, co uwidacznia się w kontekście teorii polisystemu i fundamentalnych tekstów gatunku. Na przykładzie *Otchłani* Roberta J. Szmida, powieści przynależącej do uniwersum *Metro 2033* Dmitrija Głuchowskiego, możliwe jest wykazanie cech potencjalnego — egzotyzującego — tłumaczenia powieści, które decydowałyby o peryferyjnym charakterze tekstu przekładu. Wśród nich należy wymienić: neologizmy, gry słowne lub odniesienia do polskiej rzeczywistości.

SŁOWA KLUCZOWE | polska literatura wyobrażeniowa, przekład literacki, peryferia — centrum, neologizmy, Robert J. Szmidt

Ewa Drab

**Peripheral Character of Translated Speculative Fiction**  
**Polish Context and the Open Universe of *Metro 2033***  
**in the Potential Translation of *Otchłań* by Robert J. Szmidt into English**

SUMMARY | Polish speculative fiction occupies a peripheral position with regard to its English-language counterpart, which becomes visible in the context of the polysystem theory and the genre's founding texts. On the example of *Otchłań* by Robert J. Szmidt, a novel from Dmitry Glukhovskiy's *Metro 2033* universe, it is possible to show the features of a potential translation, focused on the strategy of foreignization, which would determine the peripheral character of the target text. These features are, among others: neologisms, word plays or references to Polish reality.

KEYWORDS | Polish speculative fiction, literary translation, periphery — center, neologisms, Robert J. Szmidt

EWA DRAB | dr, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; filolożka romańska i angielska, zajmuje się współczesną literaturą fantasy, głównie anglojęzyczną. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się przede wszystkim na dekodowaniu w fantasy paralel z rzeczywistością pozaliteracką i refleksji nad przekładem tej literatury, zwłaszcza pod względem sposobów opisywania światów przedstawionych. W swoich badaniach sięga również po dzieła autorów spoza ścisłego mainstreamu: twórców polsko- i francuskojęzycznych oraz po fantasy afroamerykańską. Opublikowała ponad 20 artykułów i rozdziałów w językach angielskim, francuskim i polskim, z ostatnich wymienić należy: *Medievalisms and Romance Traditions in Ysabel by Guy Gavriel Kay* oraz *Poszerzenie perspektywy w literaturach wyobrażeniowych. Przykład powieści Laguna Nnedi Okorafor*.








# Periphery within One Language: Challenges of Dialect Fairy Tales Translation into Standard Slovak

Periféria v rámci jedného jazyka  
Výzvy prekladu nárečových rozprávok  
do spisovnej slovenčiny

Miroslava Gavurová

 <https://orcid.org/0000-0002-3965-7769>

UNIVERSITY OF PREŠOV  
mgskola@gmail.com

Date of application: 15.05.2019 | Date of acceptance: 29.09.2019

**ABSTRACT** | The present study focuses on the challenges of the intralingual translation from the peripheral dialect into official, standard Slovak that has been performed on unique Šariš region dialect fairy tales preserved in the village Fintice. They have been published recently in a bilingual form with their Slovak translation *Zázrační dzvonček — Zázračný zvonček* (FACE 2018). The first part of the paper points out the peripheral aspects of the analysed text and stresses the importance of presenting such forgotten literary pieces for the community identity as well as for preserving community cultural heritage. The second part of the paper focuses on translation analysis and differences between the two texts on morpho-syntactic and lexical level, and in the degree of expressiveness.

**KEYWORDS** | Intralingual translation, dialect, fairy tales, periphery, community identity, community cultural heritage

## Introduction: The Subject of the Analysis

Slovak fairy tales are considered to be a part of our folk tradition as well as of our national literature, and therefore they are believed to be the golden treasure of our national culture.<sup>1</sup> Accordingly, dialect fairy tales preserved once in a spoken tradition and only much later transcribed into their written form might be perceived likewise, their form being a territorial variety of a national language. The reason why fairy tales were preserved in oral tradition lies in “their moral strength, their indomitable belief in the victory of good, justice and honour” that are reflected as their fundamental moral and compositional principle.<sup>2</sup>

In our paper, we concentrate on Šariš dialect fairy tales from Fintice in eastern Slovakia and the specifics of their intralingual translation to standard Slovak. The stories were collected by Jozef Kolarčík-Fintický (1899—1961) who — among many other activities and professions — was a teacher, organist, ethnographer in Fintice and managed to record hundreds of unique cultural artefacts from Fintice and elsewhere in eastern Slovakia. The intriguing fact about the presented fairy tales is that a few older inhabitants of the village do remember their parents and grandparents telling them some of the stories in their childhood. That allows us to assume the stories were once kept and transferred in a spoken tradition and later (the 1940s and 1950s) transcribed by Jozef Kolarčík. This is also the justification of the assumption that the fairy tales are part of the cultural heritage of Fintice community (see here the chapter “Community Identity, Cultural Heritage, Cultural Resilience”), alongside, for example, its typical folk dance (called *Do šaflika*) or folk songs with lyrics referring to the Fintice area.

The fairy tales were first published in a thin volume *Zazračni dzvonček — Starodavne rospafki s Fincic* (*Miraculous Little Bell — Old-time Fairy Tales from Fintice*; FACE, 2015).<sup>3</sup> From the number of shorts stories, tales and legends preserved in the Kolarčík’s estate the following five authentic stories for children were selected:

- ♦ *Jak bul vilk u Satkovich na vešeľu* [How a Wolf Went for a Wedding at the Sadkos];
- ♦ *Zazračna dupa — kohucik vislužil, kurka ňe* [Magic Bum — The Wolf Earned, a Hen Did Not];

1 J. Kačala, 1989: *Slovenské ľudové rozprávky a ich súčasné úpravy*. „Kultúra slova”, vol. 23, no. 4, p. 98.

2 J. Kačala, 1989: *Slovenské ľudové rozprávky...*, p. 99.

3 J. Kolarčík, 2015: *Zazračni dzvonček — Starodavne rospafki s Fincic*. Ed. M. Gavurová. Fintice, FACE.

- ♦ *Sprosti vilk* [Stupid Wolf];
- ♦ *Čhto mudri — ňeglupi* [Who is Clever is Not Stupid];
- ♦ *Zazračni dzvonček* [Miraculous Little Bell].

Three years after the first dialect-only edition, a Šariš-Slovak version was published with the Slovak translation of the original Šariš stories.<sup>4</sup> One might ask if it is not actually counter-productive in terms of the preservation of the peripheral form to translate the peripheral dialect to standard form of the national language and publish them alongside. This is a legitimate question but there was a deliberate reasoning behind the project of intralingual translation.

The idea of publishing folk tales as such lies in the shared belief that they “preserve the linguistic legacy of the previous generations, they confirm our language and national continuity.”<sup>5</sup> As a nation we are morally obliged to make sure that this continuity lasts and is further developed.<sup>6</sup> If this is true of the fairy tales in standard Slovak language, it is just as applicable to the folk narratives in a dialect because they preserve the unique linguistic and cultural identity of a specific, regionally bound language community.

One significant means of preserving this continuity of tradition is — according to Ján Kačala — mediating the fairy tales to the youngest generation in such a form and by such means that they can understand them in a complex way on both an ideological and linguistic level — with those language elements that the fairy tales bring and revive in our consciousness.<sup>7</sup>

Our personal observation is that the dialects in Slovakia are moving towards the periphery of the linguistic interests of younger generation. In a bilingual edition the original Šariš stories might draw their attention to the lexical richness of the dialect, its morpho-syntactic specifics and complexity, to its unique reflection of reality. On the other hand, their Slovak version published alongside ensures they have complex understanding of the text. The overall goal of such a project is to encourage parents to speak to their children in a dialect, to understand the command of a dialect as an advantage for a child in developing his cognitive abilities and linguistic competence — rather than a disadvantage and hindrance.

The reasoning is in accordance with the Casanova’s view that we share: “It is possible to measure the literariness (the power, prestige, the volume of linguistico-literary capital) of a language, not by the number of writers and readers in this language, but by the number of literary polyglots (or main players

4 J. Kolarčík, 2018: *Zazračni dzvonček — Starodavne rospafki s Fincic — Zázračný zvonček — Starodávne rozprávky z Fintíc*. Ed. M. Gavurová. Fintice, FACE.

5 J. Kačala, 1989: *Slovenské ľudové rozprávky...*, p. 102.

6 J. Kačala, 1989: *Slovenské ľudové rozprávky...*, p. 102.

7 J. Kačala, 1989: *Slovenské ľudové rozprávky...*, p. 102.

in the literary arena, publishers, cosmopolitan intermediaries, well-educated talent spotters...) who know it and by the number of literary translators — for export as well as for import — who cause texts to be translated into or out of this literary language.”<sup>8</sup>

We also strongly believe it is necessary to look for the instances of literary works in Šariš dialect that are worthy of publication in their original form; for ‘hidden gems’ that should be at the same time mediated to the wider reading audience via the standard form of the language. At the same time, many worthy pieces of literature might be translated into Šariš dialect. Both directions of interlingual translation of the dialect texts into standard Slovak and the bilingual edition should help those who do not understand Šariš dialect to revive it, to help it survive, to find and encourage its new speakers. As Michael Cronin adds: “A language may have many millions of speakers and a rich literary tradition but if it is bereft of translators or of opportunities for translation wider perceptions of its ‘literariness’ will suffer.”<sup>9</sup>

## Peripheral Aspects of Dialect Fairy Tales

It is vital to point out how the concept of periphery that is discussed here concerns the subject of our analysis:

- ♦ the source text is in Šariš dialect that is peripheral to the standard form of the Slovak language;
- ♦ peripheral is also the intralingual translation from the dialect to a standard form of a language; there are not many instances of this type of translation within the Slovak literary context;
- ♦ the analysed material is a written dialect discourse that is peripheral to the prevailing spoken dialect utterance;
- ♦ ultimately, dialect fairy tales are peripheral to the mainstream fairy tales in standard Slovak.

The dialect used in Šariš fairy tales from Fintice is peripheral in relation to normative Slovak; yet its function is significant. Standard Slovak originated from the dialects which are essential for the thorough understanding of older periods of Slovak — especially those that we do not have written records of — because some aspects and phenomena preserved in the dialects are the only

---

8 P. Casanova, 1999: *La Republique mondiale des lettres*, Paris, Seuil, p. 37; cf. M. Cronin, 2006: *Translation and Identity*. Oxford—New York, Routledge, 2006.

9 M. Cronin, 2006: *Translation and Identity...*, p. 123.

evidence and illustration of Slovak language development.<sup>10</sup> Slovak dialects have long been perceived as the “organically intertwined parts of Slovak language, in which the Slovak language development is reflected in full. It is the reference material that has great advantage: it is complete and one can consult it and verify it anytime.”<sup>11</sup>

Moreover, because the folk tales depict the topics strongly associated with the older periods in the history of a particular society, and because in a written form they were recorded mostly in the last centuries, they preserve the old state in the development of the language, mainly its vocabulary and syntax. They petrify unique means of expression that are disappearing — for various reasons — from the contemporary language.<sup>12</sup> The cognitive function of fairy tales as far as their language form is concerned cannot be overlooked.<sup>13</sup>

Even though the above statements originally refer to Slovak fairy tales, the same is applicable — maybe even to a greater extent — to dialect narratives.

It is also the setting of the fairy tales — the rural countryside depicted — that is often perceived as peripheral. But we believe that because of these attributes the fairy tales should be shifted towards the centre so they get the proper attention of the Slovak language community, because: “[i]t is important that we track the instances of translation which highlight the micro-cosmopolitan complexity of places and cultures which are often outside the critical purview of the urban metropolis.”<sup>14</sup> Though focusing on the cultural heritage of rural areas has a long and rich tradition in Slovakia, its main manifestations are usually pieces of folk music, dance and theatre activities. Very rarely are they literary works of folk character, written in authentic dialect by an anonymous author, as it is the case of the analysed text. Therefore, we should pay attention to dialect literary works and present their richness and uniqueness. As Michael Cronin adds:

Such a move, an integral part of the micro-cosmopolitan project, would both revitalize inquiry into a substantial body of the world’s literature, both written and oral, which has the rural as its focus and also have important implications for the development of a progressive approach to translation theory and practice in rural communities throughout the world.<sup>15</sup>

10 F. Buffa, 1969: *Polstoročie výskumu slovenských nárečí*. „Slovenská reč“, vol. 34, no. 1, p. 14.

11 E. Paulíny, 1963: *Fonologický vývin slovenčiny*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, p. 5.

12 J. Kačala, 1989: *Slovenské ľudové rozprávky...*, p. 102.

13 J. Kačala, 1989: *Slovenské ľudové rozprávky...*, p. 102.

14 M. Cronin, 2006: *Translation and Identity...*, p. 18, emphasis added.

15 M. Cronin, 2006: *Translation and Identity...*, p. 1.

## Community Identity, Cultural Heritage, Cultural Resilience

When talking about the periphery it is necessary to mention the concept of identity, more specifically, community identity, as we believe there is a strong and multilayered connection between those two concepts.

There are several successful attempts to approach and define identity from different angles; here we adopt the cultural studies' concept that perceives identity as "a cultural construct because the sources that serve as material for forming identity are of cultural origin."<sup>16</sup> If identity *per se* is of a cultural nature, this is much truer of community identity as a community very often has its own distinctive and unique culture.

Identity is inherent to communities of different sizes, of both peripheral and central locations. Yet we believe the identity of rural communities is specific in several ways; it is definitely more likely to be based on folk traditions and geographical specifics.

Rural areas that have strong place identities, formed through the reproduction of traditional cultural practices alongside contemporary influences. These identities are performed and constructed through a varied repertoire of knowledges, histories, and customs. Their on-going production can be central to community identity as they attempt to make visible their own accounts of history and place.<sup>17</sup>

Community identity is very closely related to the community cultural heritage. The analysed fairy tales represent the local cultural heritage of the village of Fintice. Publication of these fairy tales proves that "strong senses of regional expression or identity, partly cutting affiliation to nations have been found recently in a number of places."<sup>18</sup> Presenting them to the reading audience might be perceived as a contribution to forming a cultural archive of Fintice community:

Central to the production of community heritage archives is the volunteer labour that maintains and produces the archives. It is this social and cultural activity that represents human agency and is shaping the resilience to preserve the collective memories and histories of a particular place.<sup>19</sup>

16 Ch. Barker, 2006: *Slovník kulturních studií*. Praha, Portál, p. 74.

17 D. Beel et al. 2017: *Cultural Resilience: The Production of Rural Community Heritage, Digital Archives and the Role of Volunteers*. „Journal of Rural Studies” 54, p. 459.

18 A. Paasi, 2011: *The Region, Identity, and Power. Procedia*. „Social and Behavioral Studies” 14, p. 9.

19 D. Beel et al. 2017: *Cultural Resilience...*, p. 461.

Publication of a book is a cultural heritage activity that reinforces not only the community identity but has an impact on several other levels too. It is a means of cultural resilience of the peripheral, rural location as “cultural practices develop resilient behaviours for rural communities.”<sup>20</sup> It also serves as a counteraction to the threatening and negative shift from the rural towards the urban because “[t]he accelerated drift from the countryside in most parts of the world is a factor that detracts from rather than enhances cultural diversity and represents a significant threat to linguistic diversity, to name but one component of cultural specificity.”<sup>21</sup> And linguistic diversity is perceived as a part of cultural specificity.<sup>22</sup>

Finally, when we contemplate the issues of periphery, translation and identity it is useful to bring into play Cronin’s idea of micro-cosmopolitanism (see chapter “Peripheral Aspects of Dialect Fairy Tales”) because it also stresses the importance of diversity: “A key element of the micro-cosmopolitan argument being advanced here is that diversity enriches a country, a people, a community” but at the same time “that diversity should not be opposed to identity by a dismissive, macro-cosmopolitan moralism.”<sup>23</sup> All in all, the previously mentioned concepts are not only intertwined but also provide a solid base for the endeavours to turn to what defines each and every community in terms of language and culture.

## Pitfalls of Translation within One Language

It is a well-known fact that archetypal fairy tales once existed in a more or less variable spoken form and only later were recorded in a written form. This transfer was inevitably accompanied by necessary modifications that lead towards the stabilized form of the tales.<sup>24</sup> When transcribing the spoken dialect version to a written form in the 1950s, Jozef Kolarčík clearly respected the narrative style of his narrators which showed strong affiliation with the oral folk tradition and which, in itself, required certain changes to be made in a written Slovak translation.

20 D. Beel et al. 2017: *Cultural Resilience...*, p. 460.

21 M. Abley, 2003: *Spoken Here. Travels among Threatened Languages*. London, Heinemann, emphasis added. Cited in: M. Cronin, 2006: *Translation and Identity*. Oxford—New York, Routledge, 2006.

22 M. Abley, 2003: *Spoken Here...*, cited in: M. Cronin, 2006: *Translation and Identity*. Oxford—New York, Routledge, 2006.

23 M. Cronin, 2006: *Translation and Identity...*, p. 18, emphasis added.

24 J. Kačala, 1989: *Slovenské ľudové rozprávky...*, p. 101.



But an original spoken form being transferred to a written one in dialect and later into Slovak were not the only specifics that had to be respected during the transition process. Even before the process we were aware of the pitfalls of this intralingual transfer that do not make the task easier in comparison to a (traditional) interlingual transfer. The following commentary explains the particular pitfalls of intralingual translation that we had anticipated and that actually occurred throughout the process of translation. Of course, there were many more but the following account concentrates on the shifts on a morpho-syntactic and lexical level.

### Morpho-syntactic Differences

Differences on the morpho-syntactic level between the two language varieties include shifts of word-order (A), changes in prepositional phrases (B) as well as different valency of verbs (C).

(A) When examining the original word order of the dialect fairy tales, not only word-order rules but also the specifics of the oral narration have to be taken into account. As a matter of fact, the analysis of the original Pavol Dobšinský collection of Slovak fairy tales showed that there are certain stylistic features (pronouns, particles, evaluative and expressive attributes, tautological expressions) that are typical of folk narrative and that capture the authenticity of the oral tradition in direct contact with the listeners.<sup>25</sup> Specific word order might be — in our opinion — seen as another feature of dialect folk narrative and the original Šariš fairy tales word order simply reflects the oral form of narration that differs from Šariš written discourse.

In the Slovak version of the tales, on the other hand, we respected current word order rules. We admit that this might mean the neutralising of an authentic Šariš sentence and reducing its expressivity for the sake of natural Slovak word order. But presenting Šariš fairy tales in the same edition alongside their Slovak counterparts should enable the reader to observe the original expressive word order of a spoken discourse, characteristic of the colloquiality of the traditional Slovak fairy tales recorded by Dobšinský.<sup>26</sup>

Trying to name the shifts of the word order made in the Slovak version we must revise the principles that govern Slovak word order, namely: (1) theme-

25 J. Doruľa, 1990: *O jazyku slovenských ľudových rozprávok. (Konfrontácia pôvodného textu s jeho modernizovanou úpravou).* „Slovenská reč”, vol. 55, no. 3, p. 130.

26 J. Kačala, 1989: *Slovenské ľudové rozprávky...*, p. 108.

rheme/topic-comment principle; (2) phonetic principle (enclitics, proclitics), and (3) grammatical principle (regarding the order of attributes in a noun phrase).

The “theme-rheme principle” is different in Šariš dialect fairy tales with the semantically crucial part not necessarily stated at the end of the utterance as is the case in Slovak version that follows standard word-order schemes.

- *či nohu abo koriň trime fpisku → či v papuli drží nohu alebo koreň*. [“whether he holds either leg or a root in his mouth”]<sup>27</sup>;
- *Ľe aňi jedineho dukata v ladze ňit → len v lade niet ani jedného dukata*. [“Because there is no ducat in the chest”].

The rhythmical element, which deals with placing of the enclitics and proclitics, also acts differently in a transcript of a dialect form and in contemporary Slovak usage. Here again, not only the dialect itself but also the diction of a spoken utterance has to be taken into account.

- *Liška ket vidzela → Keď líška videla* [“When the fox saw...”];
- *Bo indzej ce všadzi najdu → lebo všade inde ťa nájdu* [“Because they will find you everywhere else”].

The order of the clauses in a complex sentence is also different:

- *bosoroša ňetreba strilac, ale tak, jak mu patri, žebi zahinul → bosoráka netreba zastrelit, ale nech zahynie tak, ako si zaslúži*. [“Because they should not shoot the wizard but rather let him die the way he deserves”].

(B) Changes on a syntactic level in Slovak fairy tales include reformulation, which is a means of dealing with differences in prepositional phrases between Šariš and Slovak:

- *Jeho gazdiňka še f kohucikovi cešila, že ma prekrasni hlas → Jeho gazdinka sa tešila, že kohútik má prekrásny hlas...* [“A housewife was excited that her cock had a beautiful voice”].

(C) There are also morpho-syntactic changes in the valency of the verb from impersonal construction in Šariš to intransitive verb in Slovak:

- *lem še mi chorej bidnej zdrimlo → to som si len ja chorá-biedna zdriemla*. [“Me sick and poor one have just had a nap”].

The aforementioned differences in valency might bring about the change of the accompanying pronoun (personal → reflexive):

- *Ona mu na chripce dudrala → Ona si na jeho chrbte mrmlala*. [“She was just murmuring on his back”].

<sup>27</sup> We provide the reader with the English translation of the original Šariš fairy-tale quotes.

## Lexical Differences — False Friends

When translating within one language — between its vernacular or territorial variety, on the one hand, and standard variety, on the other — false friends tend to be a rather regular and frequent risk. Those words, usually paronymous in form, are only seemingly similar in meaning, but from the semantic point of view might be significantly different. Table 1 lists a few examples with the actual false friends in bold.

TABLE 1. False friends

	Jak bul vlk u Satkovich na vešelu	Ako bol vlk u Sadkovcov na svadbe	How a wolf was at the Sadkos' wedding
1.	<i>A liška mu fše kuščik kolača dala, žebi ho lakomila →</i>	<i>A liška mu stále dala kúsok koláča, aby ho navnadila</i>	[“And the fox gave him a piece of cake just to tease him more”]
2.	<i>Jedna z nich bula <b>poňžena</b> a cicha</i>	<i>jedna z nich bola <b>skromná</b> a tichá</i>	[“one of them was <b>modest</b> and shy”]
3.	<i>Tam mala liška <b>dziru</b>.</i>	<i>Tam mala liška <b>noru</b>.</i>	[“There the fox had a <b>hole</b> ”]
4.	<i>Uvidzela na chiži porosipovane dukati, vžala i do ruki jeden, či su, reku, <b>spravodľive</b>. →</i>	<i>Uvidela v izbe porozhadzované dukáty, a vžala i jeden do ruky, či sú, reku, <b>pravé</b></i>	[“She had spotted ducats scattered on the floor and took one to find out if they were <b>genuine</b> ”]
5.	<i>bo u nas doma <b>ňijakej hadzini</b> ñit → nema žadnu <b>hadzinu</b> →</i>	<i>nemáme čo <b>chovať</b>. nemá žiaden <b>majetok</b>.</i>	[“we don't have any <b>domestic animals</b> to feed”] [“she doesn't have any <b>possessions</b> ”]

### Commentary:

1. The dialect verb *lakomic* (*dakeho*) (“tease sb”), has different semantics as well as valency from the Slovak paronymous verb *lakomiť* (*sa*) (“be greedy”), therefore we used the verb *navnadiť* as an equivalent.
2. The Šariš adjective *poňžena* (“modest, humble”) and Slovak adjective *ponížený* (“humiliated”) differ in meaning, therefore we preferred the equivalent *skromný* (“humble”).
3. Though there is a straight Slovak equivalent *diera* for the Šariš noun *dzira* (“a hole”), a fox's habitat is typically called “*nora*” (“a den”).
4. Although there is similarity in form between the Šariš adjective *spravodľivi* and Slovak adjective *spravodlivý*, the semantics of the Šariš word is rather closer to a neutral expression *pravý*.

5. The collective noun *hadzina* has an equivalent in Slovak, the noun *hydina*,<sup>28</sup> which would be inconsistent in the presented contexts. Therefore, it was replaced by neutral formulations and descriptive phrases in the Slovak translation.

## Lexical Differences — Phraseology

Idiomatic expressions tend to be language-specific and unique and the same is true of dialect phraseology which stresses the importance of finding the equivalent idiom and thus making the translation sound natural. In this intralingual translation we adopted an individual approach to each idiom. With some it felt appropriate to preserve the tonality of the text by respecting the original greeting. The dialect construction *Dajbože, kohucik, co ňemame* differs from the archaic Slovak greeting *Dajbože (šťastia)!* But to add the authenticity and the colour of expression we preserved the original form in Slovak translation, not the typical archaic Slovak form:

*Dajbože, kohucik, co ňemame* → *Dajbože, kohútik, čo nemáme, kamže ideš, kam?* [*“May God give us, what we don’t have — where are you going?”*]

On the other hand, there were cases when we used the opposite approach and adapted the construction so that it served as a standard Slovak greeting.

*Panbuhdaj, kohuciku, dzeže idzeš, dze?* → *Pánboh daj šťastia, kohútik, kamže ideš, kam?* [*“May God give us happiness, where are you going?”*]

## Changes of Expressiveness

Dialect discourse is characterized by greater expressiveness which is due to the fact that

[d]ialects are employed only in a spoken form and most often in a family environment that enables extensive use of expressive constructions. While the expressive words do not enrich naming options of the language, they certainly widen its stylistic capabilities and that is very important for today’s dialects as the intimate means of communication.<sup>29</sup>

28 F. Buffa, 2004: *Slovník šarišských nářečí*. Prešov, Náuka, p. 86.

29 F. Buffa, 2004: *Slovník šarišských nářečí...*, p. 341.

Expressive words represent an important part of dialect vocabulary, which is in sharp contrast to the stylistic norms of a written Slovak text.

However, expressiveness present in these Šariš folk narratives may also be a result of the literary genre of fairy tales itself. It is a well-known fact a fairy tale is characterized by rich fantasy and imagery. Moreover, the language of fairy tales contains

not only words that a child is familiar with, but also those less familiar or even unknown. A child is enchanted by the sounds, their rhythm [...] we can't ignore how important it is that this language bath, into which a child is immersed, is abundant.<sup>30</sup>

This, of course, suggests that the vocabulary employed in a fairy tale might be more expressive than a child is used to, and that is certainly true to even a greater extent when dialect comes into play.

One of the expressive Šariš lexemes that was a challenge to translate in the fairy tales was the word *dupa* (“little bum”). It is widely used in child-oriented discourse and/or in an affectionate way both in dialect and in sub-standard Slovak in eastern Slovakia; however, it is definitely not recognized or understood across Slovakia. As Table 2 illustrates, different equivalents were chosen for its translation (*zadok*, *zadoček*, *pod chvost*). A certain evening out of expressivity and explicitness (constructions *pod chvost/spod chvosta* — “under the tail,” “from under the tail”) has to be applied to make the Slovak translation sound more neutral and follow the genre norm of fairy tales in Slovak.

TABLE 2. Expressive lexeme *dupa/dupka*

	Zazračni dzvonček	Zázračný zvonček	[Little Miraculous Bell] <sup>31</sup>
1.	— <i>Ta chibaľ do dupi, bo indzej ňit dze.</i> — <i>Choc i tam, — a skril še do dupi kohucikovej.</i>	— <i>Tak azda len pod chvost, lebo inde niet kam.</i> — <i>Hoci aj tam, — a tchor sa skryl kohútikovi pod chvost.</i>	[So rather <b>under the tail</b> , because there is no other suitable place. — Ok, then, — and the skunk hid <b>under the cock's tail</b> .]
2.	<i>Añi ľem kohucikova dupa tak chitro jich ňemohla pozbirac.</i>	<i>ani len kohútik ich nemoľol napochytre pod chvost pozberať</i>	[Not even the cock could collect them quickly under its tail.]

30 J. Heldová, 1985. *V říši obrazotvornosti*. Praha, Albatros, p. 172; cf. Radoslav Rusňák, 2008: *Moderná rozprávka a jej detská recepcia*. Prešov, Prešovská univerzita v Prešove.

31 The English version is a literal translation of the Slovak text.

3.	<i>A ket už šicku vodu vipil, zapchala mu dupu dugovom.</i>	<i>A keď už vypil všetku vodu, zapchala mu zadok zátkou.</i>	[And when he had drunk all the water, the fox plugged up his <b>bum</b> .]
4.	<i>Dupko moja, pij vodičku.</i>	<i>Zadoček môj, pi vodičku.</i>	[Little <b>bum</b> , drink water]
5.	<i>a dupa vidala vodu</i>	<i>a kohútikovi sa spod chvosta vyliala voda.</i>	[And the water poured out from underneath the cock's <b>tail</b> .]
6.	<i>Dupka pozбирала dukati.</i>	<i>Kohútik zadočkom pozberal dukáty.</i>	[And the cock collected ducats with his <b>little bum</b> .]

The word *dupa* also occurs in the Šariš title of the fairy tale *Zazračna dupa* with the subtitle *Kohucik vislužil, kurka ňe* (*Miraculous Bum — A Cock Earned Something, a Hen did not*). In Slovak translation we preferred to use the less controversial Slovak fairy tale subtitle only: *Kohútik s vyslúžkou, sliepočka bez*.

## Expressing Violence

Among the facets of expressiveness is depiction of violence. But “for a pre-school child violence and cruelty in fairy tales is acceptable, because it is in accordance with their understanding of death that a pre-school child does not perceive as final.”<sup>32</sup> It is also worth mentioning here again the analogy with the Dobšinský’s Slovak folk tales and their contemporary edition, which had the tendency to moderate drastic, cruel scenes and merciless punishments typically present in prototypical folk tales.<sup>33</sup>

In our translation process we observed that Šariš fairy tales expose violence more openly than Slovak stylistic fairy tale norms would allow. The ratio of expressive words used by male vs. female narrators is different.<sup>34</sup> While female narrators clearly preferred more diminutive forms (stories *Čhto mudri — ňe-glupi* and *Zazračni dzvonček*), male narrators had no trouble expressing rather

32 J. Šeligová, [online]: 2010. *Rozprávka a jej význam v súčasnej rodine*. [Diploma thesis] Praha: Univerzita Karlova, p. 22; [https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/33754/DPTX\\_2010\\_1\\_\\_0\\_120793\\_0\\_100501.pdf?sequence=1](https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/33754/DPTX_2010_1__0_120793_0_100501.pdf?sequence=1) (13.09.2019).

33 J. Doruľa, 1990: *O jazyku slovenských ľudových rozprávok. (Konfrontácia pôvodného textu s jeho modernizovanou úpravou)*..., p. 135.

34 The name of the narrator was recorded together with the fairy tale.

cruel concepts (stories: *Zazračna dupa — kohucik vislužil, kurka ňe; Sprosti vilk, Jak bul vilk u Satkovich na vešeli*). Table 3 illustrates the openness with which dialect stories cover the issue of violence.

TABLE 3. Expression of violence

Sprosti vilk	Hlúpy vlk	Stupid Wolf
<p><i>F tim vilka dachto šust-nul — a to bul juhas, bo še od ofcoch pripatral, jak vilk na prikope spi.</i></p> <p>— <i>Ta lačneho a slabeho me chceš zabic? Počkaj, dokaľ še mi moc navraci, — zahvaral vilk.</i></p> <p><i>Ale juhas ňečekal, lem bil a bil, dokaľ vilka ňdobil...</i></p>	<p><i>V tom vlka ktosi obliat — a to bol valach, čo sa prizeral od oviec, ako vlk na priekope spi.</i></p> <p>— <i>Vari ma hladného a slabého chceš zabit? Počkaj, kým sa mi nenavrati sila, — zahováral vlk.</i></p> <p><i>Ale valach nečekal, len bil a bil, kým vlka nedobil...</i></p>	<p>[Then somebody poured water over the wolf — and it was the shepherd who was watching the wolf sleeping in the ditch.</p> <p>— Do you want to kill me hungry and weak? Wait until I get strong again, — said the wolf.</p> <p><b>But the shepherd did not wait, he just kept on beating until he finished the wolf off.]</b></p>
<p><i>Ket gazdiňa uvidzela plani groš, tak še nazlosčila, že schvacila kuru do jednej ruki a z druhu jej hlavu otrkucila.</i></p>	<p><i>Keď gazdiná uvidela planý groš, tak sa nazlostila, že schytila sliepku do jednej ruky a druhou rukou jej odkrútila hlavu.</i></p>	<p>[When an old lady spotted a false ducat, she got so angry that she grabbed the hen with one hand and with the other she twisted off its head.]</p>

## Conclusion

In the present paper we hoped to show that even dialect as a territorial variety of a single language is an autonomous form that features unique nominal processes that do not necessarily have direct counterparts in the standard form of the language. A dialect might be peripheral in its impact within the context of the whole language territory, but it should certainly not be perceived as marginal. Through our translation analysis we wanted to point out that its specific features make it an unparalleled reflection of extra-linguistic reality that is worthy of preservation. We strongly believe that “[t]he way we speak has a great impact on our relations and on our culture, therefore, it has consequences on a person’s life later on.”<sup>35</sup> That is why we should provide the next generations with enough inputs to develop their competence in dialects, both in spoken and written form.

35 H. Giles, N. Coupland, 1991: *Language: Context and Consequences*. Pacific Grow, Brooks/Cole; cf. A. Arzu, T. Issa, 2014: *An Effect on Cultural Identity: Dialect*. „Procedia — Social and Behavioral Sciences” 143, p. 562.

## Literature

- Abley M., 2003: *Spoken Here. Travels among Threatened Languages*. London, Heinemann.
- Arzu A., Issa T., 2014: *An Effect on Cultural Identity: Dialect*. „Procedia — Social and Behavioral Sciences” 143, pp. 555—562.
- Barker Ch., 2006: *Slovník kulturních studií*. Praha, Portál.
- Beel D. et al., 2017: *Cultural Resilience: The Production of Rural Community Heritage, Digital Archives and the Role of Volunteers*. „Journal of Rural Studies” 54, pp. 459—468.
- Buffa F. 1969: *Polstoročie výskumu slovenských nárečí*. „Slovenská reč”, vol. 34, no. 1, pp. 14—24.
- Buffa F., 2004: *Slovník šarišských nárečí*. Prešov, Náuka.
- Casanova P., 1999: *La République mondiale des lettres*. Paris, Seuil.
- Cronin M., 2006: *Translation and Identity*. Oxford—New York, Routledge.
- Doruľa J., 1990: *O jazyku slovenských ľudových rozprávok. (Konfrontácia pôvodného textu s jeho modernizovanou úpravou)*. „Slovenská reč”, vol. 55, no. 3, pp. 129—146.
- Heldová J., 1985: *V říši obrazotvornosti*. Praha, Albatros.
- Giles H., Coupland N., 1991: *Language: Context and Consequences*. Pacific Grove: Brooks/Cole.
- Káčala J., 1989: *Slovenské ľudové rozprávky a ich súčasné úpravy*. „Kultúra slova”, vol. 23, no. 4, pp. 97—110.
- Paasi A., 2011: *The Region, Identity, and Power*. „Procedia. Social and Behavioral Sciences” 14, pp. 9—16.
- Paulíny E., 1963: *Fonologický vývin slovenčiny*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Rusňák R. 2008: *Moderná rozprávka a jej detská recepcia*. Prešov, Prešovská univerzita v Prešove.
- Šeligová J., 2010 [online]: *Rozprávka a jej význam v súčasnej rodine*. [https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/33754/DPTX\\_2010\\_1\\_\\_0\\_120793\\_0\\_100501.pdf?sequence=1](https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/33754/DPTX_2010_1__0_120793_0_100501.pdf?sequence=1) (13.09.2019).



Miroslava Gavurová

## Periféria v rámci jedného jazyka

### Výzvy prekladu nárečových rozprávok do spisovnej slovenčiny

RESUMÉ | Štúdia sa zameriava na prekladateľské výzvy intralingválneho prevodu medzi periférnou varietou — dialektom — a spisovnou slovenčinou. Materiálom na preklad i prekladovú analýzu boli unikátne šarišské rozprávky, zachované v obci Fintice, publikované nedávno v šarišsko-slovenskej edícii pod názvom *Zazrační dzvonček — Zázračný zvonček* (FACE 2018). V prvej časti sa autorka sústreďuje na periférne aspekty analyzovaného textu a zdôrazňuje dôležitosť zachovania takýchto zabudnutých literárnych prejavov pre identitu komunity a pre zachovanie kultúrneho dedičstva komunity. Druhá časť štúdie pozostáva z translatickej analýzy, ktorá pomenúva rozdiely medzi dvoma varietami, ktoré sa objavujú najmä na morfo-syntaktickej a lexikálnej rovine, ako aj v stupni expresivity výrazu. Pomenované špecifiká robia z periférneho nárečového textu jedinečný odraz mimojazykovej skutočnosti, ktorý sa oplatí zachovať.

KLÚČOVÉ SLOVÁ | intralingválny prevod, dialekt, rozprávka, periféria, identita komunity, kultúrne dedičstvo komunity

Miroslava Gavurová

## Peryferie w obrębie jednego języka:

### wyzwania tłumaczenia baśni napisanych w dialekcie na standardowy język słowacki

STRESZCZENIE | W artykule opisano wyzwania tłumaczenia wewnątrzjęzykowego — z dialektu peryferyjnego na urzędowy, standardowy język słowacki — na przykładzie tłumaczenia baśni z regionu Szarysz, zachowanych w wiosce Fintice. Baśnie te, zatytułowane *Zazrační dzvonček — Zázračný zvonček*, ukazały się nakładem wydawnictwa FACE w 2018 roku w formie dwujęzycznej (z tłumaczeniem na język słowacki). W pierwszej części artykułu wyszczególniono peryferyjne aspekty analizowanego tekstu i podkreślono potrzebę wydawania zapomnianych utworów literackich dla podtrzymania tożsamości społeczności i jej dziedzictwa kulturowego. W drugiej części artykułu zawarto analizę przekładu, wskazując różnice między oryginałem a translacją na poziomie morfosyntaktycznym i leksykalnym oraz różnice w stopniu ekspresji.

SŁOWA KLUCZOWE | tłumaczenie wewnątrzjęzykowe, dialekt, baśnie, peryferie, tożsamość społeczności, dziedzictwo kulturowe społeczność

MIROSLAVA GAVUROVÁ | PhD., born in 1976 in Prešov, Slovakia, is Assistant Professor at the Institute of British and American Studies at the University of Prešov. Her research concentrated on the lexicology and, more specifically, abbreviatology the result of which was the monograph *An Abbreviation as a Lexeme* (2013). Recently her research interest has shifted towards the issue of identity as reflected in the specifics of peripheral forms of language, namely

dialects. She translates from English to Slovak; her book translations include the series of *Paddington Bear* (Michael Bond), *The Frog and Toad* (Arnold Lobel) and other translations of fiction.





# Tłumaczenia wybranych dzieł literatury angielskiej i rosyjskiej na regionalny język kaszubski dokonywane „z drugiej ręki”

Translations of Selected Works  
of English and Russian Literature  
into the Regional Kashubian Language  
Done “Second-Hand”

Hanna Makurat-Snuzik



<https://orcid.org/0000-0002-0132-9997>

UNIVERSITY OF GDAŃSK  
[hanna.makurat@gmail.com](mailto:hanna.makurat@gmail.com)

Data zgłoszenia: 14.11.2018 r. | Data akceptacji: 18.07.2019 r.

**ABSTRACT** | The article concerns translations of Russian and English literature into Kashubian, done second-hand. Kashubian translators follow the interpretations suggested in previous Polish translations and borrow phrasing and proverbs from Polish target texts. The language constructions used by the Kashubian translators sound unnatural. In this context, Kashubian is a language dominated by Polish.

**KEYWORDS** | translation, “second-hand” translation, the Kashubian language, the Polish language, interpretation

## Wprowadzenie

Kaszubszczyzna mająca w Polsce status języka regionalnego w mentalności wielu Kaszubów jest traktowana jako język podrzędny względem dominującej na kaszubskim obszarze językowym polszczyzny. Wśród rodzimych użytkowników tej mowy można zaobserwować tendencję do umniejszania znaczenia własnego lokalnego etnolektu, który jest często traktowany jako „niezyciowy”, zbędny czy niewarty zgłębiania i rozwijania w zderzeniu z ekspansywną polszczyzną, będącą językiem państwowym i narodowym<sup>1</sup>. Jak zauważył Brunon Synak, w szczególności młodzi ludzie traktują kaszubszczyznę jako język o ograniczonym zasięgu praktycznym, który jest nieprzydatny do realizacji zamierzeń życiowych, tym samym etnolekt ten zajmuje w ich hierarchii wartości niższe miejsce niż polszczyzna, która jest używana w wielu sferach życia współczesnych Kaszubów<sup>2</sup>.

Hierarchiczne relacje dostrzegane między językami mają odzwierciedlenie między innymi w działalności przekładowej. Regionalna kaszubszczyzna jawi się w tym kontekście jako język zdominowany przez silniejsze systemy językowe<sup>3</sup>. Tendencje takie ujawniają się nie tylko w translacjach z języka polskiego na język kaszubski, lecz także w tłumaczeniach z innych języków niż polszczyzna. Przy wykonywaniu tych ostatnich współcześni kaszubszy tłumacze często odwołują się do chronologicznie wcześniejszych przekładów danych dzieł na polszczyznę, traktując je jako punkty odniesienia, a nieraz jako jedyne źródła. Wielokrotnie mamy do czynienia z nierzetelnością autorów kaszubskich translacji, którzy odwołują się jedynie do „dzieła pośrednika”, jakim jest polskie tłumaczenie obcojęzycznego tekstu, a nie opierają się na tekście wyjściowym. Problem ten zasygnalizowałam już we wcześniejszych moich pracach, w szczególności w monografii pt. *Problemy przekładu na język zdominowany. Obcość w tłumaczeniu rozpatrywana w kontekście nierównej pozycji języka wyjściowego i docelowego. Na przykładzie translacji dzieł literatur słowiańskich na język kaszubski*<sup>4</sup> oraz w artykule pt. *Frazeologizmy i przysłowia w przekładzie bajek Iwana Kryłowa z języka rosyjskiego na kaszubszczyznę*<sup>5</sup>, zwracając uwagę na przejmowanie przez kaszubskich tłumaczy rosyjskiej literatury frazeologizmów i imion włas-

1 B. Synak, 1998: *Kaszubska tożsamość. Ciągłość i zmiana. Studium socjologiczne*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 196—197, 201, 204—206.

2 Ibidem, s. 196—197.

3 H. Makurat-Snuzik, 2019b: *Problemy przekładu na język zdominowany. Obcość w tłumaczeniu rozpatrywana w kontekście nierównej pozycji języka wyjściowego i docelowego. Na przykładzie translacji dzieł literatur słowiańskich na język kaszubski*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

4 Ibidem.

5 H. Makurat, 2017: *Frazeologizmy i przysłowia w przekładzie bajek Iwana Kryłowa z języka rosyjskiego na kaszubszczyznę*. „Prace Językoznawcze”, XIX/4, s. 93—105.

nych, odnotowanych we wcześniejszych tłumaczeniach obcojęzycznych dzieł na polszczyznę.

Należy zauważyć, że współcześnie na język kaszubski najchętniej tłumaczone są utwory polskojęzyczne. Zwykle do przekładu wybierane są krótkie teksty, publikowane w regionalnej prasie. Co roku ukazuje się ponadto nie więcej niż kilka książek, które stanowią translacje obcojęzycznych dzieł, a które są publikowane w wydawnictwach pomorskich, takich jak np. Wydawnictwo Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego czy Region. Współczesne przekłady z innych języków niż polszczyzna (najczęściej z języka angielskiego lub rosyjskiego) dokonywane są fragmentarycznie i zwykle można w nich zauważyć cechy wskazujące na posiłkowanie się przez tłumaczy wcześniejszymi translacjami poszczególnych dzieł na polszczyznę.

Trzeba też zwrócić uwagę na to, że tłumaczenia dokonywane „z drugiej ręki” funkcjonują w tradycji od dawna. Zarówno dzieła filozoficzne, jak i poezja oraz inne teksty od najdawniejszych czasów były przekładane z istniejących tłumaczeń. Współcześnie jednak — w dobie powszechnego dostępu do informacji, w świecie stwarzającym większe możliwości związane z nauką języków — preferuje się przekłady dokonywane z oryginałów. Nadal jednak tłumaczy się „z drugiej ręki”, co dotyczy szczególnie tekstów z języków rzadkich<sup>6</sup>.

Przekładanie dzieł „z drugiej ręki”, nie zaś z oryginału można uznać za swego rodzaju zaprzeczenie istoty sztuki translatorskiej. Często zwraca się uwagę na to, że tłumacz stanowi podmiot procesu twórczego, ponieważ podążając za pierwowzorem, kreuje świat przedstawiony w innym języku. Sama natomiast praca przekładowa, mimo iż ma charakter powtarzalny, powszechnie utożsamiana jest z działalnością twórczą<sup>7</sup>.

Należałoby jednak zapytać, czy translacja dokonywana z innego wcześniejszego przekładu, a nie z oryginału jest również działalnością twórczą. Autor tłumaczenia „z drugiej ręki” nie dokonuje wyboru z pola znaczeń właściwego tekstu wyjściowego, co może prowadzić do zaburzenia sensu przekładanego dzieła. Działalność tego rodzaju zwykle w większym zakresie jest pracą od-twórczą niż twórczą. Przekładając tekst z innego tłumaczenia, zazwyczaj nie można bowiem pozwolić sobie na interpretację pierwowzoru, można jedynie interpretować myśl dzieła pośrednika, a to pociąga za sobą groźbę odstępstw i zniekształceń właściwego tekstu źródłowego. W tej sytuacji tłumacz nie ma dostępu nie tylko do dzieła oryginalnego, lecz także do użytych w nim środków

6 J. Wiley, S. Ltd, 2017: *The Complexity of Indirect Translation. Reflections on the Chinese Translation and Reception of H.C. Andersen's Tales*. „Orbis Litterarum”, 72, 3, s. 181—208.

7 A. Legeżyńska, 1999: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 30—39.

artystycznego wyrazu, w związku z czym zwykle nie jest on w stanie w całości odzwierciedlić estetycznego wymiaru dzieła w swojej translacji<sup>8</sup>.

Jednocześnie reprodukcja tekstu wyjściowego dokonywana „z drugiej ręki” nie pozwala tłumaczowi w sposób pełny oddać sensów zawartych w oryginale. Zawsze w procesie tłumaczenia mamy do czynienia z utratą pewnych znaczeń, zwłaszcza informacji naddanych, natomiast przekład dokonywany z innej translacji uniemożliwia odtworzenie sensów już utraconych przez pierwszego tłumacza. Jednocześnie drugi tłumacz powtarza treści, które zostały dodane czy dointerpretowane przez pierwszego tłumacza, co sprawia, że translacja „z drugiej ręki” może być uznawana za bardziej złożoną niż przekład bezpośredni i mieć hybrydalną naturę<sup>9</sup>. Nieraz znaczenia wprowadzone w pierwszej translacji mogą ulec w kolejnym przekładzie dalszym modyfikacjom, co w szczególnie sposób jest widoczne w translacji poezji, która stanowi największe wyzwanie dla autorów przekładów<sup>10</sup>. Dlatego tak istotne jest, aby tłumaczenia były wykonywane z języka oryginału.

W artykule skoncentruję się na dwóch zjawiskach. W pierwszej kolejności będą mnie interesowały przykłady wskazujące na podążanie przez kaszubskich tłumaczy obcojęzycznych dzieł za interpretacją zasugerowaną przez autorów wcześniejszych przekładów tych samych utworów na język polski. A w ich obrębie rozważę sytuacje, w których nieodwoływanie się do oryginału może prowadzić do zniekształceń tekstu docelowego. Drugą kwestią, którą poddam badaniom, są związki frazeologiczne i przysłowia odnotowane w kaszubskich tłumaczeniach. Będę starała się rozstrzygnąć, czy struktury wprowadzone do kaszubskich tekstów docelowych istniały w oryginale, czy też zostały przejęte z polskich tłumaczeń. Zwrócę też uwagę na problem naturalności użycia odnotowanych konstrukcji w kaszubskich translacjach.

## Materiał badawczy

Materiałem badawczym analizowanym w artykule są wybrane przekłady literatury rosyjskiej i angielskiej na kaszubszczyznę. Omówione zostały tłumacze-

8 A. Śniecikowska, 2016: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 196—197.

9 J. Wiley, S. Ltd, 2017: *The Complexity of Indirect Translation...*, s. 183.

10 P. Bobowska-Nastarzewska, 2014: *Przekład poezji jako wyzwanie dla tłumacza — na podstawie własnego doświadczenia tłumaczenia wierszy dziewiętnastowiecznego francuskiego poety Leconte de Lisle’a*. „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad Teorią, Praktyką i Dydaktyką Przekładu”, nr 9, s. 35—47.

nia, które nie były dokonywane z języka oryginalnego, ale z istniejącego już przekładu polskiego. Jeśli chodzi o translacje „z drugiej ręki”, należy wymienić między innymi: przetłumaczony na kaszubszczyznę przez Dariusza Majkowskiego fragment przedstawiający scenę zabójstwa przez Raskolnikowa Alony Iwanowny pochodzący z powieści Fiodora Dostojewskiego pt. *Преступление и наказание*<sup>11</sup>, opublikowany w 2014 roku pod kaszubskim tytułem *Przësprawa i ùkòranié (dzéłèk)*<sup>12</sup>, ponadto przełożony przez tego samego tłumacza pierwszy rozdział powieści Lwa Tołstoja pt. *Воскресение*<sup>13</sup>, wydrukowany w 2018 roku pod kaszubskim tytułem *Zmartwëchwstanié (wëjimk)*<sup>14</sup>, oraz wykonaną przez Magdalenę Bobkowską translację całej powieści Lucy Maud Montgomery *Anne of Green Gables*<sup>15</sup>, wydaną w 2017 roku pod kaszubskim tytułem *Ana z Zelony Grzëpë*<sup>16</sup>. W przypadku ostatniego wymienionego przekładu tłumaczka otwarcie przyznała, że dokonała „skaszubienia” wersji polskiej, D. Majkowski nie zaznaczył w swoich translacjach na kaszubszczyznę, czy korzystał z oryginałów, czy z polskich przekładów. W artykule przeanalizuję struktury, które wskazują na zależność kaszubskich przekładów od polszczyzny. Nie rozpatruję tutaj wszystkich odnalezionych przykładów, ale tylko wybrane z nich, jednakże w badanych pracach znajduje się więcej kalk językowych, świadczących o zależności kaszubskich tekstów od polskich wcześniejszych tłumaczeń.

W niniejszym artykule postaram się ponadto odpowiedzieć na pytanie, jaki jest cel dokonywania przekładów „z drugiej ręki” na peryferyjną kaszubszczyznę. Zwrócę też uwagę na ujawniającą się w analizowanych tłumaczeniach asymetryczną relację języka kaszubskiego i polszczyzny oraz na dokonujący się za pośrednictwem translacji rozwój języka i kultury kaszubskiej związany z budowaniem tożsamości oraz kulturotwórczą, społeczną i wspólnototwórczą rolą tego rodzaju translacji we współczesnym zglobalizowanym świecie<sup>17</sup>.

- 
- 11 Ф. Достоевский, 1866: *Преступление и наказание*. Москва, Издательство «Детская литература».
  - 12 F. Dostojewski, 2014: *Przësprawa i ùkòranié (dzéłèk)*. D. Majkòwsczi, tłum. „Stegna”, nr 4, s. 26–27.
  - 13 Л. Толстой, 1983: *Собрание сочинений в 22 томах. Том 13. Воскресение*. Москва, Государственное издательство «Художественная литература».
  - 14 L. Tołstoj, 2018: *Zmartwëchwstanié (wëjimk)*. D. Majkòwsczi, tłum. „Stegna”, nr 3, s. 19–21.
  - 15 L.M. Montgomery, 2013: *Anne of Green Gables*. London, Vintage Books.
  - 16 L.M. Montgomery, 2017: *Ana z Zelony Grzëpë*. M. Bòbkòwskò, tłum. Gdańsk, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.
  - 17 M. Cronin, 1995: *Altered Studies. Translation and Minority Languages*. „TTR”, no. 1, VIII, s. 89; R. Kumar, 2013: *Role of Translation in Nation Building: Ancient and Medieval India*. W: R. Kumar, ed.: *Role of Translation in Nation Building*. New Delhi, Modlingua and Indian Translators Association, s. 17–32; E. Ajunwa, 2015: *Transemic Approach to Translation and Nation Building*. „Journal of Modern European Languages



## Podążanie przez kaszubskich tłumaczy za interpretacją właściwą polskim przekładom

W pierwszej kolejności chciałabym przedstawić przykłady prezentujące podążanie przez tłumaczy dzieł literackich na język kaszubski za interpretacją autorów wcześniejszych polskich translacji danych dzieł. W polskim przekładzie książki *Ania z Zielonego Wzgórza*<sup>18</sup> wykonanym przez Rozalię Bernsteinową odnajdujemy następujące zdanie: „Za furtką stał oparty niezdolny Mateusz, wciąż patrząc na nią bacnym, lecz smutnym wzrokiem”<sup>19</sup>, które jest przełożeniem użytych w oryginale słów: „[Marilla] saw that aggravating Matthew leaning over the gate, looking wistfully after them”<sup>20</sup>. Należy zwrócić uwagę, że polska tłumaczka rozwinęła tutaj jeden wątek, który jest pewnym naddatkiem względem angielskiego tekstu źródłowego. W pierwowzorze mowa jest o tym, że Mateusz patrzył na odjeżdżającą Marylę i Anię smutno i tęsknie; w oryginale występuje przysłówek *wistfully*, który niesie z sobą właśnie takie znaczenie. Tymczasem polska tłumaczka dointerpretowała, że patrzył on „bacnym, lecz smutnym wzrokiem”. W kaszubskim przekładzie mamy do czynienia z dosłownym przełożeniem słów R. Bernsteinowej: „Za brómą stojół ôpiarti ò płot nen ùprzikrzony Matéusz i wcyg jesz zdrzół na nią baczlëwim, smùtnym zdrokã”<sup>21</sup>. Dodatkowo w tym samym fragmencie w pierwowzorze mowa jest o tym, że Mateusz patrzył w kierunku Maryli i Ani, natomiast polska tłumaczka zmodyfikowała treść oryginalnego tekstu i napisała, że bohater podążał wzrokiem jedynie za Marylą. Kaszubskie tłumaczenie jest w tym względzie wierne polskiemu przekładowi R. Bernsteinowej, wszak jest w nim informacja, że Mateusz patrzył na Marylę.

Innym ciekawym przykładem są odnotowane w pierwowzorze powieści *Преступление и наказание* Fiodora Dostojewskiego, wypowiedziane przez Alonę Iwanownę słowa: „Искупался, что ль, батюшка?”<sup>22</sup>. W jednym z wydań rosyjskiego oryginału powieści redaktor książki przy czasowniku *искупался* zamieścił przypis, zwracając uwagę, że być może jest to błąd w pisowni, natomiast właściwy miałby być zapis *исругался* — „zbeszał”. Założył on też możliwość,

and Literatures”, vol. 4, s. 132—135; H. Makurat-Snuzik, 2019b: *Problemy przekładu na język zdominowany...*, s. 23—30.

18 L.M. Montgomery, 1994: *Ania z Zielonego Wzgórza*. R. Bernsteinowa, tłum. Warszawa, Nasza Księgarnia.

19 Ibidem, s. 41.

20 L.M. Montgomery, 2013: *Anne of Green Gables...*, s. 55.

21 L.M. Montgomery, 2017: *Ana z Zelony Grzëpë...*, s. 53.

22 Ф. Достоевский, 1866: *Преступление и наказание...*, s. 65.

że słowo to miałoby pochodzić nie od *кыпаться*, ale od słowa *искупить* — „odpokutować” lub *выкупить* — „wykupić, odkupić”<sup>23</sup>. Polski tłumacz dzieła Dostojewskiego, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, przełożył to zdanie następująco: „Przeziębiles się w łaźni, dobrodzieju, czy co?”<sup>24</sup>. Kaszubski translator, Dariusz Majkowski, wiernie podążył za interpretacją słów zarejestrowaną w polskiej translacji, przekładając wzmiankowane zdanie następująco: „Wë sã przeznobilë dobrodzieju w łaźnie, czë co?”<sup>25</sup>. Trzeba zwrócić uwagę, że zarówno polski, jak i kaszubski przekład wiąże się z pewnym naddatkiem względem oryginału.

Z podążaniem za interpretacją dokonaną przez polskiego tłumacza mamy też do czynienia w przekładzie na kaszubszczyznę powieści Lwa Tołstoja *Воскресение*. W rosyjskim pierwowzorze możemy przeczytać: „что всем животным и людям даны умиление и радость весны”<sup>26</sup>. Ekwiwalentami rzeczownika *умиление* mogą być polskie wyrazy *rozczerzenie*, *czułość*<sup>27</sup>, tymczasem autor polskiej translacji książki zatytułowanej *Zmartwychwstanie*<sup>28</sup>, Waław Rogowicz, użył tu poetyckiej formy „słodkie wzruszenia”<sup>29</sup>, która stanowi jego własną interpretację, a której kalka „miodné zrëszenia”<sup>30</sup> znalazła się w kaszubskim przekładzie D. Majkowskiego.

## Wprowadzanie przejętych z polskich przekładów frazeologizmów i przysłów

Zależność kaszubszczyzny od polszczyzny widoczna jest również w szczególny sposób podczas przejmowania przez kaszubskich tłumaczy związków frazeologicznych lub przysłów, pochodzących z polskich przekładów obcojęzycznych dzieł. W szczególności mam tu na myśli takie frazeologizmy i przysłowia, które nie mają odpowiedników będących stałymi związkami wyrazowymi lub

23 Ф. Достоевский, 2017: *Преступление и наказание*, с комментариями В. Эгле. Grizinkalns, Impositium, s. 39.

24 F. Dostojewski, 1986: *Zbrodnia i kara*. C. Jastrzębiec-Kozłowski, tłum. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 82.

25 F. Dostojewski, 2014: *Przesprawa i ukôranie (dzëłëk)*..., s. 26.

26 Л. Толстой, 1983: *Собрание сочинений в 22 томах. Том 13. Воскресение*..., s. 8.

27 J. Wawrzyńczyk, red., 2004: *Wielki słownik rosyjsko-polski z kluczem polsko-rosyjskim*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 829.

28 L. Tołstoj, 1986: *Zmartwychwstanie*. Warszawa, Książka i Wiedza.

29 Ibidem, s. 6.

30 L. Tołstoj, 2018: *Zmartwëchwstanie (wëjimk)*..., s. 19.

przysłowiami w oryginałach, a które pojawiły się w polskich tekstach docelowych, po czym zostały wtórnie przetransponowane do kaszubskich przekładów.

W kaszubskiej translacji powieści *Anne of Green Gables* można zauważyć frazeologizmy zaczerpnięte wprost z polskiego tłumaczenia tej książki, wykonanego przez R. Bernsteinową. Przykładowo w pierwszym rozdziale oryginału pojawiła się wypowiedź pani Małgorzaty: „it’s just staying, that’s what”<sup>31</sup>, która w translacji na język polski otrzymała ekwiwalent: „Ma się dach nad głową, to prawda”<sup>32</sup>, a w kaszubskiej wersji ma postać: „Mô sã dak nad głową, to prôwda”<sup>33</sup>. Trzeba odnotować, że forma *mieć dach nad głową* jest rejestrowana zarówno w słownikach frazeologicznych polszczyzny<sup>34</sup>, jak i kaszubszczyzny<sup>35</sup>. Tym samym M. Bobkowska wprowadziła do kaszubskiego tłumaczenia zwrot, który jest rozpoznawalny dla kaszubskiego czytelnika, problematyczne jest jednak to, że przejęła go nie z oryginału, ale z polskiego przekładu angielskiej książki.

W kolejnym fragmencie tej samej powieści Małgorzata mówi o samotności Maryli i Mateusza, zwracając uwagę, że gdyby drzewa miały być ich towarzyszami, to byłoby ich wielu: „Trees aren’t much company, though dear knows if they were thered be enough of them”<sup>36</sup>. W polskim przekładzie tłumaczka opuściła obco brzmiący zwrot *dear knows*, zastępując go, notowanym przez *Słownik frazeologiczny języka polskiego* Stanisława Skorupki, wyrażeniem *dzięki Bogu*<sup>37</sup>: „Jeśli drzewa mogą służyć za towarzystwo, to mają ich, dzięki Bogu, aż nadto”<sup>38</sup>. Kaszubski przekład M. Bobkowskiej znów podąża za polskim tłumaczeniem. Zostało w nim zawarte nieobecne w pierwowzorze wyrażenie *dzâka Bògù*: „Żlë drzewa mògą bëc gòwarzëstwã, to mają jich, dzâka Bògù, jaż za wiele”<sup>39</sup>. Frazeologizm ten jest nieobcy kaszubskiemu systemowi językowemu<sup>40</sup>, wątpliwość może jednak budzić fakt, że został on przyswojony wprost z polskiej translacji.

Z polskiego przekładu kaszubska tłumaczka przejęła też porównanie „dzëbãła jak ptòszk”<sup>41</sup>, które jest odpowiednikiem użytych w polskiej translacji słów:

31 L.M. Montgomery, 2013: *Anne of Green Gables...*, s. 5.

32 L.M. Montgomery, 1994: *Ania z Zielonego Wzgórza...*, s. 8.

33 L.M. Montgomery, 2017: *Ana z Zelony Grzëpë...*, s. 13.

34 S. Dubisz, E. Sobol, red., 2005: *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 60; S. Skorupka, 1977: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. T. 1. Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 161.

35 B. Sychta, 1965—1976: *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej...*, t. 1, s. 185.

36 L.M. Montgomery, 2013: *Anne of Green Gables...*, s. 5.

37 S. Skorupka, 1977: *Słownik frazeologiczny...*, t. 1, s. 208.

38 L.M. Montgomery, 1994: *Ania z Zielonego Wzgórza...*, s. 8.

39 L.M. Montgomery, 2017: *Ana z Zelony Grzëpë...*, s. 13.

40 B. Sychta, 1965—1976: *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej...*, t. 1, s. 258.

41 L.M. Montgomery, 2017: *Ana z Zelony Grzëpë...*, s. 40.

„dziobała jak ptaszek”<sup>42</sup>. Zwrot ten stanowi modyfikację właściwego frazeologizmu *jeść jak ptaszek*<sup>43</sup>, który w kaszubszczyźnie ma odpowiedniki *jesc jak wróbel* lub *jesc jak kòtk*<sup>44</sup>. Został on użyty w kaszubskim przekładzie w następującym kontekście: „Pòdarmòkã dzëbała jak ptòszk chłëb z maselkã i heltkòwą mùdzdówką pòdòną w sklònym talërzëku”<sup>45</sup>, co jest odpowiednikiem angielskich słów z oryginału: „In vain she nibbled at the bread and pecked at the crab-apple preserve out of the little scalloped glass dish by her plate”<sup>46</sup>. Ogólny sens tekstu wyjściowego został odzwierciedlony w kaszubskim tekście docelowym, jednakże opisana struktura, nawiązująca do polskiego frazeologizmu, została przejęta z polskojęzycznego tłumaczenia.

M. Bobkowska przełożyła też dosłownie użyte w polskim tekście docelowym przysłowie, które nie ma w tekście źródłowym ekwiwalentu będącego przysłowiem. Mianowicie w kaszubskim przekładzie została odnotowana obca kaszubszczyźnie struktura „Przez pòsëlca wilk sã nie ùtëczy”<sup>47</sup>, która jest literalną translacją polskiej struktury „Przez posły wilk nie tyje”<sup>48</sup>, zarejestrowanej w *Nowej księdze przysłów polskich i wyrażen przysłowiowych polskich*<sup>49</sup>, a odnotowanej także w przekładzie R. Bernsteinowej. W angielskim pierwowzorze zostało w tym miejscu użyte zdanie niemające charakteru przysłowia: „This is what comes of sending word instead of going ourselves”<sup>50</sup>, które można przełożyć na polszczyznę jako: „Tak się dzieje, gdy coś się przez kogoś przekazuje, zamiast samemu jechać”.

Z dosłownym przełożeniem związku frazeologicznego przejętego z polskiego tłumaczenia mamy z kolei do czynienia w kaszubskim przekładzie fragmentu rosyjskiej powieści *Преступление и наказание*. W pierwowzorze mowa jest o tym, że Raskolnikow traci panowanie nad sobą. Autor użył tu czasownika *теряться*<sup>51</sup>, który został przełożony przez C. Jastrzębca-Kozłowskiego za pomocą struktury frazeologicznej „tracić grunt pod nogami”<sup>52</sup>, oznaczającej ‘tracić

42 L.M. Montgomery, 1994: *Ania z Zielonego Wzgórza...*, s. 31.

43 S. Dubisz, E. Sobol, red., 2005: *Wielki słownik frazeologiczny...*, s. 427; S. Skorupka, 1977: *Słownik frazeologiczny...*, t. 1, s. 310.

44 E. Gołąbek, 2012: *Słownik polsko-kaszubski*. T. 1. Gdańsk, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie, s. 420.

45 L.M. Montgomery, 2017: *Ana z Zelony Grzëpë...*, s. 40.

46 L.M. Montgomery, 2013: *Anne of Green Gables...*, s. 39.

47 L.M. Montgomery, 2017: *Ana z Zelony Grzëpë...*, s. 43.

48 L.M. Montgomery, 1994: *Ania z Zielonego Wzgórza...*, s. 33.

49 J. Krzyżanowski, red., 1970: *Nowa księga przysłów polskich i wyrażen przysłowiowych polskich*. T. 2. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 1025.

50 L.M. Montgomery, 2013: *Anne of Green Gables...*, s. 43.

51 Ф. Достоевский, 1866: *Преступление и наказание...*, s. 64.

52 F. Dostojewski, 1986: *Zbrodnia i kara...*, s. 82.

pewność siebie, tracić punkt oparcia, przeczuwać nadciągające niebezpieczeństwo<sup>53</sup>. W gwarowej kaszubszczyźnie zwrot ten nie funkcjonuje — nie został odnotowany w *Słowniku gwar kaszubskich na tle kultury ludowej* Bernarda Sychty. Jeśli jest on używany w mowie Kaszubów, to jedynie jako kalka z polszczyzny. Z dosłownym tłumaczeniem wymienionej jednostki frazeologicznej — zaczerpniętej z polskiego przekładu C. Jastrzębca-Kozłowskiego — mamy do czynienia w translacji omawianego rosyjskiego dzieła na język kaszubski dokonanej przez Dariusza Majkowskiego. Stworzona przez kaszubskiego tłumacza kalka polskiej struktury ma postać: „ziemia ùcëka mù spòd nogów”<sup>54</sup> — „ziemia uciekała mu spod nóg”. Konstrukcja ta jest na gruncie kaszubskim neologizmem, dotąd nienotowanym w kaszubskich opracowaniach leksykograficznych, i brzmi nie naturalnie w kontekście całej wypowiedzi.

W przekładzie powieści *Преступление и наказание* można znaleźć kolejny przykład literalnego przetłumaczenia na kaszubszczyznę związku frazeologicznego, przejętego z polskiej translacji C. Jastrzębca-Kozłowskiego. W rosyjskim pierwowzorze mowa jest o tym, że Raskolnikow dostał drgawek: „судорога прошла по нем”<sup>55</sup>. W przywołanym fragmencie oryginału nie została użyta żadna struktura frazeologiczna, jednakże polski tłumacz, chcąc wzmocnić obrazowanie, podczas przekładania zacytowanych słów posłużył się frazeologizmem. Ekwiwalentem tego fragmentu są w polskim tłumaczeniu słowa: „od stóp do głowy przebiegł go dreszcz”<sup>56</sup>. W słownikach frazeologicznych polszczyzny notowane jest wyrażenie *od stóp do głów*, którego wariantem jest forma *od stóp do głowy*, oznaczające ‘całkowicie, zupełnie, całą postać od dołu do góry’<sup>57</sup>. D. Majkowski posłużył się tutaj kalką polskiej struktury. W przekładzie na język kaszubski czytamy: „dostół ðërgòtkã òd nogów do głowë”<sup>58</sup>. Użyta przez D. Majkowskiego konstrukcja *òd nogów do głowë* nie jest znana w gwarach kaszubszczyzny, nie jest notowana w *Słowniku gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, natomiast funkcjonuje ona jako niezbyt udany neologizm naśladowujący polską jednostkę frazeologiczną w *Słowniku polsko-kaszubskim* Eugeniusza Gołąbka. D. Majkowski, poszukując odpowiednika polskiej struktury użytej w tłumaczeniu C. Jastrzębca-Kozłowskiego, prawdopodobnie sięgnął do wspomnianego słownika i mechanicznie przekopiował

53 S. Dubisz, E. Sobol, red., 2005: *Wielki słownik frazeologiczny...*, s. 133; S. Skorupka, 1977: *Słownik frazeologiczny...*, t. 1, s. 266.

54 F. Dostojewski, 2014: *Przesprawa i ùkòranie (dzélëk)...*, s. 26.

55 Ф. Достоевский, 1866: *Преступление и наказание...*, s. 65.

56 F. Dostojewski, 1986: *Zbrodnia i kara...*, s. 83.

57 S. Dubisz, E. Sobol, red., 2005: *Wielki słownik frazeologiczny...*, s. 117; S. Skorupka, 1977: *Słownik frazeologiczny...*, t. 2, s. 216.

58 F. Dostojewski, 2014: *Przesprawa i ùkòranie (dzélëk)...*, s. 27.

wymyśloną przez leksykografa konstrukcję, która w języku kaszubskim nie brzmi naturalnie.

## Podsumowanie

Przeprowadzona analiza wykazała, że autorzy kaszubskich tłumaczeń obcojęzycznej literatury w dużym stopniu posiłkowali się wcześniejszymi translacjami tych samych dzieł na polszczyznę. Tego rodzaju działania wielokrotnie prowadziły do zniekształcenia kaszubskich tekstów docelowych, które w licznych przypadkach nie mogą być uznane za ekwiwalentne względem swoich pierwowzorów. Rezultatem podążania za interpretacją dokonaną przez polskich tłumaczy jest znaczne odejście od tekstów oryginalnych. Z kolei wykorzystywanie w kaszubskich translacjach przejętych z polszczyzny frazeologizmów i przysłów nie tylko pokazuje zależność od dominującej polszczyzny, lecz także wielokrotnie pozbawia tekst docelowy naturalności wypowiedzi.

Peryferyjna kaszubszczyzna w kontekście wykonywanych przekładów jawi się jako etnolekt podporządkowany i podległy większościowemu językowi polskiemu. W translacjach na język kaszubski dokonywanych „z drugiej ręki” w sposób szczególny uwidacznia się asymetryczna relacja etnolektu regionalnego względem języków większościowych<sup>59</sup>. Zjawisko tłumaczeń bazujących na innych przekładach jest współcześnie powszechnie obserwowane na kaszubskim rynku wydawniczym. Zarówno w przeanalizowanych w tym artykule przykładach, jak i w innych przekładach na kaszubszczyznę można dostrzec słabość kaszubskiego systemu, która przejawia się w tym, że ulega on obcym wzorom i zapożycza nieznanne mu struktury.

Należy też zauważyć, że potencjalni czytelnicy kaszubskojęzycznych tłumaczeń literatury angielskiej i rosyjskiej są zwykle bilingwalni i mogą przeczytać obcojęzyczne teksty w ich polskich przekładach. Funkcją translacji obcojęzycznych dzieł na język kaszubski nie jest zatem zwykle pozyskanie odbiorców, ale mają one raczej wymiar symboliczny. Trzeba też zaznaczyć, że tylko mała grupa Kaszubów zna pisaną kaszubszczyznę, tym samym liczba potencjalnych odbiorców przekładów na kaszubszczyznę jest niewielka. Z jednej strony kaszubskie tłumaczenia mają niewielu czytelników, z drugiej strony mają być one symbolami rozwoju języka i wspólnoty. Z założenia powinny one służyć budowaniu tożsamości kaszubskiej wspólnoty oraz podniesieniu statusu zagrożonego lokalnego etnolektu, a jednocześnie integrować społeczność kaszubską i gromadzić

59 H. Makurat-Snuzik, 2019b: *Problemy przekładu na język zdominowany...*

ją wokół centralnej wartości kaszubskiej wspólnoty, jaką jest język<sup>60</sup>. Trudno jednak mówić o skutecznym podniesieniu prestiżu języka i literatury kaszubskiej poprzez działalność translatorską w sytuacji, gdy tekstami wyjściowymi są nie dzieła oryginalne, a wcześniejsze przekłady tych utworów na polszczyznę. Z pewnością jednak dzięki tłumaczeniom obcojęzycznej literatury na kaszubszczyznę przekraczane są pewne granice językowe i kulturowe<sup>61</sup>. Ponadto trzeba zauważyć, że tłumaczenia na kaszubszczyznę, w których zapożyczają się polskie struktury, mogą służyć rozwojowi kaszubskiej kultury i regionalnego etnolektu, który w ten sposób wzbogaca zasoby swojego systemu.

## Literatura

- Ajunwa E., 2015: *Transemic Approach to Translation and Nation Building*. „Journal of Modern European Languages and Literatures”, vol. 4, s. 129—139.
- Bobowska-Nastarzewska P., 2014: *Przekład poezji jako wyzwanie dla tłumacza — na podstawie własnego doświadczenia tłumaczenia wierszy dziewiętnastowiecznego francuskiego poety Leconte de Lisle’a*. „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad Teorią, Praktyką i Dydaktyką Przekładu”, nr 9, s. 35—47.
- Cronin M., 1995: *Altered Studies. Translation and Minority Languages*. „TTR”, no. 1, VIII, s. 84—103.
- Dostojewski F., 2014: *Przesprawa i ukòranie (dzélek)*. D. Majkòwsczi, tłum. „Stegna”, nr 4, s. 26—27.
- Dostojewski F., 1986: *Zbrodnia i kara*. C. Jastrzębiec-Kozłowski, tłum. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dubisz S., Sobol E., red., 2005: *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gołąbek E., 2012: *Słownik polsko-kaszubski*. T. 1. Gdańsk, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.
- Krzyżanowski J., red., 1970: *Nowa księga przysłów polskich i wyrażeń przysłowowych polskich*. T. 2. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kumar R., 2013: *Role of Translation in Nation Building: Ancient and Medieval India*. W: R. Kumar, ed.: *Role of Translation in Nation Building*. New Delhi, Modlingua and Indian Translators Association, s. 17—32.

60 Ibidem, s. 22—34, 70—73; H. Makurat-Snuzik, 2019a: *Dlaczego tłumaczy się literaturę piękną na regionalny język kaszubski?* „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 9, cz. 2, s. 119—132.

61 E. Ajunwa, 2015: *Transemic Approach to Translation and Nation Building*. „Journal of Modern European Languages and Literatures”, vol. 4, s. 132—135.

- Legeżyńska A., 1999: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 30—39.
- Makurat H., 2017: *Frazeologizmy i przysłowia w przekładzie bajek Iwana Kryłowa z języka rosyjskiego na kaszubszczyznę*. „Prace Językoznawcze”, XIX/4, s. 93—105.
- Makurat-Snuzik H., 2019a: *Dlaczego tłumaczy się literaturę piękną na regionalny język kaszubski?* „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 9, cz. 2, s. 119—132.
- Makurat-Snuzik H., 2019b: *Problemy przekładu na język zdominowany. Obcość w tłumaczeniu rozpatrywana w kontekście nierównej pozycji języka wyjściowego i docelowego. Na przykładzie translacji dzieł literatur słowiańskich na język kaszubski*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Montgomery L.M., 1994: *Ania z Zielonego Wzgórza*. R. Bernsteinowa, tłum. Warszawa, Nasza Księgarnia.
- Montgomery L.M., 2013: *Anne of Green Gables*. London, Vintage Books.
- Montgomery L.M., 2017: *Ana z Zelony Grzëpë*. M. Bòbkòwskò, tłum. Gdańsk, Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.
- Skorupka S., 1977: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Sychta B., 1965—1976: *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*. T. 1—7. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Synak B., 1998: *Kaszubska tożsamość. Ciągłość i zmiana. Studium socjologiczne*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Śniecikowska A., 2016: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Tołstoj L., 1986: *Zmartwychwstanie*. Warszawa, Książka i Wiedza.
- Tołstoj L., 2018: *Zmartwëchwstanié (wëjimk)*. D. Majkòwsczi, tłum. „Stegna”, nr 3, s. 19—21.
- Wawrzyńczyk J., red., 2004: *Wielki słownik rosyjsko-polski z kluczem polsko-rosyjskim*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wiley J., Ltd S., 2017: *The Complexity of Indirect Translation. Reflections on the Chinese Translation and Reception of H.C. Andersen's Tales*. „Orbis Litterarum”, 72, 3, s. 181—208.
- Достоевский Ф., 1866: *Преступление и наказание*. Москва, Издательство «Детская литература».
- Достоевский Ф., 2017: *Преступление и наказание*, с комментариями В. Эгле. Grizinkalns, Impositium.
- Толстой Л., 1983: *Собрание сочинений в 22 томах. Том 13. Воскресение*. Москва, Государственное издательство «Художественная литература».



Hanna Makurat-Snuzik

### Dolmaczënczi wëbrónëch dokazów anielszi i ruszi lëteraturë na regionalny kaszëbsczi jãzëk wëkònywóné „z drëdżi rãczy”

SKRODZENIE | Hewòtny articzel tikò sã dolmaczënków ruszci i anielszi lëteraturë na kaszëbiznã, wëkònywónëch nié jãzëka òriginału, ale z jistniejącégò ju pòlsczégò przelòżënkù. Taczima tlòmaczënkama wëkonywónyma „z drëdżi rãczy” sã m.jim. fragment pòwiescë Fiodora Dostojewszëgò pt. *Przësprawa i ùkòranié*, fragment pòwiescë Lwa Tolstoja pt. *Zmartwëchwtanié*, dolmaczënk pòwiescë *Anne of Green Gables* àutorstwa Lucy Maud Montgomery. W pierszim dzëlu artikla òbgòdóné òstałë przëmiòrë wskòzëjãcé na jidzenié przez kaszëbsczich dolmaczërów za interpretacjà zasugerowónã przez àutorów wczasnieszich przelòżënków nëch samëch dokazów na pòlsczi jãzëk. W drëdżim dzëlu robòtë òbgòdóné sã frazeologiznë i przësłowia, jaczé nie pòkazałë sã w zdrzòdlowëch tekstach, ale pòchòdajã z jich pòlsczich dolmaczënków i jakno taczé òstałë zaadaptowóné przez kaszëbsczich dolmaczërów.

SŁOWA KLUCZOWE | dolmaczënk, dolmaczënk „z drëdżi rãczy”, kaszëbsczi jãzëk, pòlsczi jãzëk, interpretacjò

Hanna Makurat-Snuzik

### Translations of Selected Works of English and Russian Literature into the Regional Kashubian Language Done “Second-Hand”

SUMMARY | The article concerns translations of Russian and English literature into Kashubian language, performed not from the original language, but from the existing Polish translation. Such “second-hand” translations are: a fragment of the novel *Crime and Punishment* by Fyodor Dostoyevsky, a fragment of the novel *Resurrection* by Leo Tolstoy, and translation of the novel *Anne of Green Gables* by Lucy Maud Montgomery. In the first part of this article, I discuss examples showing that Kashubian translators follow the interpretations suggested by the authors of previous translations of the same works into Polish. In the second part, I discuss idioms and proverbs, which did not appear in the source texts, but come from Polish translations and have been adapted by Kashubian translators.

KEYWORDS | translation, “second-hand” translation, the Kashubian language, the Polish language, interpretation

HANNA MAKURAT-SNUZIK | dr hab., pracownik naukowy Uniwersytetu Gdańskiego. Absolwentka filologii polskiej, filologii angielskiej, slawistyki, filologii rosyjskiej i filozofii. W 2019 roku wydała monografię *Problemy przekładu na język zdominowany. Obcość w tłumaczeniu rozpatrywana w kontekście nierównej pozycji języka wyjściowego i docelowego. Na przykładzie translacji dzieł literatur słowiańskich na język kaszubski*. Jest też autorką kaszubskojęzycznej książki *Interferencjowé przejinaczi w gòdce bilingwalny spòlëznë Kaszub (Procesy interferencyjne w mowie bilingwalnej spòlëczności Kaszub)* oraz podręcznika

*Gramatika kaszëbsczégò jãzëka*, będącego pierwszym normatywnym opracowaniem gramatycznym języka kaszubskiego. Prowadzi badania dotyczące historii kaszubszczyzny, normalizacji języka kaszubskiego, dialektologii kaszubskiej, bilingwizmu, społecznego funkcjonowania kaszubszczyzny, a także przekładownawstwa. Tłumaczka języka kaszubskiego, m.in. przetłumaczyła dramat *Ślub* Gombrowicza na język kaszubski (2011), dramaty Lecha Bądkowskiego (2009), a także mniejsze teksty z języków polskiego, serbskiego, rosyjskiego i słoweńskiego. Członek Rady Języka Kaszubskiego.





**Peryferyjna obecność**  
**Problem recepcji literatury staroserbskiej**  
**w Polsce\***

**Peripheral Presence**  
**A Problem of Reception of the Old Serbian Literature**  
**in Poland**

Izabela Lis-Wielgosz



<https://orcid.org/0000-0001-8612-1118>

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY IN POZNAŃ  
[liswielg@amu.edu.pl](mailto:liswielg@amu.edu.pl)

Data zgłoszenia: 25.03.2019 r. | Data akceptacji: 10.02.2020 r.

**ABSTRACT** | In the article, a problem of translation of the old Serbian literary texts into Polish is discussed together with the basic mechanisms of the reception process of creativity revealed by the Orthodox Slavs from the Balkan region, that is, in other words, the works arisen in the circle of the *Slaviae Orthodoxae* and their presence in the Polish culture's space which belonged to the circle of the *Slaviae Latinae*. The considerations regard the essence and function of translation, presence and absence of translated literature — its initial version in the target space, and their foundation is located in the

\* Publikacja powstała w związku z realizacją projektu pt. „Recepcja piśmiennictwa oraz literatury ludowej kręgu *Slaviae Orthodoxae* w Polsce — historia i bibliografia twórczości przekładowej”, realizowanego w Centrum Ceraneum Uniwersytetu Łódzkiego. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/E/HS2/03827.

collections of translations existing in the Polish reading circuit. The issue of the presence or position of the old South Slavonic literatures, namely, the old Serbian texts in their Polish translation, is featured in several possible perspectives. The problem is exposed in the aspect of these texts' peripheral character and literary genetics.

KEYWORDS | problem of translation, reception process, Polish translation, Orthodox Slavs, old Serbian literature, circle of the *Slaviae Orthodoxae*, circle of the *Slaviae Latinae*, peripheral character, literary genetics

Intencjonalnie nie omawiając nazbyt szeroko zjawiska peryferyjności, będącego wszak właściwością każdego przekładu literackiego w odniesieniu do kultury zarówno wyjściowej (źródłowej), jak i docelowej, należy co najwyżej przypomnieć jego elementarną definicję, która w rozważaniach o recepcji literatury starserbkiej w Polsce może posłużyć jako punkt wyjścia i swoisty horyzont egzemplifikacyjny. Wedle słownikowego przepisu peryferyjność oznacza oddalenie, drugorzędność, marginalność, subalternację, wtórność itp., stąd też, najogólniej rzecz ujmując, jej istotę wyznacza relacja wobec tego, co nazwać można środkiem, rdzeniem czy źródłem, tym, co silne i dominujące. Jej substancję zatem określa przynależność wyrażana poprzez odniesienie do centrum, posiadające zastosowanie w wielorakich i nierzadko oddalonych od siebie dyskursach. Jako taka może być peryferyjność ujawniana nade wszystko w przestrzeniach symbolicznych, rozumianych przez Pierre'a Bourdieu jako pewne umowne „pola” interakcyjne, w których toczy się walka o pozycję mającą wpływ na projektowanie obrazu rzeczywistości politycznej, ekonomicznej, społecznej czy kulturowej<sup>1</sup>. W kontekście peryferyjności przekładu ów potencjał kreowania zdaje się kluczowy, wszak rzecz o takim czy innym miejscu, stopniu obecności i nieobecności literatury i kultury wyjściowej (źródłowej) w kręgu literatury i kultury docelowej; rzecz tu także o wymiarze poznawczym, komunikacyjnym, dialogicznym. Mowa tu również o swoistej konkurencji literatur tłumaczonych, stymulowanej przez nadany im status tzw. literatur centralnych — światowych czy wielkich oraz tzw. literatur pół- i peryferyjnych — małych czy marginalnych. Oczywistością jest potwierdzenie tezy o monopolu tych pierwszych, o czym prawil między innymi Marko Juvan, eksponując kwestię dominującego kierunku i zakresu dokonywanych przekładów świadczących o „asymetrii siły oddziaływania w obrębie literatury światowej”, zaznaczając przy tym:

1 P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, 2001: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. A. Siwiz, przeł. Warszawa, Oficyna Naukowa, s. 78; zob. też np. R.T. Ciesielski, 2003: *Pierre'a Bourdieu rzeczywistość pól*. „Filo-Sofija”, nr 1 (3), s. 137—143; T. Zarycki, 2007: *Interdyscyplinarny model stosunków centro-peryferyjnych. Propozycje teoretyczne*. „Studia Regionalne i Lokalne”, nr 1 (27), s. 5—26.

choć więc tłumaczenia są *idealnymi* drzwiami i oknami na świat (pierwsze dla pisarzy, drugie dla czytelników), funkcjonując jako narzędzia dialogu międzykulturowego oraz medium w internacjonalizacji dyskursu estetycznego, to z drugiej jednak strony są *realnie* podporządkowane asymetriom między światowymi systemami politycznymi, ekonomicznymi, językowymi i literackimi<sup>2</sup>.

Warto wspomnieć, że o tej specyficznej sytuacji wyznaczonej przez rywalizację czy wyłączość, model funkcjonowania literatur centralnych (tzw. wielkich narodów, silnych literatur) i peryferyjnych (tzw. małych narodów, słabych literatur), traktuje także powszechnie znana polisystemowa teoria Itamara Evena-Zohara, zrodzona właśnie z rozważań nad przekładem, a mówiąca o skomplikowanych i zmiennych uwarunkowaniach egzystowania literatur tłumaczonych<sup>3</sup>.

Opinie na temat niesymetrycznej egzystencji literatur tłumaczonych czy też dominującej pozycji tzw. wielkich/światowych literatur i peryferyjnej obecności tzw. małych literatur w przestrzeni symbolicznej — umownym polu kultury docelowej, pojawiają się od dawna. Początkowo wyrastały one na gruncie refleksji o charakterze komparatystycznym, a z czasem przyczyniły się do waloryzacji i rozwoju samej translatoryki. W tym zakresie istotne jest choćby stanowisko słoweńskiego badacza literatury Antona Ocvirka, który jako jeden z pierwszych dowartościował przekład, pośrednio także eksponując problem czy wyrażając postulat tłumaczenia twórczości tzw. mniejszych narodów, literatur określanych mianem mniej znanych, marginalnych czy peryferyjnych. Pisał on, że

najsukuteczniejszym i najwyrazistszym środkiem pośredniczącym w szerzeniu i wymianie wytworów sztuki pomiędzy narodami jest przekład. Jedynie wąski krąg ludzi wykształconych włada trzema bądź czterema europejskimi językami — znajdują się również tacy, którzy poza rozkoszowaniem się dziełami oryginalnymi w języku francuskim, włoskim, hiszpańskim, niemieckim czy angielskim chcieliby również zakosztować dzieł norweskich, rosyjskich, polskich, a nawet czeskich czy węgierskich. Przekład więc wydaje się nieuniknioną koniecznością — umożliwia bowiem włączenie się wartości obcych w organizm danego narodu; to również dzięki niemu szersza publiczność ma okazję zapoznać się z europejską twórczością literacką, której, bez istnienia przekładu, nie miałyby szanse poznać. Dlatego też w literaturze porównawczej zagadnienie przekładu stanowi wyjątkowo ważny rozdział: nie tylko bowiem wyjaśnia aspekt kontaktów

2 M. Juvan, 2014: *Literatura światowa a przekład*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 5, cz. 1, s. 39—40.

3 Zob. np. I. Even-Zohar, 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. M. Heydel, przeł. W: M. Heydel, P. Bukowski, red.: *Współczesne teorie przekładu*. *Antologia*. Kraków, Znak, s. 197—203.

międzykulturowych, ale również stanowi konkretny punkt wyjścia naukowo pojętej analizy wpływów<sup>4</sup>.

Dzisiaj wartość przekładu jest oczywista, a on sam sytuowany jest w kontekście nie tylko komparatystycznym, lecz przede wszystkim w aspekcie komunikacyjnym, dialogicznym, interkulturowym itp. Jednak wciąż aktualny zdaje się problem dominujących i marginalnych czy peryferyjnych literatur tłumaczonych, w refleksji wielu badaczy nadal ważka i zauważalna pozostaje kwestia interferencji w tzw. przestrzeni symbolicznej, nazwanej przez P. Bourdieu umownie „polem”, tu zaś mianowanej polem kultury docelowej.

Zdaniem Bożeny Tokarz, w polskim obiegu czytelnicznym dominują przekłady z tzw. wielkich literatur europejskich (francuskiej, włoskiej, niemieckiej, rosyjskiej), w ostatnich latach zaś głównie anglojęzycznych, co jest spowodowane określonymi trendami, preferencjami rynkowymi, a nierzadko też specyficznym pojętym interesem społeczno-kulturowym. Problemem jest wielka dysproporcja w obszarze tłumaczenia, dotycząca tekstów z literatur innych niż wymienione, odnosząca się częściowo do zachodniosłowiańskich, a w największej mierze do południowosłowiańskich realizacji literackich. W opinii badaczki, przyczyn takiego stanu rzeczy należy szukać w wielu zjawiskach historycznych, politycznych, a także społecznych, zwłaszcza w czynnikach unifikacyjnych i stereotypach, jakie zakorzeniły się w światopoglądach, stanowiskach, postawach samych Słowian. Definitywnie więc stwierdza ona, że: „Polacy mają wyjątkowo mało przekładów z literatur słowiańskich, szczególnie w porównaniu z obecnością literatury polskiej w innych kulturach słowiańskich. W konsekwencji słabo znamy inne literatury, a tym samym kultury słowiańskie, błędnie sądząc, że są one podobne do polskiej”<sup>5</sup>. Kategoria podobieństwa wydaje się tu kardynalna, wskazuje bowiem zarówno na tendencje wspólnotowe, jak i predylekcje fałszywie ujednociające, przede wszystkim zaś redukcjonistyczne i wykluczające elementy czy komponenty, które przez grupę odbiorczą nie są uważane za rodzime, własne, a traktowane są jako obce, gdyż zwyczajnie nieznanne, a przecież — jak trafnie konstatuje wspomniana badaczka — każda kultura jest zdolna pomieścić fragmenty innych kultur i „nie szkodzą one tożsamości, przeciwnie, wzbogacają ją, spowinowacają wzajemnie”<sup>6</sup>. W tym zakresie nieoceniona jest funkcja

4 Cyt. za: M. Juvan, 2014: *Literatura światowa a przekład...*, s. 37; zob. A. Ocvirk, [online]: *Teorija primerjalne literarne zgodovine (1936)*. Dostępne w Internecie: <http://nl.ijs.si:8080/fedora/get/ezmono:tplz/VIEW/> [dostęp: 22.09.2017].

5 B. Tokarz, 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 19.

6 *Ibidem*, s. 8.

i misja przekładu rozumianego jako swoiste „zdarzenie hermeneutyczne”<sup>7</sup>, akt jednoczesnej negocjacji i komunikacji literackiej, kulturowej, społecznej; a przez to czynnika spajającego, wyznaczającego przestrzeń spotkania i dialogu dwóch kultur, bliskich sobie lub całkowicie od siebie odmiennych modeli i paradygmatów.

Problem recepcji w Polsce dawnego piśmiennictwa kręgu *Slaviae Orthodoxae* jest zjawiskiem złożonym, wymagającym rozważań w wielu zróżnicowanych aspektach, dotyczącym ważkich kwestii natury kulturowej i religijnej, a nierzadko też dziejowej, politycznej i społecznej. W tym przypadku historia odbioru twórczości literackiej Słowian prawosławnych jest ściśle powiązana ze specyfiką tzw. przestrzeni wyjściowej i docelowej, nade wszystko opatrzona wyraźnie tożsamościową i przynależnościową sygnaturą. W tym zakresie za decydującą uznać należy postulowaną, deklarowaną czy wręcz manifestowaną orientację polskiej kultury i wspólnoty, identyfikację i afiliację określającą jej trwałe, usankcjonowane miejsce w obszarze *Slaviae Latinae*. Efektem tej swoiście uwarunkowanej nie-podatności czy wręcz o(d)porności na przyjęcie literatury cerkiewnosłowiańskiej była i jest widoczna asymetria w kierunkach eksploracji i realizacji translatorskich, zauważalna niemalże stała predylekcja ku łacińskiemu dziedzictwu, preferencja czy zapotrzebowanie raczej na tłumaczenia literatur zachodnioeuropejskich (w tym też w jakiejś tylko mierze starszych literatur zachodniosłowiańskich)<sup>8</sup>. Niewątpliwie konsekwencją tego był i jest utrzymujący się relatywnie niski poziom świadomości polskiego odbiorcy, skromna wiedza na temat dziejów, tradycji poszczególnych narodów i kultur słowiańskich (wschodnio- i południowosłowiańskich), co w oczywisty sposób przekłada się na mniejsze czy wręcz minimalne zainteresowanie, rzeczywistą zdolność roz-poznania, z-rozumienia, u-znania, u-podobania omawianej spuścizny literackiej kręgu *Slaviae Orthodoxae*. Z pewnością tak stanowczo wyrażona teza na pozór może wydać się nazbyt upraszczająca, jednak całościowa eksploracja zagadnienia czyni ją w jakiejś części uprawnioną oceną, odsłania bowiem faktyczną sytuację tłumaczonej literatury cerkiewnosłowiańskiej w polskiej przestrzeni kulturowo-społecznej. Nie pozostawia bowiem złudzeń

7 J. Kozak, 2009: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Warszawa, PWN, s. 9.

8 Świadomie została tu zasygnalizowana miara obecności tłumaczonych starszych literatur zachodniosłowiańskich, wśród których równie widoczna jest pewna dysproporcja. Potwierdza to choćby casus literatur starochorwackiej, która wszak wolna od konotacji identyfikacyjnej, przynależąca do tego samego — łacińskiego — kręgu, powinna była doczekać się silniejszej reprezentacji, tymczasem dzieli ona los pozostałych średniowiecznych literatur południowosłowiańskich, jawiąc się jako daleka, niezrozumiała, egzotyczna.



fakt istnienia jej dość skromnego repertuaru w języku polskim, postrzegania reprezentujących ją dzieł w kategoriach obcości, odmienności, egzotyki, kojarzenia ich z regionem odległym i niezwiązanym dostatecznie blisko z macierzystą (rodzimą) tradycją. Ów marginalny stan obecności zdumiewa zwłaszcza w świetle dawniej i obecnie wciąż głoszonej, poświadczanej idei wspólnotowości, eksponowanej postawy otwartości i dialogu z innymi, w tym przypadku niejako pokrewnymi czy bliskimi sobie literaturami i kulturami słowiańskimi. Taka a nie inna rzeczywistość zastanawia, zważywszy choćby na stosunkowo długie dzieje recepcji twórczości narodów południowosłowiańskich, sięgające już okresu staropolskiego, a zintensyfikowane w XIX stuleciu, kiedy to nastąpił prawdziwy rozkwit zainteresowania Słowiańszczyzną i jej dziedzictwem, co zaowocowało rozwojem badań filologicznych, źródłowych i edytorskich, które z kolei przyniosły pożytki na niwie tłumaczenia i popularyzacji nie tylko twórczości ludowej, ale też wielu cennych zabytków staro(cerkiewno)słowiańskich. Jednakże odnotować należy istniejącą już wówczas wyraźną dysproporcję w sferze wyborów tłumaczy, wydawców i odbiorców, przyznać bowiem trzeba, że spośród dawnych słowiańskich dzieł literackich popularnością cieszyły się przede wszystkim te pochodzące z terenów staroruskich, natomiast znacznie rzadziej uwagę przyciągały utwory starobułgarskie czy właśnie staroserbskie.

Nie bez fraszki godzi się nadto stwierdzić, że w polskim obiegu czytelnym nadal nader skromny wydaje się korpus przekładów dawnych tekstów południowosłowiańskich, jako incydentalne można też odnotować badania nad zagadnieniem recepcji literatury cerkiewnosłowiańskiej tego właśnie obszaru. Wprawdzie dzięki polskiemu środowisku slawistycznemu (w tym paleoslawistycznemu) inicjującemu i realizującemu kolejne projekty sytuacja w pewnym stopniu uległa dobrej zmianie, wciąż jednak nie jest ona zadowalająca. Problem ten mocniej wyeksponował już Edward Balcerzan, ujawniając dojmującą nieobecność opracowań z zakresu historii literatury tłumaczonej w Polsce, sygnalizując też brak szerszej refleksji na ten temat. Po jakimś czasie kwestię tę przypomniawszy między innymi Bożena Tokarz, która w kontekście literatur południowosłowiańskich postulowała potrzebę zniesienia owego niedomiaru, kreśląc uzasadnioną wizję wynikających z tego pożytków<sup>9</sup>. W rozmaity sposób badacze wciąż próbują wypełnić tę lukę, a na tym polu dostrzegalna jest wieloletnia aktywność wspomnianej grupy paleoslawistów, którzy nieustannie podejmują wysiłek tłumaczenia i opisanie reprezentatywnych dzieł cerkiewnosłowiańskich (staroruskich, starobułgarskich, staroserbskich). Znakomitym przykładem może tu być chociażby inicjatywa urzeczywistniana w postaci serii

9 Zob. E. Balcerzan, 1982: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, s. 239—255; B. Tokarz, 2010: *Spotkania...*, s. 125.

wydawniczej pt. Biblioteka Duchowości Europejskiej. W jej ramach ukazują się zbiory dawnych dzieł w przekładzie na język polski. Dotąd opublikowanych zostało aż pięć tematycznych antologii głównie cerkiewnosłowiańskich, ale także łacińskich utworów. Są to kolekcje takie, jak: *Kult świętego Mikołaja w tradycji prawosławnej* (wyb. i oprac. A. Dejnowicz, Gniezno 2004); *Święty Benedykt w tradycji chrześcijaństwa Zachodu i Wschodu* (wyb. i oprac. A.W. Mikołajczak, A. Naumow, Gniezno 2006); *Franciszek Skoryna z Połocka. Życie i pisma* (wyb. i oprac. M. Walczak-Mikołajczakowa, A. Naumow, Gniezno 2007); *Uczniowie Apostołów Słowian. Siedmiu świętych mężów* (oprac. M. Skowronek, G. Minczew, Kraków 2010); *Święci Konstantyn-Cyryl i Metody — patroni Wschodu i Zachodu*, cz. I: *Apostołowie Słowian w dawnej Europie*, cz. II: *Apostołowie Słowian w nowożytnej Europie* (oprac. zesp. pod red. A. Naumowa, Kraków 2013). Myślą przewodnią tego długotrwałego przedsięwzięcia była popularyzacja dawnego, przede wszystkim słowiańskiego piśmiennictwa, które w polskim obiegu kulturowo-społecznym było słabo obecne, zmarginalizowane i zredukowane do zaledwie nielicznych realizacji literackich, natomiast w świadomości odbiorcy niemalże nie istniało.

Podobny zamysł leży u podstaw kolejnego zespołowego projektu paleoslawistycznego dotyczącego *Recepcji piśmiennictwa oraz literatury ludowej kręgu Slavia Orthodoxa w Polsce — historii i bibliografii twórczości przekładowej*. Celem tej inicjatywy naukowo-badawczej był systematyczny opis dziejów recepcji literatury cerkiewnosłowiańskiej i ludowej na podstawie istniejących przekładów w języku polskim. Intencją było stworzenie swego rodzaju kompendium, ułożenie komentowanego bibliograficznego katalogu ilustrującego historię tłumaczonej w Polsce prawosławnej literatury słowiańskiej, w tym przypadku składających się na nią kilku literatur: starobułgarskiej, staroserbskiej, staroruskiej, a także twórczości ludowej Słowian południowych i wschodnich. Warto wspomnieć, że załączek projektu stanowiły uprzednio rozpoczęte badania polskiego środowiska paleoslawistycznego, refleksje wyrażone w wielu wcześniejszych publikacjach, w których ogłoszone zostały wyniki cząstkowych eksploracji w tym zakresie<sup>10</sup>.

10 Zob. A. Kawecka, I. Petrov, M. Skowronek, 2009: *Z problematyki przekładu starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 1); Aneks do bibliografii powojennych przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (do roku 2007)*. W: M. Kuczyńska, W. Stępniań-Minczewa, J. Stradomski, red.: „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne”, t. 4. Kraków, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 247—255, 256—273; A. Kawecka, I. Petrov, M. Skowronek, 2010: *Z problematyki przekładu starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 2); Aneks do bibliografii przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica”, 3, s. 175—188, 189—193; A. Kawecka, I. Petrov, M. Skowronek, 2011: *Z problematyki przekładu starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 3); Aneks do bibliografii*

Zasadniczym efektem prowadzonych prac badawczych jest więc dokumentacja i omówienie szerokiego kontekstu i nurtu dziejów recepcji literatury cerkiewnosłowiańskiej oraz twórczości ludowej Słowian prawosławnych, historii tłumaczonych tekstów na język polski. Warto podkreślić, że dane zgromadzone podczas badań nie tylko w pewien sposób zredukowały niedostatek w obszarze refleksji na temat recepcji twórczości Słowian południowych w Polsce, ale także odsłoniły wiele wciąż nierozwiązanych, aktualnych problemów, pośród których jednym z ważniejszych wydaje się asymetria — dominacja i/lub marginalizacja — tłumaczonych literatur, związana z tym kwestia wyborów, preferencji, zapotrzebowania czy też gotowości przyjęcia.

W kontekście przekładów staroserbskich dzieł na język polski, biorąc pod uwagę kryterium ich peryferyjnej obecności, interesujące są przede wszystkim prezentacje o charakterze antologicznym. Należy tu podkreślić rangę antologii w procesie promocji poprzez translację każdej literatury wyjściowej (źródłowej), jej taką czy inną siłę oddziaływania, wpływ na istnienie lub nieistnienie w obiegu czytelnictwa i świadomości odbiorców kultury docelowej. Antologia *notabene* od starożytności pełniła funkcję poznawczą, kodyfikacyjną i dydaktyczno-popularyzatorską, w czasach nowożytnych odgrywała donio-

---

przekładów starej literatury kręgu „*Slavia Orthodoxa*” na język polski (ks. protojerej Stanisław Strach, *przekłady w rubryce Język naszej liturgii*, „Przegląd Prawosławny”, 1996—2010). „Rozprawy Komisji Językowej”, t. LVI, s. 67—90; A. Kawecka, I. Petrov, M. Skowronek, 2011: *Z problematyki przekładu starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 4); Aneks do bibliografii przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski*. W: A.N. Naumow, S. Temčinas, red.: „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne”, t. 6 (*Piśmiennictwo cerkiewnosłowiańskie i sztuka cerkiewna w kulturze Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony Polskiej*). Kraków, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 309—314, 315—325; J. Stradomski, 2011: *O obecności i recepcji tekstów średniowiecznej literatury Słowian południowych w dawnej Rzeczypospolitej (uwagi o tekstach Jana Egzarchy Bułgarskiego w rękopisach cerkiewnych w Polsce)*. W: A.N. Naumow, S. Temčinas, red.: „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne”, t. 6..., s. 137—161; A. Kawecka, I. Petrov, M. Skowronek, 2012: *Z problematyki przekładu starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 5); Aneks do bibliografii przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski*. „Roczniki Humanistyczne”, seria: Słowianoznawstwo, z. 7, t. 60. Zagadnieniem przekładu tekstów cerkiewnosłowiańskich na język polski zajmował się już wcześniej chociażby A. Naumow; zob. artykuły: A. Naumow, 1974: *Przekład z języka cerkiewnosłowiańskiego wobec problemów warstwy pośredniczącej i segmentacji tekstu*. W: J. Bałuch, red.: *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Kraków, Uniwersytet Jagielloński, s. 85—93; A. Naumow, 1992: *O przekładaniu starych tekstów cerkiewnych na język polski*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Slawistyka”, t. 6, s. 195—201; A. Naumow, 1995: *Czy język jest konfesyjny? Uwagi przy przekładaniu Franciszka Skoryny*. „Roczniki Humanistyczne”, t. 43, z. 7, s. 33—41; A. Naumow, 1996: *Trudna sztuka przekładania*. „Orthodoxia — Przegląd Prawosławny”, 3 (129), s. 15—17.

słą rolę także w porządkowaniu spuścizny, modelowaniu kanonu literackiego, natomiast w translatoryce zyskała dodatkową misję, prócz re-prezentacyjnej, eks-pozycyjnej, także dialogiczną, interkulturową. W przypadku literatury tłumaczonej jej re-prezentacja i eks-pozycja jest naturalnie zależna od wyboru i preferencji samego tłumacza, którego status jest zasadniczo tożsamy z pozycją każdego antologisty. Zdaniem Michała Markowskiego, „kolekcja jest szczególnego typu reprezentacją, zawsze odsyła do sposobu widzenia. Powtórzę: nie tyle do widzenia, co do sposobu widzenia”<sup>11</sup>. Kluczowa jest więc metoda, strategia tłumacza-antologisty, za pomocą której tworzy on swoistą przestrzeń roz-poznania czy wtajemniczenia, dialogu, relacji obu kultur — wyjściowej (staroserbskiej) i docelowej (polskiej). Na podobieństwo każdej antologii jest przezeń skonstruowany zbiór z ujęciem subiektywnym, osobistym, tj. zależnym od jego własnych preferencji, predylekcji, zdolności, a nierzadko też przynależności — uczestnictwa w jednej bądź też obu kulturach. W opinii Eugenii Prokop-Janiec, nieosiągalna jest w takim zbiorze całkowita nieobecność antologisty (tudzież tłumacza — I.L.W.), choć może on „załagodzić sprzeczność pomiędzy wymogiem obiektywizmu a swym dobrym prawem do subiektywizmu”<sup>12</sup>.

Podobnie jak każda antologia, jest też kolekcją tłumaczonej literatury gatunkiem występującym zwykle w trzech podstawowych odmianach: historyczno-przeładowej, tematycznej i okolicznościowej. Oczywiście i w tym przypadku decyzja należy do antologisty czy tłumacza-antologisty, który podejmując misję re-prezentacji, eks-pozycji kultury — literatury wyjściowej (źródłowej), dialogu interkulturowego, przyjmuje na siebie i ponosi odpowiedzialność jej takiego lub innego za-istnienia w przestrzeni docelowej.

W polskim obiegu czytelnictwa funkcjonuje zaledwie kilka publikacji antologicznych, tj. kolekcji będących „szczególnego typu reprezentacjami”, w których znajdują się teksty staroserbskie — dodać wypada — składające się na ich całość lub też zajmujące w nich jedynie niewiele miejsca. Mowa o trzech antologiach tekstów staroserbskich, skonstruowanych kolejno w perspektywie: historyczno-przeładowej, wypisowo-dydaktycznej i okolicznościowej. Są to: *Dar słowa. Ze starej literatury serbskiej* (wyb. i oprac. A.E. Naumow, przeł. T. Wątor-Naumow, A.E. Naumow, W. Kotwiczowa, Łódź 1983); *Literatura serbska i chorwacka. Antologia tekstów*, cz. I (teksty zestawiała M. Jakóbiec-Semkowowa, Wrocław 1994);

11 M. Markowski, 1997: *Kolekcja: między autonomią i reprezentacją*. „Teksty Drugie”, 46, nr 4, s. 102.

12 E. Prokop-Janiec, 1992: *Zasady wyboru i wydania*. W: E. Prokop-Janiec, red.: *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*. Kraków, Universitas, s. 43; zob. M. Kokoszka, 2017: *Wybory autorskie. Przyczynek do charakterystyki zjawiska*. W: M. Kokoszka, B. Szalasta-Rogowska, red.: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 50—61.

*Inskrypcja na srebrnej sukience. Antologia serbskiej poezji XVIII i XIX wieku w przekładzie Marii Dąbrowskiej-Partyki* (red. D. Gil, C. Juda, M. Czerwiński, Kraków 2007). Wymienione zbiory polskich przekładów średniowiecznych tekstów serbskich różnią się w założeniach, koncepcji i realizacji, a ich substancja przedstawia się następująco:

- *Dar słowa. Ze starej literatury serbskiej* — antologiczny wybór 53 przekładów tekstów — w całości lub fragmentach, są to między innymi żywoty, służby, kanony, słowa, akatysty, modlitwy; w zbiorze zostały umieszczone: obszerne posłowie — ogólna charakterystyka literatury staroserbskiej, informacja o specyfice kulturowej i realiach historycznych, a także lakoniczna informacja o źródłach; znajdują się tu też noty o autorach, informacje o samych tekstach wraz z objaśnieniami, słowniczek figur, motywów i obrazów biblijnych, słowniczek terminów literackich;
- *Literatura serbska i chorwacka. Antologia tekstów, cz. I* — zbiór o charakterze wypisowym — chrestomatycznym, w którym znajduje się tylko 5 tekstów dawnych autorstwa Sawy, Stefana Lazarevicia, Jefimiji, Domentijana i Siluana; wszystkie pomieszczone tu teksty nie zostały przełożone na język polski — w większości są to fragmenty dzieł we współczesnym języku serbskim i chorwackim; zamieszczone zostało tu bardzo krótkie słowo wstępne, nie zostały wskazane źródła;
- *Inskrypcja na srebrnej sukience. Antologia serbskiej poezji XVIII i XIX wieku w przekładzie Marii Dąbrowskiej-Partyki* — antologia, wydanie dwujęzyczne, a wśród tłumaczeń tylko 7 przekładów tekstów późnośredniowiecznych autorstwa Arsenija Crnojevicia, Arsenija Jovanovicia Šakabenty, Gavrila Stefanovicia Venclovicia; w zbiorze znajduje się krótkie okolicznościowe wprowadzenie z okazji jubileuszu Marii Dąbrowskiej-Partyki, wybitnej sławistki i autorki przekładów; zamieszczone zostały objaśnienia do wybranych ilustracji; nie zostały wskazane źródła.

Wypada nadmienić, że oprócz kolekcji o charakterze antologicznym w polskim obiegu czytelnicznym funkcjonują także pojedyncze — opublikowane w czasopismach czy rozprawach naukowych, w całości lub fragmentach — przekłady będące albo przedrukami wcześniej ogłoszonych tłumaczeń tekstów staroserbskich, albo całkowicie nowymi propozycjami translatorskimi i popularyzatorskimi.

W pierwszej kolejności są to przedrukowane, pochodzące ze wspomnianej już antologii pt. *Dar słowa* większe lub mniejsze ustępy staroserbskich utworów:

- *Ucieczka Rastka*, fragment z *Żywota św. Savy* i stichira *Służby św.* wydane w: „Tygodnik Polski/Tygodnik Podlaski” 1986, 3 (167)/10;
- Dimitra Kantakuzina *Modlitwa do Bogurodzicy* wydana w miesięczniku: „W Drodze” 1995 (tekst należy do kanonu starobułgarskiego i staroserb-

skiego; wcześniej przekład ukazał się w periodyku: „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1972, 2, nr 2; a później w antologii pt. *Niewidzialne skrzydła. Antologia poezji bułgarskiej (od IX wieku do roku 1944)*, wyb. E. Konstantinowa, W. Gałązka, przedm. W. Gałązka, Kraków 1987)<sup>13</sup>.

W kilku indywidualnych i zbiorowych publikacjach, głównie o charakterze antologicznym, pojawiły się inne tłumaczenia części lub całości starserbskich tekstów:

- św. Sawy *Służba ku czci św. Symeona*; Teodozego Chilendarskiego *Służba ku czci św. Symeona* w przekładzie Marzanny Kuczyńskiej w jej książce pt. *Południowosłowiańska poezja liturgiczna w zbiorach bibliotek polskich*, Szczecin 2003;
- *Starserbski kanon ku czci św. Mikołaja*, w zbiorze pt. *Kult świętego Mikołaja w tradycji prawosławnej*, wyb. i oprac. A. Dejniewicz, przeł. J. Stradomski, M. Skowronek, A. Dejniewicz, R. Łużny, A. Naumow, J. Pietrow, Gniezno 2004<sup>14</sup>;
- *Serbska chronografia: wykaz lat — co ile trwało*, w zbiorze pt. *Święci Konstantyn-Cyryl i Metody — patroni Wschodu i Zachodu, cz. I: Apostołowie Słowian w dawnej Europie*, oprac. zesp., red. A. Naumow, Kraków 2013.

Teksty starserbskie w przekładzie na język polski z rzadka publikowane są w opracowaniach naukowych, zwykle zamieszcza się je w aneksach, jak choćby w monografii Ivana Petrova pt. *Od inkunabułów do pierwszych gramatyk. Konteksty rozwoju bułgarskiego języka literackiego (koniec XV—początek XVII wieku)* (Łódź 2015) — znalazły się tu przekłady tekstów anagraficzných — przedmów, posłowi i kolofonów występujących w zachowanych cyrylickich starodrukach południowosłowiańskich datowanych od końca XV do początku XVII wieku.

Pomimo niezbyt wielkiej liczby publikacji pojedynczych dzieł starserbskich wartość tych przekładów jest oczywista, każde wydarzenie tego typu ma bowiem wymiar poznawczy, reprezentacyjny i promocyjny, jednak o faktycznej obecności danej literatury i kultury wyjściowej (źródłowej) w przestrzeni kultury docelowej decyduje najczęściej ich obszerniejsza, czyli zwykle antologiczna ekspozycja.

13 Za: A. Kawecka, I. Petrov, M. Skowronek, 2010: *Aneks do bibliografii przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 4)...*, s. 316, 319; A. Kawecka, I. Petrov, M. Skowronek, 2009: *Aneks do bibliografii powojennych przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (do roku 2007)...*, s. 259, 263.

14 Za: A. Kawecka, I. Petrov, M. Skowronek, 2009: *Aneks do bibliografii powojennych przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (do roku 2007)...*, s. 270.

Antologie, zbiory i inne formy prezentacji przekładów starserbskich dzieł, pomijając różne ich walory, w dużej mierze odzwierciedlają stan obecności, znajomości i zapotrzebowania na tę konkretną literaturę południowosłowiańską. Nadal pozostaje ona nie dość znana polskiemu czytelnikowi, w dalszym ciągu uznawana jest za egzotyczną, niedostępną, obcą i trudną w odbiorze, wciąż jest więc niejako lokowana na peryferiach polisystemu kultury docelowej<sup>15</sup>. Pragnąc zmienić jej marginalny status tłumacze i antologięści coraz częściej sięgali po zgoła słuszne rozwiązanie, jakim jest tzw. obudowa paratekstualna przekładu; w wielu antologiach zauważalny stał się istotny przyrost wszelkiego typu omówień towarzyszących tłumaczeniom średniowiecznych dzieł słowiańskich. Warto podkreślić, że nie tylko w najmłodszych, ale też w starszych zbiorach rozpoznawalna jest koncepcja przekładu omówionego, choć należy uznać jej wyraźną procesualność — ewolucję w czasie, wraz z kolejną edycją można zauważyć włączanie coraz to liczniejszych i bardziej rozbudowanych tekstów funkcjonujących wokół i wobec tłumaczeń, będących przykładem intencjonalnej wielokierunkowej działalności paratekstualnej<sup>16</sup>. Zadanie zamieszczonych tam paratekstów jest oczywiste, służyć mają odpowiedniemu od-czytaniu — z-rozumieniu tekstów właściwych poprzez nakreślone w nich konteksty i odwołania do poszczególnych tradycji, doświadczeń dziejowych, przestrzeni kulturowych i literackich, korpusów genologicznych, zasobów ideowych, repertuarów tematologicznych, strategii narracyjno-przedstawieniowych itd. Tym bardziej jest to zrozumiałe czy wręcz pożądane i wartościowe ze względu na przełożony zestaw piśmiennictwa dawnego, niełatwego w odbiorze ze względu na specyficzną budowę, przesłanie, uwikłanie kulturowe, historyczne, polityczne, religijne, eklezjalne itd.

Wszystkie istniejące w polskim obiegu czytelnicznym zbiory są zróżnicowane pod względem zawartości i wartości, faktycznie tylko niektóre z nich można uznać za koncepcyjnie jednolite kolekcje w części lub całości przełożonych tekstów starserbskich. Jednak pomimo wszelakich problemów i niedostatków należy uznać ich niekwestionowany udział w procesie poznawczym, popularyzatorskim, komunikacyjnym i interkulturowym, docenić wysiłki ich autorów — antologistów/tłumaczy-antologistów, które z gruntu waloryzuje choćby wygłoszona niegdyś przez Władysława Tatarkiewicza opinia, że „epoka nasza jest epoką antologii — i nie ma w tym nic dziwnego, gdyż trzeba ułatwić czytelnikom korzystanie z olbrzymiej produkcji pisarskiej naszych czasów [a także

15 Zob. I. Even-Zohar, 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim...*

16 Zob. I. Lis-Wielgosz, 2017: *Przekład omówiony, czyli o statusie i funkcji paratektu (na przykładzie serii Biblioteka Duchowości Europejskiej)*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 8, cz. 1, s. 37—56.

dawnych czasów — I.L.W.]; trzeba im wybrać i uprzystępnąć to, co w tej produkcji jest ważniejsze, przekazać ją w wyborze i skrócie”<sup>17</sup>.

Pozostające w dyspozycji polskiego czytelnika kolekcje przekładów dzieł staroserbckich stanowią wartościową, choć nieco ubogą ofertę tłumaczeniową, prezentacyjną i popularyzacyjną, co potwierdza zarówno ich niewielka liczebność, jak i odległy czas powstania; dotąd pojawiły się zaledwie trzy edycje i to kolejno w 1983, 1994 i 2007 roku.

Pierwszą, najobszerniejszą i spełniającą wszelkie kryteria reprezentatywnego ujęcia literatury tłumaczonej, jest kanoniczna już publikacja pt. *Dar słowa. Ze starej literatury serbskiej*. W jej centralnej części, jak już wspomniano, znalazły się aż 53 tłumaczenia utworów zróżnicowanych pod względem gatunkowym, tematycznym i chronologicznym, natomiast do jej tzw. sektora paratekstualnego trafiły wszelkie omówienia, komentarze i noty. Wydanie to po raz pierwszy umożliwiło polskiemu czytelnikowi pełniejszy kontakt z literaturą staroserbcką, a w kręgach akademickich szybko zyskało status lektury obowiązkowej zarówno w odniesieniu do działalności naukowo-badawczej, jak i dydaktyczno-popularyzatorskiej.

Nawet pobieżny przegląd tej antologii skłania do wyrażenia opinii o wysokiej świadomości jej twórców — tłumaczy-antologistów, a wręcz szczególnie rodzaju misji promocyjnej, czego dowodzi zawarta w zbiorze dość bogata tzw. obudowa paratekstualna przełożonych na język polski tekstów staroserbckich. Jej zaawansowany czy wręcz drobiazgowy ogląd prowadzi do równie pozytywnych konstatacji o wyjątkowym zaangażowaniu twórców zbioru — ich dążeniu do osiągnięcia celu rzeczywistej promocji literatury staroserbckiej, rozległej jej recepcji w kręgu wszak odmiennej przestrzeni polskiej kultury. Potwierdzeniem tych zarówno przygodnych i niespecjalistycznych, jak i bardziej skrupulatnych i profesjonalnych opinii są zawarte w antologii omówienia, zwłaszcza syntetyczna, przeglądowa introdukcja, której celem jest prezentacja literatury staroserbckiej i jej specyfiki, oraz dość obszerny aparat komentujący, na który składa się: słowniczek autorów (tych znanych z imienia), objaśnień do tekstów (fragmentów trudnych lub wymagających zarysu historycznego, wskazania kontekstu kulturowego), słowniczek najczęściej pojawiających się postaci i obrazów biblijnych, słowniczek terminów literackich (wyjaśniający nazwy poszczególnych segmentów tekstów liturgicznych Cerkwi prawosławnej).

Pewnym niedostatkiem jest w tej antologii nieobecność spisu bibliograficznego — wykazu konkretnych źródeł, choć znajdują się w niej ogólne informacje o oryginałach staroserbckich wydanych drukiem, wcześniej opublikowanych

17 W. Tatariewicz, 1980: *Przedmowa*. W: I. Wojnar, red.: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Warszawa, PWN, s. 5.



w różnych czasopismach oraz książkach; przy tym wymienione zostały też nazwiska kilku edytorów i badaczy (Đ. Daničića, V. Ćorovicia, Đ. Sp. Radojičića, A.E. Tachiaosa, Đ. Trifunovicia) oraz autorów tłumaczeń (L. Mirkovicia, M. Bašicia, D. Bogdanovicia).

Przekłady fragmentów lub całych dzieł zostały w antologii zamieszczone według kryterium tożsamościowego, genologicznego i tematycznego, stanowią one wyselekcjonowane, reprezentatywne realizacje staroserbskiej literatury, ich osnowę fabularną tworzą dzieje państwa, Cerkwi, narodu i regionu, zaś strukturalnie ukazują się jako typowo serbskie — zaadaptowane i lokalnie zmodyfikowane — gatunki i odmiany literackie. Odbiór tych tekstów literackich niejako wspomaga intencjonalnie wprowadzona segmentacja w chronologiczno-przedmiotowe moduły, które odnoszą się do następujących po sobie wydarzeń historycznych, rządów kolejnych dynastii oraz kształtujących się tradycji, konstrukcji ideowych itd., tworząc swoiste cykle: o Nemanjiciach, o księciu Lazarze i bitwie na Kosowym Polu, o Brankoviciach i lokalnych świętych oraz hierarchach cerkiewnych. Takie ich uporządkowanie wydaje się nadzwyczaj korzystne przede wszystkim dla czytelnika nieposiadającego profesjonalnej wiedzy na temat specyfiki, ścieżki rozwojowej, typologii literatury staroserbskiej. Dzięki temu ma ono potencjał przesunięcia tej właśnie, wszak niełatwej w odbiorze, literatury tłumaczonej z pozycji marginalnej ku centrum przestrzeni docelowej. Ponadto owa przemyślana architektonika kolekcji przekładów dzieł staroserbskich odzwierciedla proces rozwojowy i zasięg czasowy samej literatury tłumaczonej. Rozpiętość temporalna zbioru utworów niemalże pokrywa się z granicami trwania, funkcjonowania literatury staroserbskiej; czas powstania umieszczonych w niej kompozycji datuje się na okres od XIII do XVII wieku włącznie. Polski czytelnik przeto w trakcie lektury ma szansę poznawać tę południowosłowiańską literaturę tłumaczoną, podążając ścieżką jej rozwoju i odkrywając jej cechę szczególną, jaką jest długie trwanie epoki średniowiecza w systemach kręgu *Slaviae Orthodoxae*. Ma on możliwość zapoznać się zarówno z najwcześniejszymi (najstarszymi), jak i najmłodszymi (późnośredniowiecznymi) dziełami, poczynając od *Żywota św. Simeona* autorstwa Savy, Stefana Pierwoukoronowanego czy Domentijana; *Żywota św. Sawy* pióra Teodosija; *Żywota św. Jeleny*, *Żywota św. Stefana Dragutina*, *Żywota św. Stefana Milutina* czy *Służby św. Arsenijowi* Danila II; *Słowa o księciu Lazarze* Danila III; po anonimową *Służbę św. Angelinie Branković*, *Służbę św. Maksimowi Brankoviciowi*, *Służbę św. Jowanowi Brankoviciowi*; *Służbę św. Urošowi* Pajsija z Janjeva czy *Stichirę św. Lazarowi* Kiprijana z Račy.

Po raz wtóry warto podkreślić fakt, że omawiana antologia do dziś jest jedyną właściwą i tak okazałą prezentacją utworów staroserbskich w przekładzie na język polski. Godzi się też zaznaczyć, że pomimo ważnego czy wręcz kanonicz-

nego miejsca tej edycji w slawistycznych badaniach i dydaktyce akademickiej nie zdołała ona odcisnąć trwałego czy choćby spodziewanego piętna w szeroko pojętym obszarze recepcyjnym, nadal ta południowoślowiańska literatura pozostaje na pozycji marginalnej, tkwi w stereotypowych okowach egzotyczności, obcości; postrzegana jest głównie przez pryzmat bariery językowej, kulturowej, religijnej. Co więcej jej zaistnienie w polskiej przestrzeni odbiorczej, tak specjalistycznej, jak i bądź co bądź powszechnej, które jednak miało miejsce za pośrednictwem omawianej właśnie reprezentacji przekładowej, nie doczekało się rychłej kontynuacji, powstania kolejnych tego typu prezentacji. Jakkolwiek w dłuższym interwale czasowym pojawiły się dwie następne oferty, różne od siebie ujęcia — przedstawienia/przybliżenia literatury staroserbskiej w przekładzie na język polski, to zasadniczo nie zdołały one zmienić jej statusu recepcyjnego, nie tylko ze względu na pokutujący stereotyp, lecz — jak się zdaje — zgoła z innych powodów.

W ofercie czytelniczej znajduje się również dość trudna w ocenie, a z pewnością niełatwa w odbiorze kolekcja — *Literatura serbska i chorwacka. Antologia tekstów*, cz. I. Zbiór ten został mianowany antologią, co jest nieco dezorientujące, gdyż wedle powszechnej definicji antologia to wybór całości lub fragmentów utworów literackich powiązanych np. wspólną cechą — autorstwem, gatunkiem, tradycją, kręgiem kulturowym czy nawet tematyką<sup>18</sup>. W tym jednak przypadku trudno doszukać się jakiegś spajającej właściwości, kryterium doboru zupełnie różnych czy — jak się wydaje — przypadkowo zestawionych przykładów. W krótkim słowie wstępnym mowa jest o szerokim kanonie lektur sporządzonym na potrzeby zajęć akademickich z historii literatury, który jest tu jedynym elementem wspólnym. Postać zbioru wywołuje skojarzenia z chrestomatią, a w rzeczywistości jest to rodzaj podręcznikowej egzemplifikacji literatury niesłusznie i długo mianowanej „serbsko-chorwacką”, zamiast prezentacji utworów dwóch w rzeczywistości niezależnych od siebie literatur, rozwijających się w różnych kręgach kulturowych, w sferze odmiennych tradycji, w innych, osobnych nurtach dyskursu tożsamościowego, ideowego, ideologicznego itd.

Największy wszak problem w kontekście recepcji literatury staroserbskiej, czy, gwoli ścisłości, dwóch literatur — serbskiej oraz chorwackiej w ich dawnych i młodszych repertuarach, polega na tym, że zamieszczone w zbiorze fragmenty tekstów nie zostały przełożone na język polski, lecz wprost zaczerpnięte z nowożytnych wydań utworzyły wyłącznie chronologiczne zestawienie. Jako taka kolekcja publikacja ma relatywnie słaby potencjał popularyzatorski, stanowi raczej pomoc dydaktyczną w zakresie zdobywania podstawowej wiedzy o literaturze/dwóch literaturach południowoślowiańskich czy też w aspekcie

18 Zob. np. M. Kokoszka, B. Szalasta-Rogowska, red., 2017: *Antologia literacka...*

nauki/doskonalenia języka. Niemniej każda prezentacja literatury/literatur (choć w tym przypadku niepoddana działaniom przekładowym) służy takim czy innym celom promocyjnym oraz edukacyjnym, dlatego też wypada docenić wszelki wysiłek w tej sferze, jednocześnie sygnalizując stopień przydatności i faktycznej mocy oddziaływania na odbiorcę docelowego, a przez to lokowania danej literatury w określonym miejscu polisystemu kultury docelowej.

W zbiorze znajduje się tylko kilka fragmentów dzieł staroserbskich, jak wspomniano, w ich nowożytniej wersji językowej; są to teksty autorstwa Savy (ustęp opisujący śmierć Stefana Nemanji pochodzący z *Żywota św. Simeona*), Stefana Lazarevicia (*Słowo miłości*), Jefimiji (*Pochwała księcia, Płacz za małym synkiem Uglješą, Napis na zasłonie w Chilandarze* — w zbiorze tytuły zostały zmienione), Domentijana (wymyki z *Żywota św. Simeona i św. Savy*), Siluana (*Słowa sławy Sawie*).

Należy odnotować, że w tym chrestomatycznym wyborze fragmenty tekstów (w tym satroserskich) nie zostały opatrzone żadnymi danymi bibliograficznymi, wskazaniami źródeł. Z dużym prawdopodobieństwem można domniemywać, że zaimplementowano je z wydań w ramach serii: *Српска Књижевна Задруга, Стара Српска Књижевност у 24 књиге* czy też z antologii sporządzonych przez Đ.Sp. Radojičića: *Антологија старе српске књижевности (XI—XVIII)* (Belgrad 1960) i *Старо српско песништво (IX—XVIII)* (Belgrad 1966). Adresy bibliograficzne pozostają jednak domyślne, znane nielicznej grupie wyspecjalizowanych czytelników, natomiast w świadomości mniej zorientowanych odbiorców zupełnie nie istnieją, co może nie jest kwestią najważniejszą, lecz z pewnością nie sprzyja szerszemu odbiorowi literatury wyjściowej (źródłowej) w przestrzeni kultury docelowej. Mając to wszystko na uwadze, rzecz można, że publikacja ta pozostaje niejako na prezentacyjnych obrzeżach, nie wzmacnia recepcji literatury staroserbskiej w polskiej przestrzeni czytelniczej, a raczej utrwała status tej literatury jako nieprzystępnej, odmiennej, a przez to jeszcze bardziej peryferyjnie ulokowanej.

W dyspozycji polskiego czytelnika pozostaje jeszcze jedna kolekcja przekładów serbskich dzieł dawnych, a mianowicie niewielka antologia pt. *Inskrypcja na srebrnej sukience. Antologia serbskiej poezji XVIII i XIX wieku w przekładzie Marii Dąbrowskiej-Partyki*. Publikacja ma charakter okolicznościowy, powstała z okazji jubileuszu Marii Dąbrowskiej-Partyki, wybitnej sławistki, znawczyni literatury serbskiej i chorwackiej oraz tłumaczki, autorki wszystkich przekładów zamieszczonych w omawianym zbiorze.

Wartością tej kolekcji jest oczywiście sam zamysł okolicznościowo-popularyzatorski, a dodatkową jej wagą — prezentacja dzieł zupełnie nieznanymi polskiemu odbiorcy, dość słabo też omawianych w rozprawach naukowych. Mowa tu o późnośredniowiecznych realizacjach literackich, pochodzących z tzw. kręgu wojewońskiego, które tworzą znakomitą większość tej antologii. Co więcej, ich

ekspozycja posiada także głębszy wymiar, podnosi ona bowiem problem modelu kultury serbskiej, co uwydatnił Julian Kornhauser, autor krótkiej przedmowy, zwracając uwagę na wybór dzieł literackich stojących w opozycji do Vukowskiej koncepcji kultury — promowanego, do dziś zresztą pokutującego w świadomości naukowej i potocznej, modelu folklorystycznego. W tym aspekcie ów dobór tekstologiczny należy traktować jako szczególnego typu strategię prezentacyjną, koncepcyjnie przemyślaną całość o walorze nie tylko popularyzatorskim, lecz także poznawczym i w pewnym sensie polemicznym.

W zbiorze znalazły się między innymi właśnie XVII- i XVIII-wieczne teksty autorów takich, jak Arsenije Crnojević (*Modlitwa do Pana, który zasnął*), Arsenije Jovanović Šakabenta (*Inskrypcja na srebrnej sukience cudownej ikony, Epitafium dla Belgradu*), Gavril Stefanović Venclović (*Modlitwa za ziemię serbską, Modlitwa od krwawych wód, Świecą jest morze, Pory roku*), a zatem twórców wyjątkowo ważnych dla rozwoju literatury serbskiej, którym w nauce nadano status „granicznych” — wyznaczających obszar przejściowy pomiędzy epoką średniowiecza i nowożytności. Należy przy tym podkreślić fakt, że wyboru nie dokonała — jak to zwykle bywa — autorka przekładów, lecz grono krakowskich slawistów chcące w ten sposób uświetnić jubileusz badaczki i tłumaczki. Antologię wystąpili zatem w podwójnej roli pośredniczącej, sytuując tłumaczkę i siebie samych na pozycji nadawców-prezenterów i krytyków uczestniczących, zabierających głos w dyspucie na temat samego procesu rozwojowego serbskiej literatury i modelu kultury, wskazujących konkretne utwory (szczególnie te powstałe na przelomie XVII i XVIII wieku), w ten sposób świadomie naruszających popularny w naukowej refleksji schemat ujmowania — Vukowską wizję przestrzeni zdominowanej przez tradycję ludową. W tym kontekście nie dziwi fakt włączenia do tej niewielkiej wszak antologii aż czterech tekstów Gavrila Stefanovicia Venclovicia, którego nazwisko niemalże automatycznie wywołuje dyskusję dotyczącą umownego podziału continuum czasowego na epoki i okresy w historii literatury serbskiej, szczególnie zaś na temat jej rozwoju jako systemu średniowiecznego do końca XVII i połowy XVIII stulecia.

Sporządzony z okazji jubileuszu zbiór ma układ chronologiczny, a dzieła zostały zamieszczone w polskim tłumaczeniu i przekładzie nowoserbskim. W przypadku utworów późnośredniowiecznych wykorzystanie współczesnych (XX-wiecznych) ich edycji budzi pewne wątpliwości, zwłaszcza w kontekście zastosowanej strategii prezentacji dwujęzycznej; podobnie rzecz się ma w aspekcie niedostatku wykazu źródłowego. Niemniej są to zastrzeżenia raczej drugorzędne, przede wszystkim ze względu na dużą wartość promocyjną antologii, jak i jej okazjonalność — jubileuszowy charakter publikacji.

Przyglądając się obecnym w polskim obiegu czytelnictwem antologiom literatury staroserbskiej, mając na uwadze także zbiory, w których znajdują się

teksty przynależne tej literaturze południowosłowiańskiej (a szerzej — cerkiewnosłowiańskiej), należy uwypuklić problem zróżnicowania wyborów i form omówieniowych, różnorodność i odmienną strategię prezentacji tłumaczonych dzieł. Rezultatem swego audytu w tym zakresie jest raczej niepokojąca konstatacja, że na podstawie dostępnych trzech kolekcji, w tym dwóch zbiorów przekładów na język polski, godzi się odnotować istotny niedostatek w sferze praktyki paratekstualnej. Tylko jedną ofertę wydawniczą (*Dar słowa*) można traktować jako prezentację starserbkiej literatury w przekładzie na język polski, która w znacznym stopniu spełnia postulowane dzisiaj kryteria faktycznego pośrednictwa i promocji literatury wyjściowej (źródłowej) w przestrzeni kultury docelowej. Oceniając tę edycję w perspektywie paratekstualnej, wypada stwierdzić, że jest ona pierwszą i najpoważniejszą ofertą popularyzacji dawnej literatury serbskiej, cechującą się — zważywszy na czas powstania — wyjątkową jakością samych tłumaczeń oraz starannością prezentacyjną, zdradzającą wysoką świadomość pośrednictwa i odpowiedzialność tłumaczy występujących w roli ich prezenterów i promotorów. Jednocześnie wypada przyznać, że sytuacja w tej sferze powoli, acz systematycznie się zmienia. Dowodzą tego najmłodsze kolekcje dawnych dzieł Słowian kręgu *Slaviae Orthodoxae*, ukazujące się w ramach serii Biblioteka Duchowości Europejskiej, zawierające także teksty starserbkie. Stanowią one publikacje przekładów opatrzone omówieniami w postaci wstępów, komentarzy, przypisów, posłowi, słowników terminologicznych, spisów bibliograficznych, ilustracji, wykazów skrótów itd. W ten sposób ujawniają one konkretne funkcje nadane im przez inicjatorów i tłumaczy, jasno określony zdaje się cel, chodzi bowiem nie tylko o samą ogólnie pojętą popularyzację, ale też o swego rodzaju kulturowo-społeczną misję poprzez poznawczo-edukacyjną prezentację znaczących zabytków dawnego (średniowiecznego) piśmiennictwa Słowian prawosławnych obszaru bałkańskiego. Taka postawa jest godna uznania, choćby ze względu na (przełożony) korpus piśmiennictwa dawnego, niełatwego w odbiorze, zważywszy na specyficzną budowę, przesłanie, uwikłanie kulturowe, historyczne, polityczne, religijne, eklezjalne; wszak dzieł pochodzących z odmiennego kręgu kulturowego *Slaviae Orthodoxae*, nie tak jednak odległego — z racji wspólnych korzeni chrześcijańskiej kultury i twórczości literackiej, a więc w szczególny sposób powiązanego z kulturą przestrzeni *Slaviae Latinae*. Zawarte w antologiach wypowiedzi paratekstowe służące jasno określonym celom stanowią także świadectwo obecności samych tłumaczy i redaktorów, choć ta swoista „widzialność” ujawnia się z różnym natężeniem w poszczególnych edycjach<sup>19</sup>. Niemniej ich autorzy zawsze występują

19 Zob. np. L. Venuti, 1995: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London—New York, Routledge; L. Venuti, 1999: *The Scandals of Translation*. London, Routledge.

w tych samych rolach — jako nadawcy, odbiorcy, nadawcy-prezenterzy i krytycy literatury obcej, co według B. Tokarza wynika zarówno z przypisanego miejsca w porządku komunikacji, jak i dokonanego wyboru i obranej strategii działania, w tym wypadku działania paratekstualnego<sup>20</sup>.

Reasumując, rzecz można, że istniejące w polskim obiegu czytelniczym zbiory czy też pojedyncze publikacje starserbskich dzieł, pomijając kwestię ich formy, zastosowanej w nich strategii przedstawieniowej, pozornego czy faktycznego potencjału recepcyjnego, w istotnej mierze odzwierciedlają stan obecności, charakter pozycji i zapotrzebowania na tę konkretną literaturę południowosłowiańską. Po raz wtóry należy też podkreślić fakt, że nadal pozostaje ona słabo znana polskiemu czytelnikowi, w dalszym ciągu ukazuje się jako dość egzotyczna, odmienna i trudna w odbiorze, a przez to niemalże nieobecna czy w najlepszym razie peryferyjna w polisystemie kultury docelowej (polskiej przestrzeni odbiorczej). Jednak wiele w ostatnich latach podjętych i urzeczywistnionych inicjatyw tłumaczenia dzieł cerkiewnosłowiańskich, w tym też starserbskich, spowodowało pewien, choć wciąż niezadowalający badaczy i tłumaczy, wzrost zainteresowania nie tylko dawną literaturą serbską, lecz także pozostałymi południowosłowiańskimi literackimi systemami i kulturowymi przestrzeniami. Warto też z całą mocą powtórzyć, że wymienione publikacje — zwłaszcza najmłodsze zbiory przełożonych na język polski dawnych tekstów Słowian południowych, w tym właśnie dzieł starserbskich — cechuje coraz wyższa świadomość i większa odpowiedzialność tłumaczy ujawniająca się najczęściej w dbałości o zgodność tłumaczenia z oryginałem, o jak najwierniejsze zachowanie obrazu kultury wyjściowej (źródłowej), o adekwatne i prawdziwe omówienie jej realiów i specyfiki, co można eksplikować za pomocą kategorii *bridgehead*, czyli tłumacza pomostu<sup>21</sup>. Jak podkreśla Aleksander Brzózka, „przekłady sporządzone przez tłumaczy tego typu odznaczają się daleko posuniętą zgodnością z oryginałem, która wynika z szacunku, a nierzadko także podziwu dla dorobku kultury uważanej za peryferyjną. Powstają one w przekonaniu, że jest to sposób, aby pomóc wartościowym tekstom zaistnieć w kulturze docelowej”. Dodaje przy tym, że

bardziej precyzyjne wydaje się tu jednak właśnie miano *bridgehead*, zastosowane przez Caya Dollerupa na określenie tłumaczy, którzy jako nieliczni w swoim kręgu kulturowym władają językiem kultury pozostającej poza obszarem

20 B. Tokarz, 2010: *Spotkania...*, s. 172.

21 Zob. C. Dollerup, 1995: *Translation as Imposition vs. Translation as Requisition*. W: M. Snell-Hornby, Z. Jettmarova, K. Kaindl, eds.: *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, s. 46—48; por. J. Jarniewicz, 2002: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: R. Lewicki, red.: *Przekład, język, kultura*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 35.

powszechnego zainteresowania w danym kraju. Przekonani, że kultura źródłowa ma wiele do zaoferowania docelowej, często darząc kulturę źródłową osobistym sentymentem, decydują się przyjąć rolę mediatora i propagować „egzotyczną” literaturę, aby zainteresować nią czytelnika tekstu docelowego. W ten sposób tworzą w pewnym sensie pomost pomiędzy kulturami, dając szansę kulturze słabszej na zaistnienie w świadomości uczestników kultury dominującej<sup>22</sup>.

## Literatura

- Balcerzan E., 1982: *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Bourdieu P., Wacquant L.J.D., 2001: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. A. Siwisz, przeł. Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., 2011: *Parateksty w przekładzie literaturoznawczym*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 17, s. 217—229.
- Brzozowski J., 2001: *Czytelnik projektowany w przekładzie: problem paratekstu*. W: I. Piechnik, M. Świątkowska, red.: *Ślady obecności. Traces d'une présence*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 61—69.
- Brzózka A., 2011: *Czy strategia redukcji może służyć egzotyzacji, czyli gdzie się podziała Sierotka Marysia w angielskim przekładzie*. „Przekładaniec”, nr 22—23, s. 146—158.
- Ciesielski R.T., 2003: *Pierre'a Bourdieu rzeczywistość pól*. „Filo-Sofija”, nr 1 (3), s. 137—143.
- Danek D., 1980: *Dzieło literackie jako książka*. Warszawa, PWN.
- Dollerup C., 1995: *Translation as Imposition vs. Translation as Requisition*. W: M. Snell-Hornby, Z. Jettmarova, K. Kaindl, eds.: *Translation as Intercultural Communication*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Even-Zohar I., 2009: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. M. Heydel, przeł. W: M. Heydel, P. Bukowski, red.: *Współczesne teorie przekładu*. Kraków, Znak, s. 197—203.
- Genette G., 1982: *Palimpsestes: La Littérature au second degree*. Paris, Seuil.
- Genette G., 1987: *Seuils*. Paris, Seuil.
- Genette G., 2014: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. T. Stróżyński, A. Milecki, przeł. Gdańsk, Słowo / Obraz Terytoria.

---

22 A. Brzózka, 2011: *Czy strategia redukcji może służyć egzotyzacji, czyli gdzie się podziała Sierotka Marysia w angielskim przekładzie*. „Przekładaniec”, nr 22—23, s. 149—150.

- Głowiński M., 1986: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki”, 4, nr 77, s. 75—100.
- Jarniewicz J., 2002: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: R. Lewicki, red.: *Przekład, język, kultura*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Juvan M., 2014: *Literatura światowa a przekład*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 5, cz. 1, s. 34—51.
- Kawecka A., Petrov I., Skowronek M., 2009: *Z problematyki przekładu starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 1); Aneks do bibliografii powojennych przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (do roku 2007)*. W: M. Kuczyńska, W. Stępniań-Minczewska, J. Stradomski, red.: „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne”, t. 4. Kraków, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 247—255, 256—273.
- Kawecka A., Petrov I., Skowronek M., 2010: *Z problematyki przekładu starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 2); Aneks do bibliografii przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica”, nr 3, s. 175—188, 189—193.
- Kawecka A., Petrov I., Skowronek M., 2011: *Z problematyki przekładu starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 3); Aneks do bibliografii przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (ks. protjerej Stanisław Strach, przekłady w rubryce Język naszej liturgii, „Przegląd Prawosławny”, 1996—2010)*. „Rozprawy Komisji Językowej”, LVI, s. 67—90.
- Kawecka A., Petrov I., Skowronek M., 2011: *Z problematyki przekładu starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski (cz. 4); Aneks do bibliografii przekładów starej literatury kręgu „Slavia Orthodoxa” na język polski*. W: A.N. Naumow, S. Temčin, red.: „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne”, t. 6 (*Piśmiennictwo cerkiewnosłowiańskie i sztuka cerkiewna w kulturze Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony Polskiej*). Kraków, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 309—314, 315—325.
- Kokoszka M., 2017: *Wybory autorskie. Przyczynek do charakterystyki zjawiska*. W: M. Kokoszka, B. Szalasta-Rogowska, red.: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 50—61.
- Kornhauser J., 2005: *Antologia jako projekt historycznoliteracki*. „Pamiętnik Słowiański”, 55, nr 1, s. 123—129.
- Kozak J., 2009: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Warszawa, PWN.
- Lalak M., 1994: *Słowo kuszące. O perswazyjności tekstu okazjonalnego*. W: I. Iwaśiów, J. Madejski, red.: *Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej*. Szczecin, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, s. 291—300.



- Lis-Wielgosz I., 2017: *Przekład omówiony, czyli o statusie i funkcji paratektstu (na przykładzie serii Biblioteka Duchowości Europejskiej)*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 8, cz. 1, s. 37—56.
- Loewe I., 2004: *Parateksty, pre-teksty czy możliwe para-gatunki?* W: D. Ostaszewska, red.: *Gatunki mowy i ich ewolucja. Tekst a gatunek*. T. 2. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 180—188.
- Loewe I., 2007: *Gatunki paratektstowe w komunikacji medialnej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Markowski M., 1997: *Kolekcja: między autonomią i reprezentacją*. „Teksty Drugie”, 46, nr 4, s. 89—103.
- Mayenowa M.R., 1974: *Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki*. W: M.R. Mayenowa, red.: *Tekst i język. Problemy semantyczne*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Naumow A., 1974: *Przekład z języka cerkiewnosłowiańskiego wobec problemów warstwy pośredniczącej i segmentacji tekstu*. W: J. Baluch, red.: *Z teorii i historii przekładu artystycznego*. Kraków, Uniwersytet Jagielloński, s. 85—93.
- Naumow A., 1992: *O przekładaniu starych tekstów cerkiewnych na język polski*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Sławistyka”, 6, s. 195—201.
- Naumow A., 1995: *Czy język jest konfesyjny? Uwagi przy przekładaniu Franciszka Skoryny*. „Roczniki Humanistyczne”, 43, 7, s. 33—41.
- Naumow A., 1996: *Trudna sztuka przekładania*. „Orthodoxia — Przegląd Prawosławny”, 129, nr 3, s. 15—17.
- Ocieczek R., 1990: *Rama utworu*. W: T. Michałowska, red.: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 775—779.
- Ocvirk A., 2010: *Teorija primerjalne literarne zgodovine (1936)*. Dostępne w Internecie: <http://nl.ijs.si:8080/fedora/get/ezmono:tplz/VIEW/> [dostęp: 22.09.2017].
- Papadima M., 2011: *Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia*. „Między Oryginałem a Przekładem”, t. 17, s. 13—31.
- Piętkowa R., 2001: *Paratekst w tekstach naukowych — informacja i/lub reklama*. W: B. Witosz, red.: *Stylistyka a pragmatyka*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Piętkowa R., 2004: *Paratekstualność w dyskursie naukowym*. W: M. Ruszkowski, red.: *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i poetyki*. Kielce, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, s. 119—134.
- Prokop-Janiec E., 1992: *Zasady wyboru i wydania*. W: E. Prokop-Janiec, red.: *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*. Kraków, Universitas.

- Skibińska E., 2009: *O przypisach tłumacza. Wprowadzenie do lektury*. W: E. Skibińska, red.: *Przypisy tłumacza*. Wrocław—Kraków, Księgarnia Akademicka, s. 7—19.
- Skwarczyńska S., 1954: *Schemat konstrukcyjny dzieła literackiego z aspektu kompozycji*. W: S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1, cz. 3. Warszawa, Pax.
- Słomak I., 2017: *Ἀνθολογία w czasach antycznych i późniejsza recepcja pojęcia: europejskie anthologiae nowożytnie (rekonesans)*. W: M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, red.: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 34—49.
- Smulski J., 2017: *Antologia — ewolucja i dzisiejszy status gatunku. Kilka elementarnych oczywistości*. W: M. Kokoszka, B. Szałasta-Rogowska, red.: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 16—17.
- Soliński W., 2012: *Parateksty przekładu literackiego a polikulturowość (zarys problematyki)*. W: W. Bolecki, E. Kraskowska, red.: *Kultura w stanie przekładu. Translatologia — komparatystyka — transkulturowość*. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN.
- Stradomski J., 2011: *O obecności i recepcji tekstów średniowiecznej literatury Słowian południowych w dawnej Rzeczypospolitej (uwagi o tekstach Jana Egzarchy Bułgarskiego w rękopisach cerkiewnych w Polsce)*. W: A.N. Naumow, S. Temčinas, red.: „Krakowsko-Wileńskie Studia Sławistyczne”, t. 6 (*Piśmiennictwo cerkiewnosłowiańskie i sztuka cerkiewna w kulturze Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony Polskiej*). Kraków, Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 137—161.
- Tatarkiewicz W., 1980: *Przedmowa*. W: I. Wojnar, red.: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Warszawa, PWN.
- Tokarz B., 2010: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Urbanek D., 2006: *Egzystencjalne problemy tłumaczenia a ideologizacja postawy tłumaczy*. W: P. Fast, P. Janikowski, red.: *Dialog czy nieporozumienie? (z zagadnień krytyki przekładu)*. Katowice—Warszawa—Częstochowa, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej, s. 21—36.
- Venuti L., 1995: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London—New York, Routledge.
- Venuti L., 1999: *The Scandals of Translation*. London, Routledge.
- Zarycki T., 2007: *Interdyscyplinarny model stosunków centro-peryferyjnych. Propozycje teoretyczne*. „Studia Regionalne i Lokalne”, 27, nr 1, s. 5—26.

Изабела Лис-Вјелгош

Периферијско присуство

Проблем рецепције старе српске књижевности у Пољској

РЕЗИМЕ | У чланку се разматра проблем пољског превода српских средовековних књижевних дела, испољавају се стратегије и механизми рецепције стваралаштва православних Словена балканског простора, тј. текста који су постали у оквиру тзв. *Slaviae Orthodoxae* и које су са пољском преводом ушле у оквир тзв. *Slaviae Latinae*. У чланку пре свега се разматра суштина и функција превода, питање присуства и одсуства преведене — изворне књижевности у области друге — одредишне културе, а такође облик (жанр/врста) њеног постојања у читалачком оптицају. Проблем рецепције старе српске књижевности у пољском преводу огледа се у неколико могућих перспектива, на неким нивоима и стазама његовог читања, углавном у аспекту периферије и генологије. У односу на периферијско присуство излаже се својеврсна асиметрија корпуса преведених књижевности, очигледна доминација тзв. великих књижевности и маргинализација тзв. малих књижевности; показује се и место преведене — изворне (старе српске, цркенословенске) књижевности у области одредишне (пољске) културе, њена локација у конкретном полисистему. Међутим у генолошкој оптици истиче се посебан облик присуства пољских превода српских средњовековних дела, својеврсна стратегија представљања која је антолошка збирка као веома важна платформа за упознавање са изворном књижевношћу. У заључку експонира се фактично стање присуства, знања и тражње на пољском читалачком тржишту ове баш конкретне јужнословенске књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ | проблем превода, рецепција, пољски преводи, православни Словени, стара српска књижевност, *Slaviae Orthodoxae*, *Slaviae Latinae*, периферија, генологија

Izabela Lis-Wielgosz

Peripheral Presence

A Problem of Reception of the Old Serbian Literature in Poland

SUMMARY | In the article, a problem of translation of the old Serbian literary texts into Polish is discussed together with the basic mechanisms of the reception process of creativity revealed by the Orthodox Slavs from the Balkan region, that is, in other words, the works arisen in the circle of the *Slaviae Orthodoxae* and their presence in the Polish culture's space which belonged to the circle of the *Slaviae Latinae*. The considerations regard the essence and function of translation, presence and absence of translated literature — its initial version in the target space, and their foundation is located in the collections of translations existing in the Polish reading circuit. The issue of the presence or position of the old South Slavonic literatures, namely, the old Serbian texts in their Polish translation, is featured in several possible perspectives. The problem is exposed in the aspect of these texts' peripheral character and literary genetics. By dint of the first reference, a phenomenon of asymmetry in the realm of translated literatures is emphasized, which results from the domination of the so-called world literatures and

the marginalization of the so-called small literatures along with the translated literary texts' place — their initial (Old Church Slavonic) status from the view-point of the target (Polish) culture's space, and their situation in this specific polysystem. The genetic studies' path, however, is used in order to expose a form of the translated literature's presence (old Serbian texts in their Polish translation), and to indicate the strategy of its introduction, namely, anthology as a supporting platform of the initial (source) literature in the space of the target culture together with its presentation, dialogical, and intercultural function derived from the authorized genre. In the article's conclusion, the author accentuates the fact that the collections or individual publications of the old Serbian works, omitting various values of the particular projects and realizations, exist in the Polish reading circuit in order to reflect largely their presence status, knowledge, and need for those concrete South Slavonic literature.

KEYWORDS | problem of translation, reception process, Polish translation, Orthodox Slavs, old Serbian literature, circle of the *Slaviae Orthodoxae*, circle of the *Slaviae Latinae*, peripheral character, literary genetics

IZABELA LIS-WIELGOSZ | dr hab., prof. UAM w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; serbistka, paleoslawistka, mediewistka, badaczka literatury i kultury cerkiewnosłowiańskiej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na przekładzie literackim, zwłaszcza na przekładzie dzieł cerkiewnosłowiańskich na język polski, ale też na przekładzie słowiańskich tekstów nowożytnych. Autorka książek i artykułów naukowych poświęconych średniowiecznemu piśmiennictwu kręgu *Slaviae Orthodoxae*. Opublikowała m.in.: *Śmierć w literaturze staroserbskiej (XII—XIV w.)* (2003); *Święci w kulturze duchowej i ideologii Słowian prawosławnych w średniowieczu do XV w.* (2005); *O trwałości znaczeń. Siedemnastowieczna literatura serbska w służbie tradycji* (2013).






# Translation as a Poetics Constituent\*

## Przekład jako składnik poetyki

Cvijeta Pavlović

 <https://orcid.org/0000-0002-5800-961X>

UNIVERSITY OF ZAGREB  
[cvijeta.pavlovic@ffzg.hr](mailto:cvijeta.pavlovic@ffzg.hr)

Date of application: 15.09.2019 | Date of acceptance: 10.02.2020

**ABSTRACT** | August Šenoa (1838—1881) is a central figure of the Croatian literature of the second half of the 19th century. He consistently implemented the ideas from his theoretical treatises in his literary opus and formulated his poetics of translation in accordance with his literary ideas. In that system Romance and Slavic literatures were thus given a special place, and on the stylistic-historical level, Šenoa advocated for the transitional period from Romanticism into Realism. The examples of Šenoa's translations of world literature into the Croatian language and the most recent translation of Šenoa into English reveal that in the adaptations the periphery and the centre, in the changeable relations of the economy of literature, draw near each other.

**KEYWORDS** | translation, August Šenoa, periphery, romanticism, realism

---

\* This article was financed by the Croatian Science Foundation through the project *European Foundations of Croatian Literature* (HRZZ IP-2016-06-2613). I conducted research in the archives of the Division for the History of the Croatian Theater, Institute for the History of Croatian Literature, Theater and Music at the Croatian Academy of Sciences and Arts.

Literary translations of August Šenoa, one of the most important Croatian writers and translators of the 19th century, will be analysed in this paper in the context of the periphery in language, literature and culture. But firstly, it is important to note that many analyses focus primarily on the social and political nature of literary translation; philosophical nature is also often included, even if only implicitly. However, the aesthetic nature of literary translation is evidently perceived as “too difficult” or “too complex” for average readers and too complex to comprehend in modern times — and therefore often avoided. This is exactly the reason to dedicate a comparative analysis to this subject.

For both the translation studies and comparative studies, the periphery represents a valuable place for research on the map of world literature. Analyses of translations of central literatures into periphery consider how these central literatures function in translation to peripheral languages, literatures and cultures, they consider the role these translations perform and even their place in periphery. With regard to Croatian literature, the chosen central languages are French, German, English and Italian. Another interesting issue is connected to the ways in which peripheral literatures translate each other in the context of South Slavic and West Slavic languages, literatures and cultures. One can ask, for example, whether Polish language is peripheral or perhaps central for the 19th-century Croatian culture and literature, or whether that central role belongs to Czech or Slovakian languages, or perhaps Russian, and so on.

Moreover, it is important to bear in mind that the 19th century is relevant as an era of the standardisation of many Slavic languages and their transformation into modern categories of communities — languages — nations.

In the Croatian history of literature, August Šenoa is comprehended through the poetics of Romanticism. As a consequence of the 19th century national movements, the aesthetic category of Realism has been on the margin or in the periphery of comparative studies and translation studies for too long. It is now time to consider aesthetic and poetic consequences, causes and effects of the selected translations regarding:

1. Peripheral authors and genres of translated literature.
2. The peripheralisation of an author or translator, source culture or target culture.
3. The place of translations from peripheral literatures in a network of translation from other languages.
4. The peripherality of languages and literatures, both source and target, compared to literatures and languages with a wider range.

But most important to the subject is the following:

5. The fact that translations occupy the periphery or the margin in the writers' scope in the sense this scope is understood in literary history.

They are considered as classics significant of an era, they are considered through their fiction, through their culture or political meaning, etc. But the times are ripe to admit that there are many significant and important bonds between the author's poetics and his choice of literary translation in translation work.

In the introduction, I have presented central propositions which I will follow and elaborate in the main part of my paper. Now I continue by briefly situating Croatian literature of the second half of the 19th century in the European context.

August Šenoa figures as the central Croatian personage in the culture of the second half of the 19th century, and a whole period — from 1865 (or, according to other criteria, from 1871) until Šenoa's death in 1881 — is called Šenoa's Age. Such nomenclature is of course comparable to the period names on European and global planes (for example, Goethezeit), and sometimes represents the most useful solution for the stylistic-historical tangles that occasionally appear when attempting a periodisation of literature. Indeed, the stylistic-historical periodisation of the second half of the 19th century contains several still unresolved knots that point to the unpreparedness of scholars to coordinate names and definitions, both in Croatian as well as in European literature. Šenoa's Age is frequently erroneously read through the optics of Romanticism even though Šenoa was fully aware that he belonged to the generation, period and poetics different from the representatives of the Croatian National Movement and Illyrism which were informed precisely by the Romantic taste. On the other hand, Šenoa really did use segments of Romanticism and even older Sentimentalism, which is not an extraordinary occurrence among the European writers of the 19th century. In that sense Šenoa could perhaps be described as a representative of the Croatian literature of late Romanticism. However, a significant portion of Šenoa's opus is structured on the concept of Realism, including not only novels and novellas concerning contemporary life, but also all of his contribution to Croatian drama. Croatian literary historians often wrote their texts while in awe, that is, feeling inferior in relation to "major" European literatures, which consequently but erroneously leads to the transmission and perpetuation of the idea and the name Proto-Realism. This term was used by Miroslav Šicel<sup>1</sup> and Ivo Frangeš,<sup>2</sup> and justifiably so in their times, since they wanted to introduce into the history of Croatian literature — and it had to be conceived within the framework of Yugoslav literatures — the possibility of a period which differed from

1 M. Šicel, 1966: *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb, Matica hrvatska; M. Šicel, 1997: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb, Školska knjiga.

2 I. Frangeš, 1987: *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb—Ljubljana, Nakladni zavod Matice hrvatske i and Cankarjeva založba.



Romanticism as well as from Modernism, a period where literature tended to serve as “a mirror to life” and a portrayal of social structure. This tendency, according to the criteria of the day, the perceptions of stylistic-historical formations and the complex of peripheral receptive literature, remained in its infancy and therefore carried the prefix “proto” because it did not reach the level of H. Balzac, G. Flaubert, Ch. Dickens, N. V. Gogol, F. M. Dostoyevsky, L. N. Tolstoy and others. Even though Frangeš initially wrote about Realism,<sup>3</sup> in his monograph he entitled a chapter “Proto-Realism. Realism” which he dedicated to the second half of the 19th century with echoes into the 20th, and where he included a range of authors from August Šenoa, Dragojla Jarnević and Janko Jurković to Silvije Strahimir Kranjčević, Ksaver Šandor Gjalski, Fran Mažuranić and Viktor Car Emin.<sup>4</sup> Frangeš inherited such a periodisational compromise from earlier literary historians<sup>5</sup> so the term Proto-Realism becomes a variation on the theme that has only recently, from the 1990s, been given its clearer contours. Krešimir Nemeć also discussed the periodisational problems (in conjunction with the inclusive programme of the 19th century Croatian literature as educational medium): while dealing with the topic of the most important genre of Realism — the Croatian novel, Nemeć creates a special section entitled “The Problem of Realism in Croatian Literature,” within the larger chapter “The Golden Age of the Croatian Novel”; however, while respecting the periodisation as was defined by earlier histories of Croatian literature, Nemeć writes of “folklore realists,” “followers of the Croatian Party of Rights and Realism,” and other.<sup>6</sup> On the other hand, Slobodan Prosperov Novak,<sup>7</sup> even

3 M. Živančević, I. Frangeš, 1975: *Povijest hrvatske književnosti*. T. 4: *Ilirizam. Realizam*. Zagreb, Liber—Mladost.

4 I. Frangeš, 1987: *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb—Ljubljana, Nakladni zavod Matice hrvatske and Cankarjeva založba.

5 For example, D. Prohaska, 1919: *Pregled književnosti hrvatske i srpske I. (Do realizma 1880)*. Zagreb, Vlastita naklada, Kraljevska zemaljska tiskara (reprinted as: *Hrvatska čitanka za 3. i 4. raz.*, Zagreb, Trgov. akademija, 1918), etc. Already Prohaska situates “the real” Realism (too) late (at a time when in Croatian literature there are already discernible modernist tendencies, which was proven by newer literary historians). On the other hand, for example, Mate Ujević decides for synthetic terminology. M. Ujević, 1932: *Hrvatska književnost. Pregled hrvatskih pisaca i knjiga*. Zagreb, Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima. In his history of Croatian Literature, Ujević, for example, uses “between Romanticism and Realism” as a syntagm for Šenoa, while he describes Eugen Kumičić, Ante Kovačić and others as “Realist writers,” and goes on to identify “Realist-Romantic” writers and essayists in those times.

6 K. Nemeć, 1994: *Povijest hrvatskoga romana*. Zagreb, Znanje.

7 R. Katičić, S. P. Novak, 1987: *Dva tisućljeća pismene kulture na tlu Hrvatske*. Zagreb, SNL; S. P. Novak, 2003: *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb, Golden marketing.

though he does not decide on a periodisational structure, interprets Realism in Croatian literature, while Dubravko Jelčić, with his idea of the beginnings on the one hand and of the “weariness” of the period or a mannerism of sorts on the other, comes close to the European tendencies of complicating period boundaries. Jelčić consequently writes of “late Romanticism, early Pre-Realism,” then of “Šenoa’s Age” and finally of the “Croatian Literary Realism.”<sup>8</sup> Vinko Brešić primarily studies 19th century literature through the optics of the genres and even using that criterion he recognises Realist in Croatian literature.<sup>9</sup>

Histories of Croatian Literature are gradually coming to recognize in August Šenoa’s literary style the traits of the transitional period in which he greatly contributed to the inauguration of realist poetics. A comparative reading of the so-called minor European literatures confirms that peripheral European literatures do possess their Realisms, but also a common European realist poetics — shared to the same extent in which this can be said of, for example, Baroque and even Romanticism. Moreover, Polish literature rightfully prides itself on the period of the so-called Positivism, while Croatian literary history was for a long time too timid. Judging by the numerous projects and conferences appearing lately, it seems that a pan-European revision of Realism as a significant direction in art<sup>10</sup> is underway, and that the emphasis is put on the European periphery which quantitatively dominates over the so-called qualitatively great Realisms of French, English and Russian literatures, so that the periphery is now re-centred in order to redefine stylistic-historical edges and boundaries.

Corpora of translations of authors who greatly marked the age of national literature can be of help in the establishment of stylistic-historical signs. The next step is, therefore, to study the relationship between Šenoa’s fiction and his opus of translations.

Šenoa matched his poetics of translation to his literary views formulated in his treatises, especially in his earlier programmatic texts *Naša književnost*

8 D. Jelčić, 1997: *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do post-moderne*. Zagreb, P.I.P. Naklada Pavičić.

9 V. Brešić, 2015: *Hrvatska književnost 19. stoljeća*. Zagreb, Alfa.

10 K. Hanshew, 2018: *Comparing Canons: Croatian and German Realism — A Proposal*. In: C. Pavlović et al., eds.: *Komparativna povijest hrvatske književnosti, t. XX. Književni kanon*. Split—Zagreb, Književni krug (Literary Circle) — Department of Comparative Literature, the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, pp. 92—100; research undertaken within the international project *Economic Foundations of Croatian Literature* (HRZZ IP-2016-06-2613, project leader Dr. Maša Kolanović, University of Zagreb); a possible European project on Realism in European literatures *Landscapes of Realism*. For this information I thank Prof. Jelena Šesnić (project leader: Prof. Dirk Götsche, Nottingham University; collaborators Prof. Svend Erik Larsen et al.), and others.

(*Our Literature*) from 1865 and *O hrvatskom kazalištu* (*On Croatian Theatre*) from 1866. Such coordination of translation and fiction implies a system in the selection of works for translation into the Croatian language, the more so when one takes into account that the Croatian readership of Šenoa's times read without difficulty, or even primarily opted for, works in German or Italian language (depending its situation on the Croatian North or South). In this system Šenoa awarded a special place to Romance and Slavic literatures with the help of which he continuously opposed, at least in intent, the German influence: he did not reject German classics (J. W. Goethe, F. Schiller, and generationally closer H. Heine), but rather aimed to stop the flood of second- and third-rate German and Austrian literary attempts at fast and easy money which were spreading in the provinces and the periphery of the Austro-Hungarian Empire. Polish literature played an important role in his system, and Šenoa translated a fragment of Mickiewicz's *Konrad Wallenrod* ("Pozor" 1862), a historical ballad *Jan Bielecki* by Juliusz Słowacki ("Vienac" 1879) and Antoni Gorecki's patriotic poem *The Death of the Traitor of the Nation* ("Vienac" 1879; *Śmierć zdrajcy ojczyzny*).

Translations from Slavic literatures also carried over Romanticist poetics dominant in their source countries so Šenoa as a translator from Slavic languages basically transferred these contemporary stylistic formations as well, that is, he brought over current literary interests. Mickiewicz, Gorecki and Słowacki are the representatives of Romanticism which is, comparatively speaking, similar to early Croatian Romanticism in the political period of the National Movement. On the whole, and taking into account Šenoa's overall work in translation, his selection of authors for translation — instead of his contemporaries — logically included a larger number of writers several decades older than him, representatives of the European and world Romanticism. Indeed, in Polish literature Positivism had by that time not yet emerged. However, even within Šenoa's selection of European Romanticists one can discern the importance of the social dimension which will, together with the national and historical dimension, continue to attract Šenoa to the same extent both in his translations as in his authorship. Thus, for example, Šenoa translated Heine's satirical poem *Solidität — Čist račun* ("Naše gore list" 1865; along with *Alte Rose — Stara ruža*, whose satire is thematically different), Thomas Hood's *The Song of the Shirt — Pjesma o košulji* ("Vienac" 1872), Longfellow's *The Old Clock on the Stairs — Stara ura* and *The Slave's Dream — San roba* ("Vienac" 1874) while in his legacy he left the translation of Longfellow's *The Spirit of Poetry — Duh pjesništva*.<sup>11</sup> Heinrich Heine (1797—1856), the contemporary of eminent Polish Romanticists, in the

11 A. Šenoa, 1963: *Sabrana djela. Pjesme*. T. 1. S. Ježić, ed. Zagreb, Znanje.

context of 19th-century German (and French) literature represents the formation of late Romanticism on the eve of Realism; Thomas Hood (1799—1845) is in English literature close to realist temperament, especially when in simple images he describes the conditions of everyday life, and in his *Song of the Shirt* (1843) he reached European popularity and inspired social activists. He was a friend of W. M. Thackeray, he was valued by Charles Dickens, and he was translated into German by Ferdinand Freiligrath (1810—1876). Somewhat younger American poet Henry Longfellow (1807—1882), the contemporary of Słowacki and Šenoa, continues the Romanticist tradition, but the poems that Šenoa chose for translation are similar to Šenoa's own thematic concerns of Romanticist-Realist provenance, especially in the linking of the idea of transitoriness, fate and social topics with the idea of freedom.

Šenoa's translations are in general closer to adaptations with interesting relationships between adequacy and ethos, and primarily in the range of nuances of etymology of adequacy and equivalence, that is, of the adjectives *aequus* and *adaequus*. On these and other terms Croatian translation scholar and translator Iva Grgić Maroević published relevant books<sup>12</sup> which greatly supplement frequently referenced sources in the translation theory, often constructed only on the experience of translating from the English language. For Croatian translation theory the most important work is the introductory handbook on translation theory with the English backdrop entitled *Introduction to Translation Theories* by Nataša Pavlović.<sup>13</sup>

In the context of adaptation as transfer of culture Šenoa's corpus of dramatic texts translated from French is significant,<sup>14</sup> and among them the most interesting are texts by Eugène Scribe (1791—1861), Delphine de Girardin (1804—1855), Baron Anne-Honoré-Joseph Duveyrier Mélesville (1787—1865) and Honoré-Marie-Joseph Duveyrier also called Mélesville the Son (1820—1904), Eugène Labiche (1815—1888) and Victorien Sardou (1831—1908) who was generationally closest to Šenoa. Even though most of the French plays translated by Šenoa were written in the epoch and poetics of Romanticism, they belong to the genre *pièce bien faite* (well-made play), a bourgeois comedy which paves the way for Realism (including drama, melodrama, comedy and vaudeville).

Šenoa's translations of these plays are still in their manuscript form, so in my analysis I used archival materials of the Croatian Academy of Sciences and Arts, and this paper is the continuation of the research conducted some fifteen

12 I. Grgić Maroević, 2009: *Poetike prevođenja. O hrvatskim prijevodima talijanske poezije*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada; I. Grgić Maroević, 2017: *Politike prevođenja...*

13 N. Pavlović, 2015: *Uvod u teorije prevođenja*. Zagreb, Leykam international.

14 C. Pavlović, 2006: *Šenoina poetika prevođenja. Traduktološka analiza Šeninih prijevoda s francuskoga jezika*. Zagreb, Matica hrvatska.

years ago.<sup>15</sup> Considering the new media, the Internet and the online availability of the original texts, it is finally possible to compare the archival materials that were previously only bibliographically noted but not available in full text online and furthermore unavailable for inter-library loan on the relation Paris—Zagreb in the 1990s, when the research was initiated. However, by going through the materials in the possession of the Division for the History of the Croatian Theater, it became clear that during the transfer, in the olden days, of the manuscripts from the Croatian National (Land) Theatre to the Institute for the History of Croatian Literature, Theater and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts, one manuscript from Šenoa's corpus of dramatic texts was lost, and it was unfortunately the manuscript of the play by Scribe, Villeneuve and Desvergers *Yelva, or The Russian Orphan — Jelva ili ruska sirota (Yelva, ou L'Orpheline russe)* which was very popular in the German-speaking territories and that is probably how Šenoa heard of it. In the second act of the play the plot takes place in the then Polish-Russian estate several miles from Vilnius (today the capital of Lithuania), the property belonging to the Russian nobleman Tcherikof,<sup>16</sup> and it would be interesting to analyse how Šenoa transferred the Polish-Russian setup, how much he kept and how much he adapted, simplified or amplified. The more so since it has already been established that Šenoa readily adopted particular cultural and political standpoints, both in his translations as well as in his authored texts so, for example, in several well-known historical short stories he openly, in various historical clashes, took the side of Poland and the Polish people, particularly in the Polish-Russian wars, and he was against the idea of pan-Slavism which contained the trap of imperialism.<sup>17</sup>

As an example I will closely analyse *Our Good Villagers — Dobričine seljaci (Nos Bons Villageois, 1866)* by Victorien Sardou, whose comedies were successfully staged since 1854, that is, in the period when Šenoa was establishing himself as a cultural worker and writer. It is interesting to investigate in what ways Šenoa's and the Croatian “periphery” understand and translate the text of a French contemporary at a time when French literature is dominated by Realism (inaugurating the period of Naturalism), while Croatian literature is

15 C. Pavlović, 2006: *Šenoina poetika prevođenja...*

16 In the original the stage directions state: “[...] dans la Pologne-Russe, à quelque lieues de Wilna. [...] Seconde partie: Le théâtre représente une grande Salle d'un château gothique: porte au fond; à droite et à gauche, une grande croisée; sur le premier plan, deux portes latérales. L'appartement est décoré de grands portraits de famille,” etc. E. Scribe, T. Villeneuve, Desvergers, 1844: *Yelva, ou L'orpheline russe*. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Online-Ausgabe: Karlsruhe: Badische Landesbibliothek. Yelva [online] <https://digital.blb-karlsruhe.de/urn/urn:nbn:de:bsz:31-90123> [25.10.2018].

17 C. Pavlović, 2005: *Priča u pjesmi. Pripovjedni postupci Šenoine epske poezije*. Zagreb, Disput.

undergoing the shift from Romanticism into Realism. The translation is interesting for two strong emphases that are made in it:

1. The focus is placed on the peasant class.
2. It confirms the translator's inclination to satire which was characteristic both for Sardou's and Šenoa's path towards Realism.

According to certain traditional classifications Sardou is tied into the context of Naturalism, where the term is used in such a way to include traits of both Realism and Naturalism.<sup>18</sup> Naturalism is here of course conceived as a literary movement which broadens its interest in the class issue from the middle bourgeois class to the lower classes which then in many ways and through different plots return and from a larger perspective influence the middle and upper classes. However, Sardou is frequently described only as a skilful vaudeville writer, a caricaturist, a technician and a master of special effects, artificial and insincere writer who, nonetheless, best knows how to fill a theatre. Compared to him, Émile Augier and Alexandre Dumas the son are artistically better appreciated, but Sardou is acknowledged for his masterful dialogues and comebacks, and especially the turn toward the social satire.<sup>19</sup>

Sardou's good fit with the realist tastes of the Croatian audiences is confirmed by a line of performances in the 1870s, 1880s and 1890s in Zagreb and Karlovac.<sup>20</sup> Thus Šenoa with this translation of the play actively contributed to having Croatian audiences follow current events in European literature and to offering them a relevant topic in a popular format.

Šenoa's adaptation of the French text for Croatian audiences on the example of *Our Good Villagers* can be summarized to the following techniques:

- 
- 18 G. Lanson, 1966: *Histoire de la littérature française*. Remaniée et complétée par P. Tuffrau. Paris, Librairie Hachette, pp. 1029, 1072. According to this, today outdated classification, Naturalism is a period of French literature dating from 1850—1890. Even though this classification was criticised and consequently abandoned, in the context of world literature and especially regarding the dictates of the poetics of Realism, it takes into account that in the second half of the 19th century, there prevailed the scientific spirit (*esprit scientifique*) and industrial development, which were reflected on the new poetics that would impose itself in the late 1860s. In new theories of culture such criteria are once again gaining importance in the question of periodisation and classification of literature and art.
  - 19 G. Lanson, 1966: *Histoire de la littérature française...*, p. 1072; G. Ducrey, ed., 2007: *Victorien Sardou, un siècle plus tard*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg; I. Moindrot, ed., 2011: *Victorien Sardou, le théâtre et les arts*. Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR).
  - 20 G. Lanson, 1966: *Histoire de la littérature française...*, p. 1072; G. Ducrey, ed., 2007: *Victorien Sardou, un siècle plus tard*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg; I. Moindrot, ed., 2011: *Victorien Sardou, le théâtre et les arts*. Rennes, Presses universitaires de Rennes (PUR).

1. Addition — for example, exclamations and appellatives and metaphors in the spirit of the language:

*Il faut bien rire un peu, pas vrai!... Vous devez aimer à rire, vous? Je vois, ça! Smij se (samo),<sup>21</sup> djevojko, smij. — Čini se, da se rado smiješ. — Znam ja vas mlade jarebice. (I, 4)*

In the original, there is no metaphor for girls as “mlade jarebice.”

*Il faut t'aller coucher... — počini dušo! (V, 4)*

In the original, there is no appellative “dušo.”

2. Omission

*prenant son chapeau pour sortir — uzme šešir (V, 4)*

It is understood that he takes a hat in his hand in order to exit so the “pour sortir” is not translated.

*ce petit rousseau là-bas, qu'à un gilet jaune... — Eno onaj sa žutim prslukom! (V, 4)*

“[T]hat young red-head” is missing.

Short replies, reactions, insertions are missing — one dramatic person is telling the whole semantic unit.

1. Adequacy

*et m'y retirer en manches de chemise!  
i da mogu hodati bez kaputa (I, 4)*

2. Arbitrary change

*une dent — nekoliko zubi (V, 4)*

3. Adaptation

- ♦ cultural-lexical level

*le pistolet — samokres, kubura, ali i pištolj i sl.  
... une partie au Cirque de Gavarnie — u goru (V, 4)*

- ♦ phraseological level

*Vous voyez un homme, jeune fille, qui réalise le rêve de toute sa vie.  
Eto ti mene, čovjeka, koji je doželio zlatne sanke života svoga.*

---

21 The brackets contain interventions, that is, later added in pencil in Šenoa's manuscript. One part of those interventions, it is possible to assume, were written down by Šenoa

In the original, it says “dream” (le rêve), while in the translation it is “zlatni sancii” (I, 4)

*Jamais de la vie... — sačuvaj Bože* (V, 4)  
 ... (*entre nous, n'est-pas?*) *Parce que je crois que Pauline ne l'aime pas beaucoup* — ... *Jer da ti po duši kažem — jer ga živa gledati ne može* (V, 4)  
*Mais, au moins, écrivons-lui, prévenons-le... C'est inutile...* — *mi odosmo nerekav jadnom Henriu ni slovca. (ni sbogom)*<sup>22</sup> (V, 4)

“Ni slovca” is adaptation and also shortening of the statement “pišimo mu”... “beskorisno je” (écrivons-lui)... “c'est inutile”).

*cher ange — dušo* (V, 4)  
*Mon amie!... mon enfant! — Ženo! Dušo!* (V, 4)

End of the play: the Baron asks Morisson: *Alors, vous retournez à Pariz? — Vi ćete natrag u Pariz?* and receives Morisson's reply: *Ah!... Je me le demande si j'y retourne! — I kruto! (I te kako!)*<sup>23</sup> *Na četiri konja!* (V, 6)

These techniques result in a translation in which Sardou's well recognizable fast and fragmented conversation is made more moderate and calm. There are no repetitions or variations in the translation. However, in relation to the dominant drama of the time, this text represents a refreshing innovation for Croatian theatre audiences that are being introduced to a faster dialogic exchange between characters and faster shifts between scenes and situations.

Šenoa followed literary fashions in European cultural centres among which France held a prominent position. His criteria for the selection of texts were not based exclusively on the stylistic-historical periods, but the list of Šenoa's translations shows that he always tried to offer the most current literary texts, among which was Sardou's realist comedy. Cultural centres were also financial centres so the social-economic capital stimulated interest in cultural capital,<sup>24</sup> which was in turn filtered by the cultural-political orientations within European literatures, where Šenoa made the political decision to prioritise French literature and culture over then cultural and political oppressive German-Hungarian complex. From the perspective of periphery, the choice of the centre is not

himself, while the other part must have been created in later adaptations of the text for the stage, whether by the director or some other theatre person.

22 In the manuscript “ni slovca” is crossed out; instead “sbogom” is pencilled in.

23 In the manuscript “I kruto!” is crossed out and “I te kako!” is written instead.

24 P. Bourdieu, 1998: *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Édition du Seuil.



entirely free, rather, it is conditioned; however, a possibility of choice exists in the economic-cultural conjunction of the leading countries and cultures.

When the aspect of tourism is observed within economy, Croatian peripheral areas become transformed into one of the centres of European tourism, especially at the beginning of the 21st century. In that context one needs to take into account the shift that is occurring in our times. Šenoa has been translated into many world languages, but only the newest English translation of Šenoa's first historical novel *Zlatarovo zlato* (*The Goldsmith's Treasure*) (1871) produced the desired reaction of European proportions.

In imagology Croatia is a land for summer holidays, a tourist destination, and tourists like to read works from the country where they visit. Despite the existing translations to German, Polish, Czech, Slovak, Russian, Italian and other languages, today tourists react mostly to the books translated into English and it consequently occurs that even tourists from non-English speaking countries opt for the English translation of *The Goldsmith's Treasure* (2015)<sup>25</sup> as a confirmation of availability and a certain global value, and then potentially quality as well. *The Goldsmith's Treasure* has become a bestseller both for tourists and Croatian audiences.<sup>26</sup>

Adaptation for tourist purposes was necessary and it seems it has never bothered anyone, just as similar interventions in Šenoa's solutions did not bother the audiences of Šenoa's Age. The book was bought: (1) in order to have it on the library shelves as a representative piece of Croatian culture, and for decorative purposes because of its golden binding, (2) as a gift for friends abroad or for Christmas, as witnessed by the booksellers. Taking into account all of these indicators, and taking into account the final reader of the product, the English edition adapted, in the spirit of tourism the very ending of the novel.

*Ruši se stara gradina, ruši, nu dalje, dolje pod gorom uspinje se sjajan, snažan kao mladahan junak — naš Zagreb grad.*

*But the old fort lies in ruins, crumbling into dust. Yet below the mountain, a jewel most precious to us glimmers in the sun, strong like a mighty hero... the town of Zagreb.*

Our town Zagreb, as it is written in the original, became in the English translation the town of Zagreb, losing its possessive pronoun “our” and receiving a more general “tourist” or universal meaning as a message of a town that is beautiful, historically interesting, but lacking the marker of intimacy.

25 A. Šenoa, 2015: *The Goldsmith's Treasure*. N. Divjakinja, trans. Zagreb, Spiritoso.

26 A. Šenoa, 2018: *The Goldsmith's Treasure* (2nd ed.) N. Divjakinja, trans. Zagreb, Spiritoso.

The selected title from Šenoa's opus for translation into English came from the genre of the historical novel, more precisely it is the title that marks Šenoa as the founder of the Croatian novelistic Romanticism. However, in the case of this translation Romanticism is not important as a representative; relevant here instead is the genre of the historical novel independently of the stylistic-historical period characterised by it. Šenoa's realist novels and short stories do not aim to portray space (*topos*) and history (in the sense of history *historia* but also time *kronos*) in the way in which these are depicted by historical novels, whereas in the promotion of a city and, more broadly, a culture the most efficient mode of representation is precisely the historical novel which as a genre successfully survives stylistic-historical changes. Therefore, the translation of *The Goldsmith's Treasure* to English in the current cultural capital does not only represent the marker of Romanticism, but it also features the following: the marker of Romanticism overshadowed by the primary message of the novel as a marker of the chronotope that is understandable to a broader circle of readers, as well as the literary representative of the chronotope that can be reconstructed *in situ*, and is at the same time dedicated to the capital of Croatia in a way in which in France, for example, Victor Hugo's novel *Notre Dame de Paris* does for Paris.

Thus, to use Bourdieu's<sup>27</sup> terms, it can be shown that the cultural capital of translation stands in a close relationship to political and economic capital which today carries with itself English language as *lingua franca*. This translation represents Šenoa as a Romanticist to the world, but this one work (or one genre, in this case of the historical novel) does not make him so, and finally, the stylistic-historical affiliation ceases to be the decisive representative.

In this context, in Croatian literary theory and criticism it was already Miroslav Beker who noticed, while commenting on the works of Itamar Even-Zohar, that peripheral literatures frequently adopt the traits of the generally accepted repertoires (e.g., Realism, Romanticism, Symbolism) and this does not occur necessarily through the major writers; instead, the role models are usually relatively minor authors who developed simpler models for adoption. Any adopted element can, due to forces at home, obtain a different function in the receptive literature.<sup>28</sup>

In the 19th century the language of Europe and the Western Circle was not English, but the relationships were similar, peripheries measured each other up and were brought closer through translations. The translation of Šenoa's novel to English is a certain adaptation to the extent to which Šenoa himself translated,

27 P. Bourdieu, 1998: *Les Règles de l'art...*

28 M. Beker, 2001: *Teorija o dinamičnom funkcionalizmu Itamara Even-Zohara*. „Umjetnost riječi”, no. 1, p. 11.

that is, adapted French Realism to Croatian culture. Therefore, as metaphors are sometimes used to clear the view, one can claim that in translated adaptations the periphery and the centre come closer. Or, if we go back to the enumerated hypotheses as the most concise conclusion:

1. It is important to take Šenoa's, until recently peripheral translations into account.
2. It is also necessary to take into account especially the peripheral genre of dramatic translations.
3. It is necessary to understand the translator's selections of French literature in consideration to a specific status in the historical-political relationships of European culture.
4. Those translations need to be contextualised through the selection of translations from other European languages, Czech, Hungarian, but also Polish.
5. The choice of a text for translation can actively serve to resolve the issues of aesthetics and poetics, which is one of the basic tasks of history of literature. Translation theory participates in the basic tenets of periodisation and classification in the theory of literature to that extent.

## Literature

### Authors

- Beker M., 2001: *Teorija o dinamičnom funkcionalizmu Itamara Even-Zohara*. „Umjetnost riječi”, no. 1, pp. 1—12.
- Bourdieu P., 1998: *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Édition du Seuil.
- Brešić V., 2015: *Hrvatska književnost 19. stoljeća*. Zagreb, Alfa.
- Even-Zohar I., 1990: *Polysystem Studies*. „Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication” 11, no. 1, pp. 1—262.
- Frangš I., 1987: *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb—Ljubljana, Nakladni zavod Matice hrvatske and Cankarjeva založba.
- Grgić Maroević I., 2009: *Poetike prevođenja. O hrvatskim prijevodima talijanske poezije*. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada.
- Grgić Maroević I., 2017: *Politike prevođenja. O hrvatskim prijevodima talijanske proze*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Hanshew K., 2018: *Comparing Canons: Croatian and German Realism — A Proposal*. In: C. Pavlović et al., ed.: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*,

- t. XX. *Književni kanon*. Split—Zagreb, Književi krug (Literary Circle) — Department of Comparative Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb.
- Hećimović B., ed., 1990: *Repertoar hrvatskih kazališta*, t. 1—2, Zagreb, Globus — JAZU.
- Jelčić D., 1997: *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb, P.I.P. Naklada Pavičić.
- Katičić R., Novak, S. P., 1987: *Dva tisućljeća pismene kulture na tlu Hrvatske*. Zagreb, SNL.
- Lanson G., 1966: *Histoire de la littérature française*, remaniée et complétée par P. Tuffrau. Paris, Librairie Hachette.
- Nemec K., 1994: *Povijest hrvatskoga romana*. Zagreb, Znanje.
- Novak S. P., 2003: *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb, Golden marketing.
- Pavlović N., 2015: *Uvod u teorije prevođenja*. Zagreb, Leykam international.
- Pavlović C., 2005: *Priča u pjesmi. Pripovjedni postupci Šenoine epske poezije*. Zagreb, Disput.
- Pavlović C., 2006: *Šenoina poetika prevođenja. Traduktološka analiza Šenoinih prijevoda s francuskoga jezika*. Zagreb, Matica hrvatska.
- Prohaska D., 1919: *Pregled književnosti hrvatske i srpske I. (Do realizma 1880)*. Zagreb, Vlastita naklada, Kraljevska zemaljska tiskara (preštampano: *Hrvatska čitanka za 3. i 4. raz.*, Zagreb Trgov. akademija, 1918).
- Sardou V., 2012: *Nos bons villageois*. Pézenas, Théâtre-documentation.
- Scribe E., Villeneuve T., Desvergers, 1844: *Yelva, ou L'orpheline russe*. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Online-Ausgabe: Karlsruhe: Badische Landesbibliothek. Yelva [online] <https://digital.blb-karlsruhe.de/urn/urn:nbn:de:bsz:31-90123> [25.10.2018].
- Šenoa A., 1963: *Sabrana djela. Pjesme*, t. I., ed. S. Ježić. Zagreb, Znanje.
- Šenoa A., 1963: *Sabrana djela. Zlatarovo zlato*, t. II., ed. S. Ježić. Zagreb, Znanje.
- Šicel M., 1966: *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb, Matica hrvatska.
- Šicel M., 1997: *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb, Školska knjiga.
- Ujević M., 1932: *Hrvatska književnost. Pregled hrvatskih pisaca i knjiga*. Zagreb, Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima.
- Živančević M., Frangeš, I., 1975: *Povijest hrvatske književnosti, t. 4. Ilirizam. Realizam*. Zagreb, Liber—Mladost.

### Translators

- Divjakinja N., trans., 2015: A. Šenoa: *The Goldsmith's Treasure*. Zagreb, Spiritoso.
- Divjakinja N., trans., 2018: A. Šenoa: *The Goldsmith's Treasure*. Zagreb, Spiritoso.

Šenoa A., trans., 1870: V. Sardou: *Dobričine seljaci. Igrokaz u 5 (4) činah*, manuscript 449.

Šenoa A., trans., 1963: *Sabrana djela. Pjesme*, t. I., ed. S. Ježić. Zagreb, Znanje. Zagreb, Archives of the Division for the History of the Croatian Theater, the Institute for the History of Croatian Literature, Theater and Music at the Croatian Academy of Sciences and Arts.

Cvijeta Pavlović

### Przekład jako składnik poetyki

STRESZCZENIE | August Šenoa należy do przejściowego okresu w literaturze chorwackiej przypadającego na czas pomiędzy romantyzmem a realizmem. Artykuł przedstawia analizę relacji między licznymi przekładami autorstwa Šenoa i jego utworami oryginalnymi wyrażającymi skłonność do estetyki realizmu, w przeciwieństwie do dominującego postrzegania poetyki Šenoa jako romantycznej. W tekście uwzględniono kulturę źródłową i docelową, kulturowe powiązania, kontakty i wymiany, a także możliwe zwroty w postrzeganiu kulturowych peryferii, jak i wpływ gospodarki na politykę kulturalną.

SŁOWA KLUCZOWE | przekład, August Šenoa, peryferie, romantyzm, realizm

Cvijeta Pavlović

### Translation as a Poetics Constituent

SUMMARY | August Šenoa belongs to a transitional period of Croatian literature, falling between Romanticism and Realism. The paper analyses the relations between Šenoa's numerous translations and the poetics of his texts focusing on his proclivity towards the aesthetics of Realism, as opposed to the dominant perception of his poetics as Romanticist. This paper researches the source and target cultures, cultural links, contacts and exchanges, but also possible twists in the perception of cultural periphery, as well as the influence of economy on cultural politics.

KEYWORDS | translation, August Šenoa, periphery, romanticism, realism

CVIJETA PAVLOVIĆ | PhD, full professor (Section for Comparative Study of Croatian Literature, Department of Comparative literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb). Research investigator in the research projects *Comparative History of Croatian Literature* (1998—2004) and *European Context of Croatian Literature* (2007—2012), principal investigator in the research project *European Context of Croatian Literature* (2013—2014), principal investigator in the research project of the University of Zagreb, Faculty

of Humanities and Social Sciences *Fantasy: A Problem of Reality* (2015). A team member in the research project *Dalmatia — A Destination of European Grand Tour in the 18th and 19th Century (Grand Tour Dalmatia)* (HRZZ) and in the research project *Economic Basis of Croatian Literature* (HRZZ). She participated in the making of the *Lexicon of Croatian Writers*, *Lexicon of World Writers*, *Lexicon of World Literature*, *Croatian Encyclopaedia*, *Marin Držić Lexicon*, *Croatian Literary Encyclopaedia*, *Lexicon of Literary-Cultural Terms*, *Lexicon of Theatre*, and *Antun Gustav Matoš Lexicon*. She published, inter alia, the monographies entitled *Poem Story — Narrative Techniques in Šenoa's Epic Poetry* (2005) (*Priča u pjesmi. Pripovjedni postupci Šenoine epske poezije*, 2005), *Šenoa's Poetics of Translation* (2006) (*Šenoina poetika prevođenja*, 2006), *Croatian and French Literary Connections. 15 Studies* (2008) (*Hrvatsko-francuske književne veze. 15 studija*, 2008), *The Introduction to the Classicism* (2012) (*Uvod u klasicizam*, 2012); she is the editor of the scholarly series *Comparative History of Croatian Literature* (*Komparativna povijest hrvatske književnosti*, 2005—2016, 2018—2019).





# Zvuk u prijevodu Onomatopeje u Tuwimovoj pjesmi *Lokomotiva* i njezinom hrvatskom prijevodu

## Sound in Translation Onomatopoeia in Tuwim's Poem *Locomotive* and Its Croatian Translation

Paulina Pycia-Košćak



<https://orcid.org/0000-0002-7886-7566>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE  
[paulina.pycia@us.edu.pl](mailto:paulina.pycia@us.edu.pl)

Data zgłoszenia: 5.01.2020 r. | Data akceptacji: 13.02.2020 r.

**ABSTRACT** | This article analyzes the onomatopoeias in the poem *Locomotive* by Julian Tuwim and its translation into Croatian. Onomatopoeia is a figure of speech and a linguistic principle deeply rooted in the phonic layer of language and in its culture. The sound organization of the text based on this phenomenon creates not only the formal level, but also the semantic level of the poem. Translating process structures of this type requires not only knowledge of the phonic features of language systems, but also poetic skills.

**KEYWORDS** | onomatopoeia, translation, Tuwim, Polish, Croatian



*Lokomotywa* Juliana Tuwima jedna je od najprepoznatljivih poljskih pjesama za djecu, a prvi put je objavljena 1938. godine u zborniku *Lokomotywa i inne wesole wierszyki dla dzieci*. Tekst je prepun stilskih figura poput hiperbole, personifikacije, gradacije, aliteracije, anafore, opkoračenja i ponavljanja i vrlo je dinamičan. Slikovito opisuje izgled parnog stroja, tehničkog čuda, putnike i robu koju transportira, no na poseban način uključuje i osjetilo sluha. Zvukovi koji prate kretanje lokomotive dopiru do čitatelja pomoću brojnih eufonijskih figura, a čitatelj prati tekst kao niz filmskih kadrova.

Tekst u kojem su jednako bitni i sadržaj i struktura izazov je za svakog prevoditelja, jer u takvim slučajevima oblik teksta prenosi i dopunjuje značenje. Cilj je ovog istraživanja opis prevodilačkih tehnika koje se upotrebljavaju da se prikaže fonološka razina izvornog teksta iz lingvističke perspektive, pogotovo onomatopeje. Istraživanje obuhvaća Tuwimovu pjesmu *Lokomotywa* i njezin prijevod na hrvatski jezik Jasmina Novljakovića i Enesa Kiševića pod naslovom *Lokomotiva*. Istraživanja ovog tipa često se nalaze na margini interesa lingvisti i prevoditelja, jer su s jedne strane usko povezana uz opća obilježja svakog jezičnog koda, a s druge strane uz prevođenje „neizrečenoga“. Taj neizrečen sadržaj odnosi se ne samo na imitiranje nejezičnih zvukova pomoću ljudskih govornih organa nego i na konotacije koje donose eufonijski elementi izvornog jezika, a koje najčešće ne postoje u ciljanom jeziku. Budući da je prevoditelj posrednik koji prenosi prekodiranu poruku, on je odgovoran i prema izvornom tekstu i prema recipijentima ciljanog teksta. Sociokulturni konteksti u kojim funkcioniraju izvorni tekst i prijevod su različiti, zbog toga jednaka vrijednost dvaju tekstova često će se očitovati u različitim jezičnim formulacijama.

Ferdinand de Saussure onomatopeje opisuje analizirajući arbitrarnost jezičnog znaka, tj. postavku da značenje u pravilu ne ovisi o jezičnom izrazu i obrnuto. Tvrdi da one *nisu nikada organski elementi jezičnog sustava*<sup>1</sup> te upozorava da neke riječi koje se mogu činiti onomatopejske zapravo to i nisu (da bi se riješila dvojba oko toga, treba istražiti porijeklo te riječi). Međutim priznaje da se fonosimbolička uloga može dodijeliti nekoj jezičnoj jedinici kad je riječ o estetskoj funkciji, u tom slučaju autor namjerno iskorištava zvukovne asocijacije.<sup>2</sup> Konrad Ehlich tvrdi da eufonijske strukture izražavaju zvukovnu stvarnost pomoću fonetskih jedinica koje su tipične za svaki jezik.<sup>3</sup> Na sličan način Mi-

1 F. de Saussure, 2000: *Tečaj opće lingvistike*. V. Vinja, tlum. Zagreb, ArTresor, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

2 F. de Saussure, 2000: *Tečaj...*, s. 494.

3 K. Ehlich, 2009: *Interjektion und Responsiv*. W: L. Hoffmann, ed.: *Handbuch der deutschen Wortarten*. Berlin—New York, Walter de Gruyter, s. 439—440.

roslaw Bańko definira onomatopeje.<sup>4</sup> Prema njemu onomatopeje su riječi koje imitiraju zvukove i pokrete pomoću svoje fonetike (npr. izbor glasova, naglasak, intonacija) i/ili zapisa (npr. crtice, velika slova). U istu kategoriju ubraja također interjekcije i derivate, čiji struktura i prozodija oponašaju izvanjezičnu stvarnost, tj. zvukove koje proizvode čovjek, životinje, priroda, strojevi i sl.<sup>5</sup> Krešimir Bagić u *Rječniku stilskih figura* definira onomatopeju kao *stvaranje riječi i spojeva riječi koji glasovnim sastavom prikazuju označeno — biće, pojavu ili senzaciju*.<sup>6</sup> Među njima izdvaja: 1) interjekcije 2) onomatopejske riječi i 3) pjesničke onomatopeje, što odgovara klasifikaciji Mirosława Bańke.<sup>7</sup>

Budući da je percepcija zvukova izrazito individualna, kreativne mogućnosti govornika u izražavanju onomatopeičnosti zapravo su neograničene. S druge strane onomatopeje su uglavnom svojstvene određenoj kulturno-jezičnoj zajednici i sastoje se od glasova koji se nalaze u određenom jeziku, no uza samu kombinaciju određenih fonema kod onomatopeje bitni su također ton, intenzitet, ritam, glasnoća, tj. prozodija.

Analiza onomatopeja u dvama jezicima zahtijeva usporedbu njihovih glasovnih sustava. Glasovni sustavi poljskog i hrvatskog jezika su slični, budući da je riječ o dvama slavenskim jezicima, no postoje i vidljive razlike.<sup>8</sup> Samoglasnici su čisti zvukovi, stvaraju se bez zapreke u govornom traktu, uz to, ako nisu izgovarani šaptom, uvijek su zvučni. Razlike među samoglasnicima uvjetovane su oblikovanjem usne šupljine i položajem jezika i usana. Samoglasnici u poljskom jeziku dijele se s obzirom na: 1) položaj mekog nepca: a) „čisti“, usnjeni a [a], e [ɛ], i [i], y [ɨ], u [ɔ], u [u]; b) nazalni ą [ɔ̃], ę [ɛ̃]; 2) stupanj uzdignutosti jezika: a) visoki i [i], y [ɨ], u [u]; b) srednji e [ɛ], ę [ɛ̃], o, ą [ɔ̃]; c) niski a [a]; 3) vodoravni položaj jezika: a) prednji i [i], e [ɛ], ę [ɛ̃]; b) prednjo-srednji y [ɨ]; c) srednji a [a]; d) stražnji u [u], o [ɔ], ą [ɔ̃]. Samoglasnici u hrvatskom jeziku dijele se po istim kriterijima: 1) veličini otvora (visini jezika): a) visoki i [i], u [u]; b) niski: a [a]; c) poluotvoreni e [ɛ], o [ɔ]; 2) mjestu tvorbe (najveće

4 M. Bańko, 2009: *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych*. Warszawa, PWN, s. 5.

5 Ibidem, s. 23.

6 K. Bagić, 2012: *Rječnik stilskih figura*. Zagreb, Školska knjiga, s. 211.

7 Više o tome: P. Guberina, 1967: *Stilistika*. Zagreb, Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta.

8 Prikazana podjela glasova u poljskom i hrvatskom jeziku temelji se na klasifikacijama koje se nalaze u sljedećim izvorima: S. Szober, 1962: *Gramatyka języka polskiego*. W. Doroszewski, oprac. Warszawa, PWN; H. Wróbel, 2001: *Gramatyka języka polskiego. Podręcznik akademicki*. Kraków, Od Nowa; D. Ostaszewska, J. Tambor, 2006: *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*. Warszawa, PWN; E. Barić et. al., 1997: *Hrvatska gramatika*. Zagreb, Školska knjiga; J. Silić, I. Pranjković, 2005: *Gramatika hrvatskoga jezika za gimnazije i visoka učilišta*. Zagreb, Školska knjiga.

suženje govornog trakta): a) stražnji u [u], o [ɔ]; b) srednji a [a]; c) prednji i [i], e [ɛ]. Suglasnici se u poljskom jeziku dijele na: a) frikative / tjesnačnike (polj. *spółgłoski szczelinowe*): f [f], w [v], s [s], z [z], sz [ʃ], ż [ʒ], ś [ɛ], ź [z], h [x]; b) plovive / praskavce (polj. *spółgłoski zwarte*): t [t], d [d], p [p], b [b], k [k], g [g]; c) slivenike / afrikate (polj. *spółgłoski zwarto-szczelinowe, afrykaty*): c [ts], dz [dz], ć [tɕ], dź [dʒ], cz [tʃ], dż [dʒ]; d) nazale (polj. *spółgłoski nosowe*): m [m], n [n], ń [ɲ]; e) vibrant (polj. *spółgłoska drżąca*): r [r]; f) polusamoglasnik (polj. *spółgłoski półotwarte, półsamogłoski*) ł [w], l [l], j [j]. Slična klasifikacija postoji i u hrvatskom jeziku: a) frikativi / tjesnačnici: f [f], w [v], s [s], z [z], š [ʃ], ž [ʒ], h [x]; b) plovivi / praskavci: t [t], d [d], p [p], b [b], k [k], g [g]; c) slivenici / afrikate: c [ts], ć [tɕ], đ [dʒ], č [tʃ], dž [dʒ]; d) nazali: m [m], n [n], nj [ɲ]; e) vibrant r [r]; f) aproksimanti: l [l], lj [ɭ], j [j], v [v].<sup>9</sup> Bitna je razlika između poljskog i hrvatskog jezika u tome da su u prvospomenutom brojniji frikativi i slivenici, tj. glasovi koji nastaju trenjem zračne struje o neku zapreku u usnoj šupljini. To je i jedna od prepoznatljivih značajki poljskog jezika, koji strancima često „šušti“, „šumi“, „zuji“ i „zveči“.

Juliana Tuwima smatra se majstorom onomatopeja. U pjesmi *Lokomotywa* nalaze se brojne onomatopejske riječi, interjeksije i pjesničke onomatopeje. Pjesma se sastoji od više razina, bitan je odnos između sadržaja (semantike) i eufonijskih elemenata (forme). Riječi su odabirane i kombinirane ne samo na temelju značenja nego i na temelju svoje glasovne i slogovne strukture. Zvukovne strukture i dojmovi su dakle važan konstitutivni dio teksta koji se mora dočarati i u prijevodu.

Onomatopejske riječi *uprisutnjuju govor prirode i zvukove okoline. U njima se jezik krika i neartikulirani zvukovi pretvaraju u artikulirane glasove.*<sup>10</sup> U izvornoj pjesmi to su uglavnom glagoli koji imitiraju zvukove poput soptanja, zviždanja, zvečanja, tutnjanja, kucanja, puhanja, soptanja, ispuštanja zraka ili pare, a učinak onomatopeičnosti pospješuju i ritam, rima, aliteracije, sintaktički paralelizmi, ponavljanje leksičkog materijala, anafora i polisindetoni, npr. *Stoi i sapie, dyszy i dmucha [...] / Już ledwo sapie, już ledwo zipie; / I dudni, i stuka, łomoce i pędzi; / I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas, / Do taktu turkoce i puka, i stuka to.* U prijevodu tih stihova na formalnoj razini sačuvano je podosta zvukovnih obilježja originala, no uglavnom u primjetno manjoj mjeri (a anafora posve izostaje): *Stoji i dahće, u znoju se kuha [...] / Jedva već stoji, duhuće jedva; I pišti, i njišti, fr frkće para; juri i žuri stići na vrijeme. / A kotač kotaču prenosi vijest.* Prijevod taj manjak nastoji nadoknaditi pomoću dodatnih eufonijskih elemenata. Kompenzacija se očituje u produljivanju glasova (š) i (s) u glagoli-

9 Glasovi su u daljnjem tekstu zapisani ortografski, a ne fonetski.

10 K. Bagić, 2012: *Rječnik...*, s. 212.

ma *šiššte, jessst i potisskuje* te u nejasno onomatopeičnom produljivanju glasa (z) u glagolu *klizzzi*. Taj postupak evocira jezik stripova u kojima se pomoću nagomilanih grafičkih znakova reprezentira poseban izgovor pojedinih riječi, posebice interjekcija.<sup>11</sup> Rezultat je takvog neuobičajenog zapisa povezivanje dvaju tipova percepcije, gledanja i čitanja, što nije svojstveno originalnom tekstu.

Interjekcije su *uzvici stvoreni izravnim glasovnim oponašanjem šumova, krikova, zvukova koji okružuju čovjeka*<sup>12</sup>. One su kulturno i kontekstualno uvjetovani elementi teksta. Neke od njih imaju svoje točne ekvivalente u različitim jezicima i zbog toga mogu biti jednostavnije za prevođenje od onomatopejskih riječi. No i tu prevoditelje čeka zamka, jer postoje interjekcije koje iste zvukove imitiraju na različite načine, čak kad je riječ o srodnim jezicima, npr. glasanje mačke: *mijau* (hrv.), *miau* (polj.), *мяу* (rus.), *miau* (njem.), *miaou* (franc.), *maullido* (španj.), *miao* (tal.); glasanje psa: *vau vau* (hrv.), *hau hau* (polj.), *зав-зав* (rus.), *wuff wuff* (njem.), *waouh waouh* (franc.), *gua gua* (španj.), *bau bau* (tal.). Na tvorbu interjekcija utječu artikulacijske osobine glasova u jeziku te moguće kombinacije spajanja suglasnika i samoglasnika.

Tuwimova lokomotiva je težak parni stroj koji izbacuje paru: *buch, uch, puff, uff*. Kombinacija ploviva (b) i (p) sa samoglasnikom (u) oponaša otvaranje i zatvaranje zapreke kroz koju prolazi para, a produljivanje frikativa (f) i (h) — prolaz pare kroz tjesnac. Prevoditelji prate Tuwimova rješenja, interjekcije u prijevodu imaju oblike: *uhh, puff, uff, huhh*. Razlika se može zapaziti u produljivanju suglasnika (h) u prijevodu u riječima *uhh* i *huhh*, što imitira produljen (a ne iznenađan) proces ispuštanja pare (dok u izvorniku nema produljivanja tog glasa). Kompenzacija možda nije bila potrebna, ali je adekvatna u smislu toga da se radi o onomatopejskom upućivanju na zvukove koji se također mogu čuti kod kretanja lokomotive.

Interjekcije su u pjesmi uglavnom jednosložni izrazi, istaknuti intonacijom, pa mogu utjecati na dinamiku teksta i olakšati čuvanje ritma. Takvu funkciju imaju u analiziranom prijevodu interjekcije *frr, uff, uh*, koje su istovremeno primjer amplifikacije<sup>13</sup>. Slična je uloga kombinacija jednosložnih riječi

- 
- 11 Konrad Ehlich za tu pojavu koristi termin *Meta-Onomatopoeitika*. Pomoću njega definira „grafičke“ onomatopeje koje imitiraju zvuk pogotovo u stripovima i na chatovima, a sam proces kodiranja zvuka pomoću grafije i dekodiranje grafičkog zapisa zvuka opisuje kao jako kompleksan (K. Ehlich, 2009: *Interjektion...*, s. 439—440).
- 12 K. Bagić, 2012: *Rječnik...*, s. 211. U poljskoj stručnoj literaturi za tu se pojavu koristi termin *onomatopeje właściwe* (usp. L. Pszczołowska, 1975: *Jak się przekłada onomatopeje*. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacje”, nr 6 (24), s. 94).
- 13 R. Lewicki razlikuje šest vrsta prevoditeljskih transformacija na strukturnom nivou: 1) dodavanje elemenata, 2) uklanjanje elemenata, 3) zamjena elemenata, 4) inverzija, tj. promjena redoslijeda, 5) spajanje ili dijeljenje elemenata i 6) pojednostavljivanje sintaktičkih struktura. Amplifikacija je — neovisno o motivima takvog djelovanja —

i pauza izraženih crticom koje imitiraju sporo pokretanje lokomotive: *Para — buch! / Koła — w ruch!*. Takvi elementi određuju foničku dimenziju pjesme. Međutim i u prijevodu tog odlomka nalazi se amplifikacija — ekvivalent u obliku cijelih rečeničnih struktura: *Pare buuk! / Zvižduk, fćucuk, pisak sve jači. / U oblaku pare šište kotači*. Prevoditelji nisu uspjeli postići isti zvučni efekt.

Osim strukturnih transformacija u hrvatskom prijevodu nalaze se također primjeri semantičkih preoblikovanja<sup>14</sup>. Prevoditelji Tuwimove pjesme služe se i aproksimacijom: onomatopejsku imenicu u poljskom tekstu u stihovima *Nagle — gwizd! / Nagle — świst!* zamjenjuju u hrvatskom prijevodu interjekcijom: *Nagli huuk!*. Drugi je stih izostavljen, što je prema klasifikaciji Romana Lewickog primjer strukturne transformacije, tj. uklanjanja elemenata. Takav je postupak opravdan zapravo jedino u situaciji kad je određeni element u originalnom tekstu redundantan, tj. njegovo odstranjivanje ne utječe na kvalitetu teksta (njegovu razumljivost, komunikacijsku vrijednost, estetiku), ili kad je neizbježan zbog razlika u jezičnim sustavima (npr. upotreba osobnih zamjenica, glagolskih pridjeva, kulturne realije).

Neke riječi koje su na prvi pogled neutralne, ne-onomatopejske, u određenom kontekstu uvjetovanom sadržajem i fonetikom dobivaju novo značenje. Primjer takve pojave je u originalnom tekstu ponavljano pitanje *A dokąd? A dokąd? / A dokąd?* koje imitira kucanje kotača vlaka o tračnice i jeku. Hrvatski prijevod: *A kamo? / Kamo? Pa naprijed! / A kamo?* nema tu ritmotvornu i semantičku ulogu. Uz to Tuwimova pjesma sastoji se (uglavnom) od deseteraca koji izražavaju motiv monotonog, ritmičnog putovanja vlaka, što u prijevodu nije sačuvano. Na taj način poremećen je ritmički sustav koji oponaša određene zvukove i pokrete. Riječ je o detaljiziranju teksta koje utječe na referencijalnu razinu (prijevod govori više od originala).

Pjesnička onomatopeja je originalna onomatopeja koju pjesnik stvara kombinacijom onomatopejskih riječi, interjekcija, ali i drugih jezičnih elemenata koji izvorno nisu onomatopejski, npr. leksičkim ponavljanjem i rečeničnom konstrukcijom.<sup>15</sup> Takva individualna kompozicija može biti vrlo sugestivna. U Tuwimovoj pjesmi pojavljuje se u stihovima *Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to / [...]* *A co to to, co to to, kto to tak pcha* i djeluje kao ekvivalent kucanja

dodavanje elemenata koje rezultira većim opsegom prijevoda od izvornog teksta (R. Lewicki, 2017: *Zagadnienia z lingwistyki przekładu*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 200—209).

14 R. Lewicki navodi sedam vrsta transformacija tog tipa: 1) generalizaciju, 2) konkretizaciju, 3) približan prijevod (aproksimacija), 4) modulaciju (metonimija), 5) opisni prijevod (perifraza), 6) konverzijski prijevod, 7) antonimijski prijevod (R. Lewicki, 2017: *Zagadnienia z lingwistyki...*, s. 209).

15 K. Bagić, 2012: *Rječnik...*, s. 213.

kotača lokomotive o tračnice, točnije o spojeve dijelova tračnice, koji je inače jedan od najprepoznatljivih zvukova koje proizvode ova vozila. Prijevod tih stihova na hrvatski *Tako to, tako to, tako to jessst. / [...] I tko to to, tko to to, tko to to to ju gna* primjer je gotovo potpune ekvivalencije i na planu forme i na planu sadržaja. Uglavnom su sačuvane i referencijalna i konotacijska razina teksta, tj. sadržaj izrečen implicitno, kao i aliteracija i ponavljanje. Kao primjer pjesničke onomatopeje valja također spomenuti onomatopejski glagol *tak-taktaju* koji se pojavljuje u prijevodu, nemajući svoj ekvivalent u originalu, međutim ipak je semantički-formalno u njegovu duhu.

Na semantiku osim pojedinih leksema utječu i manje jezične jedinice kao što su morfemi i fonemi, koje su često izvor dodatnih auditivnih dojmova. Svi ti jezični elementi kodiraju sliku, koja baš zbog njih može biti teška ili čak nemoguća za prevođenje. Eufonijski elementi upisani su u jezično-kulturnu zajednicu. Čitatelj koji dekodira tekst prinosi ga svojem znanju o svijetu i svojem iskustvu, stvarajući individualan mentalni konstrukt. Budući da je jezik komunikacijsko sredstvo neke zajednice koja živi u određenoj izvanjezičnoj stvarnosti, znanje o svijetu i iskustva su djelomice zajednički, no osim denotiranja nekih objekata i pojava iz izvanjezične zbilje svaki jezik ima posebne konotacije koje stvara i akustički nivo, koje su razumljive isključivo za izvorne govornike tog jezika.

Kompleksni i brojni elementi poput Tuwimovih onomatopeja zahtijevaju od prevoditelja vrlo dobro poznavanje fonetskih sustava izvornog jezika i ciljanog jezika, svih njihovih pravila te zvučnih, često kulturno obilježenih, asocijacija. Onomatopejski glasovi su pragmatički ekvivalenti, ovisni o jeziku i kulturi; isti zvukovi imitiraju se u raznim kulturama različitim glasovima, no kad je riječ o srodnim jezicima kao što su poljski i hrvatski, bliskost može olakšati proces prevođenja i nalaženja ekvivalenata. Doslovno prevođenje onomatopeja ponekad zapravo slučajno dovodi do ekvivalentnosti na fonetskoj razini. No s druge strane srodnost može biti i zamka zbog mogućih interferencija i „lažnih prijatelja”, pogotovo međujezičnih homonima. Uvijek se također može postaviti pitanje je li srodnost takvih sistema dovoljno iskorištena, jer se ne mora odlučivati o razumljivosti teksta, prepoznatljivosti tema ili sadržaja (npr. nekonvencionalni, neobični, čudnovati zvukovi) i određenom učinku. Sintaktičko i semantičko ustrojstvo poljskog i hrvatskog jezika nije naime toliko različito da opravdava sve prevoditeljske odluke i izbore.

Hrvatski prijevod naravno nije jedini pokušaj „svladavanja” *Lokomotive*. Analizirajući ruski prijevod<sup>16</sup> Tuwimove pjesme, Lucylla Pyszczowska

16 Citirani ruski prijevod Emme Moszkowskaje pod naslovom *Parovoz* nalazi se u zbirci *Lokomotywa = The locomotive = Lokomotiva = Parovoz*, Kraków, TAiWPN Universitas, 2017.

izostavljanje onomatopeje i korištenje dodatnih rima umjesto nje, ponavljanja i promjene dužine stihova naziva vizualno-kinetičkom figurom (polj. *figura wizualno-kinetyczna*). Takve promjene, slično kao i u hrvatskom prijevodu, u ruskoj verziji osiromašile su leksičku razinu teksta. Kritički također piše o francuskom prijevodu<sup>17</sup>, zapravo doslovnom prijevodu (prepjevu) u kojem prevoditelj nije upotrijebio ni fonične ekvivalente onomatopeja. Izuzetak je njemački prijevod<sup>18</sup> u kojem su djelomično sačuvane formalna i semantička razina teksta. Imitiranje zvuka nije izraženo kao u originalnom tekstu, jer ponavljanje glasa (š) nije tako često, no auditivni dojmovi su uvijek individualni. Pszczołowska podsjeća također na činjenicu da su imenice *maszyna* (hrv. *stroj / mašina*) i *szyna* (hrv. *tračnica / razg. šina*) u poljskom jeziku posuđenice iz njemačkog jezika, što je u tom slučaju sigurno olakšalo zadatak njemačkog prevoditelja, no hrvatskog začudo nije.<sup>19</sup>

U hrvatskom prijevodu akustička razina izvorne pjesme djelomično jest prenesena, međutim nedostaje preciznost izraza zvuka. Naime svaka promjena na foničnoj razini teksta utječe na ostale razine, a time i na širi kontekst. Česta kompenzacija reduciranih eufonijskih elemenata u originalnom tekstu u drugim fragmentima prijevoda ima kao cilj nadoknađivanje ispuštenih zvukovnih efekata. U prijevodu su sačuvani rima i ritam koji pripadaju formalnoj razini, no na istoj razini narušena je sintaktička struktura. Na referencijalnoj i konotacijskoj razini podudaraju se asocijacije na veličinu i težinu parnog stroja, no auditivni su doživljaji u usporedbi s originalnim tekstom ipak ograničeni. Valja spomenuti također činjenicu da su prevoditelji iskoristili onomatopejske izraze koji su inače vezani uz glasanje životinja. Glagoli *frktati* i *njištati* opisuju glasanje konja, prema Hrvatskom jezičnom portalu<sup>20</sup> prvi je definiran kao ‚rzati‘, drugi kao ‚prodorno oglašavanje konja (ob. kad je razigran ili nemiran)‘. Upitna je međutim korelacija zvukova mehaničkog stroja i životinjskog glasanja, pa je taj izbor ekvivalenta kontroverzan.

Prijevod onomatopejskih struktura problematičan je dakle zbog toga jer je usko povezan s fonološkim sustavom jednog jezika te zbog toga što je veza između akustičke forme i auditivnih asocijacija konvencionalna. Štoviše čak isti glasovi u različitim jezicima mogu oponašati različite zvukovne fenomene. Pszczołowska upućuje na bitnu činjenicu da je osjećaj prirodne veze između znaka i designata kod onomatopeja jak jer je designat

17 Francuski prijevod Paula Cazina *La locomotive* nalazi se u zbirci *La locomotive: Le navet: La radio des oiseaux*, Warszawa, Polonia, 1958.

18 Prevoditelj je citirane pjesme *Die Lokomotive* vjerojatno Jan Lenica (München, Parabel Verlag, 1969). Autorica ne navodi te podatke.

19 L. Pszczołowska, 1975: *Jak się przekłada...*, s. 89–91.

20 Dostupno na internetu: [www.hjp.znanje.hr](http://www.hjp.znanje.hr) [pristup: 30.01.2020].

zvuk.<sup>21</sup> Ta tvrdnja vodi do pokušaja analize onomatopeje iz semiotičkog gledišta, tj. kao znaka.

Charles Peirce izdvaja tri osnovne vrste znakova: ikone, koje upućuju na objekt na temelju svojih svojstava (među kojima se razlikuju dijagrami, metafore i ideogrami); indekse, s kojima je povezan prostorno-vremenski odnos uzročnosti ili susljednosti, i simbole, koji upućuju na zakon ili regularnost. Sva tri odnosa prisutna su u svim znakovima, no jedan od njih u njemu uvijek prevladava.<sup>22</sup> Onomatopeje se ubrajaju u ideograme (polj. *obrazy*), kod kojih je povezanost uočljiva pomoću osjetila i koji se zasnivaju na oponašanju (*mimesis*). Joanna Kubaszczyk<sup>23</sup> izdvaja dvije vrste fonološke ikoničnosti. Prva, tzv. izravna fonološka ikoničnost povezana je s „klasičnim” onomatopejama, u kojima su jezične jedinice prirodno motivirane (npr. glasanje mačke *mijau* motivira glagol *mijaukati*). Dalje razlikuje leksičku i neleksičku izravnu fonološku ikoničnost. Leksička ikoničnost je ograničena, jer je uvjetovana jezičnim konvencijama, ovisna o određenom jezičnom sustavu i o određenoj kulturi (npr. konvencionalni način zapisa i izgovora koji oponaša kucanje sata: hrv. *tik(a)-tak(a)*, polj. *tik-tak*, eng. *tick tock*; glagol koji ilustrira kašalj: hrv. *kašljati*, polj. *kaszleć*, eng. *to cough*). Neleksička ikoničnost tipična je za stripove i odnosi se na vizualizaciju zvukova pomoću posebne grafije (npr. razvučena, raztrgana, plešuća slova; redupliciranje ili gomilanje slova; igre velikim i malim slovima). Druga vrsta, tzv. neizravna fonološka ikoničnost odnosi se na glasovni simbolizam<sup>24</sup> (polj. *symbolizm fonetyczny*).

Glasovni simbolizam je pojava u kojoj pojedini fonemi, slogovi ili ton imaju određeno značenje, i to u slučaju kad zapravo u okviru jezične konvencije za govornike nekog jezika nemaju značenje (vrše isključivo diferencijalnu funkciju). Prva istaživanja glasovnog simbolizma proveo je Edward Sapir koji je utvrdio sklonost pripisivanja zvukovima nekih semantičkih kategorija kao što su veličina, snaga, okruglost, uglatost, brzina, sporost, težina, lakoća

21 L. Pszczołowska, 1975: *Jak się przekłada...*, s. 93.

22 Ch. Peirce, 1991: *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. J. Hoopes, ed. Chapel Hill, University of North Carolina Press.

23 J. Kubaszczyk, 2016: *Faktura oryginału i przekładu. O przekładzie tekstów literackich*. Warszawa, PWN, s. 67–87.

24 K. Bagić definira glasovni simbolizam kao pojavu *pridavanja simboličkih vrijednosti pojedinim glasovima*, onomatopeja je njegov najpoznatiji primjer (K. Bagić, 2012: *Rječnik...*, s. 215). Prema S. V. Woroninu u glasovnom simbolizmu glavnu ulogu nema isključivo izravno akustičko imitiranje, nego i mjesto artikulacije fonema (S. W. Woronin, 2006: *Osnovy fonosiemantiki*. Moskwa, Izdatielstwo Lenand, s. 71). Primjer je takve pojave u analiziranom prijevodu riječ *fićuk*. Fićukanje je proizvodnja laganog zvuka zaobljenim položajem usana, ispuštena struja zraka slični izgovoru glasa (f), dok su usne u istom položaju kao kod izgovora glasa (u).



i sl. Uspoređujući samoglasnike (a) i (i), anketirani govornici engleskog jezika prvi su smatrali „većim“ i „snažnijim“.<sup>25</sup> Takva je interpretacija vjerojatno uvjetovana i time da samoglasnik (a) više angažira glasovne organe i zahtijeva više napora u izgovoru nego samoglasnik (i).

U prijevodu onomatopeja bitno je dakle podudaranje dojmova i simboličke vrijednosti glasova u izvornom i ciljanom jeziku. Ikoničnost, tj. odnos sličnosti između znaka i objekta koji predstavlja u tom slučaju isključuje slobodu prijevoda, štoviše može se smatrati načelnom strategijom. Andreas Fischer<sup>26</sup> izdvaja tri vrste ikoničnosti: auditorijsku (eng. *auditory iconicity*), artikulacijsku (eng. *articulatory iconicity*) i asocijativnu (eng. *associative iconicity*). Auditorijska ikoničnost obuhvaća leksičke, npr. *whoosh, shoo* (eng.) i ne-leksičke onomatopeje („prirodnije“), npr. *shshsh* (eng.), koje imitiraju neartikulacijske zvukove. Artikulacijska ikoničnost opisuje vezu između oblika i položaja govornih organa te značenja. Asocijativna ikoničnost je pojava koju je najteže definirati, naime govornici jednog jezika pripisuju određena značenja nekim zvukovima jer su ona „upisana“ u te zvukove. Na taj način riječi koje imaju slično značenje izražavaju se pomoću istih zvukova. Druga je mogućnost da govornici već poznaju riječi koje imaju slično značenje izraženo pomoću takvih zvukova i na taj način pripisuju zvukovima određeno značenje. Lingvist na kraju zaključuje da je fonetičnost stupnjevita. Stanislav V. Woronin<sup>27</sup> istražuje onomatopeje uspoređujući njihove oscilogramе sa snimkama zvukova prirode. Na taj način dobiva pet vrsta onomatopeja: semelfaktivne (eng. *instants*), durativne (eng. *continuants*) i frekventivne (eng. *frequentatives*) te dva miješana tipa: semelfaktivno-durativne (eng. *instants-continuants*) i frekventivno-semelfaktivno-durativne (eng. *frequentatives-instants-continuants*). Prve obavezno sadrže plozive koji oponašaju nagli i kratkotrajni zvuk, npr. *tap, bit, pip* (eng.), druge oponašaju dugotrajne zvukove pomoću samoglasnika ili frikativa, npr. *peep, sizzle, hiss* (eng.), dok treće oponašaju disonantne, vibracijske i drhteće zvukove koji se uglavnom zasnivaju na glasu (r), npr. *purr, chirr* (eng.). Miješani su tipovi kombinacije „čistih“ zvukova, semelfaktivno-durativne, npr. *plump, flap, slump* (eng.); frekventivno-semelfaktivno-durativne, npr. *crash, screech, ring* (eng.).

U Tuwimovoj se pjesmi nalaze primjeri semelfaktivno-durativnih onomatopeja koje imitiraju ispuštanje pare i zraka iz parnog stroja: [...] *dmu-*

25 E. Sapir, 1929: *A study in phonetic symbolism*. „Journal of Experimental Psychology“, nr 12 (3), s. 225—239.

26 A. Fischer, 1999: *What, if Anything, is Phonological Iconity?* W: M. Nänny, O. Fischer, eds.: *From Miming Meaning. Iconity in Language and Literature*. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, s. 123—129.

27 S. W. Woronin, 2006: *Osnovy...*, s. 39—70.

*cha* / [...] *bucha* koje su dodatno intenzivirane rimama. U hrvatskom prijevodu sačuvane su samo rime: [...] *kuha* / [...] *trbuha*, nedostatak ekvivalenta kompenzira u nekom stupnju kombinacija samoglasnika (u) i frikativa (h). Zvuk koji se proizvodi tjeranjem zraka kroz uski kanal u usnoj šupljini sličan je zvuku koji imitiraju onomatopeje u originalnom tekstu. Semelfaktivne onomatopeje u poljskom jeziku [...] *i puka, i stuka* [...] kombinacijom ploziva (p), (k) i (t) imitiraju kucanje. U tom slučaju prevoditelji nisu mogli iskoristiti hrvatski ekvivalent jer interjekcija koja oponaša isti zvuk *kuc* (ili u redupliciranom, dvočlanom obliku *kuc-kuc*) ima drukčije artikulacijske osobine. Primjer durativne onomatopeje *zipie* koji sadrži kombinaciju frikativa (z) i samoglasnika (i) u izvornom tekstu nije preveden na hrvatski. Glagol *zipać* znači ‚teško, glasno i polagano disati‘, no u poljskom jeziku postoji također izraz *ledwo (ledwie) zipać* koji znači ‚biti jako slab‘. Tuwimova igra značenjima nije prenesena u hrvatskom tekstu. Međutim durativne onomatopeje nalaze se na drugim mjestima u prijevodu: *I pišti, i njišti* [...]. Kombinacije frikativa (š) i samoglasnika (i) imitiraju tanak, piskav zvuk tipičan za kretanje lokomotive.

Fonetska ikoničnost Tuwimove pjesme izazov je za svakog prevoditelja, no hrvatski prijevod ne može se u tom slučaju usporediti s originalnim tekstom. Na tom mjestu treba spomenuti pojam tzv. adekvatnosti. Roman Lewicki<sup>28</sup> definira prevođenje kao vrstu komunikacijskog čina, prema tome adekvatnost prijevoda odnosi se na komunikacijsku efektivnost (funkciju). Adekvatnost prijevoda je stupnjevita i hijerarhijska, tj. može se ostvariti u manjem ili većem stupnju, te se može odnositi na različite aspekte komunikacijske situacije. Za tu dimenziju prevođenja bitan je adresat poruke (prijevoda), tj. imaginaran primatelj prijevoda. U analiziranoj pjesmi potencijalan primatelj poruke je jasan: glavni je ciljani primatelj dijete koje intenzivno percipira sve zvukove. Slušna percepcija je sposobnost primanja, registriranja i identificiranja zvuka. Pravilno prepoznavanje zvukova je temeljno za učenje govorenja, dugotrajan proces koji se između ostalog odnosi na imitiranje zvukova okoline. Tekst poput Tuwimove pjesme zahvaljujući onomatopejama, ritmu, rimi i sl. stimulira razvoj slušne percepcije, jer fonička razina vrši impresivnu funkciju. Ewa Jędrzejko<sup>29</sup> tvrdi da je otkrivanje i prepoznavanje smisla postupaka na foničnoj razini teksta uvjet njegovog razumijevanja te aktivnog sudjelovanja u svojevrsnoj igri koju prate estetski dojmovi i praksa učenja. Pjesnici Julian Tuwim, Jan Brzechwa, Julian Przyboś bili su majstori igre zvukom u kojoj su omogućavali djeci — čije

28 R. Lewicki, 2017: *Zagadnienia z lingwistyki...*, s. 156—157.

29 E. Jędrzejko, 1997: *Strategia tekstotwórcza a gry językowe*. W: E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, red.: *Gry w języku, literaturze i kulturze*. Warszawa, Energiea, s. 66.

je znanje o jeziku i njegovo upotrebljavanje još nesvjesno i intuitivno — prepoznavanje ikoničnosti jezičnih znakova.<sup>30</sup>

Intencije autora teksta, i originalnog i prevedenog, povezane su s tzv. dominantom. Anna Bednarczyk razlikuje dvije vrste dominante: 1) translacijsku (polj. *dominanta translatoryczna*), tj. onaj element strukture teksta koji je ključ za razumijevanje njegovog smisla na svim razinama i koji je faktor ekvivalentnosti te 2) prevoditeljsku (polj. *dominanta translatorska*), tj. subjektivnu prevoditeljevu motivaciju i odabranu strategiju koja utječe na prihvaćanje teksta u novoj kulturi.<sup>31</sup> Tvrdi također da dominantna za koju se odlučio prevoditelj ne mora biti ista kao ona koju je odabrao autor izvornog teksta.<sup>32</sup> Međutim u tekstovima poput Tuwimove *Lokomotive* hijerarhija formalnih i semantičkih elemenata čini se sasvim očitom. Koncept dominante može se primijeniti na sljedeći način: translacijskom dominantom može se smatrati fonetska ikoničnost, dok se prevoditeljsku dominantu može definirati kao fonocentričnost (zvučnost kao ishodište strukturiranja teksta na formalnoj i semantičkoj razini). Analiza prijevoda dokazala je da u prevedenom tekstu nedostaje onomatopejskih elemenata. Zbog toga se teza da se dominante u izvornom i u prevedenom tekstu ne moraju poklapati, jer su one često određene subjektivnim dojmovima koje dopušta sloboda prevođenja, čini upitnom. Njome se naime mogu opravdati vidljivi nedostaci prijevoda.

Otklon od vjernosti originalnom tekstu u hrvatskom prijevodu primjetan je na formalnoj i semantičkoj razini. Aktivizacija akustičkih svojstava u pjesmi ovisi ne samo o upotrebi različitih vrsta onomatopeja nego i o cijelom kontekstu. Neke riječi koje su inače „neutralne” u pjesmi dobivaju dodatno značenje, kod drugih je fonetska ikoničnost izraženija. Dojmovi su pojačani također pomoću ponavljanja, rima i ritma. No u svim slučajevima hrvatski prijevod čini se siromašnijim od originala, što utječe na konotacijsku razinu.

Taj zaključak vodi do pitanja o ekvivalentnosti prijevoda / prijevodnoj ekvivalenciji. Nataša Pavlović<sup>33</sup> podsjeća da su teorije ekvivalencije nastale kao rezultat istraživanja u okviru kontrastivne lingvistike. Pojam prijevodne ekvivalencije definiran je na različite načine: od radikalnih mišljenja da prijevod mora izraziti vjerno i na potpuno identičan način to što je izraženo u izvornom tekstu do

30 Koliko su auditivni dojmovi bitni u dječjem svijetu potvrđuje među ostalim nominalna funkcija onomatopeja, vlak je prije *ćihu-ćihu* (polj. *ciuf-ciuf*) nego *vlak*, pas *vau-vau* (polj. *hau hau*) nego *pas* i sl.

31 A. Bednarczyk, 2008: *W poszukiwaniu dominandy translatorskiej*. Warszawa, PWN, s. 144.

32 Ibidem, s. 11.

33 N. Pavlović, 2015: *Uvod u teorije prevođenja*. Zagreb, Leykam international d. o. o., s. 31.

teza da prijevod mora biti istovrijedan izvornom tekstu na sadržajno-stilskoj razini<sup>34</sup>. Uz prijevodnu ekvivalenciju postoji također pojava definirana kao formalna korespondencija. John C. Catford<sup>35</sup> opisuje prvu kao istovrijednost između tekstova, na razini desaussureovskog *parole*, dok je druga — odnos iste vrijednosti između jezičnih jedinica koje se u različitim jezicima nalaze na istom mjestu u jezičnom sustavu, što odgovara *langue*. Ekvivalencija u tom smislu ne zahtijeva dakle podudaranje značenja određenih jedinica u dva jezična sustava, štoviše izvorni tekst i prijevod ne mogu biti jednaki jer je značenje jezičnih jedinica od kojih su sastavljeni različito (ovisno o kulturi). Lingvist tvrdi da je odnos ekvivalencije stupnjeviti, jer se može odnositi na tekst kao cjelinu i na njegove odlomke. Ekvivalentnost se dakle može interpretirati ne kao odnos nego kao osobina prijevoda; s druge strane ekvivalencija se zasniva na prilagođavanju značenja, a ne na prenošenju značenja.<sup>36</sup> Formalna korespondencija u analiziranim tekstovima nalazi se u strukturno-jezičnom poklapanju elemenata, tj. u takvim postupcima koji su omogućili zadržavanje oblika i rasporeda jezičnih jedinica (npr. u prijevodu stiha u obliku rečenice *Stoi na stacji lokomotywa* (polj.), koji u hrvatskom tekstu zvuči *Stoji na postaji lokomotiva* (hrv.)). S druge strane prijevodna ekvivalencija *apriori* dopušta odstupanja u ciljanom tekstu (npr. stih *W dziewiątym — same tuczzone świnie* preveden je na hrvatski kao *u devetom, uff, debele svinje* iako u hrvatskom jeziku postoji doslovan ekvivalent pridjeva *tuczzone*, tj. *tovljene*, koji čak ima istu slogovnu strukturu). U cijelom prijevodu nalaze se brojni primjeri takve dinamične ekvivalencije. Dinamična ekvivalencija ne ostvaruje se na temelju poklapanja poruke u izvornom i ciljanom jeziku, nego na tome da *odnos između primatelja i poruke bude suštinski isti kao onaj koji je postojao između izvornih primatelja i poruke*.<sup>37</sup>

Osim već opisanih različitih vrsta onomatopeja valja na kraju spomenuti i činjenicu da u Tuwimovoj pjesmi cijeli stihovi imaju oblik složene onomatopeje: *Ruszyła maszyna po szynach ospale / [...] I spieszy się, spieszy, by zdążyć na czas*. Kombinacija frikativa (š) i samoglasnika (y), vrlo česta u cijelom tekstu,

34 Pripadnici su prve struje: A. B. Fiedorow, 2002: *Osnowy obszczej teorii pieriewoda*. Moskwa, Filologija TRI, s. 15 i W. S. Winogradow, 2004: *Pieriewod: obszczyje i leksyceskije woprosy*. Moskwa, Izdatielstwo instituta obszczego sriednieg obrazowanija RAO, s. 173; dok drugu reprezentiraju: W. N. Komissarow, 2011: *Sowriemiennoje pieriewodowiedienije*. Moskwa, Walent, s. 403; J. Lukszyn, 1993: *Tezaurus terminologii translatorycznej*. Warszawa, PWN, s. 71 prema R. Lewicki, 2017: *Zagadnienia z lingwistyki...*, s. 129—131.

35 J. C. Catford, 1965: *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. London, Oxford University Press, s. 27—28.

36 Lewicki R., 2017: *Zagadnienia z lingwistyki...*, s. 145.

37 N. Pavlović, 2015: *Uvod u teorije...*, s. 47. Više o tome: E. Nida, 1964: *Toward a Science of Translating*. Leiden, E. J. Brill.

imitira zvuk koji proizvodi kretanje teškog stroja, taj dojam pojačava metrička kompozicija stihova koji se sastoje od deset slogova. Pjesma ima oblik zvučne metafore.

U prijevodu većina onomatopeja nije sačuvana, čak ako se uzmu u obzir brojni pokušaji kompenzacije. Rješenja poput *jessst*, *šiššte*, *klizzzi*, *potisskuje* jesu inovativna, no više na vizualnoj nego na auditivnoj razini. Prilagođavanje značenja koje opisuje R. Lewicki u tom slučaju utječe na status prijevoda<sup>38</sup>. Prijevod se smatra verzijom izvornog teksta namijenjenom primateljima ciljne kulture, koja je ispravna (gramatički, stilski i sl.), koherentna, razumljiva, slična drugim tekstovima tog tipa, koja ima isti perlokucijski učinak itd. Sve te značajke vrijede za hrvatski tekst. Međutim zvukovnost teksta formirana između ostaloga pomoću onomatopeja, izražena eksplicitno (onomatopejskim riječima i interjekcijama) ili implicitno (rečenična struktura, leksička ponavljanja i dr.) u izvornoj pjesmi, u prijevodu gubi na vrijednosti. Budući da u analiziranoj pjesmi dolazi do specifičnog prožimanja sadržaja i forme, može se zaključiti da je prevedena pjesma hendikepirana uzme li se u obzir jednako dubinsku i površinsku strukturu teksta.

## Literatura

- Bagić K., 2012: *Rječnik stilskih figura*. Zagreb, Školska knjiga.
- Bańko M., 2009: *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych*. Warszawa, PWN.
- Barić E. et al., 1997: *Hrvatska gramatika*. Zagreb, Školska knjiga.
- Bednarczyk A., 2008: *W poszukiwaniu dominandy translatorskiej*. Warszawa, PWN.
- Catford J. C., 1965: *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. London, Oxford University Press.
- De Saussure F., 2000: *Tečaj opće lingvistike*. V. Vinja, tulum. Zagreb, ArTresor: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Ehlich K., 2009: *Interjektion und Responsiv*. W: L. Hoffmann, hrsg.: *Handbuch der deutschen Wortarten*. Berlin—New York, Walter de Gruyter, s. 423—445.
- Fiedorow A. B., 2002: *Osnowy obszczej teorii pieriewoda*. Moskwa, Filologija TRI.

<sup>38</sup> Status prijevoda je prema R. Lewickom poseban položaj prijevoda u ciljanoj kulturi, koji je rezultat postojanja određenih jezičnih osobina i percipiranja tekstova tog tipa; reprezentacija originala u ciljanoj kulturi (R. Lewicki, 2017: *Zagadnienia z lingwistyki...*, s. 121).

- Fischer A., 1999: *What, if Anything, is Phonological Iconity?* W: M. Nänny, O. Fischer, eds.: *From Miming Meaning. Iconity in Language and Literature*. Amsterdam—Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, s. 123—134.
- Guberina P., 1967: *Stilistika*. Zagreb, Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta.
- Jakobson R., 1960: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki“, z. 1, s. 77—86.
- Jędrzejko E., 1997: *Strategia tekstotwórcza a gry językowe*. W: E. Jędrzejko, U. Żydek-Bednarczuk, red.: *Gry w języku, literaturze i kulturze*. Warszawa, Energeia.
- Komissarow W. N., 2011: *Sowriemiennoje pieriewodowiedienije*. Moskwa, Walent.
- Kubaszczuk J., 2016: *Faktura oryginału i przekładu. O przekładzie tekstów literackich*. Warszawa, PWN.
- Lewicki R., 2017: *Zagadnienia z lingwistyki przekładu*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Lipiński K., 2002: *Po szynach ospale... O tłumaczeniach „Lokomotywy” Juliana Tuwima na język niemiecki*. W: J. Koźbiał, red.: *Recepcja — transfer, przekład*. T. 1. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 69—86.
- Lukszyn J., 1993: *Tezaurus terminologii translatorskiej*. Warszawa, PWN.
- Nida E., 1964: *Toward a Science of Translating*. Leiden, E. J. Brill.
- Ostaszewska D., Tambor J., 2006: *Fonetyka i fonologia współczesnego języka polskiego*. Warszawa, PWN.
- Pavlović N., 2015: *Uvod u teorije prevođenja*. Zagreb, Leykam international d. o. o.
- Peirce Ch., 1991: *Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. J. Hoopes, ed. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Pszczółowska L., 1975: *Jak się przekłada onomatopeje*. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacje“, nr 6 (24), s. 87—98.
- Sapir E., 1929: *A study in phonetic symbolism*. „Journal of Experimental Psychology“, nr 12 (3), s. 225—239.
- Silić J., Pranjković I., 2005: *Gramatika hrvatskoga jezika za gimnazije i visoka učilišta*. Zagreb, Školska knjiga.
- Szober S., 1962: *Gramatyka języka polskiego*. W. Doroszewski, oprac. Warszawa, PWN.
- Tuwim J., 2007: *Lokomotywa*. Poznań, Oficyna Wydawnicza G&P.
- Tuwim J., 2015: *Lokomotiva*. J. Novljaković, E. Kišević, tłum. Zagreb, Ibis Grafika.
- Winogradow W. S., 2004: *Pieriewod: obszczije i leksiczeskije woprosy*. Moskwa, Izdatielstwo instituta obszczego sriednieg obrazowanija RAO.
- Woronin S. W., 2006: *Osnovy fonosiemantiki*. Moskwa, Izdatielstwo Lenand.
- Wróbel H., 2001: *Gramatyka języka polskiego. Podręcznik akademicki*. Kraków, Od Nowa.

Paulina Pycia-Kośćcak  
Dźwięk w przekładzie  
Onomatopeje w wierszu *Lokomotywa* Juliana Tuwima  
i jego chorwackim przekładzie

STRESZCZENIE | W artykule przeprowadzono analizę wymagającego środka stylistycznego, jakim jest onomatopeja, w oryginalnym tekście — wierszu *Lokomotywa* Juliana Tuwima i w jego chorwackim przekładzie. Onomatopeje imitują dźwięki rzeczywistości pozajęzykowej, wykorzystując w tym celu specyfikę warstwy fonicznej danego języka, są zatem uwarunkowane kulturowo. W analizowanym tekście wyjściowym warstwa foniczna w dużej mierze uzupełnia warstwę semantyczną, jednak w przekładzie ta zależność jest wyraźnie ograniczona. Techniki translatorskie, w tym liczne kompensacje, w tłumaczonym wierszu nie oddają w pełni wrażeń akustycznych oryginalnego tekstu.

SŁOWA KLUCZOWE | onomatopeja, tłumaczenie, Tuwim, język polski, język chorwacki

Paulina Pycia-Kośćcak  
Zvuk u prijevodu  
Onomatopeje u Tuwimovoj pjesmi *Lokomotiva*  
i njezinom hrvatskom prijevodu

SAŽETAK | Ovaj članak analizira onomatopeju, zahtjevnu stilsku figuru u izvornom tekstu, pjesmi *Lokomotiva* Juliana Tuwima i u hrvatskom prijevodu. Onomatopeje oponašaju zvukove izvanjezičke stvarnosti koristeći u tu svrhu specifičnost fonične razine određenog jezika, pa su one kulturološki uvjetovane. U analiziranom izvornom tekstu fonična razina uvelike nadopunjuje semantičku, međutim u prijevodu je taj odnos ograničen. Prijevodne tehnike, uključujući brojne kompenzacije, u prevedenoj pjesmi ne odražavaju u potpunosti akustične dojmove izvornog teksta.

KLJUČNE RIJEČI | onomatopeja, prijevod, Tuwim, poljski, hrvatski

PAULINA PYCIA-KOŚĆCAK | dr, adiunkt w Instytucie Językoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, pracownik naukowo-dydaktyczny. Obszar jej zainteresowań badawczych obejmuje językoznawstwo kontrastywne chorwacko-polskie, socjolingwistykę i pragmatykę, a także problem ekwiwalencji w przekładzie i glottodydaktykę. Autorka monografii pt. *Płec a język (na materiale współczesnego języka polskiego i chorwackiego)* (2011) i licznych artykułów naukowych, a także współredaktorka dwóch tomów zbiorowych o Chorwacji lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jest członkiem Komisji Językoznawstwa PAN, o. Katowice (od 2011 roku).



# Minor Literature in the Case of Brina Svit\*

## Literatura mniejsza na przykładzie Briny Svit

Primož Mlačnik



<https://orcid.org/0000-0001-7701-1064>

UNIVERSITY OF LJUBLJANA  
[primoz.mlacnik@fdv.uni-lj.si](mailto:primoz.mlacnik@fdv.uni-lj.si)

Date of application: 12.11.2018 | Date of acceptance: 10.02.2020

**ABSTRACT** | The article draws on the Deleuzoguattarian conceptualisation of minor literature in order to analyse the literature of Brina Svit. The concepts of (de)territorialisation (schizophrenia), minor, and other attributes of minor literature are employed in the comparative analysis of different literary elements of four of Brina Svit's novels. The article outlines the 'line of flight' (defined as deterritorialisation, de-oedipisation, politicalness, and collectiveness) that manifests itself from Svit's novels written in Slovenian to the novels written in French. The literature of Brina Svit is placed in between minor literature and minority literature.

**KEYWORDS** | minor literature, language, politicalness, (de)territorialisation, the novels of Brina Svit

---

\* This article is a part of the project *The Production of Meaning and Knowledge in a Time of Crisis: Cultural, Religious and Scientific-Developmental Aspects of Societies in Slovenia, the Balkans, Europe* (39176), which is financially supported by the Slovenian Research Agency.



## Introduction

In the seminal work *Kafka: Toward a Minor Literature* (1986) [*Kafka: Pour une Littérature Mineure*, 1975], Gilles Deleuze and Felix Guattari outlined the theory of minor literature through a re-reading of Franz Kafka's literature. Their account of minor literature disregards pre-existing literary categories and genres, while at the same time acknowledges the complex relationship between author and language, desire and writing, and minor and major literature in terms of their power relationship and literary expression. This important and unique literary theory was infused by the following philosophical concepts developed by Deleuze and Guattari in their most important works<sup>1</sup>: schizophrenia, (de) territorialisation, (de-)Oedipised free-flowing rebellious desire, and the concept of the minor, which has recently been appropriated by several contemporary authors.<sup>2</sup>

Minor literature is defined as literature written by members of the minority in the language of the majority.<sup>3</sup> This linguistic crossing is often manifested in impoverished language, the detemporalisation and deterritorialisation of the internal construction of the literary work, the persistence of discursive themes of escape and foreignness, the collectiveness and politicalness of the subjective expressions of the main protagonists, and the humanist character and universalizing tendencies that foster intergenerational and intercultural reconciliation and fluidity. However, the character of minor and minor literature is slightly more complicated than the direct application of this theory presupposes.

- 
- 1 G. Deleuze, F. Guattari, 1983: *Anti-Oedipus*. Minneapolis, University of Minnesota Press; G. Deleuze, in F. Guattari, 1987: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis—London, University of Minnesota.
  - 2 P. Broomans, 2015: *The Importance of Literature and Cultural Transfer: Redefining Minority and Migrant Cultures*. „Studies on Cultural Transfer & Transmission” 7, pp. 9—38; J. Cergol, 2014: „Minority” Literature: A Case Study in the Literary Production of the Italian Minority in Slovenia and Croatia and the Slovenian Minority in Italy. „International Journal of Language, Translation and Intercultural Communication” 2, pp. 61—68; J. N. Garcia, 2017: *Translation and the Limits of Minority Discourse in the Philippines*. „Continuum: Journal of Media and Cultural Studies” 31 (1), pp. 24—32; R. Khan, T. Laurie, 2017: *The Concept of Minority for the Study of Culture*. „Continuum: Journal of Media and Cultural Studies” 31(1), pp. 92—103; D. Samou, 2014: *Narratives of Arab Anglophone Women and the Articulation of a Major Discourse in a Minor Literature*. „Interdisciplinary Political and Cultural Journal” 16 (1), pp. 65—81; S. Sarker, 2013: *On Remaining Minor in Modernisms: The Future of Women's Literature*. „Literature Compass” 10 (1), pp. 8—14; S. Mukherjee, 2016: *Videogames as “Minor Literature”*: Reading Videogame Stories through Paratexts. „Journal of Theory and Criticism” 23, pp. 60—75.
  - 3 G. Deleuze, F. Guattari, 1986. *Kafka...*, p. 16.

In order to analyse the literature of Brina Švigelj-Merat, a Slovenian writer who writes under the pseudonym Brina Svit, we will first define and clarify the ambiguities of the concepts employed.

## The Multiple Facets of the Minor

First we must understand that the concept of the minor is relational. The minor only exists as something different from the major, and at the same time in the function of the major. Deleuze and Guattari first elucidated the duality between minor and major in musical terms: “[...] the minor ‘mode’ gives tonal music a decentred, runaway, fugitive character due to the nature of its intervals and the lesser stability of its chords.”<sup>4</sup> In addition, Rimi Khan and Timothy Laurie noticed that a shift to a minor scale in a symphony tends to anticipate the restoration of the major scale, and that listeners (in the case of literature, readers) simultaneously dread the minor states and expect that “wobbly minor refrains — melancholic, unsettled, anxious — will segue into steady major statements in order to heighten subsequent feelings of peace and pleasure.”<sup>5</sup> Thus the minor always “implies that its essential quality is its difference from the major; that it has a more temporary existence than the major; that it relates to a plurality of minors only by way of a single major [...]”<sup>6</sup> The major is a stable, fixed, and dominating entity, while the minor, which is always under threat of assimilation, is fugitive, temporary, and multiple. The minor strives to achieve “[...] the recognition of heterogeneous identities [...]”<sup>7</sup> In its attempt to liberate itself from the major, being minor implies a constant state of becoming something that is non-identical with the self. Therefore, the structure of the minor is de-territorialised and takes the form of a branched ‘line of flight,’ “according to which [the multiplicities] change in nature and connects with other multiplicities.”<sup>8</sup>

According to Deleuze and Guattari, the schizophrenic character of becoming minor is characterized by unfulfilled and free-flowing desire combined with the liminal and dreary experience of one’s own position in social reality. It also designates an involuntary rebellious state or the inability to return to the major. The desire to not be classified in the vocabulary of the major manifests itself in minor literature in several ways. The language of the minor literature “is affected

4 G. Deleuze, F. Guattari, 1987: *A Thousand...*, p. 95.

5 R. Khan, T. Laurie, 2017: *The Concept of Minority...*, p. 92.

6 R. Khan, T. Laurie, 2017: *The Concept of Minority...*, p. 93.

7 S. Sarker, 2013: *On Remaining Minor...*, p. 97.

8 G. Deleuze, F. Guattari, 1987: *A Thousand...*, p. 9.

with a high degree of deterritorialisation,”<sup>9</sup> which predominantly means that the language of a minor literary work is subject to a high degree of displacement from the major language. From the point of view of the major language, these displacements are often considered an impoverishment, while from the point of view of the minor, the new language is marked by expressivity, sobriety, flexibility, and intensity.<sup>10</sup> Because of this complementarity of opposites, Deleuze and Guattari present ‘minor’ and ‘major’ as two different usages or functions of the same language. Whereas “[t]he ‘major’ language is defined by the power of constants, the ‘minor’ language is defined by the power of variation.”<sup>11</sup> Deleuze and Guattari also define certain conjoined tendencies in ‘minor’ languages:

an impoverishment, shedding of syntactical and lexical forms; but simultaneously a strange proliferation of shifting effects, a taste for overload and paraphrase. [...] From both sides we see a rejection of reference points, a dissolution of constant form in favour of differences in dynamic. The closer a language gets to this state, the closer it comes not only to a system of musical notation but also to the music itself.<sup>12</sup>

In minor literary works, the expression becomes increasingly autonomous from the content it presupposes. J. Neil Garcia suggests that minor literature is post-representational as “it generates styles and possibilities for its users in contrast to the referential mode of majoritarian literature, which ‘expresses’ an essentialist image of humanity or identity.”<sup>13</sup> The deterritorialisation of language literally means that the language and the content no longer represent or belong to a specific geographical, usually national, territory.<sup>14</sup> Khan and Laurie add that instead of the more typical representation or belonging, “minor literature can describe sites of experimentation that allow readers to think outside or beyond existing identity formations organised around the nation-state.”<sup>15</sup>

Hence “the second characteristic of minor literatures is that everything in them is political.”<sup>16</sup> This presupposes that the Deleuzoguattarian politicalness has far-reaching implications on the shape of human desire and the social structure. Deleuze and Guattari connect the deterritorialising effects of lan-

9 G. Deleuze, F. Guattari, 1987: *A Thousand...*, p. 16.

10 G. Deleuze, F. Guattari, 1986: *Kafka...*, p. 23.

11 G. Deleuze, F. Guattari, 1987: *A Thousand...*, p. 101.

12 G. Deleuze, F. Guattari, 1987: *A Thousand...*, p. 104.

13 J. N. Garcia, 2017: *Translation...*, p. 4.

14 G. Deleuze, F. Guattari, 1986. *Kafka...*, p. 85; G. Deleuze, F. Guattari, 1987: *A Thousand...*, p. 63.

15 R. Khan, T. Laurie, 2017: *The Concept of Minority...*, p. 94.

16 G. Deleuze, F. Guattari, 1986. *Kafka...*, p. 17.

guage with the de-oedipisation of human desire. The two authors put forward the view of the Oedipus complex as a Catholic symbol that applies the familiar logic of the holy trinity to commercial, economic, bureaucratic, and juridical social structures.<sup>17</sup> The Oedipus complex is the prevalent formative structure that tames or restrains desire, and thus disables rebellion against oppressive social structures as its renunciation produces anxiety and guilt as the necessary consequences of the unresolved Oedipus complex.<sup>18</sup> The Oedipus complex becomes a contradictory yet lucrative idea, employed by traditional Lacanian psychoanalysis in the function of the repression of human desire that is multiple and free flowing. In this account, only a deterritorialised and schizophrenic individual, who is someone only by dint of being someone else, can avoid and escape Oedipal identification<sup>19</sup>: “the reconciliation of conflict between fathers and sons is not a question of an Oedipal phantasm but of a political program.”<sup>20</sup>

Because “[minor literature] does not form canons anchored to Masters [and] [t]he minor is not the achievement of individual heroes [because] it describes multiplicity,”<sup>21</sup> it is political only insofar as it is collective. This is the third characteristic of minor literature. Although “the political futures [of the minor] can be defined in only three ways: integration, assimilation or elimination,”<sup>22</sup> it does not directly represent social minorities. The Deleuzoguattarian concept of minor literature has been criticised for being too narrow and for excluding the key characteristics of so-called minority literature: namely, the ontological dimension, interculturalism as an ethical value, pronounced national, linguistic and spatial elements, and historical memory.<sup>23</sup> In relation to Cergol’s critique, I argue that the minor is not merely a subcategory or an equivalent of the minority, but something radically different.

One crucial difference between minor and minority literature is the nature of de-territorialisation in connection with desire. The minor desire is not to be interpreted “by an agent of a dominant social code”<sup>24</sup> which underlies the linguistic displacements of the minor that reach beyond dialect (one of the many, in this case regional, variations of the minor). In this context, codification is the territorialisation that minor literature attempts to escape. While

17 G. Deleuze, F. Guattari, 1983: *Anti-Oedipus*..., p. 17.

18 G. Deleuze, F. Guattari, 1983: *Anti-Oedipus*..., pp. 103–104.

19 G. Deleuze, F. Guattari, 1983: *Anti-Oedipus*..., p. 81.

20 G. Deleuze, F. Guattari, 1986: *Kafka*..., p. 17.

21 R. Khan, T. Laurie, 2017: *The Concept of Minority*..., p. 94.

22 R. Khan, T. Laurie, 2017: *The Concept of Minority*..., p. 93.

23 J. Cergol, 2014: “Minority” *Literature*..., p. 61.

24 R. Brinkley, G. Deleuze, F. Guattari, 1983: *What is a Minor Literature?* „Missisipi Review” 11 (3), p. 13.

minor literature does not wish to belong to any major literary canon and avoids interpretation through the use of experimental literary techniques, minority literature, as proposed by Cergol (2014), is still caught in the Oedipal phantasm. Namely, it wants to be interpreted and recognised by the major (that is paternal) literary canon. It remains bound to a territory, inclined to narrate the hidden or overlooked histories and struggles of a specific place. The key characteristic of minority literature seems to be the desire to become a part of the majority, while the key characteristic of minor literature is the desire to transform into something else.<sup>25</sup> Minority literature searches for agents that would interpret and territorialise them within the national geographical and symbolic territories, although they “do not regard the nation-state as their homeland.”<sup>26</sup> Since minorities can be small or large in number, or even constitute an indefinite majority, they “re-create ‘nationali-tarian’ phenomena that the nation-state had been charged with controlling and quasling.”<sup>27</sup> Therefore, minor cannot be automatically equated with minorities, inasmuch as “[d]eterritorialisation [is] not the case for all minor literatures.”<sup>28</sup>

Brina Svit, a Slovenian-born writer, has lived in France since 1980. In our analysis, we will analyse the characteristics of two novels that she wrote in the Slovenian language (*Con Brio*, 1998; *Smrt slovenske primadone*, 2000 [Death of a Slovenian Prima Donna], and two novels that she originally wrote in French but were later translated into Slovenian (*Moreno*, 2003; *Coco Dias ali Zlata vrata*, 2008 [Coco Dias or the Golden Door]).<sup>29</sup> In this particular case, the Slovenian language performs an ambiguous role. It is the major language that at least hypothetically becomes deterritorialised, or minor, because it is written by a member of the Slovenian majority in the French environment. In other words, the French language, which would usually be considered major in relation to the Slovenian language, becomes the minor language because it is written by a member of a Slovenian minority. Because we are dealing with the translations of the novels written in French, we can follow only the manifestations of deterritorialisation and reterritorialisation in relation to the ‘Slovenian plateaus’ — the major of the Slovenian language and culture. In the context of minor literature, we will thus

25 S. Mukherjee, 2016: *Videogames...*, p. 69.

26 J. Cergol, 2014: “Minority” Literature: A Case Study in the Literary Production of the Italian Minority in Slovenia and Croatia and the Slovenian Minority in Italy. „International Journal of Language, Translation and Intercultural Communication” 2, p. 65.

27 G. Deleuze, F. Guattari, 1987: *A Thousand...*, p. 470.

28 P. Broomans, 2015: *The Importance...*, p. 26.

29 B. Svit, 1998: *Con Brio*. Ljubljana, Nova revija; B. Svit, 2000: *Smrt slovenske primadone*. Ljubljana, Mladinska knjiga; B. Svit, 2003: *Moreno*. Ljubljana, Cankarjeva založba; B. Svit, 2008: *Coco Dias ali Zlata vrata*. Ljubljana, Cankarjeva založba.

view Svit's literature as a whole. In order to trace the possible 'line of flight' and how it might manifest itself, we will conduct a comparative analysis between the two pairs of novels: one pair written in Slovenian and one pair in French (which will be called Slovenian novels and French novels for ease of reference).

## Analysing the Traces of the Minor

To explore the idiosyncratic assumptions regarding minor literature as outlined by Deleuze and Guattari, we raise two specific sets of questions. Which novels by Svit are easier to categorize under the rubric of minor literature rather than minority/majority literature in the Deleuzeoguattarian sense, and how are they represented in relation to her other novels? How does this linguistic shift between minor and major manifest itself? In trying to answer these questions, we will analyse and compare the following categories: the narrator, the fate of the principle protagonists, the linguistic characteristics, and the main conflict. We will identify common patterns, whether the narrators express collective or individual problems, and whether the representation of the protagonists' fate is universal or nation-bound.

First, it is interesting to note that certain observations of language and its sophistication partially confirm Deleuze and Guattari's claim that literature written by the minority is linguistically impoverished. The two Slovenian novels, *Con Brio* and *Death of a Slovenian Prima Donna*, feature long, complex sentences, many adjectives, rich descriptions, time-space compression, and the story's development in many different settings. In contrast, Svit's French novels feature simple sentences, extensive dialogue, and the narrator's introspection. It seems as if the gradual deterritorialisation of language is conditioned by the shift from Slovenian to French. *Con Brio* and *Death of a Slovenian Prima Donna* are either symbolically or materially bound to the Slovenian territory. In *Con Brio*, the melancholy female protagonist, Grušenjka, is literally in need of a father(land), and the predominant setting of *The Death of a Slovenian Prima Donna* is Ljubljana and the Slovenian periphery. The settings of the French novels, *Moreno* and *Coco Dias or the Golden Door*, are symbolically and materially distanced from the Slovenian territory. The setting in *Moreno* is liminal and contemporary, the Santa Maddalena writing residence in Tuscany that hosts a diverse group of international writers and servants for six weeks, while the setting in *Coco Dias or the Golden Door* is even farther from Slovenian territory: in Paris and Argentina.

Second, it is difficult to classify Svit's literature as consistently minor in the Deleuzean sense solely on the basis of its linguistic traits. Her literature is not

beyond classification and is certainly not post-representational. Despite this, Svit's language does gradually become deterritorialised. An obvious example of this can be found in *The Death of a Slovenian Prima Donna* when a gay French journalist is critical of Slovenian cultural habits. At the end of the novel, the main character, a Slovenian woman, dies, which can be understood as the author's symbolic break from Slovenian culture and language. The process of reterritorialisation begins even while the process of deterritorialisation advances. In the novel *Moreno*, the breaking point of these simultaneous processes occurs when the autobiographical narrator expresses a linguistically-driven identity crisis because of the inability to adequately write in French. Reterritorialisation means to choose another referential culture or language, and to be released from the liminal minor phase, which is the experience of total masterless freedom albeit burdened with anxiety and guilt. Svit's *Coco Dias or the Golden Door* is already linguistically and territorially bound to the French culture and Paris.

Third, the analysis revealed a number of interesting traits of the narrators in these novels. The narrators of both of Svit's Slovenian novels are French men telling the story of a Slovenian woman. In *Con Brio*, the narrator is an older writer named R. A. Tibor who falls in love with Grušenjka, a woman of mysterious Slavic origin. The narrator of *The Death of a Slovenian Prima Donna* is a French journalist who tells the story of a Slovenian opera singer named Lea Kralj. Both of the narrators are troubled by these melancholic women. In contrast, the narrators of Svit's French novels are both women and the characters are autobiographical or semi-autobiographical. Curiously enough, both of these female narrators narrate stories of men. In *Moreno*, a Slovenian writer, who is clearly Svit's alter ego, describes the experience of residing at a writer's residence in Tuscany and simultaneously narrates the story of a melancholy Moroccan butler. In *Coco Dias or the Golden Door*, the narrator is also a female writer, less clearly autobiographical, who narrates the story of *Coco Dias*, an Argentinian man who teaches her how to dance the tango in Paris.

In short, the gender of the narrators changes along with the linguistic shift. In the Slovenian novels, men narrate the stories of melancholy women; in the French novels, women narrate the stories of melancholy men. It appears that the melancholy protagonists are the by-product of the processes of deterritorialisation and reterritorialisation. Certainly, they are connected with the Oedipus or rather the Electra complex, the female version of Oedipus, in which, to put it simply, the female subject fights with her mother and idealises her father. One could interpret the shift of narrators in many ways, but in our theoretical scope, the shift is a sufficient indicator of minor literature, a sign that Svit's literature aims to reconcile intergenerational conflicts between father, mother, and daughter. In addition to this, a different reading of the Oedipus complex

that could be taken into account was proposed by Shoshana Felman and regards its functional role in the literary narrative that is not limited to the validation of theory but also functions as an element explaining personal history and relating the drama of being a subject.<sup>30</sup>

According to Deleuze and Guattari, intergenerational conflicts, which are as much personal as they are collective, represent a certain site of politicalness. However, rather than positioning Svit's literature as a whole into the project of minor literature, it would be more precise to trace certain minor political subjects. Not everything Svit's protagonists express is collective and political, and therefore we cannot speak of her literary production as exclusively minor. Nevertheless, the linguistic shift and even the author's abandonment of the minor language seems to produce a similar set of problems and minor political subjects as we find in Kafka's literature. Svit establishes politicalness predominantly in the intergenerational conflict, and in the role of the writer and writing.

## Politicalness in Svit's Slovenian Novels

The main conflict in Svit's Slovenian novel *Con Brio* is presented in the form of a misunderstood social contract between the writer Tibor and Grušenjka, the mysterious Slavic woman. Not long after they meet, they decide to be strangers that love each other and they get married.<sup>31</sup> They form a marital contract but never define the shared meaning of their love. Throughout the novel the reader perceives Tibor's jealousy and his increasingly desperate attempts to seduce the melancholy and inhibited Grušenjka who does not indulge him. The conflict ends with disenchantment and this confession from Grušenjka:

What comedy, farce, or even tragedy... [...] we both know that we act on the same stage ... Different roles, different games ... Many times we do not choose them ourselves ... I picked you, Tibor [...]. I wanted to be your daughter ... Why can't I choose my own father? I wanted someone to take care of me [...] Let us say that we chose the same game but not the same roles.<sup>32</sup>

Marriage is eradicated but the intergenerational conflict is not completely reconciled. Grušenjka remains inhibited and, as a member of a minority, she

30 S. Felman, 1983: *Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis*. „MLN: Comparative Literature“ 98 (5), p. 1029.

31 B. Svit, 1998: *Con Brio*, p. 24.

32 B. Svit, 1998: *Con Brio*, p. 156.



is not capable of completely assimilating into the French fatherland. At the end of the novel it remains unclear whether she will find a new father or not. In Svit's second Slovenian novel *The Death of a Slovenian Prima Donna* (2000), we encounter the backside of the same problem. The narrator of the story is a gay French journalist, and therefore also a member of a social minority, who follows the Slovenian opera singer Lea Kralj as she tours Europe. Despite her numerous talents as a soprano, pianist, a polyglot, the prima donna's most fascinating talent is her striking performance of death. At the end of each performance, she dies on stage. This bears a striking similarity to *The Hunger Artist* (1922), a short story written by Franz Kafka in which the main act of the protagonist is starvation. As we become more familiar with Lea Kralj, we discover that she is melancholy by temperament and in search of love. The story moves to Sežana, a peripheral Slovenian town, where Lea lives with her mother with whom she is in deep conflict. The French journalist, an outsider to Slovenian culture, identifies a pathology that is present in Slovenian literary history: namely, the Cankaresque mother, named after the mother of the canonized Slovenian writer Ivan Cankar. A Cankaresque mother, usually a woman without a husband or father figure for her children, is overly sacrificial and unable to let go of her role as a mother even when her children become adults. A Cankaresque mother "loves her imaginary identity more than herself. She is not afraid to be exploited but is afraid to lose her position of suffering. She is prepared to sacrifice everything, except her role as victim,"<sup>33</sup> which prevents the children from becoming independent individuals.

Lea Kralj's mother is this kind of woman. She makes Lea feel guilty for supposedly abandoning her for a career in a foreign country. She also reproaches her for not taking care of herself. Lea's mother is controlling and supervises everything from Lea's food intake to the clothes she wears. In this context, another Kafkaesque motif comes to mind, which is encapsulated in a remark Kafka once made about his father: "love often wears the face of violence." As a result of the turmoil of everyday events, the relationship between Lea and her mother grows worse and Lea gradually stops eating. She dies of a sudden virus, or at least that is how the journalist has been informed of her death. However, the reader remains sceptical because Lea's mother is an anaesthesiologist, someone with a profession that involves literally putting people to sleep. The question of murder or suicide remains open.

The inhibited and melancholy women in both of Svit's Slovenian novels could be male, and the intergenerational conflictual relationship they represent are also political in a collective sense. According to Slavoj Žižek, the formulation

33 S. Žižek, 1987: *Slovenci, ideologija, jezik*. Ljubljana, Delavska enotnost, p. 40.

between fathers, mothers, and their children is central to Slovenian political proclivity to authoritarianism and narcissism. Žižek uses a Lacanian psychoanalytic apparatus to explain the historical inability of Slovenians to publicly rebel against major cultural forces because of their ambivalent relationship towards the universal symbolic law<sup>34</sup> that in most cases is bound to the domestic household. The ambivalent relationship towards symbolic law is especially prevalent in the era of late-bourgeois society in which the super-ego became maternal. This means that the predominant moral imperative is: “Enjoy!” However, as in Grušenjka’s and Lea’s case, it is not possible to enjoy, not without first following the paternal superego, which presupposes the imperative: “Do what is right (in order to be capable of true enjoyment)!”

In both of Svit’s Slovenian novels, love is the site of political struggle between minor and major languages, and simultaneously represents the conflict between older and younger generations. The protagonists find themselves in a complex web of intertwinement between cultural integration, assimilation, and eradication. On the basis of the main conflicts in Svit’s Slovenian novels, which were written when Svit was already living in France, it seems that the processes of deterritorialisation and reterritorialisation are collectively marked by the reconciliation of topical Oedipal problems and the reestablishment of the symbolic law that is represented in a major foreign language.

## Politicalness in Svit’s French Novels

In the French novel *Moreno*, the main task of the autobiographical narrator, who is also the protagonist, is to write. She is residing at the Santa Maddalena writer’s residence in Tuscany. However, the narrator has doubts about herself as a writer. She expresses an anxious authorial position similar to what Kafka once expressed in a letter to Max Brod: “The impossibility of not writing, the impossibility of writing in German, the impossibility of writing otherwise.”<sup>35</sup> The autobiographical narrator presents herself as a minor author that is willing but unable to write in French: “Is my syntax too simple? My vocabulary too plain? Dialogues too colloquial?” In the same utterance in which she expresses her self-doubt and the anxious feeling of betrayal and melancholic loss that come with the linguistic shift, she compares herself to Nabokov, Cioran, Kundera, Beckett, and Joyce, who were also nostalgic and successful writers. But because she does

34 S. Žižek, 1987: *Slovinci...*, pp. 105–172.

35 G. Deleuze, F. Guattari, 1986: *Kafka...*, p. 16.

not believe in a happy bilingualism, she declares in minor fashion: “I am an ex-communitarian. I reside in language, not in a nation-state.”<sup>36</sup>

She affirms another quality, which accompanies the process of minorisation: the privileging of quantification,<sup>37</sup> which, in her case, is self-imposed. In experiencing her imaginative disabilities, she compares herself with Zadie Smith, a well-established author, who had visited the Santa Maddalena residence prior to Svit. The autobiographical narrator reproaches herself for not writing a sufficient amount of words per day. Zadie Smith wrote more than her. Thus Svit reveals the difficulties of the professional writer: publish or perish.

On the one hand, the plot in *Moreno* is developed through the narrator’s introspection; on the other, it is developed through the description of the life of the butler Mohamed who is dispossessed both materially and symbolically. His wife left him for another man, and he lost his daughter in the divorce. The outcome of these two story arcs is different. The autobiographical protagonist is already well reintegrated into her French life when she receives a call informing her that Mohamed was found unconscious in a ditch. The novel ends on this note, with the suggestion that Mohamed was more of an “ex-communitarian” than she was. His becoming is eradicated, not only because of the nation state of Italy that treats him like a second-hand citizen, but also because of his initial loss to which he could not reconcile. These different outcomes reveal that the experience of being minor and the experience of being a minority do not necessarily overlap. Svit, being minor, tried to identify with minorities. Although she no longer belonged to any language, she was also not capable of belonging to a dispossessed minority. While being minor proves to be a symbolic and existential condition, being a member of a dispossessed minority is more tangible in terms of material conditions. This not only confirms the Deleuzoguattarian view of the minor as a relational concept, but also the concept of minorities as being multiple and intersectional.<sup>38</sup>

*Coco Dias or the Golden Door*, the last and most recent of Svit’s novels in our study, can be read as the continuation of *Moreno*. Svit has returned to Paris where she is reunited with her husband and children, and almost forgets about Mohamed. Once again, the first person narrator finds herself outlining the life of a man, this time an Argentinian dancer, who is melancholy but to a lesser degree than Mohamed: he is nostalgic. As much as this love story is unusual, experimental, confusing, and even banal, Svit puts the slogan “publish or perish” to use. This is achieved through the metafictional literary strategy of *mis-en-*

36 B. Svit, 2003: *Moreno...*, p. 93.

37 R. Khan, T. Laurie, 2017: *The Concept of Minority...*, p. 93.

38 D. Samou, 2014: *Narratives...*, p. 69.

*abyeme*, which allows the writer to use all of her ideas and writings even when they are incompatible. Two cases of *mis-en-abyeme* are present in the novel. The first is the narrator within the narrator. Specifically, the narrative is told by two protagonists, Valerie Nolo, the main protagonist, and Agata, the protagonist of a novel that is being written by Valerie. Another case of *mis-en-abyeme* is present in several long descriptions of the novels, written by Valerie, which are inserted into the novel written by Svit.

It could be argued that in the context of minor literature, Svit was already fully integrated and assimilated into the French language by the time she wrote the novel *Coco Dias or the Golden Door*. Valerie, the main narrator, is clearly not her representative anymore since she does not experience the self-doubt caused by the linguistic shift from Slovenian to French, and thus is unburdened with history. In this sense, Valerie does not resemble Grušenjka or Lea Kralj. She is more or less happily divorced, uninhibited, and adventurous. In terms of the quantification that accompanies the minor, Svit adapts to the demands of the quantification of a major culture by using metafictional strategies that allow the accumulation of a large number of words.

However, it could also be argued that the process of reterritorialisation is not complete. The schizophrenic wandering between cultural integration, assimilation, and eradication does not result in a fixed identity, and is no longer represented on the level of literary content but rather on the level of literary form, and more precisely, in the appropriation of metafictional narrative techniques. From this standpoint, this novel is the most experimental. It is characterized by the desire not to be interpreted, thus demanding that “[...] the reader becomes a nomad.”<sup>39</sup> Readers are given a similar perplexing impression when reading *Coco Dias*, the impression, also present in Deleuze’s and Guattari’s introduction to Kafka’s prose — that the text is “a burrow” that allows multiple entries, none of which is privileged.<sup>40</sup> This means that *Coco Dias* can be unlocked with different interpretative keys. From this standpoint also, the literary work is minor because it strives to avoid referential cultural frames and classification. Although the quality of the minor cannot depend only on the reader’s interpretative skills, this case indicates the expedience of a possible shift of perspective regarding the quality of the minor. The desire not to be interpreted also reveals the contingent nature of the literary work, and the powerlessness of the writer who has lost so many of her cultural assets. In these terms, *Coco Dias*, as a post-representational work, is symptomatic of the writer’s shame for abandoning her minor language while simultaneously not fully adopting the majority language.

39 R. Brinkley et al., 1983: *What is a Minor Literature?...*, p. 14.

40 R. Brinkley et al., 1983: *What is a Minor Literature?...*, p. 13.

## Between Minor and Minority Literature

Instead of determining which of Svit's novels is the most minor, we have discovered certain traces of the minor within the general process of deterritorialisation and the inconsistent 'line of flight'. We have analysed the gradual process of becoming minor through the perspective of the narrator, the main conflict, the fate of the main protagonists, and the variations in language, as well as the various differences between the Slovenian and French novels. The narrator shifts gender, being male in *Con Brio* and *The Death of a Slovenian Prima Donna* and becoming female and more schizophrenic in *Moreno* and *Coco Dias or the Golden Door*. In terms of the main conflict, the Electra complex is present in the Slovenian novels and absent in the French novels. From a Deleuzeoguatarrarian perspective, this indicates the resolution of intergenerational conflict and the formation of a new (schizoid) identity. In contrast, Felman's perspective would indicate the disappearance of the Electra complex (as a functional discursive subject) and a linguistic shift that possibly signifies liberation from the infantilising effects of cultural otherness or more precisely, and in keeping with Felman's account of Oedipus of Colone, its acceptance in the writer's own personal narrative,<sup>41</sup> whose political futures are defined as somewhere between assimilation and integration.

As far as the linguistic variations are concerned, the language is syntactically richer in the Slovenian novels, being slightly impoverished and soberer in *Moreno*, the first of Svit's French novels, and becoming more polished, innovative, and unconventional in *Coco Dias*, the second of Svit's French novels. Regarding politicalness, the expression is nation-bound and collective, and more transnational and intercultural in the 'French' novels. Thus, the shift of perspective mentioned in the previous chapter indicates that the minor as a quality of a literary work can be analysed as being relative to the development of the writer's literariness, which brings us to two conclusive lines of argumentation and assumption. First, in these terms, literature is no longer subordinated to theory since it informs theory,<sup>42</sup> and, second, the quality of the minor does not belong only to the literary work, especially if we consider its misrecognising essence. The minor can be treated as the field between authorship, literary analysts, and readership, which also changes the perspective on the Deleuzeoguatarrarian politicalness of the minor. In this sense, the minor can be analysed in a wider scope between aesthetics and politics, perhaps in line with Jacques

41 S. Felman, 1983: *Beyond Oedipus...*, p. 1027.

42 S. Felman, 1977: *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. „Yale French Studies” 55 (56), pp. 5—10.

Rancière in terms of the sensible effects that are being produced by the elements of minor literature (the displacement of language, etc.) and the commonalities they address and distribute.<sup>43</sup>

This analysis leads us to the conclusion that Svit's literature as a whole can be considered minor because of the linguistic experimentation, the presence and resolution of the Electra complex, the political expression that strives to be collective yet at the same time is not thoroughly universal and deterritorialised. The process of becoming truly minor was abandoned, and was replaced by the process of reterritorialisation in the French environment and language. Svit's literature is also representative of minority literature because her work puts forward interculturalism as a value, represents members of different minorities, and articulates national, linguistic, and spatial elements. However, it belongs more to the language than to the nation because of the absence of collective historical memory. In this sense, it is not a particularly persuasive representative of either minor or minority literature.

In order to attain a more nuanced understanding of Svit's minor literature, it is necessary to read all of her novels, particularly those written in French. This is because minor literature is a relational concept, and we have for the most part entered the discussion from the Slovenian side. Therefore, the linguistic attributes of minor literature — variation and sobriety — remain partially unattainable. The boundaries between minor literature and minority literature remain unclear. Svit belongs to a category in between: well-read by Slovenian readers and also appreciated by the French.<sup>44</sup>

## Literature

Brinkley R., Deleuze G., Guattari F., 1983: *What is a Minor Literature?* „Mississippi Review” 11 (3), pp. 13—33.

Broomans P., 2015: *The Importance of Literature and Cultural Transfer: Redefining Minority and Migrant Cultures*. „Studies on Cultural Transfer & Transmission” 7, pp. 9—38.

Cergol J., 2014: “Minority” Literature: A Case Study in the Literary Production of the Italian Minority in Slovenia and Croatia and the Slovenian Minority in Italy. „International Journal of Language, Translation and Intercultural Communication” 2, pp. 61—68.

43 J. Rancière, 2011: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London—New York, Continuum.

44 J. Osti, 2001: *O romanih Brine Svit*. „Sodobnost” 65 (11), p. 1491.

- Deleuze G., Guattari F., 1983: *Anti-Oedipus*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Deleuze G., Guattari F., 1986: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis—London, University of Minnesota Press.
- Deleuze G., Guattari F., 1987: *A Thousand Plateaus*. Minneapolis—London, University of Minnesota.
- Felman S., 1977: *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. „Yale French Studies” 55 (56), pp. 5—10.
- Felman S., 1983: *Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis*. „MLN: Comparative Literature” 98 (5), pp. 1021—1053.
- Garcia J. N., 2017: *Translation and the Limits of Minority Discourse in the Philippines*. „Continuum: Journal of Media and Cultural Studies” 31 (1), pp. 24—32.
- Khan R., Laurie, T., 2017: *The Concept of Minority for the Study of Culture*. „Continuum: Journal of Media and Cultural Studies” 31(1), pp. 92—103.
- Mukherjee S., 2016: *Videogames as “Minor Literature”: Reading Videogame Stories through Paratexts*. „Journal of Theory and Criticism” 23, pp. 60—75.
- Osti J., 2001: *O romanih Brine Svit*. „Sodobnost” 65 (11), pp. 1486—1491.
- Ranciere J., 2011: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London—New York, Continuum.
- Samou D., 2014: *Narratives of Arab Anglophone Women and the Articulation of a Major Discourse in a Minor Literature*. „Interdisciplinary Political and Cultural Journal” 16 (1), pp. 65—81.
- Sarker S., 2013: *On Remaining Minor in Modernisms: The Future of Women’s Literature*. „Literature Compass” 10 (1), pp. 8—14.
- Svit B., 1998: *Con Brio*. Ljubljana, Nova revija.
- Svit B., 2000: *Smrt slovenske primadone*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Svit B., 2003: *Moreno*. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Svit B., 2008: *Coco Dias ali Zlata vrata*. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Žižek S., 1987: *Slovensci, ideologija, jezik*. Ljubljana, Delavska enotnost.

Primož Mlačnik

### Literatura mniejsza na przykładzie Briny Svit

STRESZCZENIE | Artykuł przedstawia analizę literatury Briny Svit na podstawie konceptualizacji literatury mniejszej według Deleuze’a i Guattariego. Pojęcia takie jak (de)terytorializacja (schizofrenia), literatura mniejsza, jak i inne wyznaczniki literatury mniejszej zostały zastosowane w analizie komparatystycznej różnych składników literackich. Artykuł wyznacza trajektorię (definiowaną jako deterytorializacja, deedytaliczacja, polityczność i kolektywność), która przejawia się w powieściach Svit napisanych po słoweńsku

oraz w powieściach napisanych w języku francuskim. Literatura Briny Svit umiejscawiana jest pomiędzy literaturą mniejszą a literaturą mniejszościową.

SŁOWA KLUCZOWE | literatura mniejsza, język, polityczność, (de)terytorializacja, powieści Briny Svit

Primož Mlačnik

### Manjšinska književnost na primeru Brine Svit

POVZETEK | Članek se ukvarja z deleuzovskoguattarijevsko konceptualizacijo manjšinske književnosti z namenom analize književnosti Brine Svit. V primerjalni analizi različnih literarnih elementov v štirih romanih uporablja koncepte (de)teritorializacije (shizofrenije), manjšinskega, in druge značilnosti manjšinske književnosti. Članek poudari, linijo bega, ki se manifestira od romanov, ki so bili napisani v slovenskem jeziku, do romanov, ki si bili napisani v francoskem jeziku. Književnost Brine svit umesti med manjšinsko književnost in književnost manjšin.

KLJUČNE BESEDE | manjšinska književnost, jezik, političnost, (de)teritorializacija, romani Brine Svit

PRIMOŽ MLAČNIK | Junior Researcher in the Department of Cultural Studies at the Faculty of Social Sciences at the University of Ljubljana; currently preparing a PhD dissertation titled *Razmerje med melanholijo in modernostjo na primeru književnosti Franza Kafke* (*The Liaison between Melancholy and Modernity in the Case of Franz Kafka's Literature*). His interests include the different interdisciplinary approaches to the phenomenon of melancholy and modernity, culturological and psychoanalytical approaches to literature, and critical cultural theory. He authored the following articles: *Izginjanje političnih šal v postsocialistični Sloveniji* (co-authored by P. Stanković) (*The Disappearing of Political Jokes in Post-socialist Slovenia*). „Anthropos: časopis za psihologijo in filozofijo ter za sodelovanje humanističnih ved,” 2018, 50 (1/2), pp. 87–105); *The Deconstruction of Freud's Theory of Melancholy*, „Družboslovne razprave,” 2018, 34 (88), pp. 113–131; *Kulturistike — kulturološka branja beletristike* (*Culturistix — Culturological Readings of Belles Lettres*, „Slavia Centralis,” 2019, 12 (2), pp. 46–57); *Kafka "Shanghai-Ed": Orientalist China in Kafka's Fiction and Kafkaesque Phenomena in China*. „European Journal of Interdisciplinary Studies,” 2019, 5 (2), pp. 36–44; he published a collection of short stories *Šarm* (2017) (*Charm*, 2017).







# Kundera światowy? Hrabal peryferyjny? Przekład jako forma promocji? Global Kundera? Peripheral Hrabal? Translation as a Form of Promotion?

Wojciech Soliński



<https://orcid.org/0000-0001-8244-3101>

UNIVERSITY OF WROCLAW  
wsol@konto.pl

Data zgłoszenia: 18.02.2019 r. | Data akceptacji: 10.02.2020 r.

**ABSTRACT** | The paper attempts to describe selected aspects of the impact of new concepts (such as *history of European literature* or *history of the world republic of literature*) that have entered into the literary and translation discourse and that coexist with the traditional categories such as *ancient literature*, *modern literature*, *national literature*, *world literature*, *synthesis of the history of literature* or *process of the history of literature*. The “confusion of tongues” (*confusio linguarum*) connected with the emergence of these novel concepts has undoubtedly affected the discipline of translation studies and, in particular, the promotional aspects of translation and self-translation as well as other related phenomena. An interesting role in this discussion is also played by what I refer to as “perspective,” from which the incorporation of given works or authors into *European literature* or *world literature* is being observed. In two out of the four analyzed works, the French (Parisian) perspective prevails, characteristic of a certain stage of comparative studies that seemed to have lost significance some time ago. The two remaining works, written from the Czech perspective, are addressed to English- and German-speaking readers, respectively.

**KEYWORDS** | history of European literature, literary translation, self-translation, contemporary Czech literature, B. Hrabal, M. Kundera, A. Benoit-Dusauso, G. Fontaine, P. Casanova, J. Gruša, J. Škvorecký

## Wprowadzenie nie całkiem niepoważne

W 1976 roku Umberto Eco opublikował w „Corriere della Sera” *List z Pontu* (*Lettera dal Ponto*), który w roku 1977 przedrukował zamiast wstępu w swojej książce pt. *Dalla periferia dell'impero* (*Z peryferiów imperium*). List ten był adresowany: „Ad Geraldum Fordum Balbulum, Foederatarum Indianarum ad Occasum Vergentium Civitatum Principem”, a jego zdanie inicjalne brzmiało:

A te, Principe e Imperatore, Luce delle Indie Occidentali, Reggitore della Pax Atlantica, al Senato e al Popolo Americano, Ave... o Figlio di Jupiter I Canaveralense... o figlio dell'Apollo di NASA...<sup>1</sup>

Ten gorzkoironiczny tekst miał zwiastować *post factum* przejście od *Pax Romana* do *Pax Americana*, wyznaczając tym samym nowe centrum cywilizowanego świata i nowe jego peryferie.

O wiele wcześniej bohater *Portretu artysty z czasów młodości* (tak tytuł powieści Joyce'a przełożył Zygmunt Allan) albo *Portretu artysty w wieku młodzięcym* (jak później zatytułował swój przekład Jerzy Jarniewicz) umieścił na stronie przedtytułowej podręcznika do geografii następującą sekwencję: „Stephen Dedalus — Klasa początkowa — Gimnazjum Clongloves Wood — Sallins — Hrabstwo Kildare — Irlandia — Europa — Świat — Wszechświat”.

I jeszcze cytat z rodzimego gruntu: „Polska to obwarzanek: kresy urodzajne, centrum — nic”. Zdanie to miał wypowiedzieć Józef Piłsudski do biskupa żytomierskiego Ignacego Duba-Dubowskiego w pociągu, po odjeździe z Mińska Mazowieckiego do Warszawy, 18 maja 1920 roku.

A na koniec dwie opinie, wydaje się, obiegowane: „Wszystko, co najlepsze w literaturze polskiej, powstało na emigracji” oraz „Literatura emigracyjna ma swój znaczący udział w czeskiej kulturze literackiej”.

## Uwagi ogólne

W przekładoznawczym dyskursie literaturoznawczym obok tradycyjnych kategorii, takich jak: literatura starożytna, literatura nowożytna, literatura narodowa czy literatura powszechna, upowszechniają się, w różnym stopniu definiowalne, koncepty literatury Europy Środkowej, literatury Europy. W dyskursie historycznoliterackim oprócz „wskrzeszanych” terminów, jak: synteza historycznoliteracka, proces historycznoliteracki, pojawiają się nowe koncepty: historia literatury

1 U. Eco, 1977: *Dalla periferia dell'impero*. Milano, Bompiani, s. 7.

europejskiej, historia literatury światowej, a ściślej — tzw. światowej republiki literatury. Nie wdając się w szczegółowe rozważania, uznać je można za rezultaty takich odmiennych, odległych w czasie i przestrzeni procesów, jak utrata centrum z jednej strony, a globalizacja — z drugiej. Modelowanie wspomnianych konceptów prezentuje się jako skomplikowany proces interdyscyplinarny, niejednorodny, kapryśny, nieznośnie elastyczny, „kresowy” itp.<sup>2</sup>

W artykule nie będę analizował wkładu obu interesujących mnie tu pisarzy — Milana Kundery i Bohumila Hrabala — w formowanie i utrwalanie konceptu Europy Środkowej. Rzecz jest doskonale znana i opisana. Wspomnę tylko, że dla Kundery Europa Środkowa to właściwie pojałtańska, zniewolona przez stalinowsko-leninowski komunizm Europa Wschodnia. Tymczasem Hrabal zarysowuje jej czasowe i przestrzenne kresy nie tyle głębiej, ile z pewnością szerzej, posługując się przy tym często i chętnie „kluczem galicyjskim”.

Przedmiotem artykułu jest próba opisu wpływu, jaki swego rodzaju *confusio linguarum*, towarzyszące upowszechnianiu się tych konceptów, wywierało na szeroko rozumianą translatoologię, ze szczególnym uwzględnieniem przekładu, autoprzekładu i zjawisk im towarzyszących. Zastanowienia wymaga również to, co określam nieprecyzyjnym mianem „punktu widzenia”, z którego obserwowany jest proces przenikania poszczególnych dzieł czy autorów do „literatury europejskiej” czy „światowej”. W obu analizowanych w artykule pracach dominuje zdecydowanie francuski, dokładniej paryski, punkt widzenia, charakterystyczny dla pewnego etapu badań komparatystycznych, który — jak się wydaje — uznano za szczęśliwie miniony.

Nie bez znaczenia jest także refleksja nad promocyjną mocą przekładu, szczególnie interesująca w kontekście rozważań na temat tłumaczenia jako procesu zbliżania kultur. Ową promocyjną funkcję przekładu opatruję w tytule znakiem zapytania, ponieważ podobnie jak wątpliwy jest proces zbliżania kultur, czyli wymiana wartości, poprzez tłumaczenie stanowiące przykład „kulturalnej okupacji” (np. obowiązkowe przekłady literatury radzieckiej w czasach PRL), tak samo wątpliwy (niezależny od jakości przekładu) jest jego efekt promocyjny, nie następuje wtedy to, co określiłem kiedyś mianem „krzyżowego zapylenia”<sup>3</sup>.

- 2 Syntetycznie i przejrzysto ilustruje ten problem z czeskiego punktu widzenia antologia tekstów na temat różnych konceptów Europy Środkowej: J. Trávníček, red., 2009: *V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problem*. Brno, Host. Por. też numer szósty z roku 2011 „České literatury”, poświęcony problematyce Europy Środkowej. Kresowość rozumiem tutaj, za Jackiem Kolbuszewskim, jako nieokreśloność granic. Zawsze wtedy, kiedy słowo *kresy* pisane jest z małej litery. Por. J. Kolbuszewski, 1995: *Kresy*. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie, s. 12—19.
- 3 Por. W. Soliński, 1987: *Przekładanie — zbliżanie kultur czyli wymiana wartości*. W: Idem: *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 89—97.

Jednakże bezpośrednim powodem powstania tego tekstu była obserwacja, którą zasygnalizowałem w roku 2013, kiedy pisząc o „pozaczeskich” dolach i niedolach prozy Hrabala po jego śmierci, zwracałem uwagę, że gorliwie i uważnie czytany jest na gruncie środkowoeuropejskim, szczególnie w Polsce, na Węgrzech, a także we Włoszech, co nie dziwi, ale także w Japonii i Chinach, co zaskakuje, trudno bowiem posądzać Japończyków i Chińczyków o posługiwanie się w lekturze wytrychem Europy Środkowej, a zatem „to już zapewne rezultat uroku uniwersalności przesłania, jaki rzuca również w te rejony świata czeski pisarz”<sup>4</sup>.

Nieco później, kiedy dane mi było zapoznać się, notabene po polsku, z opublikowanymi we Francji, kolejno w latach 1993 i 1999, pracą grupy francuskojęzycznych literaturoznawców pt. *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej* oraz książką Pascale Casanovy *Światowa republika literatury*, mogłem dodać do wzmiankowanej obserwacji uwagę, że Paryża przecież Hrabal nie podbił. Obie wspomniane publikacje ustawiam tu w porządku chronologicznym, zgodnie z datami pierwszych wydań. Nie zawsze jest to porządek wygodny, ale zachowujący pewien, chce się rzec: meandryczny, sposób docierania do nich<sup>5</sup>. Obie te publikacje wskazują nadto wyraźnie na rolę przekładu w promowaniu poszczególnych dzieł/autorów; w obu widoczna jest promocyjna moc tłumaczeń, szczególnie na język francuski. Z prac tych wynika niezbicie, że podboju Paryża (który nie udał się Hrabalowi) dokonał inny autor — urodzony w Brnie pisarz morawski, czeski, środkowoeuropejski, wreszcie francuski, ergo: światowy, a mianowicie Milan Kundera, który wyemigrował z kraju urodzenia i osiadł we Francji, wreszcie porzucił w twórczości język ojczysty na rzecz języka francuskiego. W tym miejscu rodzi się podejrzenie, że awans twórczości pisarza „na salony” literatury europejskiej/światowej możliwy był wyłącznie dzięki takiej, niełatwej przecież, decyzji.

Inny wniosek, jaki można wysnuć z lektury przywołanych prac, sprowadza się do stwierdzenia, że brak tłumaczeń musi skazywać na peryferyjność/„zaściankowość” dzieła pisarzy tworzących w tzw. małych językach ojczystych/macierzystych, i to niezależnie od walorów estetycznych, oryginalności, ponadczasowości tych utworów. Wniosek ten jednak wydaje się tyleż łatwy do sformułowania, ile trudny do udowodnienia, ponieważ przekład niewątpliwie czasem promocję ułatwia, ale o niej nie przesądza, prowadząc niektórych autorów do porzucenia języka ojczystego/macierzystego jako środka artystycznego wyrazu na rzecz języka „wielkiego”, czyniącego ową promocję znacznie łatwiejszą.

4 W. Soliński, 2013: *Bohumila Hrabala sprawa polska (i inne sprawy)*. Wrocław, Atut, s. 9.

5 Przypomnieć należy, że książka P. Casanovy w polskim przekładzie ukazała się w roku 2017, a *Literatura Europy* — w roku 2009.

A przecież z punktu widzenia pisarza tworzącego w „wielkim” języku kwestia ta (paradoksalnie!?) wygląda podobnie, z tą różnicą, że skazany jest on na mozolne torowanie sobie drogi do literatury europejskiej czy światowej wśród mnogości dzieł napisanych w tymże języku. Oczywiście wydaje się, że punkt widzenia kultury literackiej „małego” języka odgrywa tu rolę decydującą, analogicznie do punktu widzenia kultury języka „wielkiego” (tu: francuskiego).

## Kundera w *Światowej republice literatury*

Starając się określić stopień obecności literatury czeskiej, a właściwie jej dwóch znaczących reprezentantów, przyjąć musiałem do wiadomości, że w książce P. Casanovy Hrabala zwyczajnie nie ma. Jest — nie twierdzą jednak, że natomiast — Milan Kundera. Literaturę czeską w *Światowej republice literatury* reprezentują trzech przedstawiciele. Są to w kolejności alfabetycznej: František Čelakovský, Milan Kundera i Jaroslav Seifert. Hrabal nie jest, jak już wspomniałem, obywatelem tej republiki; jest w niej zwyczajnie nieobecny, bo też ta republika nie jawi się jako nadzwyczajnie demokratyczna.

F. Čelakovský wspomniany jest w rozdziale *Wynalezienie literatury* jako jeden z tych pisarzy słowiańskich, którzy zostali rażeni tym, co autorka określiła mianem „efektu Herdera”, który uchodził za romantycznego piewczę Słowian domagających się prawa i konieczności pisanie w językach ojczystych. Czeskiego pisarza zaprezentowano tu jako wydawcę trzech tomów ludowych pieśni słowiańskich i ogromnego zbioru słowiańskich przysłów i porzekadeł.

Nazwisko J. Seiferta pojawia się w *Światowej republice literatury* w rozdziale *Fabryka tego, co uniwersalne*, poświęconym promocyjnej mocy Literackiej Nagrody Nobla. Figuruje tam obok innych laureatów, takich jak: Pablo Neruda, Eugenio Montale, Claude Simon czy Dario Fo, jako świadectwo tego, że Komitet Noblowski na swój sposób uzupełnia albo dubluje werdykty wydane wcześniej w Paryżu, które to werdykty jednocześnie niejako unieważniają wybory dokonane przez instytucje londyńskie<sup>6</sup>.

Ani w przypadku F. Čelakovskiego, notabene profesora Uniwersytetu Wrocławskiego w latach 1842—1849, ani w przypadku J. Seiferta nie znajdziemy uwag na temat przekładów ich dzieł na „wielkie” języki. Wolno, jak się zdaje, mniemać, że F. Čelakovský znalazł się w tej publikacji w rezultacie „boomu

6 Por. P. Casanova, 2017: *Światowa republika literatury*. E. Gałuszka, A. Turczyn, przeł. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 231.

na słowiańszczyznę” ogłoszonego przez Herdera, a J. Seiferta wepchnęła tutaj instytucjonalna moc Literackiej Nagrody Nobla.

Na tak zarysowanym tle obecność Kundery można uznać za „agresywną”. Pojawia się on już w *Przedmowie do wydania z roku 2008* jako jeden z licznego grona literatów reprezentujących kraje określane przez autorkę mianem wysoko upolitycznionych. Autor *Żartu* miał w gorzkim eseju o literackich niedolach tzw. małych krajów, zatytułowanym *Niekochane dziecko rodziny*<sup>7</sup>, uświadomić P. Casanovie, że w owych krajach:

honor zbiorowości opiera się na prostym wzmiankowaniu czyjegoś nazwiska lub nazwy własnej; że reputacja grupy [...], zależy częściowo od opinii obcego na temat narodowej klasyki; i wreszcie że każde słowo o literaturze narodowej tego kręgu musi być starannie wyważone. Czytelnicy bowiem, tak samo jak pisarze, mają rozwiniętą tę specyficzną nadwrażliwość, która najczęściej cierpi nie z powodu jej zewnętrznego zakwestionowania, ale wskutek presji wewnętrznej<sup>8</sup>.

Na stronie 250 nazwisko Kundery wymienione jest między innymi obok Danila Kiša, Thomasa Bernharda, Carlosa Fuentesa, Julia Cortáзара, Octavia Paza czy Antonia Tabucchiego, czyli pisarzy mających potwierdzać „trwałość konsekracji udzielanych przez paryskie instytucje”.

W części zatytułowanej *Literacka nędza*, w której mowa jest o literaturze „małych” krajów, autorka przywołuje opinię Kundery na temat małych narodów, wyjętą ze *Zdradzonych testamentów*:

Małe narody. Ten koncept nie jest ilościowy; oznacza on pewną sytuację, przeznaczenie: małym narodom nieznanne jest szczęśliwe poczucie bycia tu od zawsze i na zawsze. [...] Zawsze spotykały się z obcesową ignorancją ze strony wielkich i ich istnienie jest wiecznie zagrożone i podawane w wątpliwość; albowiem ich istnienie jest wątpliwością<sup>9</sup>.

W rozdziale *Małe literatury* P. Casanova powołuje się na opinię Kundery o swego rodzaju służbie, do jakiej zmuszony jest pisarz — obywatel małego narodu. Zapewne zacytowane słowa łatwiej było napisać po francusku niż po czesku:

W wielkiej rodzinie małego narodu artysta jest zatem skrępowany na wiele sposobów, przez wiele nitek. Gdy Nietzsche hałaśliwie pomiata charakterem niemieckim, gdy Stendhal oznajmia, że od swej ojczyzny woli Włochy, nie obraża się

7 Por. M. Kundera, 2008: *Zdradzone testamenty*. M. Bieńczyk, przeł. z franc. Warszawa, PIW, s. 163—177.

8 P. Casanova, 2017: *Światowa republika literatury...*, s. 15.

9 M. Kundera, 2008: *Zdradzone testamenty...*, s. 172.

żaden Niemiec, żaden Francuz; gdyby Grek lub Czech ośmielił się powiedzieć coś podobnego, jego rodzina wyklęłaby go jako ohydneho zdrajcę<sup>10</sup>.

Przytoczone zdania są bez wątpienia tyle gorzkie, ile efektowne, ale czy w świetle niektórych artefaktów ich znaczenie nie blednie chociaż trochę? Wystarczy wspomnieć tylko rzeźbę Edvarda Černego *Sikający* na dziedzińcu Muzeum Franza Kafki w Pradze. I wziąć pod uwagę, że ma ona przecież upamiętniać wejście Czech do Unii Europejskiej.

Warto dodać w tym miejscu, bo nie czyni tego P. Casanova, że ową służebność wyjaśnia Kundera nie na własnym przykładzie, ale odwołując się do sytuacji Gombrowicza interpretowanego, a właściwie bronionego przez Lakisa Proguidisa przed krytykami niepolskimi, starającymi się wyjaśnić niepolskim czytelnikom uwikłanie polskiego pisarza poprzez jego „polonizację”, a nawet „repolonizację”, i spychającymi go przy okazji w to, co Proguidis nazywa „małym kontekstem” narodowym, zamiast podkreślać jego dogłębną znajomość „wielkiego kontekstu”, jakim jest dla czeskiego, piszącego to po francusku, pisarza modernistyczna powieść światowa. Kundera przyznaje wszakże, że tak odczytywany Gombrowicz nie usiłuje zmienić tej opinii poprzez porzucenie w twórczości języka polskiego na rzecz innego „większego” (!) języka, który mógłby pomóc odczytaniu jego dzieła w „wielkim kontekście” modernistycznej powieści światowej. Również w *Zdradzonych testamentach* znajdujemy uwagi na temat upartej wierności kompozytora Leoša Janáčka, który skazuje cudzoziemskich śpiewaków na łamanie sobie języka przy wykonywaniu arii w języku czeskim<sup>11</sup>.

Sam Kundera, podobnie jak Cioran, Beckett czy Strindberg, postrzegany jest przez P. Casanovę jako ten, który porzucił własny język ojczysty na rzecz języka francuskiego, jako skolonizowany, skrajnie upolityczniony. Nie wydaje się jednak, by do przypadku Kundery — chociaż wymieniony jest obok takich pisarzy, jak: Rachid Boudjedra, Jean-Joseph Rabearivelo, Ngũgĩ wa Thiong’o, Wole Soyinka — stosowała się przytoczona przez autorkę opinia Alberta Memiego, tak opisującego los pisarzy pochodzących z dawnych kolonii:

Ojczysty język poddanego kolonizacji [...] nie posiada żadnej godności, ani w kraju, ani pośród innych ludów. Jeśli skolonizowany chce zdobyć jakiś zawód, mieć swoje, zyskać prawo obywatelstwa i żyć w świecie, musi przede wszystkim ugiąć się przed językiem obcych, kolonizatorów, swoich panów. Żyjąc w sytuacji konfliktu językowego, doświadcza upokorzenia, zmiążdżenia swego ojczystego języka. I tę pogardę, opartą na obiektywnych podstawach, w końcu czyni swoją<sup>12</sup>.

10 Ibidem, s. 173.

11 Ibidem, s. 172—176.

12 Cyt. za: P. Casanova, 2017: *Światowa republika literatury...*, s. 376—377.



## Kundera i Hrabal w *Literaturze Europy*

W tej bardzo niezwykłej i zapewne kontrowersyjnej historii literatury europejskiej czeskiej literaturze poświęcono bez porównania więcej miejsca (w sumie około 30 stron). Na osobne sylwetki w dziale mistrzów poszczególnych epok zasłużyli Jan Hus i Jan Ámos Komenský, a wśród wyróżnionych pisarzy współczesnych znajdziemy Milana Kunderę. Dla chorych na polskość wspomnę, że wśród mistrzów zamieszczono sylwetki: Jana Potockiego, Adama Mickiewicza, Witolda Gombrowicza, a w gronie wyróżnionych pisarzy współczesnych — Tadeusza Konwickiego (literaturze polskiej poświęcono około 40 stron).

Wszyscy trzej pisarze czescy obecni w pracy Casanovy, czyli Čelakovski, Kundera i Seifert, pojawiają się również w *Literaturze Europy*. Ten ostatni, jak już wspomniałem, nie znalazł się ani wśród mistrzów, ani wśród wyróżnionych pisarzy współczesnych. Ale to nie powinno dziwić, poeci europejscy w omawianej publikacji nie są szczególnie wyróżniani.

Rzeczą charakterystyczną dla sposobu istnienia w *Literaturze Europy* dzieła Hrabala jest jego występowanie niejako w cieniu twórczości Milana Kundery. Po raz pierwszy na kartach publikacji pisarze ci spotykają się w rozważaniach nad neorealizmem, w których trzykrotnie wydane *Śmieszne miłości* (*Smešné lásky*, 1963, 1965, 1968) wskazują na swoisty sposób widzenia spraw ludzkich. Łącząc wizję tragicomiczną, ironiczną i filozoficzną, ukazują poprzez relacje erotyczne stan obyczajów społeczeństwa „anormalnego”, poddanego formalnie ciężkim regułom, przeciw którym Kundera buntuje się w roku 1967 powieścią *Žart* (*Žert*), wysuwając zasadnicze oskarżenie przeciwko społeczeństwu, które niszczy jednostki. Dopiero wtedy bardzo spóźniony debiutant Bohumil Hrabal, w wieku czterdziestu dziewięciu lat, może wydać swoje dawne opowiadania w zbiorach *Bawidulki* (*Pábitelé*, 1964), *Sprzedam dom, w którym już nie chcę mieszkać* (*Inzerát na dům ve kterém už nechci bydlet*, 1965) i *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (*Ostře sledované vlaky*, 1966). Warto zacytować konkluzję fragmentu poświęconego Hrabalowi, nie tylko z uwagi na jego styl — zapewne zależny także od sprawności polskiego tłumacza i redaktora, którzy cytując polski przekład fragmentu opowiadania pod tytułem *Zupełny Kafka* (*Kafkárna*), zmieniają prawidłowo przełożoną „ściętą krew” („sedlou krev”) na „krew świętą”:

Karty tych opowiadań, pozornie prostych, zapełniają zwyczajni ludzie, dość naturalni w zachowaniach: dużo mówiący, mający zbyt wybujałą wyobraźnię, spotykający się najczęściej w przyjemnych [!?] piwiarniach, daleko od zebrań

partii. Te szczególne „hrabalowskie” postacie żyją swoim rzeczywistym życiem nieco z dala od społeczeństwa<sup>13</sup>.

W rozdziale zatytułowanym *Realizm socjalistyczny i dysydenci* Kundera i Hrabal wymienieni są wśród innych twórców uczestniczących w tym, co autorzy opracowania nazywają odnową literacką lat 1960—1969. Ta odnowa znajduje swój wyraz najpierw w poezji i w teatrze, a potem w powieściach Edvarda Valenty i Josefa Škvoreckiego, stawiających w centrum zainteresowania jednostkę i odrzucających wszelką ideologię. Oprócz poetów Vladimíra Holana i Jaroslava Seiferta, należących do starszego pokolenia, oraz dramaturga Václava Havla najliczniejszą grupę stanowią w Czechosłowacji prozaicy, tacy jak Kundera, Hrabal, Škvorecký czy Pavel Kohout. Poezję Seiferta zawartą w tomikach: *Koncert na ostrově* (*Koncert na wyspie*, 1965), *Odlewanie dzwonów* (*Odlévání zvonů*, 1967) czy *Halleyova kometa* (*Kometa Halleya*, 1967) określa się jako dalekie odejście od jego wcześniejszej poezji intymistycznej, melodyjnej i regularnej, zaskakującej szorstkością słów i obrazów wypełniających te uwolnione od regularności wiersze.

Omawiając europejski postmodernizm, zwrócono uwagę na to, że w krajach Europy Środkowej i Wschodniej sytuacja z reguły jest inna, przede wszystkim dlatego, że całkowicie odmienna jest rola literatury w systemach totalitarnych. Bardzo często sprzeciw wobec literatury oficjalnej prowadzi do odrzucenia „sensu” i „spójności”. Literatura „nieoficjalna” przypomina więc nierzadko awangardę lub klasyczny modernizm, a nie ma postmodernistycznego charakteru — tak się dzieje na przykład w Polsce. Jednakże są wyjątki od tej „odmienności” Europy Wschodniej względem Zachodniej. Otóż sprzeciw wobec literatury akceptowanej oficjalnie — jak dowiadujemy się z francuskiego opracowania — może prowadzić też do powstania form ironicznych lub pełnych odwołań do samych siebie, jak w twórczości Milana Kundery, pochodzącego z istniejącej do końca 1992 roku Czechosłowacji. Pojęcie „nieznośnej lekkości bytu” Kundery stało się klasyczną metaforą doświadczania przez bohatera świata w optyce postmodernistycznej.

Nazwisko jednego z najwybitniejszych przedstawicieli prozy czeskiej tego czasu — Josefa Škvoreckiego — pojawia się w *Literaturze Europy* przy omawianiu przemian zachodzących w prozie czeskiej, która rozwija się w trzech nurtach — oficjalnym, podziemnym i emigracyjnym — i stanowi kontynuację przemian zachodzących w niej od początków XX wieku. Pisarz ten w swych powieściach, opowiadaniach psychologicznych i biograficznych oraz quasi-kryminałach

---

13 Por. A. Benoit-Dusauso, G. Fontaine, red., 2009: *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*. H. Abramowicz et al., przeł. Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria, s. 864—865.

odświeża — jak dowiadujemy się z opracowania — tradycję Karela Čapka, wzbogacając ją o inspiracje angielskie i amerykańskie.

Bohumil Hrabal zaznacza swoją obecność w *Literaturze Europy* — jako piewca codzienności — za pośrednictwem takich narracji, określonych mianem wyrafinowanych, jak *Obsługiwałem angielskiego króla* (*Obsluhoval jsem anglického krále*, 1975) czy *Zbyt głośna samotność* (*Příliš hlučná samota*, 1976). Liczne formy krótkiej prozy narracyjnej, w duchu Nerudy, Haška i Čapka, wynikają z niepewnej sytuacji politycznej. Opowiadania, nowele, szkice i felietony piszą tacy autorzy, jak Hrabal, Kundera, Škvorecký czy Klíma. Ludvík Vaculík wspomniany jest jako niekwestionowany mistrz felietonu, któremu nadał poetycką formę.

Jednakże reprezentantem nowego typu literatury biograficznej w prozie czeskiej, określonego mianem autofikcji, jest we francuskim opracowaniu wyłącznie Milan Kundera i jego powieść *Nieśmiertelność* (tytuł wersji francuskiej: *L'Immortalité*, 1990, tytuł wersji czeskiej: *Nesmrtelnost*, 1988). W jej fikcyjnym świecie, obracającym się wokół prawdziwego „ja” narratora, autor zgromadził liczne postaci „historycznie rzeczywiste” — od Goethego do Hemingwaya. Tak można odnaleźć ten zadziwiający, fragmentaryczny dyskurs, który wykracza poza granice samego dyskursu i który może dokładnie odzwierciedlać wszechświat jednostki.

Charakterystyczne dla omawianej — cennej przecież — publikacji jest jej zakończenie zatytułowane *Współczesność. Kierunki i pisarze*, na które składają się krótkie (najczęściej jednostronicowe) szkice, zebrane pod tytułem *Pisarze współcześni*, dotyczące przedstawicieli literatury poszczególnych krajów Europy. Warto wspomnieć, że Czechy reprezentuje Milan Kundera (autor szkicu: Jan Rubes), Słowację Pavel Vilikovský (autorka szkicu: Diana Lemay), a Polskę — Tadeusz Konwicki (autorka szkicu: Maryla Laurent, znana propagatorka i tłumaczka jego książek na język francuski).

Cechą charakterystyczną tych „wizytówek” jest wysuwanie na pierwszy plan różnie, chociaż głównie translatorsko, uzasadnianej „europejskości” zaprezentowanych pisarzy, co w przypadku Pétera Esterházego prowadzi do paradoksu. Oto węgierski autor, który w roku 1990 oddał literacki hołd Hrabalowi, pisząc powieść pod tytułem *Hrabal könyve* (polski przekład: *Księga Hrabala*, 2003), obecny jest w tym zestawieniu, podczas gdy dla pisarza, któremu ten hołd oddał — jako jednemu z przedstawicieli tradycji literatury absurdu, obok Bułhakowa i Gombrowicza — miejsca zabrakło<sup>14</sup>.

14 Por. ibidem, s. 1024—1025.

## Kundera i Hrabal z punktu widzenia „małego języka”

Warto przyjrzeć się także dwóm publikacjom powstałym w kulturze literackiej „małego języka”, skierowanym wszakże do publiczności czytającej „języków wielkich”: angielskiego i niemieckiego. Pozycje te nie mają ambicji naukowych opracowań o charakterze historycznoliterackim. Mowa o książkach: Jozefa Škvoreckiego *All The Young Men And Woman: A Personal History Of Czech Film* (1971) oraz Jiřego Grušy *Gebrauchsanweisung Tschechien und Prag*<sup>15</sup>. Na ich podstawie można zaobserwować, jak oceniają rolę i miejsce interesujących nas tu pisarzy w europejskiej i światowej kulturze literackiej ich koledzy po piórze.

Zapewne z uwagi na to, że książka Škvoreckiego poświęcona jest filmowi czeskiemu, Hrabal jest w niej zdecydowanie bardziej obecny niż Kundera. Autora *Žartu* przywołano w kontekście problemów, jakie w roku 1968 miał Jaromil Jireš z przyjęciem do realizacji scenariusza filmu, który napisał na podstawie powieści Kundery. Mimo trudności film został zrealizowany i zdążył jeszcze zdobyć sympatię krajowej widowni; nagrodzono go na festiwalu w Bergamo w roku 1970, a dzięki niespodziewanej „odsieczy” ze strony pewnego komunistycznego krytyka, który „pochwalił Jireša za filmowy *Žart*, w odróżnieniu od powieściowego”, mógł wprawić w stan niemałej konfuzji autora powieści, który — jak pisze Škvorecký — „był już wtedy przymierzany do roli jednego z przywódców pełzającej kontrrewolucji”<sup>16</sup>. Rzuca się w oczy brak w opracowaniu poważniejszych uwag na temat emigracyjnej aktywności Kundery oraz jego zerwania z językiem czeskim jako językiem twórczości.

Hrabala uważa autor *All The Young Men And Woman...* za niewątpliwie najbardziej wielbionego czeskiego pisarza lat sześćdziesiątych:

[...] choć od 1970 roku do momentu publicznej samokrytyki w 1975 roku jego książki były zakazane, a potem wydawane tylko w zredukowanych i masakrowanych przez cenzurę wersjach. Najlepszym dowodem stosunku do Hrabala może być zbiór tekstów, jakie na sześćdziesiąte urodziny autora napisali dla niego koledzy po piórze. W powstałej w ten sposób antologii spotkali się praktycznie wszyscy, którzy cokolwiek dziś znaczą w literaturze czeskiej, a ponieważ niemal wszyscy oni mieli zakaz publikacji, więc zbiór ten wyszedł jedynie w samizdacie. Z kolei sam Hrabal też jest klasycznym pisarzem undergroundowym, zarówno w zachodnim znaczeniu tego pojęcia: czyli że zaczynał swą karierę jako

15 Posługuję się polskim przekładem: J. Škvorecký, 2018: *Wszyscy ci wspaniali chłopcy i dziewczyny. Osobista historia czeskiego kina*. A.S. Jagodziński, przeł. Sejny, Pogranicze; J. Gruša, 2018: *Czechy. Instrukcja obsługi*. A.S. Jagodziński, przeł. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury.

16 J. Škvorecký, 2018: *Wszyscy ci wspaniali chłopcy i dziewczyny...*, s. 217.

nonkonformista, jak też w owym specyficznym znaczeniu, jakie słowo to nabiera w reżimach autorytarnych: że przez długie lata, niemal do swej pięćdziesiątki, był pisarzem niepublikowanym<sup>17</sup>.

Sam Škvorecký we wstępie do amerykańskiej edycji wyboru opowiadań Hrabala, podpisanym pseudonimem Daniel S. Miritz — oczywistym dla każdego czytelnika jego prozy, nieoczywistym dla komunistycznej cenzury — pisze o ich autorze jako o jednym

z pięciu najlepszych opowiadaczy naszych czasów. Jego jedynym problemem jest tylko to, że pisze w egzotycznym języku, którego nikt nie zna. Gdyby pisał po rosyjsku, siedziałby, co prawda, za kratkami, ale byłby za to w amerykańskich podręcznikach<sup>18</sup>.

Samokrytykę Hrabala określa mianem „zgięcia mu grzbietu”, przy czym dodaje, że zgięto go nie tylko jemu:

W jego twórczości nie ma jednak żadnych śladów lojalności dla reżimu — bo wymuszone podpisy pod politycznymi oświadczeniami w sztuce się nie liczą [...]. Bo jego czytelnicy w większości pozostali mu wierni. Mają świadomość, że nie każdy jest predestynowany do roli męczennika, a w długiej perspektywie — choć ta myśl nie dla wszystkich jest w pełni do przyjęcia — „czyste ręce” nie są aż tak ważne, jak samo dzieło. W końcu, jak napisał Graham Greene w eseju *Cnota niełojalności*, nawet sam Szekspir ma w swoim dorobku wiersze ku czci osób i czasów, które wcale nie zasłużyły na chwałę<sup>19</sup>.

Bardziej „zrównoważone” są uwagi Gruśy charakteryzującego postawę Kundery uwikłanego — „w atmosferze poinwazyjnego kaca” — w stary spór z Vaclavem Hávlem o tzw. czeski los. Zdaniem autora *Gebrauchsanweisung Tschechien und Prag*, „pisarze spierali się o to, czy nasza próba przyklejenia ludzkiej twarzy do jednego z izmów była unikatem czy farsą”. Kundera był zdania, że to wydarzenie znaczące i wyjątkowe, jako próba „odgadnięcia trendu świata”, podczas gdy Havel uważał, że „trendy świata to tylko iluzja, jeśli własny dom nie jest w porządku”, i sugerował, by raz wreszcie, od katastrofalnego roku 1948, ten dom posprzątać. Kontynuując, Gruśa przypomina, że także później każdy z nich bronił swego zdania:

Kundera w Paryżu jako pisarz światowej sławy (w kraju zazdrośnie umniejszanej), Havel w więzieniu jako autor i polityk, a w końcu jako nasz prezydent w Pradze

17 Ibidem, s. 282.

18 Ibidem, s. 309.

19 Ibidem, s. 311.

na Hradczanach [...]. Koncepty się raczej nie zmieniły. Kundera — Morawianin — kochał prawdę w czasie teraźniejszym, Havel — Czech — w czasie przyszłym. Te debaty na ziemi nigdy nie zostaną rozstrzygnięte...<sup>20</sup>

W tym kontekście Hrabal prezentowany jest czytelnikowi niemieckiemu jako jeden z twórców „prawdziwie czeskiej prozy i czegoś, co później [...] nazwał *pábeni*”. A miejsca narodzin *pábeni* poszukuje nie tylko na szlaku budziejowickiej *anabasis* Szwejk<sup>21</sup>, ale przede wszystkim w specyficznym języku Pragi, w którym nie chodzi o „żadne bzdury małych ludzików, żadne banalne plotki, ale o przypomnienie niestałości świata”. Gruša nie waha się sięgnąć po myśl Wittgensteina, że „świat to ogół faktów”, by stwierdzić następnie, że Hrabal próbuje ten świat nazwać, „sięgając przy tym do teaurusu praskiej niemczyzny”, i to właśnie dzięki temu staje się wielkim *pábitelem*. Autor zauważa, że słowo *pábit* może pochodzić od *fabeln*, *baffeln* albo *babbeln* i oznacza „gadać”, „paplać”. Nie dostrzega znaczeniowego podobieństwa w czeszczyźnie, bo jego zdaniem:

*Pábit* to nie to samo co *baffeln*, podobnie jak *knedlík* to nie *Knödel* [...]. Jednak Hrabal nie tylko wybrał mądrze, ale też złożył mały hołd językowi swej żony [...]. A może też mu opowiedziała, że ten sposób mówienia o życiu wziął się prosto z życia, że przyjął się także w niemieckich kawiarniach i winiarniach, więc *pábeni* można by uznać za wspólną budowlę obu kultur naszej metropolii [...]. Jednak *pábitel* to trochę więcej niż *Baffler* [...]. W *pábeni* pobrzmiewa gdzieś czeski *báj* (bajka, mit) i *bávení* (bawienie, rozweselanie). Czyli baśń, nie prawda. Więc właściwie Prawda wcale tu nie zwycięża. A z pewnością nie prawda polityczna [...]. Panuje tu „ja” liryczne. Ale znowu — nie ma żadnego monologu, żadnej monomanii, tylko solowe popisy osobistości, nawet małych czy wręcz malutkich [...]. Chór złożony z obserwatorów mruczy potakująco i upija z kufła. Bo skoro świat to ogół faktów, to jesteśmy tylko jednymi z nich [...]. W naszych czasach — czasach bezgranicznej pychy człowieka, jego trywialności i rozpasania — właściwie już tylko *pábitel* przywraca światu odpowiednie wymiary<sup>22</sup>.

Obaj cytowani autorzy opisują istotne cechy twórczości Hrabala i Kundery z dwóch punktów widzenia, oddalonych w przestrzeni, ale niezbyt oddległych od siebie w czasie. Zwracając się do czytelników literatury czeskiej

---

20 J. Gruša, 2018: *Czechy. Instrukcja obsługi...*, s. 275.

21 Na temat skomplikowanego charakteru haszkowskiego rodowodu *pábitela* por. A. Consentino, 2015: *Rodowód postaci „pábitela”*. W: J. Goszczyńska, red.: *W poszukiwaniu przerw w zabudowie. W stulecie urodzin Bohumila Hrabala*. Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 142—147.

22 J. Gruša, 2018: *Czechy. Instrukcja obsługi...*, s. 76—77, 79.

komunikujących się na co dzień dwoma „wielkimi językami”, dystansują się wobec literatury ojczystej, przyjmując — bardziej lub mniej świadomie — pozycję autorów wcześniej omawianych publikacji francuskojęzycznych.

Próżno szukać u Škvoreckiego i Gruśy uwag na temat przekładów prozy Hrabala i Kundery na język angielski czy niemiecki. Upraszczając nieco zagadnienie, można powiedzieć, że o ile „uniwersalna” proza Kundery przekłada się z języka czeskiego na języki obce bez większych trudności, a z czasem jeszcze łatwiej tłumaczy się z „uniwersalnego” języka francuskiego, o tyle proza Hrabala dobrze nie tłumaczy się bodaj na żaden obcy czeszczyźnie język (w tym także polski). A przecież powodzeniem czytelniczym cieszy się w Japonii i we Włoszech. Zatem obaj czescy autorzy upatrują uniwersalne powodzenie prozy Hrabala w jej „czeskości”; w jej zakorzenieniu w praskiej czeszczyźnie, otwartej przecież na wpływy praskiej niemczyzny. Przy czym Škvorecký mówiąc o tzw. zginaniu karku, nie waha się rozważać tej kwestii w kontekście anglojęzycznym, odwołując się do opinii Grahama Greena na temat „elastyczności karku” Szekspira.

Zmierzając do konkluzji, warto zwrócić uwagę na polskie przekłady dzieł obu pisarzy z uwagi na ich poetykę, która w znacznym stopniu zależy od tłumaczy: Hrabal nie ma u nas tzw. swojego tłumacza. Jego prozę przyswajało polszczyźnie co najmniej dwudziestu tłumaczy i tłumaczek, co zapewne nie zawsze pozytywnie wpływało na kształt stylistyczny i gatunkowy poszczególnych utworów. Dzieła Kundery z języka czeskiego przekładało tylko czworo tłumaczy. Okoliczności, w jakich doszło do zdominowania przekładów z języka francuskiego przez Marka Bieńczyka, bodaj najlepiej wyjaśnia sam autor *Nieśmiertelności* w notce *Od autora*:

Od 1985 do 1987 roku przeredagowałem bardzo gruntownie francuskie przekłady wszystkich moich powieści, pracując nad każdym słowem; od tej pory uznaję ich francuską wersję za własną. Są wśród moich powieści i takie, których wersja francuska satysfakcjonuje mnie nawet bardziej niż czeska. Dotyczy to zwłaszcza *Nieśmiertelności*, której „słowa kluczowe” były pomyślane po francusku, a wiele rozdziałów (zwłaszcza rozdziałów refleksyjnych) po francusku naszkicowanych. Wiedząc o tym, Marek Bieńczyk zaproponował, aby przekładu na polski dokonać właśnie z języka francuskiego; jego pomysł przyjąłem z zadowoleniem i akceptuję go bez zastrzeżeń<sup>23</sup>.

Konkludując, może zatem warto zaryzykować twierdzenie, że niedoskonałe przekłady prozy Hrabala na języki obce nie są w stanie przeszkodzić w odbiorze „czeskości” tej swoiście uniwersalnej prozy, nawet jeśli, jak wolno mniemać, w znacznym stopniu jej odbiór zakłócają; może także warto przyjrzeć się prob-

23 M. Kundera, 1995: *Nieśmiertelność*. M. Bieńczyk, przeł. z franc. Warszawa, PIW, s. 391.

lemowi światowości pisarstwa Milana Kundery w świetle pewnej wypowiedzi Jamesa Joyce'a: „Istota mojego talentu wynika z buntu przeciwko angielskim konwencjom zarówno literackim, jak i każdego innego typu. Nie piszę po angielsku”<sup>24</sup>.

Decyzja Kundery, by nie pisać dalej po czesku, zapewne nie była łatwa, ale niewątpliwie ułatwiła mu wstęp na paryskie salony. Nie dotarł tam Bohumil Hrabal, ale czy nawet ułomne, a przecież liczne, przekłady z języka czeskiego na „wielkie”, a może przede wszystkim na te „niewielkie”, a nawet „egzotyczne” języki nie zapewniły mu statusu pisarza „światowego inaczej”?

## Literatura

- Benoit-Dusausoy A., Fontaine G., red., 2009: *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*. H. Abramowicz et al., przeł. Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria.
- Casanova P., 2017: *Światowa republika literatury*. E. Gałuszka, A. Turczyn, przeł. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Cosentino A., 2015: *Rodowód postaci „pábitela”*. W: J. Goszczyńska, red.: *W poszukiwaniu przerw w zabudowie. W stulecie urodzin Bohumila Hrabala*. Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Gruša J., 2018: *Czechy. Instrukcja obsługi*. A.S. Jagodziński, przeł. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Kundera M., 1995: *Nieśmiertelność*. M. Bieńczyk, przeł. z franc. Warszawa, PIW.
- Kundera M., 2008: *Zdradzone testamenty*. M. Bieńczyk, przeł. z franc. Warszawa, PIW.
- Skibińska E., red., 2004: *Gombrowicz i tłumacze*. Łask, Leksem.
- Soliński W., 2011: *Polsko ve střední Evropě Bohumila Hrabala*. M. Havránková, přel. „Česká literatura”, 6, s. 899—904.
- Škvorecký J., 2018: *Wszyscy ci wspaniali chłopcy i dziewczyny. Osobista historia czeskiego kina*. A.S. Jagodziński, przeł. Sejny, Pogranicze.
- Trávníček J., red., 2009: *V kleštích dějin. Střední Evropa jako pojem a problem*. Brno, Host.

24 Cyt. za: P. Casanova, 2017: *Światowa republika literatury...*, s. 463.



Wojciech Soliński

## Světový Kundera? Lokální Hrabal?

### Překlad jako forma propagace?

RÉSUMÉ | Práce je pokusem popsat některé aspekty vlivu jež v diskursu literárnědě-  
nem (i překladatelském) mají některé nové koncepty (vedle již zavedených: literatura  
starověká, literatura novověká, literatura obecná, literárněhistorická syntéza, literárněhi-  
storický proces). Konkrétně jde o koncepty historie evropské literatury, historie světové  
literatury a zejména *světové republiky literatury*. To, co vychází z těchto konceptu (svého  
druhu *confusio linguarum*) muselo změnit široce pojatou translatoologii, především pokud  
jde o propagační sílu překladu, autopřekladu, atd. Hodno úvahy je rovněž to, co popisují  
jako „hledisko“, z něhož je možno pozorovat pronikání konkrétních děl do „literatury  
evropské“ nebo „literatury světové“. Ve dvou ze čtyř analyzovaných prací dominuje franco-  
uzské (resp. Pařížské hledisko), které je typické pro jisté období komparatistických studií.  
O tomto hledisku se soudí, že je již šťastně překonáno. Dvě další práce jsou napsány z české  
perspektivy a obrací se k čtenářům anglo- a německojazyčným.

KLÍČOVÁ SLOVA | historie evropské literatury, literární překlad, autopřeklad, součas-  
ná česká literatura, B. Hrabal, M. Kundera, A. Benoit-Dusausoy, G. Fontaine, P. Casanova,  
J. Gruša, J. Škvorecký

Wojciech Soliński

## Kundera światowy? Hrabal peryferyjny?

### Przekład jako forma promocji?

STRESZCZENIE | W artykule podjęto próbę opisania wybranych aspektów oddziały-  
wania nowych koncepcji (takich jak historia literatury europejskiej czy historia światowej  
republiky literatury), które weszły do dyskursu literackiego i przekładoznawczego i które  
współistnieją z tradycyjnymi kategoriami, takimi jak literatura dawna, współczesna, lite-  
ratura narodowa, literatura światowa czy proces historii literatury. „Pomieszenie języków”  
(*confusio linguarum*), związane z pojawieniem się tych pojęć powieściowych, niewątpliwie  
wpłynęło na dziedzinę studiów translatorskich, a w szczególności na promocję przekładu  
i autoprzekładu oraz na inne zjawiska z tym związane. Ciekawą rolę w tej dyskusji od-  
grywa również to, co nazywam „perspektywą”, z której obserwuje się włączanie danych  
utworów lub autorów do literatury europejskiej lub światowej. W dwóch z czterech anali-  
zowanych w artykule dzieł dominuje perspektywa francuska (paryska), charakterystyczna  
dla pewnego etapu badań porównawczych, który, jak się zdaje, już się zakończył. Dwie  
pozostałe publikacje, napisane z perspektywy czeskiej, są adresowane do czytelników  
anglo- i niemieckojęzycznych.

SŁOWA KLUCZOWE | historia literatury europejskiej, przekład literacki, autoprze-  
kład, współczesna literatura czeska, B. Hrabal, M. Kundera, A. Benoit-Dusausoy, G. Fon-  
taine, P. Casanova, J. Gruša, J. Škvorecký

WOJCIECH SOLIŃSKI | prof. dr hab., emerytowany profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, były kierownik Zakładu Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej UWr. Literaturoznawca, teoretyk literatury, translatolog, tłumacz. Opublikował m.in.: *Przekład artystyczny a kultura literacka. Komunikacja i metakomunikacja literacka* (1987); *Kształty obecności. Recepcja pisarstwa Umberta Eco w polskiej kulturze literackiej* (2001); *Bohumila Hrabala sprawa polska (i inne sprawy)* (2013). Współredagował (z Włodzimierzem Boleckim i Maciejem Gorchyńskim) *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura — język — kultura* (2015). Przełożył na język polski książkę U. Eco *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea — W poszukiwaniu języka uniwersalnego* (wyd. 1, 2002), *Poszukiwanie języka doskonałego w kulturze europejskiej* (wyd. 2, 2013). Publikował też po czesku, po angielsku i po francusku. Z języków czeskiego i słowackiego przekładał teksty naukowe z zakresu nauk humanistycznych. Jako tłumacz literacki zadebiutował przekładem bajki B. Hrabala *Kopretina / Złocieńka* (2014).





# Herta Müller — pisarka z obrzeży w przekładzie na język czeski

## Herta Müller — An Author from the Periphery, Implications for the Translation into Czech

Jakob Altmann



<https://orcid.org/0000-0001-7547-6036>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE  
[kuba.alt@interia.pl](mailto:kuba.alt@interia.pl)

Data zgłoszenia: 3.09.2019 r. | Data akceptacji: 18.02.2020 r.

**ABSTRACT** | This paper will be devoted to the peripheral nature of Herta Müller’s oeuvre. Müller is regarded as a person who created “German-language literature from the cultural periphery of the German linguistic area.” In relation to translation, the article aims to determine what place Czech translations of Müller’s oeuvre occupy in Czech literature compared to German literature. The research also focuses on the issue of embedding translation in a polysystem that embraces translation as an interrelated system of culture, language, literature, and society.

**KEYWORDS** | polysystem, Czech translation, cultural periphery, Herta Müller

## Sylwetka Herty Müller

Motywacją do rozważań na temat wpływu peryferyjności dzieł Herty Müller na ich przekład jest stwierdzenie, że należą one do „literatury niemieckojęzycznej z kulturowych peryferii niemieckiego obszaru językowego”<sup>1</sup>. W związku z tym rodzi się pytanie, z jakich peryferii pochodzą dzieła niemieckiej autorki i czym one się charakteryzują.

Herta Müller urodziła się 17 sierpnia 1953 roku na terenie ówczesnej Rumuńskiej Republiki Ludowej, w miejscowości Nitzkydorf (rum. Nițchidorf) w rejonie Timișoary (Temeszwaru), w Banacie. Jest to region zamieszany przez mniejszość niemiecką, zwaną Szwabami banackimi<sup>2</sup>. Miejsce to można nazwać „małą ojczyzną” (*Heimat*<sup>3</sup>) Herty Müller. Użycie pojęć z dwu języków na określenie pochodzenia pisarki unaocznia ważne zagadnienie przekładowe, *Heimat* stanowi bowiem w przekładzie na język polski „zerowy heteronim”. Jest to termin stosowany przez Edwarda Balcerzana określający sytuacje, w których „słowo oryginału nie ma w języku przekładu swego heteronimu”<sup>4</sup>. O trudności przetłumaczenia wyrazu *Heimat* świadczy właśnie w języku polskim powszechnie stosowane wyrażenie *mała ojczyzna*, które jest używane z braku lepszych alternatyw. Ekwiwalencja między określeniami *Heimat* i *mała ojczyzna* obecna jest bowiem jedynie na poziomie funkcjonalności kulturowej, a rozwiązanie takie w przypadku słowa kluczowego nie jest pożądane<sup>5</sup>. Rozróżnienie między pojęciami *Heimat* i *Vaterland* okazuje się niemożliwe w języku polskim, gdyż zarówno w *ojczyźnie*, jak i w *małej ojczyźnie* obecny jest semem *ojciec* (a więc *Vater*). W niemieckiej nazwie *Heimat* rdzeniem słowa jest natomiast *Heim*, czyli „dom” w znaczeniu ‘czyjeś mieszkanie, dom (pod względem po-

- 1 P. Bozzi, 2005: *Der fremde Blick: zum Werk Herta Müllers*. Würzburg, Königshausen & Neumann, s. 15. Wszystkie przekłady pochodzą od autora artykułu, o ile nie podano inaczej.
- 2 Por. niem. Banater Schwaben. Z powodu możliwych negatywnych skojarzeń po polsku nazywani są również Niemcami banackimi.
- 3 *Mała ojczyzna* w odróżnieniu od *ojczyzny* (za Andrzejem Majerem) „eksponuje przywiązanie nie do państwa, czyli według Stanisława Ossowskiego do ojczyzny ideologicznej, ale do znacznie węższej, osobistej — tj. lokalnej przestrzeni i społeczności. W ujęciu metaforycznym [...] rozumiany bywa jako miejsce spędzania dzieciństwa i staje się synonimem bliskości, prywatności [...]”, czyli eksponuje bardzo podobne cechy jak *Heimat* u Anny Wierzbickiej (por. A. Wierzbicka, 1999: *Język — umysł — kultura. Wybór prac*. Warszawa, PWN, s. 452). Por. A. Majer, 2011: *Miasto osobiste*. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Sociologica”, nr 36, s. 20.
- 4 E. Tabakowska, 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. A. Pokoj-ska, tłum. Kraków, Universitas, s. 45.
- 5 K. Hejwowski, 2007: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, PWN, s. 81.

czucia bezpieczeństwa, przyjemnej domowej atmosfery)<sup>6</sup>. Czeski odpowiednik *domov* wykazuje natomiast duże podobieństwo zarówno pod względem koncepcyjnym, jak i słowotwórczym do niemieckiego *Heimat*: formanty *-ov* i *-at* stanowią czynnik rozróżniający te słowa kolejno od *dům* i *Heim*, ponieważ nie zawierają w sobie elementu „poczucia”. O wysokiej produktywności użycia wyrazu *domov* świadczy choćby fakt, że pojawia się on w czeskim hymnie narodowym (*Kde domov můj*).

Niemiecka zdobywczyni Literackiej Nagrody Nobla dorastała na prowincji, gdzie cała wieś Nitzkydorf była dla niej totalitaryzmem w miniaturze („The first dictatorship I knew was the Banat-Swabian village<sup>7</sup>”). Totalitaryzm ten ukształtował ją na całe życie i wciąż kształtuje, wpłynął on i nadal wpływa na jej twórczość. Dyskomfort, jaki odczuwała Müller, mieszkając na banackiej prowincji, nazywa w swoim stylu: „niemiecką żabą”, mając na myśli ciągłą inwigilację ze strony „patriotów lokalnych”, etnocentryzm i presję opinii publicznej. Z tego powodu tematycznie jej utwory wychodzą zawsze od szczegółu (wieś/prowincja), a ogół istnieje tylko w domyśle (państwo komunistyczne) i jest reprezentowany przez konkretne osoby (np. funkcjonariusza Pjele w *Herztier* albo strażnika obozu Schischtwanjonow w *Atemschaukel*).

Również ojciec Herty Müller w istotny — negatywny — sposób współkształtował osobowość autorki. Odczuwała ona wobec niego właściwie tylko awersję. Wynikało to po części z jego brutalnych zachowań i alkoholizmu, przede wszystkim jednak z tego, że podczas II wojny światowej brał udział w zabójstwach dokonywanych przez SS („oddział ochronny”, do którego zgłosił się dobrowolnie w wieku 17 lat).

## Polisystem

Według Itamara Evena-Zohara, izraelskiego kulturoznawcy, literaturę można ująć w kontekście polisystemu — czyli jako „system wielokrotnie złożony, układ rozmaitych systemów przecinających się i częściowo nakładających na siebie, wykorzystujących jednocześnie różne opcje, a przy tym funkcjonujących jako jedna całość o określonej strukturze, której elementy są od siebie współzależne”<sup>8</sup>. Koncepcja literackiego polisystemu nie jest sama w sobie niczym nowym.

6 *Duden* [hasło]. Dostępne w Internecie: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heim> [dostęp: 15.08.2019].

7 B. Haines, L. Marven, 2013: *Herta Müller*. Oxford, Oxford University Press, s. 17.

8 I. Even-Zohar, 2007: *Teoria polisystemów*. K. Lukas, tłum. „Przestrzenie Teorii”, nr 7, s. 349.

Opiera się ona na tej samej myśli co *Weltliteratur* (literatura światowa) Goethego, z tym że u Evena-Zohara otrzymuje ona nazwę „makropolisystemu literackiego”. Najogólniej rzecz biorąc, Goethe wychodzi z założenia, że wszystkie literatury — najpierw w Europie, potem na całym świecie — tworzą całość i wymieniają się wytworami umysłu między sobą, przy czym za naturalne centrum tego systemu uważał on kulturę niemiecką<sup>9</sup>, nie uwzględniając przy tym faktu, że centra się zmieniają. Według Evena-Zohara „różnorodność w kulturze jest szczególnie »namacalna« w przypadkach, gdy dana społeczność jest dwu- lub wielojęzyczna”<sup>10</sup>. W takiej sytuacji kultura może też posiadać dwa lub więcej systemów literackich. Z tego wynika na przykład, że „języka standardowego nie sposób rozpatrywać w oderwaniu od szerszego kontekstu, jakim są jego warianty niestandardowe”<sup>11</sup>. Dlatego też „przekładów literackich na dany język nie można oddzielić od literatury oryginalnej pisanej w tym języku”<sup>12</sup>.

Obowiązuje to w szczególny sposób w twórczości Herty Müller i w przekładach jej dzieł. Język, jakim posługuje się autorka w swoich utworach, nie może być bowiem postrzegany po prostu jako język niemiecki, gdyż w ten sposób byłby on oderwany od dialektu banackiego i języka rumuńskiego, które współtworzą jej idiolekt<sup>13</sup>. Gdy powstaje przekład, wchodzi on w polisystem literacki danej kultury, przy czym jej determinantami są takie elementy, jak historia, ustrój polityczny, religia czy światopogląd. Już sam wybór danego dzieła do tłumaczenia świadczy o charakterze tej kultury. Teksty wybierane są według ich zgodności z najnowszymi trendami i innowacyjną rolą, jaką mogą odegrać w literaturze docelowej<sup>14</sup>.

Zwłaszcza w przypadku literatur mniejszych, więc i peryferyjnych, przekład pełni ważną funkcję, stanowiąc pewnego rodzaju dowód możliwości języka narodowego oraz służąc jego doskonaleniu. Dotyczy to w największym stopniu tłumaczeń tzw. arcydzieł literatury światowej, które mają za zadanie zapełnić

9 Za: K. Lukas, 2009: *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten: Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen*. Berlin, Frank & Timme GmbH, s. 24—25.

10 I. Even-Zohar, 2007: *Teoria polisystemów...*, s. 350.

11 Ibidem, s. 351.

12 Ibidem.

13 Idiolekt można określić jako indywidualną realizację systemu językowego lub ogół cech językowych odróżniających od siebie mówców danego języka. Por. E. Oksaar, 2010: *Idiolekt als Grundlage der variationsorientierten Linguistik*. „Sociolinguistica”, t. 14, cz. 1, s. 37.

14 I. Even-Zohar, 1990: *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*. „International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication”, cz. 11, nr 1, s. 47.

luki w literaturze rodzimej<sup>15</sup>. Należy w tym miejscu nadmienić, że pojęcie „literatury mniejszej” nie jest oczywiście terminem absolutnym, gdyż wielkość literatury zmienia się z czasem. W XVIII wieku dominowała na przykład literatura i kultura francuska, podczas gdy dziś taką rolę odgrywa literatura angielska. Wpływ na to mają sytuacja społeczna, uwarunkowania historyczne, a także język. Będąc dostępna dla większej grupy czytelników (również takich, dla których dany język nie jest ojczysty, ale na tyle znany, by czytać w nim literaturę), literatura pisana w tym języku ma większe szanse na zajęcie pozycji centralnej w makropolisystemie literackim. W polisystemie literatury przyjmującej w przypadku literatur mniejszych twórczość przekładowa może więc przesunąć się z peryferii w kierunku centrum. W porównaniu z literaturami takimi, jak angielska, niemiecka czy francuska, literatura czeska na przykład „potrzebuje” więcej przekładów arcydzieł, w konsekwencji przekład zajmuje w niej bardziej centralną pozycję.

Jakie miejsce w literaturze niemieckiej zajmuje natomiast proza Herty Müller? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy określić, czym jest literatura niemiecka, co jest zadaniem niełatwym. Pośrednio jej istnienie zakłada jakieś bliżej określone narodowe centrum, gdzie jest ona bardziej lub mniej niemiecka. Paola Bozzi, włoska germanistka, apeluje w związku z tym o nieustanne przekraczanie granic i o to, by zagraniczna literatura niemieckojęzyczna nie była zagarniana przez kulturę dominującą (jaką jest kultura niemiecka usytuowana w Niemczech), a zmierzała raczej do włączenia jej do literatury niemieckiej, nie negując jej inności ani nie uogólniając jej<sup>16</sup>. P. Bozzi widzi więc literaturę niemiecką jako polisystem, w którym to, co „inne”, jest integralną częścią jej całości i nie jest związane z pojęciem narodu i państwa. „Inne” to w tym wypadku, jak zaznaczono na początku, „literatura niemieckojęzyczna z kulturowych peryferii niemieckiego obszaru językowego”<sup>17</sup>. Jedną z takich literatur jest tzw. *rumäniendeutsche Literatur* („literatura rumuńskich Niemców”), nazywana „piątą literaturą”, zaraz po literaturze RFN, NRD, Austrii i Szwajcarii, i obejmująca twórczość niemieckojęzyczną z trzech regionów: Banatu, Siedmiogrodu i Bukowiny południowej<sup>18</sup>. Sama Müller jednak zdecydowanie odrzuca przypisanie jej do grupy autorów tejszej literatury. Jej mąż, autor Richard Wagner, również urodzony w Rumunii, opisuje twórczość swoją i niektórych swych towarzyszy,

15 M. Juvan, 2014: *Literatura światowa a przekład*. A. Muszyńska, tłum. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 5, cz. 1, s. 36.

16 P. Bozzi, 2005: *Der fremde Blick: zum Werk Herta Müllers...*, s. 16.

17 Ibidem, s. 15.

18 O. García, 2014: *In deutscher Sprache dichten. Eine Minderheit in der Minderheit: die antirumäniendeutsche Literatur*. W: K. Thorpe et al., eds.: *Hospitality and Hostility in the Multilingual Global Village*. Stellenbosch, African Sun Media, s. 321.



takich jak Herta Müller, nawet jako *anti-rumäniendeutsche Literatur* („anty-literatura rumuńskich Niemców”)<sup>19</sup>.

Awersja do określenia *rumäniendeutsche Literatur* ma przede wszystkim związek z nasilającymi się od lat 70. ubiegłego wieku represjami wobec niemieckich autorów tworzących i urodzonych w Rumunii. Po roku 1980 w Rumunii literatura niemieckojęzyczna z reguły nie mogła w całości ukazywać się legalnie, a jedynie ta jej część, która była uznana przez reżim komunistyczny. Dlatego „legalną” twórczość tworzyli głównie tradycyjni autorzy piszący w stylu sielankowej literatury *heimatu*<sup>20</sup>, z którymi twórców takich jak Herta Müller czy Richard Wagner łączyło jedynie miejsce urodzenia. Grupa autorów piszących w tym duchu, należących do tzw. *Aktionsgruppe Banat*, definiowała się jako pierwsze pokolenie urodzone w socjalizmie i nieobciążone burżuazyjną i faszystowską przeszłością<sup>21</sup>. Od początku grupą tą rządził pewien antagonizm: z jednej strony językowo była związana z niemieckim obszarem kulturowym, z drugiej strony tematycznie — ze środowiskiem rumuńskim<sup>22</sup>. Autorzy do niej należący nie chcieli w swoich tekstach chwalić losów niemieckich Szwabów naddunajskich (*Donauschwaben*), tak jak czynili to poeci poprzednich pokoleń. Pragnęli zamiast tego tworzyć zupełnie inną literaturę, która byłaby także niemiecka, a przy tym nowoczesna, współczesna i zdolna do konkurowania z literaturą Zachodu. Stali się w ten sposób mniejszością w mniejszości. Powód, dla którego Herta Müller odniosła sukces i przesunęła się do centrum niemieckiego polisystemu literackiego, należy upatrywać w podejmowanej przez autorkę uniwersalnej tematyce w połączeniu z nowatorskim, poetyckim językiem. Według kulturoznawcy i literaturoznawcy Norberta Ottona Ekego wyjątkowość prozy Herty polega na „uroku egzotyki w opisywaniu obcego, zaginionego z (literackiego) horyzontu percepcji, świata niemieckiej mniejszości w Rumunii i fascynacji językiem poetyckim [...]”<sup>23</sup>.

19 P. Bozzi, 2005: *Der fremde Blick: zum Werk Herta Müllers...*, s. 19.

20 O. García, 2014: *In deutscher Sprache dichten...*, s. 323.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 N.O. Eke, 1991: *Herta Müllers Werke im Spiegel der Kritik (1982—1990)*. W: Idem: *Die Erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*. Paderborn, Igel Verlag Wissenschaft, s. 117.

## Przekład dzieł Herty Müller na język czeski w czeskim polisystemie literackim

W kontekście pozycji przekładów dzieł Herty Müller w czeskim polisystemie literackim istotne jest pytanie, jakie miejsce zajmują w nim przekłady z języka niemieckiego jako takie. Kwestię tę trzeba rozstrzygnąć przede wszystkim w perspektywie diachronicznej, co również zauważa I. Even-Zohar, wskazując na to, że nie należy postrzegać literatury przekładowej jako całości, lecz w obrębie tłumaczeń z jednego języka przede wszystkim diachronicznie, a patrząc na ogół tłumaczeń w większym stopniu synchronicznie<sup>24</sup>.

Przekłady z języka niemieckiego zawsze zajmowały ważne miejsce w literaturze czeskiej, jednak szczególne znaczenie miały one w czasie odrodzenia narodowego, zwłaszcza za sprawą działalności Josefa Jungmanna. W tamtym okresie literatura czeska była budowana poprzez przekłady obcojęzycznych tekstów. Kultura, język i literatura czeska znajdowały się wtedy bowiem w kryzysie tożsamościowym po niemal 100 latach panowania łaciny i języka niemieckiego. Strona językowa tekstu odgrywała więc dla Czechów rolę pierwszorzędną, a strona merytoryczna jedynie drugorzędną. Co ciekawe, użycie języka czeskiego uważane było wręcz za postawę patriotyczną, dlatego przekład tekstu na rodzimy język był odbierany bardzo pozytywnie, jako oznaka tego wszystkiego, co język czeski jest w stanie wyrazić<sup>25</sup>. Czeskiemu społeczeństwu przekłady z języka niemieckiego nie były jednak potrzebne do zrozumienia danego utworu, a stanowiły jedynie przejaw postawy patriotycznej i „kryterium oglądy kulturowej narodu w rywalizacji z innymi”<sup>26</sup>. Szczególnie wśród ludności miejskiej i ludzi wykształconych znajomość języka niemieckiego była wręcz oczywistością. Na przełomie stuleci XIX i XX, gdy w literaturze czeskiej ważną pozycję zaczynała zajmować moderna, kluczową rolę odgrywała literatura przekładowa, która została *de facto* włączona do struktury funkcji, norm i zasad pisania i odbioru literatury<sup>27</sup>. Powstanie w 1918 roku Republiki Czechosłowacji wzmocniło jeszcze pozycję literatury przekładowej w czeskim polisystemie literackim, gdyż wraz z uzyskaną niepodległością ukazywało się jeszcze więcej przekładów niż dotychczas, choć nie szło to w parze ze wzrostem ich jakości.

24 Por. I. Even-Zohar, 1990: *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem...*, s. 49.

25 Por. J. Veselý, 2002: *České překlady z německy psané literatury*. W: M. Hrala, red.: *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha, Karolinum, s. 125.

26 M. Juvan, 2014: *Literatura światowa a překlad...*, s. 36.

27 Por. J. Veselý, 2002: *České překlady z německy psané literatury...*, s. 145–146.

Miejsce, jakie dany przekład zajmuje w polisystemie literackim, zależy również od osobowości i błyskotliwości osoby tłumacza. Na początku XX wieku tłumaczami byli jednak często zwykli znawcy języka, więc w wielu przypadkach o przekładach wchodzących do kanonu literackiego nie mogło być mowy. Im bardziej rozpoznawalny jest tłumacz, tym naturalniej konkretny przekład staje się częścią danego polisystemu. Rozpoznawalną w Czechach tłumaczką jest Radka Denemarková, autorka wszystkich (pięciu, z których ostatni ukazał się w 2019 roku) czeskich przekładów prozy Herty Müller, która za jeden z nich (*Atemschaukel — Rozhoupaný dech*) otrzymała w 2011 roku najważniejszą nagrodę literacką w Czechach — Magnesia Litera. Oprócz literatury oryginalnej nagroda ta jest co roku przyznawana również w zakresie literatury przekładowej, co dowodzi, że przekład uznaje się za część czeskiego polisystemu literackiego. Dzięki swej podwójnej działalności: pisarskiej i translatorskiej, R. Denemarková postrzegana jest przez pryzmat nie tylko swoich dzieł oryginalnych, lecz także przekładów, przynosząc tym drugim większą popularność i przesuwając je bliżej centrum czeskiego polisystemu literackiego. Istotne znaczenie ma tu również fakt, że działalność przekładowa jest w jej przypadku zajęciem dodatkowym, równie wymagającym, jak twórczość oryginalna.

Aby ustalić miejsce przekładów na język czeski prozy Herty Müller, najpierw należy zastanowić się, gdzie umieścić jej twórczość w niemieckim polisystemie literackim. Jest to o tyle trudne zadanie, że istnieje pewna sprzeczność między popularnością pisarki, która rozpoczęła się właściwie wraz z jej debiutem na niemieckiej scenie literackiej<sup>28</sup>, a unikatową, podejmowaną przez nią tematyką, czyli życiem w mniejszości narodowej, doświadczającej w szczególności sposób okrucieństw dyktatury komunistycznej. Z powodu swojej archaiczności wynikającej z pewnej izolacji język ogólny utracił kontakt ze swoją macierzą, również *anti-rumäniendeutsche Literatur* może zostać uznana za peryferyjną. Choć literatura Herty Müller jest także *Heimatliteratur*, to jednak w zupełnie innym sensie, bo zamiast opiewać swój *Heimat*, swoją ojczyznę, tworzy z niej antydyllę (np. w *Niederungen czy Herztier*).

Bez względu na pozycję, jaką zajmuje dana literatura w oryginale, w przekładzie odgrywa zupełnie nową rolę, gdyż tematyka, styl, forma albo język tłumaczonego utworu mogą być archaiczne w stosunku do aktualnych trendów<sup>29</sup>. W czeskim polisystemie literackim, jak można zauważyć, kolejne przekłady powieści Herty Müller zaczęły pojawiać się stosunkowo późno, bo dopiero począwszy od roku 2010. Pokazuje to, że temat komunistycznej przeszłości,

28 P. Bozzi, 2005: *Der fremde Blick: zum Werk Herta Müllers...*, s. 15.

29 Por. I. Even-Zohar, 1990: *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem...*, s. 49.

choćby dotyczącej innego kraju, przez długi czas był w Czechach niewygodny. Rozliczanie się z tym okresem czeskiej historii w pełni mogło się dokonać dopiero długo po aksamitnej rewolucji<sup>30</sup>. Wcześniej wartościowe pod względem jakości utwory poruszające kwestie niewygodnej przeszłości były publikowane na emigracji<sup>31</sup>. Na przykład w roku 1970 wydano w Kanadzie powieść *Řešení gama* (*Rozwiązanie gamma*) autorstwa Jaroslava Brodského<sup>32</sup>. Jest to pamiętnik zawierający przeżycia z łagru, do którego J. Brodský trafił na 10 lat po tym, jak oskarżono go o tzw. antypaństwową działalność. Historia jest tu przedstawiona jako niszczycielka losów.

Po aksamitnej rewolucji pierwszym utworem rozliczającym się z trudną przeszłością w Czechach była powieść Michala Viewegha *Báječná léta pod psa* powstała w roku 1992<sup>33</sup>. Jest to historia 30-letniego autora opowiadającego o latach „normalizacji” z humorem. Pisarz unika w niej zarówno narracji pozytywnej (normalizacja jako okres rozkwitu), jak i negatywnej (normalizacja jako upadek moralny), gdyż są to lata dzieciństwa i autora, i jego bohatera. Z czasem tym M. Viewegh łączy więc także szczęśliwe chwile, a historycznie chodzi o okres po inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację w roku 1968. W roku 1996 z kolei ukazała się monografia antropologa społecznego Ladislava Holego pt. *Malý český člověk a skvělý český národ*<sup>34</sup>, będąca krytycznym studium czeskiej mentalności, w której ocenie poddaje się przede wszystkim sprzeczność między autostereotypem Czechów jako osób „kulturalnych, głęboko demokratycznych i czystych” a tym, co w przekonaniu autora cechuje ich naprawdę, czyli „zawiść, konformizm, małostkowość i nietolerancja”. Badanym okresem są lata normalizacji, czyli te same co w przypadku powieści M. Viewegha.

Trudności związane z pojawianiem się przekładów dzieł niemieckiej autorki wynikają także z jej transkulturowości, a więc z przenikania się w jej utworach różnych kultur i języków, takich jak języki i kultury Rumunii, Rosji czy Banatu, oraz z tematycznego osadzenia tych tekstów poza Niemcami. Między innymi dlatego wszystkie przekłady na język czeski dzieł Herty Müller ukazały się po roku 2009, a więc po przyznaniu jej Literackiej Nagrody Nobla za powieść *Atemschaukel*. Stała się ona wówczas na tyle popularna, że czeskie wydawnictwa

30 Por. J. Lehár et al., red., 2008: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, s. 933.

31 Por. J. Czaplínska, 2014: *Přidaná hodnota exilu: úvahy o české exilové literatuře po roce 1968*. Praha, Episteme Academia, s. 41.

32 J. Brodský, 1970: *Řešení gama*. Toronto [wydanie na emigracji].

33 M. Viewegh, 1992: *Báječná léta pod psa*. Praha, Československý spisovatel.

34 L. Holý, 2001: *Malý český člověk a skvělý český národ*. Z. Uherek, tłum. Praha, Sociologické nakladatelství (SLON).

musiały odpowiednio zareagować. Doceniono sposób, w jaki autorka „łącząc z sobą poezję i prostotę, nakreśla świat wykorzenia”<sup>35</sup>.

Kluczowa przy zaszeregowaniu powieści Herty Müller do czeskiego poli-systemu literackiego jest właśnie tematyka uwikłania w specyficzne przeżycia psychiczne i estetyczne, tj. ciągły strach przed tajnymi służbami, donosami czy cenzurą (jak w powieści *Herztier — Srdce bestie*) i deportacja na prace przymusowe (jak w powieści *Atemschaukel — Rozhoupaný dech*). Są to zjawiska, które wydają się wręcz bliższe czytelnikowi czeskiemu niż zachodniemieckiemu. Z kolei czytelnik wschodniemiecki mógł poznać w takim samym, jeśli nie większym stopniu, inwigilację systemu politycznego. O archaiczności tematyki nie może więc być mowy.

Trudności związane z przyjmowaniem przekładów powieści Herty Müller są jednak także natury estetycznej i psychologicznej. Estetycznej, bo „tłumacz faktycznie musi sobie wyobrazić, co tekst (autor tekstu) opisuje, czyli nie może poprzestać na etapie uchwycenia i zrozumienia znaczenia, na etapie semantyzacji”<sup>36</sup>. Zgodnie z tą logiką, tłumacz, jedynie rozumiejąc i potrafiąc uchwycić znaczenie tytułu powieści *Herztier*, nie jest w stanie oddać ukrytej w nim ekspresji. Dodatkowym utrudnieniem jest tu fakt, że *Herztier* stanowi neologizm, a więc wyraz nieposiadający konkretnego skonwencjonalizowanego denotatu. Tłumacz musi więc przyjąć „postawę estetyczną”<sup>37</sup>, aby wyobrazić sobie „zwierzę” mające postać, kolor albo właściwości emocjonalne ewokowane przez „serce”. Również tylko w ten sposób może kojarzyć *Herztier* z warunkami panującymi w rumuńskim (i banackim) społeczeństwie z czasów komunistycznych.

Odpowiednią wrażliwością wykazała się dopiero tłumaczka Radka Dene-marková, co pozwoliło jej między innymi na stworzenie wyrazu dwuczłonowego *Srdce bestie*, który doskonale odzwierciedla zarówno wartość poznawczą, jak i estetyczną oryginalnego *Herztier*. Jak sama przyznaje, czuje potrzebną każdemu tłumaczowi więź z autorem, a więc także z tekstami Herty Müller. Mając podobne poglądy i odczucia,

Zdecydowałam się, że to zrobię, choć wiem, że mnie czeka wiele zastrzeżeń, gdyż ja ten jej tekst słyszę. Ja go rozumiem, jestem do niego przywiązana. Tutaj wcale nie chodzi o pojedyncze słowa. Za tym stoi jakieś doświadczenie życiowe i każde

35 Oficjalna strona towarzystwa Nagrody Nobla, Literacka Nagroda Nobla 2009. Dostępne w Internecie: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2009/press\\_ty.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/press_ty.html) [dostęp: 14.07.2019].

36 J. Kubaszczyk, 2013: *Przekład dzieła literackiego jako konkretyzacja*. „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, t. 13, s. 44.

37 Ibidem, s. 38.

słowo ma wielką wagę. A ja obstaję przy swojej czeszczyźnie, którą jej [Hercie Müller — J.A.] podarowałam<sup>38</sup>.

Trudności natury psychologicznej są z kolei związane z ładunkiem emocjonalnym obecnym w twórczości Herty Müller. Jej utwory nasycone są bowiem wyłącznie emocjami negatywnymi, tj. strachem, beznadziejnością, przemocą i niemoralnością, co czeskiemu czytelnikowi może przypominać czasy komunistycznej dyktatury we własnym kraju, gdzie być może również on sam przyczyniał się do powstania i rozwoju kultury donosicielstwa oraz wszechobecności przemocy i niemoralności. Utwór językowo, tematycznie i emocjonalnie tak bezlitośnie rozliczający się z przeszłością komunistyczną mógł więc potencjalnie wywołać u czeskich odbiorców dyskomfort.

Jak współcześnie twórczość Herty Müller wpisuje się w czeski polisystem literacki pod względem artystycznym, tematycznym i stylistycznym, dobrze pokazuje przykład opublikowanej przed czterema laty książki Matěja Hořavy pt. *Pálenka. Prózy z Banátu*. Są to wspomnienia bezimiennego głównego bohatera i jednocześnie narratora, nauczyciela pracującego w rumuńskim wielokulturowym Banacie, gdzie w XIX wieku czescy emigranci założyli swoją osadę, podobnie jak Szwabowie banaccy w wieku poprzednim<sup>39</sup>. Akcja rozgrywa się w drugiej połowie ubiegłego wieku, pokazując zastój i beznadziejność tamtejszego świata. Jest to jeden z powodów, dla których główny bohater w swoich myślach często wraca do przeszłości spędzonej w Czechach i Bawarii. Jeden z recenzentów ujął przedstawione w książce środowisko w sposób następujący: „tamtejszy świat nie zna kategorii osiągnięć czy sukcesu, nie mówiąc o postępie. Jest to świat okrągły, który kurczy się przez to, jak wymiera”<sup>40</sup>. Charakterystyczna dla języka i stylu M. Hořavy jest mnogość dialektyzmów (z „czeszczyzną banacką” na czele<sup>41</sup>) rozsianych po całym tekście i obecnych w ciągłych monologach,

38 Wywiad z Radką Denemarkovą przeprowadzony przez Milenę Štráfěldovą: *Hertha Müller mi potvrdila, že je třeba jít do rizika, říká její překladatelka Radka Denemarková*. Dostępne w Internecie: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/hertha-mueller-mi-potvrdila-ze-je-treba-jit-do-rizika-rika-jeji-prekkladatelka-radka-denemarkova> [dostęp: 1.07.2019].

39 Nie są to mimo wszystko jedyne narody, które w ciągu stuleci osiadły w Banacie. Należą do nich na przykład także Bułgarzy banaccy, którzy dotarli do tych terenów pod koniec XVII wieku.

40 P.A. Bílek, 2015: *David Attenborough v rouše prozaickém*. „Respekt.cz”. Dostępne w Internecie: <https://www.respekt.cz/tydenik/2015/9/david-attenborough-v-rouse-prozaickem> [dostęp: 7.07.2019].

41 M.S. Rakova, 2017: *Asymetrie stylové příznakovosti výrazových prostředků v českém a bulharském překladu uměleckého textu*. Dysertacja. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická Fakulta, s. 116.

a także fragmentaryczność, rytmiczność i poetyckość. Przypomina znaną z powieści Herty Müller szorstką poetyckość, wykorzystanie obrazowości języka rumuńskiego i dialektu banackiego, wprowadzenie neologizmów oraz fragmentaryczność. Raz mamy więc do czynienia z czeskim dialektem banackim, a raz z niemieckim dialektem banackim.

Te elementy dialektalne, tematyczne i stylistyczne obecne są między innymi w powieści *Herztier*, gdzie następują ciągle zmiany perspektyw czasowych (raz narratorka wciela się w dziecko, raz w studentkę). Akcja nie postępuje chronologicznie, lecz autorka wprowadza fragmentarycznie kolejne wspomnienia. Używa przy tym języka, który dzięki nowatorskim połączeniom wyrazowym tworzy efekt niezwykłej poetyckości. Są to połączenia typu „plodit hřbitovy” („płodzić cmentarze”; w oryginale: „Friedhöfe machen”), których metaforyczność wynika z interakcji dwóch członów. Czasownik *plodit* może — podobnie jak niemieckie *machen* — tworzyć kolokację zarówno ze słowem *hřbitov* („cmentarz”), jak i *dítě* („dziecko”), o których mowa w dalszej części powieści<sup>42</sup>. Jedynie w ten sposób czytelnik sekundarny może, podobnie jak prymarny, dowiedzieć się, jak autorka gra opozycją śmierci („Friedhöfe machen”) i życia („[Kinder] machen” — „robić dzieci”). Podobny efekt szorstkiej poetyckości są w stanie wywołać również interferencje z języka rumuńskiego, na przykład neutralnie brzmiący rzeczownik „Kleinigkeiten” („drobiazgi”) występujący w znaczeniu „Eingeweide” („wnętrzności”).

## Zakończenie

W jaki sposób i dzięki czemu pisarka z obrzeży funkcjonuje (czy nie funkcjonuje) w polisystemie literatury czeskiej, nienależącej do centrum polisystemu europejskiego? Okazuje się, że choć literatura czy antyliteratura rumuńskich Niemców znajduje się na kulturowych peryferiach niemieckiego obszaru językowego, twórczość Herty Müller zajmuje w literaturze niemieckiej pozycję centralną, głównie dzięki nieznanym dotąd niemieckiemu czytelnikowi obszarom tematycznym, ale również dzięki swojemu niezwykłemu językowi, będącemu konglomeratem idiolektu pisarki, pewnej archaiczności języka niemieckiego, dialektu banackiego oraz „słowoobrazów” (*Wortbilder*<sup>43</sup>) z języka rumuńskie-

42 Por. H. Müllerová, 2010: *Rozhoupaný dech*. R. Denemarková, tłum. Praha, Mladá fronta, s. 21—37.

43 J. Kubaszczyk, 2011: *Wortbilder und Übersetzungsbilder. Eine Untersuchung zur Wortbildung als Bildbildung im Kontext der Übersetzungswissenschaft*. Poznań, PWN.

go. Uwarunkowania historyczno-polityczne, tematyka uwikłana w specyficzne przeżycia psychiczne i estetyczne obecne w jej utworach sprawiły, że przez długi okres (ponad 20 lat) nie powstał żaden przekład na język czeski. Jest to wszak także związane z arcyzmem utworów Müller, pełnych niecodziennych metafor, neologizmów i wpływów z języków trzecich. Dlatego dopiero tłumaczka, której właściwym zajęciem jest pisarstwo oryginalne, mogła zająć się tak ambitną literaturą.

Współcześnie w literaturze czeskiej powstaje coraz więcej literatury zaangażowanej, rozliczającej się z komunistyczną przeszłością, o czym świadczą niedawno opublikowane opowiadania autorstwa Matěja Hořavy czy książki Petra Šabacha. Utwór M. Hořavy pokazuje także, że Niemców i Czechów łączy w dużym stopniu wspólna historia, nie tylko na terenie Czech i Niemiec, lecz także w tak odległym miejscu jak Banat. Ważne są również literackie zasługi w tym obszarze autorki należącej do młodszego pokolenia, Kateřiny Tučkovéj, która w powieści *Vyhnání Gerty Schnirch* (w niedawno opublikowanym polskim przekładzie jako *Wypędzenie Gerty Schnirch*) omawia niewygodną dla Czechów kwestię wypędzenia Niemców po II wojnie światowej. Również sama Radka Denemarková w swoim debiucie literackim *Peníze od Hitlera* (*Pieniądze od Hitlera*) zajęła się tą tematyką. Pomimo upływu czasu (musiało minąć ponad 10 lat od aksamitnej rewolucji) pewne tematy były do niedawna nadal tabuizowane, jednak zaangażowanie niektórych autorów w ostatnich kilkunastu latach doprowadziło do znaczących zmian. Dzięki temu również przekłady prozy Herty Müller trafiają w Czechach na podatny grunt, na co decydujący wpływ ma tłumaczka, w wykonaniu której przekłady stają się sekundarnymi wytworami kultury, które wpisują się w czeski polisystem literacki. Ważnym czynnikiem wpływającym na pozycję literatury przekładowej w nim jest poza tym fakt, że język czeski należy do literatur mniejszych, w związku z czym twórczość z literatury większej — niemieckiej — łatwiej wchodzi w dialog z literaturą przyjmującą.

## Literatura

- Bílek P.A., 2015: *David Attenborough v rouše prozaickém*. „Respekt.cz”. Dostępne w Internecie: <https://www.respekt.cz/tydenik/2015/9/david-attenborough-v-rouse-prozaickem> [dostęp: 7.07.2019].
- Bozzi P., 2005: *Der fremde Blick: zum Werk Herta Müllers*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Brodský J., 1970: *Řešení gama*. Toronto [wydanie na emigracji].



- Czaplińska J., 2014: *Přidaná hodnota exilu: úvahy o české exilové literatuře po roce 1968*. Praha, Episteme Academia.
- Duden [hasło]. Dostępne w Internecie: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heim> [dostęp: 15.08.2019].
- Eke N.O., 1991: *Herta Müllers Werke im Spiegel der Kritik (1982—1990)*. W: Idem: *Die Erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*. Paderborn, Igel Verlag Wissenschaft.
- Even-Zohar I., 1990: *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*. „International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication”, t. 11, nr 1.
- Even-Zohar I., 2007: *Teoria polisystemów*. K. Lukas, tłum. „Przestrzenie Teorii”, nr 7, s. 347—366.
- García O., 2014: *In deutscher Sprache dichten. Eine Minderheit in der Minderheit: die antirumäniendeutsche Literatur*. W: K. Thorpe et al., eds.: *Hospitality and Hostility in the Multilingual Global Village*. Stellenbosch, African Sun Media.
- Haines B., Marven L., 2013: *Herta Müller*. Oxford, Oxford University Press.
- Hejwowski K., 2007: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, PWN.
- Holý L., 2001: *Malý český člověk a skvělý český národ*. Z. Uherek, tłum. Praha, Sociologické nakladatelství (SLON).
- Hořava M., 2014: *Pálenka. Prózy z Banátu*. Brno, Host.
- Juvan M., 2014: *Literatura światowa a przekład*. A. Muszyńska, tłum. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 5, cz. 1, s. 20—37.
- Kubaszczyk J., 2013: *Przekład dzieła literackiego jako konkretyzacja*. „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, t. 13, s. 37—54.
- Kubaszczyk J., 2011: *Wortbilder und Übersetzungsbilder. Eine Untersuchung zur Wortbildung als Bildbildung im Kontext der Übersetzungswissenschaft*. Poznań, PWN.
- Lehár J. et al., red., 2008: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny.
- Lukas K., 2009: *Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten: Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen*. Berlin, Frank & Timme GmbH.
- Majer A., 2011: *Miasto osobiste*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, nr 36, s. 17—34.
- Müller H., 2007: *Herztier*. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch.
- Müller H., 2009: *Atemschaukel*. München, Carl Hanser Verlag.
- Müllerová H., 2010: *Rozhoupaný dech*. R. Denemarková, tłum. Praha, Mladá fronta.
- Müllerová H., 2011: *Srdce bestie*. R. Denemarková, tłum. Praha, Mladá fronta.

- Nobelprize.org, [online]. Oficjalna strona towarzystwa Nagrody Nobla, Literacka Nagroda Nobla 2009. Dostępne w Internecie: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2009/press\\_ty.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/press_ty.html) [dostęp: 14.07.2019].
- Oksaar E., 2010: *Idiolekt als Grundlage der variationsorientierten Linguistik*. „Sociolinguistica”, t. 14, cz. 1.
- Rakova M.S., 2017: *Asymetrie stylové příznakovosti výrazových prostředků v českém a bulharském překladu uměleckého textu*. Dysertacja. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická Fakulta.
- Štráfěldová M., [online]: *Hertha Müller mi potvrdila, že je třeba jít do rizika, říká její překladatelka Radka Denemarková*. Dostępne w Internecie: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/hertha-mueller-mi-potvrdila-ze-je-treba-jit-do-rizika-rika-jeji-prekladatelka-radka-denemarkova> [dostęp: 1.07.2019].
- Tabakowska E., 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. A. Pokojska, tłum. Kraków, Universitas.
- Veselý J., 2002: *České překlady z německy psané literatury*. W: M. Hrala, red.: *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha, Karolinum.
- Viewegh M., 1992: *Báječná léta pod psa*. Praha, Československý spisovatel.
- Wierzbicka A., 1999: *Język — umysł — kultura. Wybór prac*. Warszawa, PWN.

Jakob Altmann

### Herta Müller — An Author from the Periphery, Implications for the Translation into Czech

**SUMMARY** | This paper entitled is devoted to the peripheral nature of Herta Müller's oeuvre. Müller is regarded as a person who created "German-language literature from the cultural periphery of the German linguistic area," as the Italian Germanist Paola Bozzi called it. It turns out that although the literature or anti-literature of the Germans of Romania is located on the cultural periphery of the German language area, Herta Müller occupies a central place in German literature, mainly due to subject areas unknown to West-German readers, but also due to her extraordinary language, which is a conglomerate of her idiolekt, the archaic character of the German language used, the Banat-Swabian dialect and word-images from the Romanian language. The research, which is carried out from a mental, expressive, and cultural perspective, also focuses on the issue of embedding translation in a polysystem that embraces translation as an interrelated system of culture, language, literature, and society.

**KEYWORDS** | polysystem, Czech translation, cultural periphery, Herta Müller

Jakob Altmann

### Herta Müllerová — autorka z periferie, implikace pro překlad do češtiny

SHRNUTÍ | Tento příspěvek s názvem „Herta Müllerová – autorka z periferie, implikace pro překlad do češtiny“ je věnován periferní povaze díla Herty Müllerové, která vyrostla a vytvořila „německou literaturu z kulturní periferie německojazyčné oblasti“, jak to uchopila italská germanistka Paola Bozzi. Ukazuje se, že ačkoli se literatura nebo antiliteratura rumunských Němců nachází na kulturní periférii německojazyčné oblasti, Herta Müllerová zaujímá ústřední místo v německé literatuře, hlavně kvůli tématickým oblastem neznámým pro západoněmecké čtenáře, ale také kvůli svému výjimečnému jazyku, který je konglomerátem jejího idioleku, archaického charakteru její němčiny, banátsko-švábského dialektu a slovních obrázků z rumunského jazyka. Výzkum, který je proveden z mentálního, expresivního a kulturního hlediska, se zaměřuje také na otázku zabudování překladu do polysystému, který zahrnuje překlad jako vzájemně propojený systém kultury, jazyka, literatury a společnosti.

KLÍČOVÁ SLOVA | polysystém, český překlad, kulturní periferie, Herta Müller

JAKOB ALTMANN | dr w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Absolwent bohemistyki i hispanistyki na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Jako rodowity Niemiec bada niemiecką literaturę drugiej połowy XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem literatury niemieckiej noblistki Herty Müller oraz jej polskich i czeskich przekładów, z tego zakresu otrzymał grant w konkursie Preludium 15. Jego zainteresowania naukowe skupiają się na zagadnieniach językoznawczych widzianych w kontekście kulturowym. Jest autorem kilku artykułów obejmujących tematy przekładoznawcze i językoznawcze. Publikował m.in. w czasopismach „Przekłady Literatur Słowiańskich” i „Zora” oraz w jednym z tomów serii wydawniczej „Studia o Przekładzie”. Wygłosił referaty na kilku konferencjach krajowych i zagranicznych.



„Jan Mukařovský dla wszystkich”  
O przekładach tekstów  
czeskiego teoretyka literatury i estetyki\*  
“Jan Mukařovský for Everyone”  
On Translating Texts by the Czech Theoretician of  
Literature and Aesthetics

Dorota Żygadło-Czopnik



<https://orcid.org/0000-0002-3255-5217>

UNIVERSITY OF WROCLAW  
[dorota.zygadlo-czopnik@uwr.edu.pl](mailto:dorota.zygadlo-czopnik@uwr.edu.pl)

Data zgłoszenia: 13.03.2019 r. | Data akceptacji: 1.10.2019 r.

**ABSTRACT** | The subject of the analysis is the presence of Jan Mukarovsky’s texts in the field of Polish literary theory and aesthetics. The achievements of Czech structuralism, of which he was an outstanding representative, seem to be indisputable, since to this day they are a more or less conscious element of modern knowledge about literature. The Czech structuralism heritage still amazes and intrigues with its scale, and it undoubtedly continues to be a grateful object of research by Polish theoreticians and translators.

**KEYWORDS** | Jan Mukařovský, Prague school, presence, translation, academic text

\* Tytuł artykułu jest parafrazą tytułu rozmowy przeprowadzonej przez Jacka Balucha z Janem Mukařovským. Zob. J. Mukařovský, 1981: *Strukturalizm dla wszystkich. Rozmowa z prof. drem Janem Mukařovskim*. J. Baluch, tłum. „Teksty”, nr 1, s. 176—182.

## Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest pogładowe przedstawienie tekstów czeskiego teoretyka literatury i estetyki Jana Mukařovskiego obecnych w Polsce. Przekłady jego publikacji przyczyniły się do popularyzacji nauki naszych południowych sąsiadów na gruncie polskim. Należy zgodzić się z Zofią Kozłowską, która w pracy *O przekładzie tekstu naukowego (na materiale tekstów językoznawczych)* pisze:

Przekład tekstów naukowych przyczynia się w znacznym stopniu do rozwoju nauki. Przekłada się z reguły teksty najbardziej wartościowe, klasyczne lub nowatorskie. Przełożone teksty naukowe wywierają często poważny wpływ na rozwój poszczególnych dziedzin nauki. Wpływają na zmiany paradygmatów naukowych, udostępniają szerszemu kręgowi specjalistów osiągnięcia najwybitniejszych umysłów z innych krajów, wyniki najnowszych badań na świecie itd.<sup>1</sup>

Zainteresowanie twórczością naukową czeskiego badacza wpisywało się w pewne trendy rozwojowe polskiej nauki o literaturze, związane było także z uwarunkowaniami politycznymi, o czym pisze Jacek Baluch w artykule *Czeskie inspiracje polskiego literaturoznawstwa*, w którym czytamy:

Pierwsze kontakty nowoczesnie zorientowanego literaturoznawstwa czeskiego i polskiego można odnotować w latach trzydziestych. [...] Wojna przerwała tę ledwie zadzierzgniętą współpracę (której zresztą nie sprzyjała ówczesna atmosfera kontaktów polsko-czechosłowackich). [...] Toteż na początku lat sześćdziesiątych, kiedy — między innymi dzięki inicjatywom instytucjonalnym (głównie konferencjom organizowanym przez IBL) — naukowe kontakty polskich, czeskich i słowackich literaturoznawców rozwinęły się, znowu powróciło zainteresowanie dla prac Prażan, inspirowane przez pokolenie starsze (Mayenowa, Budzyk) i podjęte przez młodszych badaczy (Wojciech Górny, Janusz Sławiński, Michał Głowiński i ich krąg). [...] Te żywe kontakty z czeską nauką uległy niestety zahamowaniu po 1968 r. Faktem o kluczowym znaczeniu było jednak to, że w okresie, o którym tu mowa, w latach sześćdziesiątych i „poślizgiem” w latach późniejszych — po pierwsze: zainteresowanie dla czeskiego literaturoznawstwa zbiegło się z zainteresowaniem dla czeskiej literatury i filmu [...]. Po drugie: kontakt z czeskim literaturoznawstwem bazował na tradycji czeskiej lingwistyki, w której dorobek Koła Praskiego miał charakter klasyczny<sup>2</sup>.

1 Z. Kozłowska, 2007: *O przekładzie tekstu naukowego (na materiale tekstów językoznawczych)*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 13.

2 J. Baluch, 1998: *Czeskie inspiracje polskiego literaturoznawstwa*. W: J. Wyrozumski, red.: *Czechy i Polska na szlakach ich kulturalnego rozwoju*. Kraków, Wydawnictwo Antykwa, s. 208—212.

Przekłady tekstów Mukařovskiego wpłynęły na kształtowanie się języka teoretycznego w Polsce poprzez systematyzację najważniejszych nowych kategorii badawczych (m.in. takich jak struktura, norma literacka, tendencje i wartość rozwojowa, proces historyczny i jego składowe), samo ich wprowadzenie czy nowe ujęcie (np. dynamiczna koncepcja struktury jest cechą charakterystyczną właśnie dla praskiej szkoły lingwistycznej). Przełożone teksty naukowe wywierają bowiem wpływ na kształtowanie się języka danej dziedziny nauki, często go wzbogacając. Dzięki przekładom do języka nauki wchodzi nowe terminy, upowszechniają się sposoby widzenia różnego rodzaju zjawisk, sposoby opisu rzeczywistości. Zofia Kozłowska zauważa, że „tłumacz wprowadza do obiegu naukowego nowe teksty, a zatem nowe treści, terminy, sposoby wywodu, nie mówiąc o indywidualnym stylu autora, elementach stylu zaczerpniętych z innego języka, a nawet o sprawach czysto technicznych”<sup>3</sup>.

Terminologia literaturoznawcza pochodząca ze słownika praskiego strukturalizmu, którego jednym z czołowych przedstawicieli był Jan Mukařovský, niesie ze sobą pewne problemy w procesie przekładowym, o czym pisze, podając konkretne przykłady, Aneta Daszuta we wstępach do swoich przekładów tekstów czeskiego badacza<sup>4</sup>. Początkowo w Polsce ukazywały się jedynie streszczenia bądź cytaty z prac czechosłowackich naukowców z kręgu Praskiego Koła Lingwistycznego. Teksty czeskie były czytane wówczas przez niektórych polskich badaczy także w oryginale (np. przez Marię Renatę Mayenową). Dopiero z czasem tłumacze podjęli się przełożenia tekstów Jana Mukařovskiego, Felixa Vodički, Romana Jakobsona, Jiřego Veltruskiego, Viléma Mathesiusa, Květoslava Chvatika i in. Dla literaturoznawstwa ich studia miały duże znaczenie<sup>5</sup>. Terminy wypracowane przez praską szkołę strukturalną funkcjonują jako nomenklatura oraz „[...] tworzą powiązany system odniesień oparty na jednolitej doktrynie teoretycznej, której podstawą było językoznawstwo funkcjonalne”<sup>6</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że „[...] wyrazistą pracę terminologiczną wykonała

- 
- 3 Z. Kozłowska, 2007: *O przekładzie tekstu naukowego (na materiale tekstów językoznawczych)*..., s. 13.
  - 4 Zob. J. Mukařovský, 2014: *Zamierzone i niezamierzone w sztuce*. A. Daszuta, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego; J. Mukařovský, 2017: *Studia semiologiczne*. A. Daszuta, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
  - 5 Jacek Baluch zagadnieniom czeskiej terminologii literackiej, w tym praskiej szkoły strukturalnej, poświęcił kilka uwag we wstępie do pierwszego czesko-polskiego słownika terminów literackich. Zob. J. Baluch, P. Gierowski, red., 2016: *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 7—22.
  - 6 J. Baluch, 2016: *Wstęp*. W: J. Baluch, P. Gierowski, red.: *Czesko-polski słownik terminów literackich*..., s. 14.

także, a może przede wszystkim, strukturalistycznie zorientowana czeska lingwistyka, która przyczyniła się między innymi do rozwoju leksykografii terminologicznej, a także szerszej popularyzacji tej problematyki<sup>7</sup>. W artykule nie zostaną podjęte pogłębione badania nad poszczególnymi terminami czy pojęciami, zwłaszcza w przypadku tekstów, które tłumaczone były więcej niż jeden raz, ewentualnie były poprawiane, ponieważ przekroczyłyby to zakres jedynie historycznoliterackiej prezentacji obecności czeskiego strukturalizmu w Polsce.

W wyniku gwałtownych procesów politycznych, które nastąpiły po lutym 1948 roku, wypracowana przez środowisko praskie terminologia naukowa musiała ustąpić nomenklaturze zgodnej z filozoficznymi podstawami marksizmu narzuconego przez politykę kulturalną państwa. Nie chodziło tu jedynie o terminologię, po prostu marksizm wypierał strukturalizm, co oczywiście związane było ze wspomnianymi już procesami politycznymi, wypierał też wszelkie inne, opozycyjne wobec niego nurty naukowe. Warto wspomnieć, że w stronę marksizmu skierowali się także polscy przedstawiciele przedwojennej awangardy strukturalistycznej: Stefan Żółkiewski i Kazimierz Budzyk<sup>8</sup>. Wśród polskich badaczy już w drugiej połowie lat 50. XX wieku dokonania szkoły praskiej stały się przedmiotem mniej lub bardziej systematycznych studiów. W latach 60. doszło do ożywienia tradycji czeskiego strukturalizmu, który między innymi stał się dominującym nurtem w literaturoznawstwie polskim. Transferowane do Polski tezy praskiej szkoły strukturalnej umożliwiły wprowadzenie nowatorskich metod strukturalnej analizy tekstów artystycznych. Badacze prasy zwracali uwagę na konieczność rozpatrywania utworu literackiego w jego aspekcie komunikacyjnym, a więc na dynamikę relacji pomiędzy nadawcą, odbiorcą i kontekstem wypowiedzi. Komunikacja literacka to nurt strukturalizmu wyrastający z dokonań praskiej szkoły, ale rozwijany przede wszystkim w Polsce i na Słowacji (polska szkoła komunikacji literackiej, szkoła nitrzańska). Prażanie próbowali również ustanowić naukowe zasady badania historii literatury.

7 P. Gierowski, 2018: *Praski strukturalizm. Przekroje, miejsca, tożsamości*. Kraków, Wydawnictwo Scriptum Tomasz Sekunda, s. 87.

8 Jacek Baluch zwraca uwagę, że w polskich warunkach strukturalizm odegrał rolę paradoksalną, ponieważ „na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych był dla polskich marksistów nadzieją na »unaukowienie« humanistyki i przezwyciężenie ograniczeń ich własnej metody; w latach sześćdziesiątych zaś był — przeciwnie — sygnałem odejścia od marksizmu (ściślej — jedną z dróg porzucenia marksizmu)”. J. Baluch, 1998: *Czeskie inspiracje polskiego literaturoznawstwa...*, s. 213.

## Obecność. Jan Mukařovský w Polsce

263

Jan Mukařovský (1891—1975) był czołowym przedstawicielem strukturalizmu tzw. szkoły praskiej. Jego pierwszy samodzielny tekst naukowy to *Příspěvek k estetice českého verše* z 1923 roku. Tezy i pojęcia uczonego ulegały ewolucji, zmieniały się okoliczności towarzyszące jego pracy, zakresy i koncepcje badawcze. Obecnie można wyróżnić w jego naukowych poszukiwaniach pewne okresy, fazy czy też momenty przełomowe.

Milan Jankovič dostrzega w pracy naukowej Mukařovskiego charakterystyczne dziesięciolecia: lata 1928—1938 to „dojrzewanie teorii”, skupienie na znakowej naturze dzieła literackiego i dzieła sztuki; lata 1937—1946 to „właściwa postać strukturalizmu” i najlepiej opracowane syntezы badacza dotyczące pojęcia jednostki (*individuum*), gestu semantycznego (*sémantické gesto*) oraz zamierzoności (*záměrnost*) i niezamierzoności (*nezáměrnost*) w sztuce<sup>9</sup>. Herta Schmid wyodrębnia w działalności naukowej Mukařovskiego trzy fazy. W pierwszej dominuje, według badaczki, ukierunkowanie formalistyczne, w drugiej następuje synteza formalistycznych antytez w strukturalistycznym systemie teoretycznym, natomiast w trzeciej dopuszcza się istnienie „czegoś więcej” — czegoś, co wykracza poza spójną i zamkniętą całość znaczeniową, a co definiuje (wstępnie) pojęcie „niezamierzoności”<sup>10</sup>.

Koniec kariery naukowej Mukařovskiego przypada na koniec lat 40. XX wieku, wówczas swoją uwagę skierował w stronę polityki, niestety z wyraźną szkodą dla pracy naukowej. Małgorzata Górczyńska w artykule „Dobra tradycja”: *praskiego strukturalizmu ciągi dalsze* przypomina, że w 1949 roku badacz ogłosił samokrytykę *Stranickost ve vědě a v umění*, następnie zaś oficjalnie zdystansował się od wcześniejszych poglądów teoretycznych (*Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě*, „Tvorba” 1951, nr 40)<sup>11</sup>. W artykule skrytykował strukturalistyczną koncepcję człowieka, ponieważ nie przystawała do marksistowskiej teorii. W tym czasie pozbawiono pracy na uczelniach w Czechosłowacji wielu strukturalistów, część z nich emigrowała, aby móc prowadzić swoje studia nad literaturą. Za ostatni tekst w dorobku Mukařovskiego uważa się często studium *O strukturalizmie* z roku 1946. Większość tekstów zarówno jego, jak i innych prażan, które znamy dziś jako artykuły w czasopismach lub publikacje

9 Zob. M. Jankovič, 2008: *Doslov. Průhledy k znakovému pojetí umění*. W: J. Mukařovský: *Umělecké dílo jako znak*. Praga, Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 83.

10 Zob. H. Schmid, 2011: „Třífázový model” českého literárněvědného strukturalismu. W: Eadem: *Struktury a funkce. Výbor ze studií 1989—2009*. Praga, Karolinum, s. 23—49.

11 Zob. M. Górczyńska, 2009: „Dobra tradycja”: *praskiego strukturalizmu ciągi dalsze*. „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2 (4), s. 168.



książkowe, wygłaszana była na zebraniach Praskiego Koła Lingwistycznego jako referaty<sup>12</sup>.

Już w latach 40. pojawiły się w Polsce pierwsze przekłady prac czeskiego uczonego. W roku 1947 w „Myśli Współczesnej” (nr 6) opublikowano napisany specjalnie dla tego czasopisma tekst *O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki* (s. 342—351), który przetłumaczył Jerzy Zdzisław Kempf, dwa lata później na łamach „Twórczości” (R. 5, z. 3, s. 70—82) pojawił się przekład *Notatek do socjologii języka poetyckiego* w tłumaczeniu Marii Renaty Mayenowej.

Lata 60. XX wieku to czas Praskiej Wiosny, czyli liberalizacji socjalistycznego reżimu w Czechosłowacji. Inspiracje płynące w tym czasie z czeskich studiów nad językiem, strukturą wypowiedzi, strukturą dzieła i systemowym charakterem zjawisk artystycznych zaowocowały podjęciem lub wzmożeniem w Warszawie badań w dwu dziedzinach: wersologii, która rozwijała się już wcześniej (w latach 1957—1979 ukazała się seria *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*<sup>13</sup>), oraz teorii tekstu pogłębianej w latach 70. i 80., wówczas wydano większość tomów jej poświęconych pod redakcją M.R. Mayenowej. Dwie wspomniane tu dziedziny to obszary, w ramach których kontynuowana była polsko-czeska współpraca po roku 1968. Ważny ośrodek recepcji praskiego strukturalizmu tworzyła grupa uczniów Kazimierza Budzyka: Janusz Sławiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Michał Głowiński. Jak pisze Teresa Dobrzyńska:

Na fali zmian wyłoniła się w Polsce grupa badaczy o orientacji strukturalnej. W latach siedemdziesiątych należeli do niej młodzi — a jak czas pokazał — bardzo wybitni warszawscy teoretycy literatury: Janusz Sławiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Michał Głowiński, oraz polonista poznański Edward Balcerzan. [...] Kontakty o charakterze bezpośrednich spotkań konferencyjnych oraz za pośrednictwem lektury najnowszych i najbardziej reprezentatywnych publikacji prażan — podtrzymywała także Mayenowa, czego świadectwa zawarte są w wydanym przez nią podręczniku akademickim *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, gdzie przywołuje ona prace wielu badaczy praskich — zarówno z zakresu stylistyki, jak i innych dziedzin językoznawstwa, zwłaszcza opracowań słownikowych<sup>14</sup>.

12 Zob. P. Čermák, C. Poeta, J. Čermák, red., 2012: *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*. Praga, Academia.

13 W latach 60. rozwija się głównie poetyka i teoria języka poetyckiego, nieco później także poetyka historyczna. Zob. M.R. Mayenowa, L. Pszczołowska, red., 1957—1979: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Wrocław, Wydawnictwo Ossolineum.

14 T. Dobrzyńska, 2012: *Czesi w Warszawie. Inspiracje oraz obszary wspólnych badań w zakresie stylistyki, wersologii i teorii tekstu*. W: D. Ulicka, W. Bolecki, red.: *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje*. Warszawa, Fundacja Akademia Humanistyczna/Instytut Badań Literackich PAN, s. 253.

Niezmiernie inspirujący był też wpływ czeskiej stylistyki funkcjonalnej, której promieniowanie wywołało także pewien rezonans poza Warszawą (Halina Kurkowska, Maria Renata Mayenowa, Teresa Dobrzyńska, Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Edward Kasperski) — w Katowicach (Aleksander Wilkoń, Małgorzata Kita, Danuta Ostaszewska, Romualda Piętkowa, Ewa Sławkowa, Bożena Witosz) i w Opolu (Stanisław Gajda, Dorota Brzozowska, Elżbieta Dąbrowska, Marzena Makuchowska, Ewa Malinowska, Anna Starzec, Bogusław Wyderka). W tym okresie współpraca z uczonymi czesкими była najbardziej intensywna. W kolejnych latach ośrodki badania tekstu powstały też w Krakowie (Zenon Klemensiewicz, Tadeusz Milewski, Ewa Ostrowska, Maria Dłuska, Henryk Markiewicz, Stanisław Balbus, Krystyna Pisarkowa), Łodzi (Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynadłowski, Danuta Bieńkowska, Grzegorz Gazda), Lublinie (Teresa Skubalanka, Jerzy Bartmiński, Barbara Boniecka, Jan Mazur) i Poznaniu (Edward Balcerzan, Jerzy Ziomek)<sup>15</sup>. Jak pisze Jacek Baluch, tę obecność można też podsumować inaczej, czyli wskazując na wspólne badania:

[...] na przykład w dziedzinie wersologii (Lucylla Pszczołowska — Miroslav Červenka), w dziedzinie stylistyki — które szczęśliwie przetrwały po 1968 r., wskazując na dorobek Mathesiusa, który w sposób widoczny wpłynął na badania nad teorią spójności tekstu. Ba, można by pokazywać bezpośrednie „wpływy” naukowe: na przykład antologia Edwarda Balcerzana *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—1974* jest niewątpliwie repliką antologii Levego *České theorie překládu* (1957)<sup>16</sup>.

Przekłady z zakresu kanonicznego dorobku czeskiego strukturalizmu zaczęły pojawiać się w drugiej połowie lat 60. i w latach 70. Nie znaczy to bynajmniej, że nie były one znane w polskim środowisku naukowym — przeciwnie. W sferze stylistyki ważne pozostawały nadal inspiracje czeskie. Z całą pewnością przyczyniły się do tego takie publikacje jak *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948* (Warszawa 1966)<sup>17</sup>, w której przybliżono polskim uczonym powstanie i działalność Praskiego Koła Lingwistycznego. Antologia w założeniu jej twórców miała być wyborem klasycznych prac o tematyce stylistycznej z dorobku Praskiego Koła Lingwistycznego (pod tym też kątem działalność Koła omawia w rozprawie wstępnej Wojciech Górny). Ten zbiór artykułów ukazał

15 Szczegółową mapę współczesnej stylistyki polskiej (poszczególne ośrodki, najważniejszych badaczy, istotne publikacje) prezentuje Stanisław Gajda w artykule: *Współczesna stylistyka polska*. Dostępne w Internecie: <https://docplayer.pl/13095934-Wspolczesna-stylistyka-polska.html> [dostęp: 18.08.2019].

16 J. Baluch, 1998: *Czeskie inspiracje polskiego literaturoznawstwa...*, s. 212.

17 M.R. Mayenowa, red., 1966: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. W. Górny, przekł. i kom. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

się w Polsce w 1966 roku z inicjatywy M.R. Mayenowej, która w latach 1957—1958 prowadziła konwersatorium z zakresu podstawowych doktryn stylistycznych XX wieku dla pracowników Instytutu Badań Literackich i Uniwersytetu Warszawskiego. W antologii opublikowane zostały najważniejsze fragmenty *Tez Praskiego Koła*, bibliografia prac strukturalistów praskich oraz studia Bohuslava Havránka, Romana Jakobsona, Jana Mukařovskiego i Felixa Vodički. Teksty przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył uczestnik konwersatorium, językoznawca Wojciech Górny, którego rozprawa powstała już w 1961 roku<sup>18</sup>. Po jego śmierci przekłady przejrzał dodatkowo i włożył w nie wiele pracy redakcyjnej Tadeusz Brajerski. W tej antologii zamieszczono przekład, dokonany przez W. Górnego, jednego ze sztandarowych tekstów Mukařovskiego *O języku poetyckim*.

Pod koniec lat 60., kiedy po wydarzeniach Praskiej Wiosny powoli ustawały kontakty polsko-czeskie, ukazało się 7 przekładów tekstów Mukařovskiego na język polski (w roku 1969). Tłumaczone były wówczas prace czeskiego strukturalisty poświęcone problematyce recytacji, językowi scenicznemu, a także ogólnym zagadnieniom z zakresu wiedzy o teatrze i filmie. Wówczas Józef Mayen przetłumaczył i opublikował w „Dialogu” (1969, nr 12) Mukařovskiego *Dwa studia o filmie*. W czasopiśmie „Nurt” (nr 9, s. 71) w przekładzie Jana Dutkowskiego ukazał się *Język sceniczny w teatrze awangardowym*. Halina Kuligowska przetłumaczyła Mukařovskiego *O estetyce filmu*. Tekst ukazał się w „Res Facta” (nr 3). Lech Śliwonik przełożył artykuł *O sztuce recytacji: z historii problemu* zamieszczony w „Teatrze Ludowym” (nr 6, s. 9—12). Na łamach tego czasopisma również w tłumaczeniu L. Śliwonika opublikowano *O sztuce recytacji: z problemów teoretycznych* Mukařovskiego (nr 9, s. 4—6) oraz *O sztuce recytacji. Próba podsumowania* (nr 10, s. 13—15). W 1969 roku w tłumaczeniu Jana Dutkowskiego „Nurt” (nr 10, s. 43—48) opublikował *W sprawie dzisiejszego stanu teorii teatru. Z problemów semiotyki sztuki*. Warto odnotować fakt ponownej publikacji poprawionych przedruków tekstów Mukařovskiego poświęconych tematyce filmowej, które ukazały się całkiem niedawno, w 2007 roku, w antologii *Reguły gry. Czeska myśl filmowa*, t. 2, pod redakcją Andrzeja Gwoździa. Zbiór prezentuje bogaty wybór prac przedstawicieli i spadkobierców szkoły praskiej. Wśród nich znalazły się Mukařovskiego *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w „Światłach wielkiego miasta”* w przekładzie Józefa Mayena (przekład przejrzał i poprawił Igor Kędzierski) i *W stronę estetyki* w tłumaczeniu Czesława Dondziły, które również przejrzał i poprawił I. Kędzierski.

18 Zob. P. Gierowski, 2013: *Struktury historii. O czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wracając jeszcze do lat 70. XX wieku, należy przypomnieć, że Janusz Sławiński wydał klasyczny już w polskiej humanistyce, obszerny wybór pism Mukařovskiego *Wśród znaków i struktur* (Warszawa 1970)<sup>19</sup>, zawierający wypowiedzi tego uczonego na temat funkcji estetycznej i strukturalnej analizy tekstów artystycznych. Antologia została opatrzona obszernym wstępem *Jan Mukařovský: program estetyki strukturalnej* pióra J. Sławińskiego, w którym gruntownie i syntetycznie opisał najważniejsze rysy teorii estetycznych czeskiego uczonego. Jak pisał Józef Magnuszewski:

[...] polski tom uwzględnił główne nurty twórczości naukowej Mukařovskiego-strukturalisty: poetykę, refleksję komparatystyczną nad pozaliterackimi zjawiskami artystycznymi, zagadnienia estetyki ogólnej. Uwidacznia znamienne cechy budowanej przez czeskiego uczonego estetyki: jej semiologiczną orientację, w konsekwencji której relacja dzieło — świat wyplątana została z problematyki mimesis, a potraktowana jako zagadnienie artystycznej komunikacji [...], dalej jej nastawienie funkcjonalistyczne oraz nachylenie socjologiczne<sup>20</sup>.

W latach 70. i 80. pojawiły się nowe przekłady prac Mukařovskiego. W roku 1973 opublikowano skrócony przekład jego pracy *Przysłowie jako część kontekstu* autorstwa Bogusława Sławomira Kundy w „Literaturze Ludowej” (R. 17). W tłumaczeniu Jacka Balucha ukazały się: *Aktualny stan naszej estetyki* (s. 174—176), *O metodologii nauki o literaturze* (s. 182—197), *Rozmowa z Janem Mukařovskim* (rozmowę przeprowadził Bohumil Novák, s. 168—173) oraz *Strukturalizm dla wszystkich. Rozmowa z prof. drem Janem Mukařovskim* (s. 176—182). Wspomniane publikacje zamieszczono na łamach „Tekstów” (1981, nr 1). Praca *O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki* w przekładzie M.R. Mayenowej (wcześniej w przekładzie J.Z. Kempfa) ukazała się w zbiorze *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2: *Strukturalno-semiologiczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii* (Kraków 1972, s. 8—21) w opracowaniu Henryka Markiewicza. Według Mukařovskiego badanie literatury opierać się miało na fonologicznym, leksykalnym, morfologicznym i zdaniowym rozbiore tekstów, o czym pisał w przetłumaczonym przez Marię Kaliską-Przymanowską studium *Fonologia i poetyka* zamieszczonym w zbiorze *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, wyboru dokonała i wydanie opatrzyła komentarzem Stefania

19 J. Mukařovský, 1970: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. J. Baluch, M.R. Mayenowa, J. Mayen, L. Pszczołowska, tłum. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.

20 J. Magnuszewski, 1970: *Przekłady. Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”, s. 425.

Skwarczyńska (Kraków 1986, s. 214—226). W tym zbiorze opublikowano również rozważania Mukařovskiego na temat estetyki ujmowanej przez badacza strukturalistycznie. Jak pisze Anna Brzezińska, „od tradycyjnego pojmowania estetyki bardziej interesowała go struktura, analogicznie więc estetyka stała się dla niego nauką o elementach tekstu, które mogą być budulcami estetycznego dzieła”<sup>21</sup>. Dla niego estetyka była nauką o estetycznej funkcji, jej przejawach i nośnikach. Pisał o tym w tekście *Strukturalizm w estetyce i nauce o literaturze* przetłumaczonym przez Krystynę Moćko (s. 226—245). W latach 70. i 80. w polskim kontekście możliwy był dalszy rozwój strukturalizmu. Jan Mukařovský od końca lat 40. w zasadzie nie pisał już naukowo wartościowych tekstów. W tym czasie w Czechosłowacji warunki polityczne były wyjątkowo niesprzyjające badaniom strukturalistycznym. Polityczna „normalizacja” wraz z towarzyszącą jej cenzurą, usuwaniem z ośrodków naukowych badaczy ideologicznie niepewnych w dużym stopniu zatrzymały dynamiczny do tej pory rozwój czechosłowackiego literaturoznawstwa.

Obecność w Polsce czeskiego strukturalizmu, w tym prac Jana Mukařovskiego, nie stanowi kwestii zamkniętej, o czym świadczą ostatnie przekłady, zawierające także opracowanie krytyczne autorstwa Anety Daszuty *Zamierzone i niezamierzone w sztuce* (Warszawa 2014) oraz *Studia semiologiczne* (Warszawa 2017). Tekst o oryginalnym tytule *Záměrnost a nezáměrnost v umění* po raz pierwszy zaprezentowany został przez Mukařovskiego na 241. Zebraniu Praskiego Koła Lingwistycznego 26 maja 1943 roku. Dokładne informacje na temat tego wystąpienia w Kole znajdziemy w tomie *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*, pod redakcją Petra Čermáka, Claudio Poety, Jana Čermáka (Praga 2012, s. 293). Referat opublikowano dopiero w roku 1966 w zbiorze *Studie z estetiky* i ta właśnie publikacja stanowi podstawę polskiego przekładu. Oprócz przedruków wcześniejszych prac Mukařovskiego w czeskim zbiorze znalazły się także teksty zapisane do tego czasu jedynie w maszynopisach lub rękopisach. Badacz czuwał nad doborem artykułów, dodał także notę od siebie. *Záměrnost a nezáměrnost v umění* znajduje się również we współczesnym czeskim wydaniu prac Mukařovskiego *Studie I* (Brno 2007) pod redakcją Miroslava Červenki i Milana Jankoviča. Tłumaczka słusznie zdecydowała się na przekład wersji tekstu opublikowanego w 1966 roku, ponieważ w zbiorze z 2007 roku w tekście *Záměrnost a nezáměrnost v umění* redaktorzy wprowadzili kilka poprawek w starszej wersji.

Publikacja *Studia semiologiczne* zawiera dwa teksty autorstwa Mukařovskiego: *Sztuka jako fakt semiologiczny* i *Semiologia sztuki*. Pierwszy z wymie-

21 Zob. A. Brzezińska, 2014: *Estetyka dzieła literackiego w strukturalistycznej recepcji Jana Mukařovskiego*. „Ogrody Nauk i Sztuk”, nr 4, s. 659.

nionych (franc. oryg. *L'art comme fait sémiologique*, czes. *Umění jako sémiologický fakt*) zaprezentowany został po raz pierwszy w języku francuskim na VIII Międzynarodowym Kongresie Filozoficznym w Pradze, który odbywał się w dniach 2—7 września 1934 roku. Opublikowany został w roku 1936, również w języku francuskim, w tomie pokongresowym *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague 2—7 septembre 1934*. Przełożony został na język czeski przez Jana Patočkę w celu wydania go w tomie *Studiów z estetyki* (*Studie z estetiky*) Mukařovskiego w 1966 roku. Podstawę przekładu na język polski stanowi tłumaczenie J. Patočki, przedrukowane z drobnymi zmianami językowymi w zbiorze pod redakcją Miroslava Červenki i Milana Jankoviča. Z kolei *Semiologia sztuki* (*Sémiologie umění*) stanowi zapis wykładu Mukařovskiego, wygłoszonego na Uniwersytecie Karola w Pradze w semestrze zimowym roku akademickiego 1936/1937. Polski przekład sporządzony jest na podstawie pierwszego oficjalnego wydania tego tekstu, zawartego w książce Mukařovskiego *Umělecké dílo jako znak. Z univerzitních přednášek 1936—1939*, pod redakcją Marie Havránkovej i Milana Jankoviča (Praga 2008).

Już w latach 70. dokonania czeskich badaczy stały się w Polsce częścią programu studiów akademickich, co zdaniem Piotra Gierowskiego: „[...] miało niewątpliwie duże znaczenie dla popularyzacji, utrwalenia czy wręcz naturalizacji jej instrumentarium pojęciowego”<sup>22</sup>. Należy sądzić, że przyczyniły się do tego następujące publikacje: *Zarys teorii literatury* Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego (1962), *Słownik terminów literackich* (1976) pod redakcją Janusza Sławińskiego czy *Poetyka teoretyczna* (1974) Marii Renaty Mayenowej. Warto wspomnieć też antologie wydawane przez Henryka Markiewicza *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2 (1976) i Stefanię Skwarczyńską *Teoria badań literackich*, t. 2 (1986). W roku 2016 opublikowany został *Czesko-polski słownik terminów literackich* (Kraków) pod redakcją Jacka Balucha i Piotra Gierowskiego, który jest przede wszystkim dwujęzycznym słownikiem specjalistycznym obejmującym terminologię literaturoznawczą. Szczególną pozycję w publikacji tej mają hasła zaczerpnięte z zasobu terminologicznego praskiego strukturalizmu, które objaśnia szerszy kontekst, a mianowicie cytaty z polskich przekładów prac prażan. W ten sposób słownik nie tylko podaje polski ekwiwalent, ale także jego kontekstowe wyjaśnienie. W tej części wzorem dla autorów był słownik językoznawczej terminologii praskiej szkoły Vachka (wyd. franc. 1960, czes. 2005). Praca krakowskich bohemistów bezdyskusyjnie wypełnia lukę w czesko-polskich badaniach komparatywnych z zakresu literaturoznawstwa.

22 Zob. P. Gierowski, 2016: *Strukturalizm czeski w Polsce. Posłowie*. W: J. Baluch, P. Gierowski, red.: *Czesko-polski słownik terminów literackich...*, s. 485.

## Podsumowanie

Podsumowując, można stwierdzić, że z obecnej perspektywy osiągnięcia strukturalizmu wydają się niepodważalne. W ostatnich latach ukazały się nowe publikacje świadczące o ożywionym zainteresowaniu strukturalizmem — różnymi jego nurtami, środowiskami i etapami rozwoju. Warto wspomnieć takie pozycje jak: Emilii Januszek *Dyskurs teoretycznoliteracki Janusza Sławińskiego* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012), *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje* pod redakcją Danuty Ulickiej i Włodzimierza Boleckiego (Fundacja Akademia Humanistyczna/Instytut Badań Literackich PAN — Wydawnictwo, Warszawa 2012) oraz dwie publikacje krakowskiego bohemy Piotra Gierowskiego: *Struktury historii. O czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013) oraz *Praski strukturalizm. Przekroje, miejsca, tożsamości* (Wydawnictwo Scriptum Tomasz Sekunda, Kraków 2018). Zawarte w tych książkach analizy nie przyjmują formy zamknięcia dyskusji nad przedmiotem ostatecznie poznanym i mającym wartość jedynie historyczną.

Janusz Sławiński w artykule *Co nam zostało ze strukturalizmu?* (2002)<sup>23</sup> pyta o to, czy zasadnicze strukturalistyczne założenia teoretyczne zachowały swoją żywotność we współczesnych badaniach, czy też strukturalistyczny mechanizm teorio- i problemotwórczy jest już jedynie zjawiskiem historycznym. Obecnie strukturalistyczna wiedza znajduje miejsce wśród nowszych dyscyplin humanistyki (nie tylko w lingwistyce, ale i w językoznawstwie generatywnym, etnologii, antropologii kultury, socjologii funkcjonalnej, historiografii szkoły „Annales”, ikonologii, semiotyce ogólnej etc.). Janusz Sławiński we wspomnianym artykule porównuje strukturalizm do słonia, którego — mimo wysiłków — nie można zepchnąć na pobocze. Badacz twierdzi, że mimo wielu prób głoszenia jego śmierci, nadal słoń ów jest silnie zakorzeniony w literaturoznawczej rzeczywistości<sup>24</sup>. Strukturalizm pociąga być może właśnie dlatego, że dystans czasowy, jaki dzieli nas od apogeum jego produktywności, wydobywa heterogeniczność tego zjawiska. Czeskie dziedzictwo strukturalistyczne pozostaje nadal inspirującym przedmiotem badań. Jak pisze Piotr Gierowski: „[...] badania nad historią czeskiego strukturalizmu będą kontynuowane i rozwijane: strukturalistyczne dziedzictwo Europy Środkowej, w którym myśl Praskiej Szkoły zajmuje poczesne miejsce, wciąż bowiem intryguje i zadziwia swoim rozmachem”<sup>25</sup>.

23 Zob. J. Sławiński, 2002: *Co nam zostało ze strukturalizmu?* W: W. Bolecki, R. Nycz, red.: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Warszawa, IBL PAN.

24 Ibidem, s. 11—13.

25 P. Gierowski, 2013: *Struktury historii. O czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce...*, s. 212.

## Literatura

- Baluch J., 1998: *Czeskie inspiracje polskiego literaturoznawstwa*. W: J. Wyrozumski, red.: *Czechy i Polska na szlakach ich kulturalnego rozwoju*. Kraków, Wydawnictwo Antykwa.
- Baluch J., Gierowski P., red., 2016: *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Brzezińska A., 2014: *Estetyka dzieła literackiego w strukturalistycznej recepcji Jana Mukařovskiego*. „Ogrody Nauk i Sztuk”, nr 4, s. 656—663.
- Čermák P., Poeta C., Čermák J., red., 2012: *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*. Praga, Academia.
- Dobrzyńska T., 2012: *Czesi w Warszawie. Inspiracje oraz obszary wspólnych badań w zakresie stylistyki, wersologii i teorii tekstu*. W: D. Ulicka, W. Bolecki, red.: *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje*. Warszawa, Fundacja Akademia Humanistyczna/Instytut Badań Literackich PAN.
- Gajda S., [online]: *Współczesna stylistyka polska*. Dostępne w Internecie: <https://docplayer.pl/13095934-Wspolczesna-stylistyka-polska.html> [dostęp: 18.08.2019].
- Gierowski P., 2013: *Struktury historii. O czeskim projekcie dziejów literatury na tle recepcji praskiego strukturalizmu w Polsce*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gierowski P., 2016: *Strukturalizm czeski w Polsce. Posłowie*. W: J. Baluch, P. Gierowski, red.: *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gierowski P., 2018: *Praski strukturalizm. Przekroje, miejsca, tożsamości*. Kraków, Wydawnictwo Scriptum Tomasz Sekunda.
- Gorczyńska M., 2009: „Dobra tradycja”: *praskiego strukturalizmu ciągi dalsze*. „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2 (4), s. 167—184.
- Jankovič M., 2008: *Doslov. Průhledy k znakovému pojetí umění*. W: J. Mukařovský: *Umělecké dílo jako znak*. Praga, Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Kozłowska Z., 2007: *O przekładzie tekstu naukowego (na materiale tekstów językoznawczych)*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Magnuszewski J., 1970: *Przekłady. Literatura czeska i słowacka*. „Rocznik Literacki”, s. 417—426.
- Mayenowa M.R., red., 1966: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Mayenowa M.R., Pszczołowska L., red., 1957—1979: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Wrocław, Wydawnictwo Ossolineum.



- Mukařovský J., 1970: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. J. Baluch, M.R. Mayenowa, J. Mayen, L. Pszczołowska, tłum. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mukařovský J., 1981: *Strukturalizm dla wszystkich. Rozmowa z prof. drem Janem Mukařovskim*. J. Baluch, tłum. „Teksty”, nr 1, s. 176—182.
- Mukařovský J., 2014: *Zamierzone i niezamierzone w sztuce*. A. Daszuta, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mukařovský J., 2017: *Studia semiologiczne*. A. Daszuta, tłum. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Schmid H., 2011: „*Třífázový model*” českého literárněvědného strukturalismu. W: Eadem: *Struktury a funkce. Výbor ze studií 1989—2009*. Praga, Karolinum.
- Sławiński J., 2002: *Co nam zostało ze strukturalizmu?* W: W. Bolecki, R. Nycz, red.: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Warszawa, IBL PAN.

Dorota Żygadło-Czopnik

### „Jan Mukařovský pro všechny”. O překladech textů českého literárního teoretika a estetika

RÉSUMÉ | Jan Mukařovský (1891—1975) je postava, kterou není třeba polským humanitním vědcům představovat. Uznávaný za předního představitele strukturalismu tzv. pražské školy má své místo v pracích o dějinách literární teorie, stejně jako celý směr. Většina Mukařovského textů, i jiných Pražanů, které dnes známe jako články v časopisech nebo knižní publikace, byla jako referáty přednesena na shromážděních Pražského lingvistického kroužku. Přítomnost českého strukturalismu, včetně prací Jana Mukařovského, v Polsku nepředstavuje uzavřenou otázku. V článku budeme sledovat polskou přítomnost jeho textů od 40. let 20. století po poslední překlady Anety Daszuty, které jsou vlastně kritickou edicí, jde o *Zamierzone i niezamierzone w sztuce* (Warszawa 2014) a *Studia semiologiczne* (Warszawa 2017).

KLÍČOVÁ SLOVA | Jan Mukařovský, pražská škola, přítomnost, překlad, odborný text

Dorota Żygadło-Czopnik

### “Jan Mukařovský for Everyone”. On Translating Texts by the Czech Theoretician of Literature and Aesthetics

SUMMARY | Jan Mukařovský (1891—1975) is a character who does not need to be introduced to Polish humanists. Recognized as a leading representative of structuralism, the so-called Prague School has its place in the history of literary theory, as well as the entire school of thought. Most of Mukařovsky’s texts, as well as those by others from Pra-

gue, which we know today as articles in magazines or books, were given at the meetings of the Prague Linguistic Circle as lectures. The presence of Czech structuralism, including the work of Jan Mukařovský, is not a closed issue in Poland. In the article, we will trace the Polish presence of his texts from the 1940s to the latest translations by Aneta Daszuta, which also contain critical studies and those are *Zamierzone i niezamierzone w sztuce* (Warsaw 2014) and *Studia semiologiczne* (Warsaw 2017).

KEYWORDS | Jan Mukařovský, Prague school, presence, translation, academic text

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 Osolobě 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).

Na okładce  
wykorzystano *Grafikę komputerową* Bożeny Witkiewicz  
Wydawnictwo dziękuje Instytutowi Sztuki na Wydziale Artystycznym  
Uniwersytetu Śląskiego za wyrażenie zgody na publikację grafiki

Redaktorzy | GABRIELA MARSZOŁEK, BARBARA JAGODA

Projektant układu typograficznego oraz łamanie | PAULINA DUBIEL

ISSN 2353-9763

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z ISSN 1899-9417  
Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
www.wydawnictwo.us.edu.pl  
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I.  
Liczba arkuszy drukarskich 17,25  
Liczba arkuszy wydawniczych 17,0  
Do składu użyto kroju pisma Minion Pro

Przekłady Literatur Słowiańskich

10

Część

1



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9763



02

9 772353 976004

Więcej o książce

