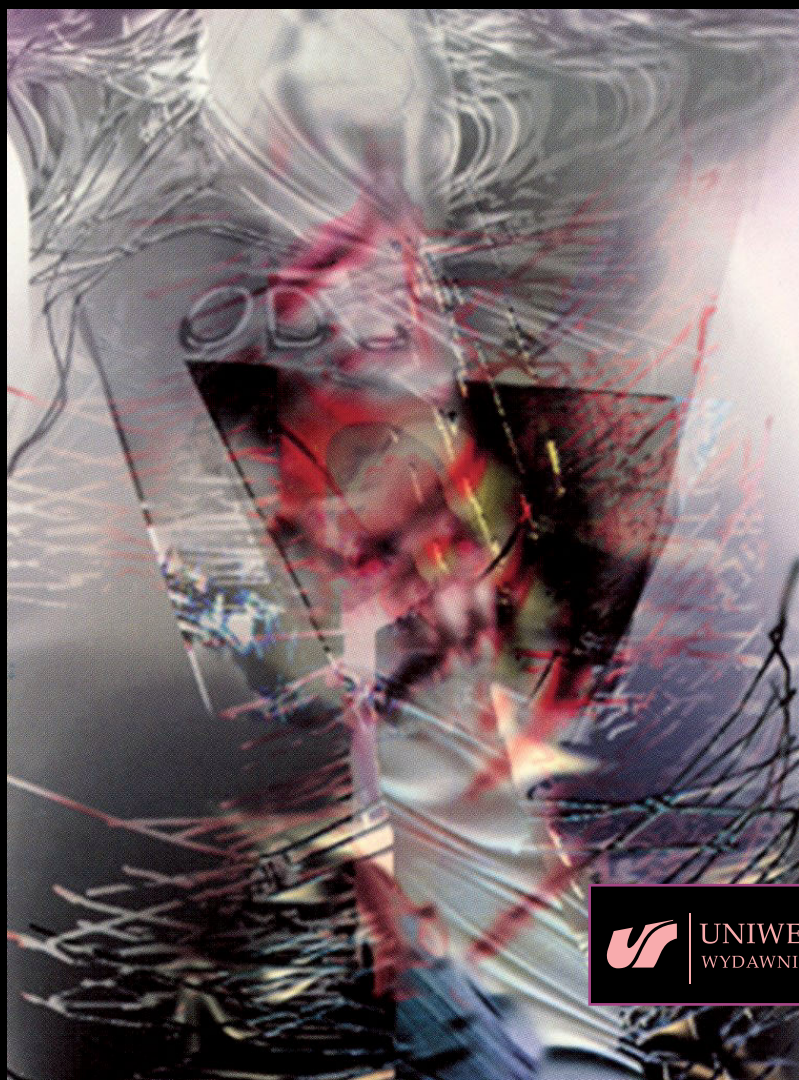


Przekłady Literatur Słowiańskich

14



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Przekłady
Literatur
Słowiańskich

Tom 14

Przekładoznawcze varia

KOLEGIUM REDAKCYJNE

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

REDAKTOR NAUKOWY / TEMATYCZNY TOMU 14.

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 2024 ROKU

Lista recenzentów znajduje się na stronie internetowej czasopisma:

<https://www.journals.us.edu.pl/index.php/PLS/recenzenci>

REDAKCJA JĘZYKOWA

Tomasz Kalaga (język angielski), Amela Ljevo Ovcina (język bośniacki),
Joanna Mleczo (język bułgarski), Igor Dvorščak (język chorwacki),
Christian Jakob Altmann (język czeski), Andrej Jovanchevski (język macedoński),
Marek Krisch (język niemiecki), Barbara Jagoda (język polski),
Srdan Papić (język serbski), Marta Buczek (język słowacki),
Tina Jugović (język słoweński)

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; pls@us.edu.pl

Oficjalna strona internetowa czasopisma:

<https://www.journals.us.edu.pl/index.php/PLS/index>

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

Tom stanowi jeden z rezultatów projektu naukowego pt. „Modernizm w przekładzie”,

realizowanego w latach 2020—2022 i dofinansowanego z programu

„Doskonała nauka” Ministra Edukacji i Nauki

Publikacja na podstawie licencji Creative Commons

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



Ministerstwo
Edukacji i Nauki



Spis treści

Wstęp (*Leszek Małczak*)

Artykuły i rozprawy

MICHAŁ BORODO |

**Lucia Merecka Borski: ambasadorka polskich bajek i baśni w Ameryce
i jej strategii przekładowe**

IGOR TRETINJAK |

**Points of Connection and Separation of the Text and the Play
on the Example of Wilde's and Zadar's *Star-Child***

ALICJA WANG |

Recepcja słoweńskiej literatury dla dzieci w Polsce 1990—2020

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK |

O serii Czeska Bajka wrocławskiego wydawnictwa Afera

KATARZYNA JAWORSKA-BISKUP |

**Analiza porównawcza opisów przemocy w polskich przekładach
powieści *Rebecca Daphne du Maurier* (1938)**

MIRA CZARNECKA |

**Angielski przekład *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną*
w perspektywie teorii postkolonialnej**

JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK |

**Бравый новый мир Виктора Пелевина. К вопросу о польском
переводе романа *S.N.U.F.F.***

ZUZANA OBERTOVÁ |

Paratexty v prekladoch Jozefa Hvišča

ANNA BEDNARCZYK |

O przekładzie dygresji i intertekstu na tle „wyrw nieenroicznych”

PIOTR FAST |

O tłumaczeniu poezji regularnej (problemy techniki translatorskiej)

MARTA BUCZEK |

**Słowacka proza liryzowana w polskich przekładach — modernizm
czy awangarda?**

SANJA KNEŽEVIĆ |

**Blossoming of Romance Language Literature Translations During
the Era of Croatian Second Moderna: Translations of Spanish
Literature in the Journal *Krugovi***

MONIKA GAWLAK |

Głos tłumacza w polsko-słoweńskim dialogu międzykulturowym



Wstęp

W czternastym tomie „Przekładów Literatur Słowiańskich” publikujemy trzynaście artykułów naukowych, w tym dziesięć autorstwa polskich oraz trzy zagranicznych badaczek i badaczy. Dwa z nich zostały napisane w języku angielskim, jeden w języku rosyjskim, jeden w języku słowackim, a dziewięć w języku polskim. Numer ten nie ma tematu przewodniego. Większą jego część stanowią nowe zgłoszenia, mniejszą zaś teksty, których nie zdążyliśmy opublikować w dwunastym i trzynastym tomie. Są to opracowania Sanji Knežević i Marty Buczek, będące rezultatem projektu naukowego pt. „Modernizm w przekładzie”, realizowanego w latach 2020—2022 i dofinansowanego z programu „Doskonała nauka” Ministra Edukacji i Nauki, oraz Alicji Wang, zgłoszone do numeru dwunastego. W całym tomie refleksji naukowej i analizie przekładoznawczej poddane zostały specyficzne problemy związane z: tłumaczeniem literatury dla dzieci i młodzieży oraz jej recepcją, przekładem tekstów dotyczących różnych form przemocy, rolą paratekstów i tłumacza, kwestią przekładu nazw własnych, adaptacją i egzotyzacją, rolą tłumaczeń w rozwoju literatury rodzimej czy stylistyką przekładu.

Artykuły Michała Borodo, Igora Tretinjaka, Alicji Wang oraz Doroty Żygadło-Czopnik dotyczą problematyki odnoszącej się do przekładów literatury dla dzieci i młodzieży. Michał Borodo z Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy prezentuje w swoim tekście Lucię Merecką Borską — „najbardziej aktywne tłumaczkę polskich bajek i baśni na język angielski XX wieku”. Analizuje zbiór bajek wielokrotnie wznawiany w Stanach Zjednoczonych

pt. *The Jolly Tailor and Other Fairy Tales*, skupiając się na kwestii przekładu polskich nazw własnych. Igor Tretinjak z Uniwersytetu w Osijeku omawia z kolei teatralną realizację *Syna Gwiazdy* Oscara Wilde'a wystawioną w 1995 roku przez Teatr Lalek w Zadarze, w adaptacji i reżyserii Mileny Dundov. W opracowaniu zostały wskazane podobieństwa i różnice między oryginałem i przekładem (spektakl lalkowy rozumiany jako adaptacja utworu literackiego), jak również to, jak oddziałują one na siebie. Tym samym po raz pierwszy na łamach czasopisma publikujemy tekst mówiący o tłumaczeniu intersemiotycznym literatury w teatrze lalek.

Kolejne dwa artykuły dotyczą polskich przekładów literatury dla dzieci i młodzieży, dokonanych z języków południowo- i zachodniosłowiańskich. Alicja Wang z Uniwersytetu Jagiellońskiego zajęła się w swoim tekście recepcją słoweńskiej literatury dla dzieci i młodzieży. Z danych bibliograficznych wynika, że w latach 1990—2010 nie ukazał się w polskim tłumaczeniu żaden utwór słoweńskiego autora adresowany do najmłodszych czytelników. Dopiero w ubiegłej dekadzie pojawiły się pierwsze pozycje opublikowane przez małych wydawców. Dorota Żygadło-Czopnik z Uniwersytetu Wrocławskiego przybliży działalność niszowej wrocławskiej oficyny Afera, popularyzującej literaturę czeską w Polsce. Wśród opublikowanych przez nią książek w ramach serii Czeska Bajka znalazło się dziesięć pozycji dla dzieci i młodzieży, co niewątpliwie zasługuje na uwagę i stanowi ewenement w obecnych realiach, w jakich funkcjonuje polska literatura tłumaczona, w której książki południowo- i zachodniosłowiańskich autorów sytuują się na peryferiach.

Katarzyna Jaworska-Biskup z Uniwersytetu Szczecińskiego w swoim artykule poddała analizie tłumaczenia wybranych scen przemocy fizycznej, psychicznej i seksualnej w powieściach Daphne du Maurier — autorki utworów określanych mianem *gothic fiction* i *gothic romance*. Z kolei poruszony przez Michała Borodo problem egzotykcji powraca w opracowaniu Joanny Czarneckiej z Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Na podstawie przeprowadzonych badań dochodzi ona do wniosku, że Benjamin Paloff, angielski tłumacz powieści Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, częściej posługiwał się metodą udomowienia niż egzotykcji, co spowodowało częściowe zatarcie w przekładzie obecnych w oryginale cech kultury źródłowej.

Kolejne dwa artykuły skupiają się, między innymi, na roli paratekstów. Jolanta Lubocha-Kruglik z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach uczyniła przedmiotem refleksji naukowej polskie tłumaczenie powieści *S.N.U.F.F.* rosyjskiego pisarza Wiktora Pielewina. Omówiła możliwości i trudności związane z przekładem znaczących (aluzyjnych) nazw własnych, a także wybranych paratekstów. Zuzana Obertová z Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie zajęła się analizą posłowi autorstwa Jozefa Hvišča, literaturoznawcy i tłumacza literatury polskiej.

Badaczka pokazuje, jak erudycyjne periteksty sytuują przekłady w kontekście historyczno- i krytycznoliterackim. Towarzyszyły one słowackim wydaniom, między innymi, utworów Kazimierza Brandysa, Stanisława Grochowiaka, Jerzego Harasymowicza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Tadeusza Konwickiego.

Następne dwa artykuły koncentrują się na kwestii przekładu poezji. Anna Bednarczyk z Uniwersytetu Łódzkiego pisze o rosyjskim przekładzie *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima, które przetłumaczono tylko we fragmentach. Autorka zwraca uwagę na dokonane przez Nikołaja Czukowskiego liczne redukcje w przekładzie. Nie znamy ich przyczyn, nie wiemy, czy były spowodowane trudnościami tłumaczeniowymi czy czynnikami politycznymi. Natomiast efekt zauważonych redukcji, jak konkluduje badaczka, to zatarcie cech gatunkowych utworu Tuwima, doszło bowiem do zniwelowania jego dygresyjnego charakteru. Kolejny tekst poświęcony został problemowi relacji pomiędzy formalną regularnością wiersza a jego semantyką w tłumaczeniu. Piotr Fast z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach stawia tezę, że najczęściej używaną techniką zmierzającą do zachowania równowagi między dążeniem do regularności i semantyką wiersza w przekładzie jest metaforyczne (metafora właściwa, synekdocha, metonimia) przekształcanie tekstu. Dzięki tym zabiegom udało się dokonać w przekładzie rekonstrukcji rymu i rytmu oryginału. Twierdzenie to zostało zilustrowane tłumaczeniami poezji polskiej na język rosyjski i rosyjskiej/angielskiej na język polski.

Do problematyki związanej z badaniami nad modernizmem w przekładzie wracają dwie autorki. Marta Buczek z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w swoim artykule podejmuje zagadnienie tłumaczenia słowackiej prozy liryzowanej. W wyniku dokonanych analiz dochodzi do wniosku, że w polskich przekładach traci ona znamiona inspirującej nowoczesności, eksperymentalnej awangardowości, stając się jedynie przykładem obcej literatury z kręgu realizmu. Z kolei Sanja Knežević z Uniwersytetu w Zadarze w swoim tekście porusza słabo obecną i zbadaną kwestię wpływu przekładów z literatur romańskich na twórczość pokolenia krugowaszy, które w latach 50. XX wieku odegrało kluczową rolę w odejściu od socrealizmu i dalszym rozwoju współczesnej literatury chorwackiej, co odbywało się w dużej mierze dzięki otworzeniu się tej literatury i kultury na literatury i kultury obce. W pierwszej kolejności zwraca się uwagę na rolę przekładów z literatury angloamerykańskiej, a zapomina o literaturach romańskich. Dzieje się tak być może ze względu na występujące po II wojnie światowej ideologiczne ograniczenia, pomimo tego, że wybierano autorów politycznie poprawnych, którzy w przypadku literatury hiszpańskiej mieli krytyczny stosunek do reżimu Franca.

W ostatnim artykule zamieszczonym w niniejszym tomie Monika Gawlak z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach wraca do problemu roli tłumacza —

zwłaszcza z tzw. języków peryferyjnych — który w obecnych realiach rynkowych musi przejmować zadania wykraczające poza sam przekład. Jak pisze autorka, staje się on rzecznikiem dzieła, agentem literackim, pośrednikiem, ambasadorem i animatorem. Kto wie, czy od samego tłumaczenia te role nie są nawet ważniejsze dla ostatecznego sukcesu, tj. zauważalnej recepcji przełożonego utworu, który w jakiś sposób musi się przebić na rynku, zwrócić na siebie uwagę i utorować sobie drogę do czytelnika.

Leszek Małczak

Artykuły i rozprawy



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



Lucia Merecka Borski: ambasadorka polskich bajek i baśni w Ameryce i jej strategie przekładowe

Lucia Merecka Borski: The Ambassador of Polish Fairy Tales in America and Her Translation Strategies

Michał Borodo



<https://orcid.org/0000-0002-9634-7097>

KAZIMIERZ WIELKI UNIVERSITY IN BYDGOSZCZ

michal.borodo@ukw.edu.pl

Data zgłoszenia: 11.11.2023 r. | Data akceptacji: 16.05.2024 r.

ABSTRACT | The article highlights the important role of Lucia Merecka Borski, the most active translator of Polish fairy tales into English in the 20th century. Situated within the field of Translator Studies, it poses such questions as: why do translators translate, why do they translate some texts and not others, what motivates them to do so, and how to interpret their translation choices? Addressing these questions, the article discusses Merecka Borski's *The Jolly Tailor and Other Fairy Tales*, repeatedly reprinted in the United States. The text pays special attention to the translation of Polish proper names as well as the cultural and institutional context influencing Merecka Borski's translation activities.

KEYWORDS | Translator Studies, Lucia Merecka Borski, children's literature translation, Polish literature in English translation, translation of fairy tales

Wstęp

Historia dokonań tłumaczy literatury polskiej za granicą — rekonstruowanie ich losów, działalności, sprawczości i wyborów translatorskich — zasługuje na szczególną uwagę w ramach przekładoznawstwa, jako że, pomimo szeregu studiów na ten temat¹, nadal zawiera ona wiele białych plam. Taka perspektywa wpisuje się w pole badawcze nazwane przez Andrew Chestermana *Translator Studies* w odróżnieniu od *Translation Studies*, a więc „badania nad tłumaczami” zamiast „badania nad przekładem”². Chesterman definiuje ten obszar jako studia, które koncentrują się na działalności i postawach tłumaczy, ich interakcjach z otaczającą rzeczywistością, ich miejscu w historii i wpływie, jaki wywarli na sferę kultury i literatury³. Wspominając o spopularyzowanym w przekładoznawstwie przez funkcjonalistów pojęciu „skopos”, które odsyła do celu i zamierzonego efektu translacji, Chesterman proponuje w ramach badań nad tłumaczami zastosowanie terminu „telos”, odnoszącego się do osobistych motywacji twórców przekładów⁴. Dlaczego tłumacze tłumaczą? Dlaczego te właśnie teksty, a nie inne? Co ich do tego motywuje? Jakimi kierują się wartościami etycznymi i zamierzeniami? To przykładowe pytania, które można postawić w tym kontekście. Chesterman nawiązuje także do analiz na temat socjologii procesu translacji, a więc dociekań dotyczących „wydarzenia tłumaczeniowego”, czyli przebiegu pracy, redagowania tekstu, przekładu jako efektu współpracy oraz natury relacji z innymi podmiotami (np. wydawcą, redaktorem, klientem, współtłumaczem)⁵. Osobiste motywacje tłumaczy oraz charakter współpracy i system pracy nad przekładem stanowią zatem kolejne zagadnienia warte uwagi, choć niekiedy niezwykle trudne do odtworzenia ze względu na niedostatek danych i upływ czasu.

Odnosząc się do tekstu Chestermana, Magda Heydel zauważa, że wskazał on „w ten sposób białą plamę w samym sercu humanistycznej dyscypliny”⁶. Badaczka zaznacza, że choć tłumacz był stale obecny w badaniach przekładoznawczych w drugiej połowie XX wieku, jako podmiot analiz zaczął być postrzegany dopiero w ostatnich dekadach. Argumentuje przy tym, że zainte-

1 Zob. *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*. Red. J. Kita-Huber, R. Makarska. Universitas, Kraków 2020.

2 A. Chesterman: *The Name and Nature of Translator Studies*. „Hermes” 2009, no. 42, s. 13–22.

3 Ibidem, s. 20.

4 Ibidem, s. 17.

5 Ibidem.

6 M. Heydel: *Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw...*, b.p.

resowanie osobą tłumacza lub „zwrot ku tłumaczowi”, nazywany także „zwrotem personalnym”, jest elementem i jednocześnie efektem zwrotów kulturowego, socjologicznego, historycznego i etycznego w studiach nad przekładem⁷. Ta zmiana perspektywy przynosi konsekwencje w formułowanych pytaniach:

Historia przekładu (literackiego) tradycyjnie koncentrowała się na kanonicznych dziełach i ich transferze, zadawała więc pytanie o to, co się w danym okresie tłumaczyło. Sam przepływ tekstów traktowany był jako zjawisko pozbawione podmiotu, odbywające się jeśli nie w romantycznej sferze wymian duchowych, to w przestrzeni, w której tłumacze mają status pośredników, kopiistów. Tymczasem historia przekładu ustrukturyzowana ze względu na postaci tłumaczy i ich biografie pozwala na zadanie innych pytań. Nie rezygnując z uwzględnienia kontekstów kulturowych, społecznych, ekonomicznych czy politycznych, analizuje jednostkowe decyzje i działania osadzone w ramach konkretnych biografii⁸.

W badaniach nad przekładem literatury dziecięcej perspektywa podkreślająca widoczność i miejsce w historii tłumaczy została zaakcentowana bodajże najwyraźniej przez Gillian Lathey w jej pracach dotyczących kontekstu brytyjskiego⁹. Autorka zauważa, że chociaż „literatura na temat przekładu obfituje w odniesienia do tłumaczy jako «niewidzialnych», [...] tłumacze dla dzieci wydają się być najbardziej transparentni ze wszystkich”, określając ich mianem „wielkich zaginionych historii literatury”¹⁰. Odnosząc się do anonimowych przekładów z przeszłości, badaczka stwierdza, iż można odnieść wrażenie, że teksty przechodziły z jednego języka w drugi za sprawą swego rodzaju „literackiej osmozy” zachodzącej bez udziału człowieka¹¹. Lathey postrzega swój wkład w badania przekładoznawcze jako krok w kierunku „odszukania głosów tak wielu z tych zaginionych tłumaczy, jak to możliwe, i ukazania ich, jeśli nie w świetle jupiterów, to przynajmniej w świetle dnia”¹². Jest to jeden z celów, który przyświeca także temu artykułowi, który prezentuje dokonania i miejsce w historii ambasadorki polskich bajek i baśni, jaką była Lucia Merecka Borski.

7 Ibidem.

8 Ibidem.

9 G. Lathey: *The Translator Revealed: Didacticism, Cultural Mediation and Visions of the Child Reader in Translators' Prefaces*. W: *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Eds. J. Van Coillie, W.P. Verschueren. St. Jerome Publishing, Manchester 2006, s. 1–18; eadem: *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers*. Routledge, New York 2010.

10 G. Lathey: *The Translator Revealed...*, s. 1.

11 Ibidem, s. 1–2.

12 Ibidem, s. 16.

Niniejszy artykuł nie skupia się jednak na osobie tłumaczki wyłącznie z perspektywy socjologicznej — przyjmuje także perspektywę tekstową. Jak zauważają Jadwiga Kita-Huber i Renata Makarska, „[b]adania nad tłumaczami to w końcu też analiza ich wieloaspektowej «obecności» w tekście, która w obliczu pytań zadawanych przez Translator Studies nabiera szczególnej ostrości — obalając tym samym mit o ich rzekomej neutralności”¹³. Opracowanie jest próbą odpowiedzi na pytanie, jak wybory translatorskie Mereckiej Borski można odnieść do wiedzy, jaką posiadamy o samej tłumaczce, na przykładzie wydanego w roku 1928 w Stanach Zjednoczonych zbioru *The Jolly Tailor and Other Fairy Tales* [Wesoły krawiec i inne bajki]. Książka, zawierająca utwory wyselekcjonowane i przetłumaczone z języka polskiego przez Lucję Merecką Borski we współpracy z Kate B. Miller, ukazywała się za oceanem wielokrotnie, stając się prawdopodobnie najczęściej wznawianym zbiorem polskich bajek na amerykańskim rynku wydawniczym w historii. Omawiany tom zostanie przeanalizowany ze szczególnym uwzględnieniem elementów nacechowanych kulturowo, jakimi są występujące w tekstach nazwy własne, w celu ustalenia, czy w amerykańskim przekładzie polskie nazwy i słowiańskie zakorzenienie utworów zostały zachowane i wyeksponowane, czy też zangielszczone lub pominięte w tłumaczeniu. Jednak w pierwszej kolejności omówiona będzie pokrótce obecność polskiej literatury dziecięcej w języku angielskim celem zarysowania szerszego tła historycznego.

Polska literatura dziecięca w angielskich przekładach

Pomimo asymetryczności wymiany tłumaczeniowej pomiędzy Polską a krajami anglojęzycznymi w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii w XX i XXI wieku ukazało się w przekładzie szereg polskich utworów dla dzieci. Określenie „ukazało się” wydaje się jednak nie do końca właściwe, wręcz nieco drażniące i irytujące, jeśli przyjąć perspektywę badań nad tłumaczami. Może bowiem sugerować — żeby odwołać się ponownie do Heydel i Lathey — że przepływ tekstów to zjawisko pozbawione podmiotu, które zachodzi niejako bez udziału człowieka, zacierając kulturotwórcze ślady i przysłaniając sprawczą rolę tłumaczy. Podkreślmy zatem: translacje te powstały dzięki zaangażowaniu i za sprawą mniej lub bardziej znanych, niekiedy niewidzialnych lub — używając określenia Lathey — „zaginionych” tłumaczy i tłumaczek.

13 J. Kita-Huber, R. Makarska: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Wprowadzenie. W: Wyjść tłumaczowi naprzeciw...*, b.p.

Przełożone przez nich utwory można zarazem zakwalifikować do kilku kategorii, takich jak: polskie bajki i baśnie, książki edukacyjne, poezja i powieści dla dzieci¹⁴. Aby zrozumieć, na czym polega wyjątkowość twórczości Mereckiej Borski — zarówno w sensie wydawniczym, jak i w odniesieniu do potraktowania słów nacechowanych kulturowo — warto usytuować *The Jolly Tailor and Other Fairy Tales* w szerszym kontekście historii polsko-angielskiej wymiany przekładowej.

Pierwsza ze wspomnianych kategorii, a więc polskie bajki i baśnie, była reprezentowana stosunkowo licznie na tle innych tekstów. W roku 1920 ukazał się w londyńskim wydawnictwie John Lane zbiór baśni i podań ludowych, które zostały wybrane i przełożone przez Maude Ashurst Biggs, entuzjastkę kultury polskiej i orędowniczkę polskiej niepodległości, tłumaczkę m.in. *Pana Tadeusza*. Opublikowany pod tytułem *Polish Fairy Tales* tom zawierał siedem utworów z wydanego w drugiej połowie XIX wieku słynnego czterotomowego *Bajarza Polskiego* opracowanego przez Antoniego Józefa Glińskiego, polskiego bajkopisarza i kresowego zbieracza folkloru doby romantyzmu, słowiańskiego odpowiednika braci Grimm. W kolejnej dekadzie, w roku 1928, pod tytułem *The Troubles of a Gnome* ukazał się w oficynie A & C Black w Londynie przekład baśni Zofii Kossak-Szczuckiej *Kłopoty Kacperka góreckiego skrzata*, której tłumaczką była Monica M. Gardner, znawczyni i badaczka polskiej kultury i literatury¹⁵. Zaledwie rok później, w 1929 roku, pod tytułem *The Brownie Scouts* została opublikowana przez wydawnictwo M. Arcta w Warszawie baśń *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Marii Konopnickiej w przekładzie Kate Żuk-Skarszewskiej (z domu Hadley), angielskiej tłumaczki przez wiele lat mieszkającej w Krakowie. Z kolei w drugiej połowie XX wieku wydano dwie wersje utworu *Jak to ze lnem było* — w 1958 roku w przekładzie Margaret Sperry, a następnie w roku 1962 w tłumaczeniu Catherine Fournier. Kluczową rolę w udostępnianiu polskich bajek i baśni amerykańskim czytelnikom odegrała jednak przede wszystkim Merecka Borski, której dokonania zostaną opisane w kolejnej części artykułu.

W kategorii powieściowej prym wiodły przekłady utworów Janusza Korczaka. *Król Maciuś Pierwszy* to najczęściej tłumaczona na język angielski polska powieść dla dzieci, która doczekała się aż czterech przekładów — w latach 1945, 1986, 1990 i 2014 — autorstwa odpowiednio Edith i Sidneya Sulkinów, Richarda Louriego, Adama Czasaka oraz Adama Fishera i Bena

14 M. Borodo: *English Translations of Korczak's Children's Fiction: A Linguistic Perspective*. Palgrave Macmillan, Cham 2020, s. 57–73.

15 M. Borodo: *Billy and Casp: Rediscovering Forgotten Translations in Polish-English Cultural Exchanges*. W: *John Bull and the Continent*. Eds. W. Jasiakiewicz, J. Lipski. Peter Lang, Frankfurt am Main 2015, s. 75–88.

Torrenta¹⁶. Dodatkowo w roku 1939 ukazał się w języku angielskim *Big Business Billy*, tłumaczenie Cyrusa Brooksa książki Korczaka *Bankructwo małego Dżeka*, wydane w Londynie przez Minerva Publishing. Znacznie później, bo dopiero 80 lat po powstaniu oryginału, wydano w Nowym Jorku w przekładzie Antonii Lloyd-Jones *Kaytek the Wizard*, opublikowane przez Penlight Publications w 2012 roku tłumaczenie *Kajtusia czarodzieja*. W tej kategorii należy wspomnieć również o utworze *Życie i przygody małpki* napisanym dla dzieci przez Ferdynanda Ossendowskiego, niezwykle poczytnego polskiego pisarza okresu międzywojennego i podróżnika. Książka wyszła nakładem nowojorskiego wydawnictwa E.P. Dutton & Company w 1930 roku pod tytułem *The Life Story of a Little Monkey* w przekładzie Francisca Bauera Czarnomskiego. Natomiast stosunkowo niedawno, bo w roku 2020, a więc 74 lata po publikacji oryginału, urodzony w Polsce i wychowany w Anglii Marek Kazmierski udostępnił w końcu anglojęzycznemu światu *Akademię Pana Kleksa* Jana Brzechwy pod tytułem *Professor Inkblot's Academy of Wonders*.

W omówieniu angielskich przekładów nie może zabraknąć poezji oraz książek edukacyjnych. W kategorii utworów wierszowanych najczęściej przekładana była *Lokomotywa* Juliana Tuwima m.in. przez takich twórców jak: Bernard Gutteridge i William J. Peace, Czesław Knobbe, Marcel Weyland, Walter Whipple oraz Marek Kazmierski, który przełożył także szereg innych wierszy dla dzieci tego poety. Utwór Tuwima, który został przetłumaczony stosunkowo niedawno, to *Pan Maluśkiewicz i wieloryb*, wydany pod tytułem *Mr Miniscule and the Whale* w roku 2014 w przekładzie Lloyd-Jones. Z kolei w latach powojennych, w roku 1946, opublikowano w londyńskim Willow Press w tłumaczeniu Eileen Alice Arthurton przedwojenny protokomiks autorstwa Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza, czyli *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki* pod tytułem *The Adventures of Piki-Miki*. Książki edukacyjne, początkowo reprezentowane dość skromnie — m.in. za sprawą przedwojennego tekstu *Pan Tom buduje dom* Stefana i Franciszki Thémersonów, który został opublikowany w roku 1950 jako *Mr Rouse Builds His House* — stały się po roku 2010 najczęściej tłumaczonymi na język angielski utworami dla dzieci. Za największy sukces wydawniczy tego okresu można uznać sprzedane w kilku milionach egzemplarzy bestsellerowe *Mapy* Aleksandry i Daniela Mizielińskich, przełożone na 30 języków, w tym na język angielski przez Lloyd-Jones, ambasadorkę polskiej literatury, nie tylko dziecięcej, w anglojęzycznym świecie.

16 M. Borodo: „Król Maciuś Pierwszy”, czyli polska powieść dla dzieci najczęściej tłumaczona na język angielski. „Porównania” 2021, nr 28 (1), s. 443—462.

Omawiając obecność polskiej literatury dziecięcej w angielskich przekładach, warto zaznaczyć, że choć liczba utworów tłumaczonych na przestrzeni XX wieku nie była imponująca, ukazywały się one względnie systematycznie. Widoczna stagnacja nastąpiła w latach 1991—2010, kiedy liczba tłumaczeń spadła do najniższego poziomu w historii, by następnie poszybować w górę w drugiej dekadzie XXI wieku. Liczba przekładów na język angielski stała się w tej dekadzie porównywalna z liczbą wszystkich tłumaczeń wydanych na przestrzeni całego XX wieku¹⁷. Na marginesie, podobne dane przytacza Monika Woźniak w kontekście włoskim, zauważając, że w latach 2010—2021 opublikowano we Włoszech 30 polskich książek obrazkowych (picturebooków) dla dzieci, czyli więcej, niż stanowiła łączna liczba włoskich przekładów polskiej literatury dziecięcej w całym XX wieku¹⁸.

Podsumowując tę część wyводу, należy stwierdzić, że podczas gdy *Mapy* są jednym z największych międzynarodowych bestsellerów w historii polskiej książki dla dzieci, *Król Maciuś Pierwszy* najczęściej tłumaczoną na język angielski powieścią dla młodszych czytelników, a *Lokomotywa* najczęściej przekładanym polskim wierszem dla dzieci, najczęściej wznawianym w języku angielskim zbiorem polskich bajek wydaje się *The Jolly Tailor*, który nie doczekał się jednak dotąd naukowych analiz. Podobnie niezgłębiona na gruncie akademickim pozostaje działalność Lucii Mereckiej Borski, najbardziej aktywnej tłumaczki polskich bajek i baśni na język angielski w XX wieku.

Lucia Merecka Borski i *The Jolly Tailor*

Cennych informacji na temat tłumaczki dostarczają przede wszystkim periteksty omawianego przekładu, a więc wstęp, przedmowa i opisy umieszczone na obwolucie *The Jolly Tailor*, jak również, choć w mniejszym stopniu, periteksty *Good Sense and Good Fortune*, innego przekładu jej autorstwa z roku 1970. Lucia Merecka Borski urodziła się 2 sierpnia 1903 roku w Warszawie (można założyć, że najpewniej jako Łucja Merecka). Od 1910 roku pobierała naukę w prywatnej szkole rosyjskiej, gdzie posługiwanie się językiem polskim było zakazane, a następnie, po opuszczeniu Warszawy przez Rosjan, przez cztery

17 M. Borodo: *English Translations...*, s. 60—66.

18 M. Woźniak: *Ecoliteracy in translation: verbal and visual transfer in the Italian version of Emilia Dziubak's picturebook Draka Ekonieboraka*. „Translation Matters” 2021, no. 3 (2), s. 78.

lata uczęszczała do szkoły polskiej. Ten okres, który wiązał się z możliwością poznawania polskiej historii i literatury oraz nieskrępowanym używaniem języka ojczystego, został opisany w notce biograficznej na obwolucie okładki *The Jolly Tailor* jako źródło prawdziwego szczęścia: „Te cztery lata były dla niej najszcześniejszym czasem spędzonym w szkole. Swoboda mówienia w języku ojczystym bez strachu przed karą, swobodne studiowanie literatury i historii Polski były same w sobie szczęściem” („These four years were her happiest schooldays. The freedom to speak her native language without fear of being punished, to study freely the literature and history of Poland was in itself happiness”). Najprawdopodobniej właśnie w tym afirmatywnym i emocjonalnym stosunku do języka polskiego należy upatrywać źródeł obranej przez tłumaczkę strategii przekładowej, o której mowa poniżej. Rodzice Lucii prowadzili w Warszawie księgarnię. Nie można wykluczyć, że była to księgarnia, która na przełomie wieków znajdowała się przy ulicy Chmielnej 49 i była kierowana przez J. Mereckiego¹⁹. Według opisu zamieszczonego na obwolucie *The Jolly Tailor* jako dziecko przyszła tłumaczką wzrastała otoczona książkami, posiadała też własny pokaźny zbiór bajek, baśni i innych publikacji w języku polskim i rosyjskim, które bez przerwy czytała („which she read over and over again”).

W roku 1919 warszawska rodzina księgarzy wyemigrowała z szesnastoletnią wówczas córką do Stanów Zjednoczonych i osiedliła się w Nowym Jorku. W roku 1924 przyszła tłumaczką wychodzi za mąż za Stephena Borskiego Szczepanowicza, projektanta z branży włókienniczej. Lucia Merecka Borski studiuje na Uniwersytecie Nowojorskim i Uniwersytecie Columbia na kierunku bibliotekarstwo. Ponieważ musi zarabiać na swoje utrzymanie, kształci się wieczorowo, następnie rozpoczyna pracę jako bibliotekarka. W trakcie kariery zawodowej Merecka Borski była związana z Nowojorską Biblioteką Publiczną (1922—1944), pracowała w Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie (sierpień 1944 — sierpień 1946), a w latach 1958—1965 w sekcji języków słowiańskich tamże²⁰. Była także pierwszą bibliotekarką i archiwistką w Polskim Instytucie Naukowym w Ameryce (PIASA — Polish Institute of Arts and Sciences of America). W artykule *Działalność Polskiego Instytutu Naukowego w latach 1942—1989* znajdziemy wzmiankę o tym, że w roku 1963 pracę nad uporządkowaniem i organizacją księgozbioru Instytutu, który liczył ponad 15 tysięcy woluminów, „prowadził bibliotekarz z New York Public

19 M. Pielka: *Relations between Zionists and Supporters of Jewish Assimilation on the Polish Lands at the End of the Nineteenth and in the Early Twentieth Centuries: An Outline of the Issue*. „Polish-Jewish Studies” 2021, vol. 2, s. 29.

20 *Personnel*. „College & Research Libraries”. January 1965, s. 87. <https://crl.acrl.org/index.php/crl/article/viewFile/11758/13204> [dostęp: 4.05.2024].

Library”²¹. Bibliotekarz, albo bibliotekarka. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że była to właśnie Lucia Merecka Borski. Ta zasłużona bibliotekarka, tłumaczka i ambasadorka polskich bajek i baśni w Ameryce zmarła w roku 1996 w wieku 93 lat.

Jak wygląda dorobek przekładowy Lucii Mereckiej Borski? Tłumaczyła przede wszystkim bajki i baśnie, a także utwory wierszowane. W roku 1928 miało miejsce wydanie omawianego w artykule, wielokrotnie wznawianego — bo aż 12 razy pomiędzy 1928 i 1966 rokiem — zbioru *The Jolly Tailor and Other Fairy Tales*. Książka wyszła nakładem nowojorskiej oficyny Longmans, Green & Co, przejętej w latach 60. przez wydawnictwo David McKay, również z siedzibą w Nowym Jorku, które przekład jeszcze przez jakiś czas publikowało. Wybór i tłumaczenie zawartych w *The Jolly Tailor* 10 utworów jest dziełem Lucii Mereckiej Borski we współpracy z Kate B. Miller, których nazwiska pojawiają się zarówno na stronie tytułowej, jak i na okładce. Pytaniem otwartym pozostaje, w jaki sposób ta współpraca wyglądała, natomiast z peritekstów wynika, że Merecka Borski odgrywała w tym tandemie rolę pierwszoplanową. Przykładowo wstęp do książki został napisany i podpisany przez Merecką Borski i rozpoczyna się od słów „I chose these stories” [„Wybrałam te opowieści”]; w przedmowie autorstwa Mary Gould Davis dwukrotnie zostają podkreślone umiejętności „Mrs. Borski” w opowiadaniu i tłumaczeniu bajek, a na obwolucie z tyłu książki znajdują się szczegółowe informacje (których autorką mogła być sama tłumaczka) na temat jej losów, od czasów dzieciństwa po emigrację i karierę zawodową w Stanach Zjednoczonych. O Miller nie ma żadnych wzmianek. Być może Merecka Borski przygotowywała wstępną, „surową” wersję angielską, która później była poddawana obróbce redakcyjnej przez Miller? Są to jednak tylko spekulacje, ponieważ o naturze tej współpracy periteksty przekładu milczą.

Po ukazaniu się *The Jolly Tailor* Merecka Borski we współpracy z Miller wydaje w 1929 roku *The Queen of Heaven*, zbiór legend ludowych o Matce Boskiej autorstwa Mariana Gawalewicza z roku 1894. Następnie w 1933 roku publikują, już po raz ostatni razem, w oficynie Longmans, Green & Co *The Gypsy and the Bear and Other Fairy Tales* [Cygan i niedźwiedź oraz inne bajki]. W trakcie II wojny światowej Merecka Borski tłumaczy utwory Janiny Porazińskiej *Moja wółka* (ang. tytuł: *My Village*, 1944) i *W wojtusiowej izbie* (ang. tytuł: *In Voytus' Little House*, 1944) dla wydawnictwa Roy Publishers. Warto nadmienić,

21 B. Nowożycki: *Działalność Polskiego Instytutu Naukowego w latach 1942—1989*. „Archiwum Emigracji. Studia — Szkice — Dokumenty” 2011, nr 1—2 (14—15), s. 276. https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/gazeta/ae_15/20_Nowozycki.pdf [dostęp: 4.05.2024].

że Roy Publishers to w istocie oficyna kontynuująca działalność prężnie funkcjonującego polskiego wydawnictwa „Rój” założonego w przedwojennej Warszawie przez Melchiora Wańkowicza i Mariana Kistera. Przeniesione do Nowego Jorku w warunkach wojny wydawnictwo za sprawą Mariana i Hanny Kisterów stawiało w tym czasie pierwsze kroki w Ameryce, szukając dla siebie miejsca w nowej rzeczywistości. Niedługo potem, w roku 1947, Merecka Borski publikuje w oficynie Sheed and Ward baśnie ludowe w przekładzie pod tytułem *Polish Folk Tales*. Później następuje przerwa w jej działalności translatorskiej, po czym tłumaczy ona *Good Sense and Good Fortune and Other Polish Folk Tales* [Zdrowy rozsądek i dobry los oraz inne polskie baśnie ludowe] (1970) dla wydawnictwa David McKay, a w roku 1976 *Gałązki z drzewa słońca* Jerzego Ficowskiego pod tytułem *Sister of the Birds, and Other Gypsy Tales* [Siostra ptaków i inne baśnie cygańskie]. Merecka Borski ma zatem w swoim dorobku przekładowym, nie licząc utworów Porazińskiej, sześć pełnych zbiorów bajek i baśni, z których każdy liczy z reguły po kilkanaście tytułów. Czyni ją to najbardziej aktywną tłumaczką polskich bajek i baśni na język angielski w XX wieku.

Ponieważ szczegółowe omówienie całej twórczości przekładowej Mereckiej Borski zdecydowanie wykracza poza ramy tego artykułu, skoncentrujemy się na najczęściej wznawianym zbiorze bajek *The Jolly Tailor and Other Fairy Tales*. Jest to wybór takich utworów jak: *Król Bartek*, *Majka*, *Żaba* i *Łowy* autorstwa Kazimierza Glińskiego, *Koszalki opałki* i *Ucieczka* Jana Kasprowicza, a także bajek Kornela Makuszyńskiego *O tym, jak krawiec pan Niteczka został królem*, *Szenc Kopytko* i *kaczor Kwak* oraz *Bajka o królowie Marysi, o czarnym łabędziu i o lodowej górze*. Teksty ukazały się w oryginale w *Bajkach, klechdach i baśniach* Kasprowicza w 1902 roku, *Bajkach* Glińskiego opublikowanych przez oficynę Gebethnera i Wolffa w roku 1912 oraz w *Bardzo dziwnych bajkach* Makuszyńskiego z roku 1916. Wyeksponowany w angielskim tytule zbioru utwór *The Jolly Tailor* to przekład bajki Makuszyńskiego *O tym, jak krawiec pan Niteczka został królem*, opowiadającej o poczciwym krawcu Józefie Niteczce z miasteczka Tajdarajda, który pod wpływem przepowiedni mówiącej o tym, że pewnego dnia zostanie królem, wyrusza w pełną przygodę podróż na zachód. Jeśli chodzi o szatę graficzną, amerykański przekład został zilustrowany czarno-białymi rycinami autorstwa Kazimira Klepackiego, a także jedną kolorową, którą wykorzystano również na okładce. Przedstawia ona niesionego podmuchem wiatru, lekkiego jak piórko krawca Niteczkę oraz wpatrującego się w niego z dołu jego przyszłego kompana w podróży, stracha na wróble. Książka liczy 158 stron i oprócz wspomnianych rysunków zawiera dedykację, wstęp, przedmowę, spis treści, spis ilustracji oraz umieszczony na końcu słowniczek z sugestiami dotyczącymi wymowy nazw własnych występujących w angielskim tekście.

Amerykańskie tłumaczenie poprzedzone jest dedykacją dla anglojęzycznych czytelników: „To all English-speaking children this book is dedicated” i zwięzłym wstępem tłumaczki, w którym wyjaśnia, że wyselekcjonowała do tomu te utwory, które wydawały się jej najbardziej reprezentatywne dla polskiego folkloru i bajek²². Przekład zawiera także dwustronicową przedmowę związanej z Nowojorską Biblioteką Publiczną Mary Gould Davies, która przekonuje, że Merecka Borski uprościła polskie bajki i dodała im przejrzystości („simplified and clarified them”), zachowując jednocześnie ich rodzimego ducha („their native spirit”) i prawdziwą naturę Starego Kontynentu²³. Gould Davies przeplata w przedmowie refleksje na temat tomu z angielskimi fragmentami tytułowego utworu o krawcu Niteczce. Zachwala tę opowieść, jak również pozostałe bajki, wskazując na ich świeżość i prostotę stylu („their freshness and the simplicity of style”), opisy ludzi i miejsc, które mogą wydawać się nowe i obce („a sense of people and of places that are new and strange”), a jednak — jak przekonuje autorka przedmowy — poczynania krawca Niteczki można określić jako całkowicie logiczne i satysfakcjonujące („perfectly logical and satisfactory”)²⁴. Gould Davies zapewnia, że dzieci odnajdą w bajkach to, czego oczekują od opowieści, docenią ich humor i autentyczność. Te informacje zostały powtórzone w skróconej formie na obwolucie, choć z kuriozalnym stwierdzeniem sugerującym, że teksty oddają ducha i humor południa Europy („these Polish tales have all the spirit and humour of the South Europe folk tale”), które w przedmowie nie występuje.

Jeśli chodzi o informacje na temat recepcji przekładu, to w roku 1929 o *The Jolly Tailor* pojawia się krótka wzmianka w „The Elementary English Review” w artykule autorstwa Alice M. Jordan z Bostońskiej Biblioteki Publicznej, która rekomenduje książki dla dzieci opisujące inne kultury jako narzędzie rozwijania wzajemnego szacunku i zrozumienia²⁵. Wśród szeregu publikacji z różnych stron świata wskazuje na pełen humoru zbiór opowieści z Polski *The Jolly Tailor* („Among recent books, there is plenty of fun in a collection of folk tales from Poland, *The Jolly Tailor*”)²⁶. Z kolei rok później w „The Journal of American Folklore” ukazuje się recenzja Gladys A. Reichard, amerykańskiej antropolozki i językoznawczynie, która omawia trzy książki dla dzieci opublikowane

22 L. Merecka Borski, K.B. Miller: *The Jolly Tailor and Other Fairy Tales*. David McKay, New York [1928] 1964, s. 6.

23 Ibidem, s. 7—8.

24 Ibidem.

25 A.M. Jordan: *Children's books as good will messengers*. „The Elementary English Review” 1929, vol. 6, no. 4, s. 104—106. <https://www.jstor.org/stable/41382971> [dostęp: 4.05.2024].

26 Ibidem, s. 104.

w 1928 roku przez wydawnictwo Longmans, Green & Co., w tym właśnie *The Jolly Tailor*²⁷. Reichard wspomina o humorze i niespodziewanych zwrotach akcji, które nieustannie zaskakują i rozbudzają ciekawość czytelników, oraz docenia ilustracje, które oddają ducha opowieści, w tym w szczególności tę przedstawiającą krawca zaszywającego dziurę w niebie²⁸. Ta pozytywna recenzja zwraca również uwagę na świetną jakość omawianych książek, które zostały wydane na dobrym papierze, z artystyczną szatą graficzną, szerokimi marginesami i odpowiednim drukiem, co ułatwia czytanie²⁹. Szkoda, że od ponad 50 lat ten pełen humor przekład nie jest wznawiany. Być może wiąże się to z kontekstem wydawniczym i czynnikami zewnętrznymi — w latach 80. oficyna David McKay przestała istnieć.

Zarówno przedmowa Gould Davis, jak i notka biograficzna zamieszczona na obwolucie *The Jolly Tailor* informują o jeszcze jednej kwestii, która była kluczowa dla powstania amerykańskich przekładów. Merecka Borski pracowała w Nowojorskiej Bibliotece Publicznej, gdzie jedną z form jej działalności było opowiadanie dzieciom bajek. Gould Davies podkreśla, że „Mrs. Borski” robiła to dziesiątki razy, z kolei notka na okładce zaznacza, że prezentowanie tych historii stało się impulsem do zapoznania amerykańskich czytelników z polską literaturą dziecięcą („story-telling was a spur to acquaint American children with Polish juvenile literature”). Praktykowanie sztuki opowiadania historii było w XX wieku zajęciem wielu amerykańskich bibliotekarzy — bądźmy jednak bardziej precyzyjni: amerykańskich bibliotekarek, które w ten sposób starały się zachęcić najmłodszych do odwiedzania bibliotek i pomóc dzieciom imigrantów w asymilacji do nowej kultury³⁰. Zjawisko to występowało na dużą skalę i było propagowane przez grupy doświadczonych i zaangażowanych bibliotekarek wśród młodszego personelu — od początku XX wieku do roku 1927 programy opowiadania historii dzieciom w wieku szkolnym zostały wprowadzone w aż 79% bibliotek publicznych w Stanach Zjednoczonych³¹. Jak dowiadujemy się z notki biograficznej zamieszczonej w wydanym w 1970 roku *Good Sense and Good Fortune and Other Polish Folk Tales*, Gould Davies z Nowojorskiej Biblioteki Publicznej była dla Mereckiej Borski kimś w rodzaju mentorki, osobą zaangażowaną w publiczne opowiadanie bajek,

27 G.A. Reichard: *Children's Books*. „The Journal of American Folklore” 1930, vol. 43, no. 167, s. 127–128. https://www.jstor.org/stable/535175?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents [dostęp: 4.05.2024].

28 Ibidem, s. 128.

29 Ibidem.

30 J.M. Del Negro: *Storytelling in Public Libraries: The Women, the Mission, the Stories*. „Storytelling, Self, Society” 2016, vol. 12, no. 1, s. 81–84.

31 Ibidem, s. 82.

która zachęciła do tego przyszlą tłumaczkę³². Była to zatem ważna osobista relacja i zarazem niezwykle istotny kontekst kulturowy i instytucjonalny, które przyczyniły się do aktywności i twórczości przekładowej Mereckiej Borski.

Polskie nazwy własne w przekładzie

Chociaż pewien stopień uproszczenia kulturowego jest w przekładzie nieunikniony³³, od tłumaczy jednak zależy to, na ile głęboka będzie ta redukcja. Wybierają pomiędzy rozbieżnymi sposobami oddania specyfiki kulturowej, decydując się na dostosowanie oryginału do wartości kultury docelowej lub zachowanie językowej i kulturowej obcości, podkreślając istnienie kultury źródłowej i fakt dokonania przekładu³⁴. W odniesieniu do przekładu literatury dziecięcej Maria Nikolajewa wspomina w tym kontekście o „szkole Klingberga” (od szwedzkiego badacza Göte Klingberga) i „szkole Oittinen” (od fińskiej badaczki Riitty Oittinen)³⁵. Pierwsza zaleca sposób tłumaczenia akcentujący obcość, druga — większą dowolność w tym zakresie i metody funkcjonalistyczne, które mogą się wiązać z asymilacją kulturową. Przykładowo, sugerując eksponowanie obcości kulturowej poprzez zachowanie oryginalnych nazw własnych, Isabel Pascua wyraźnie stwierdza, że dzieci „powinny czuć, że czytają tłumaczenie”³⁶, co jest nawiązaniem do koncepcji Klingberga, a także Lawrence’a Venutiego. Natomiast Carmen Valero Garcés, zestawiając przekłady *Harry’ego Pottera* w sześciu różnych językach, przychylnie wypowiada się o udomowieniu i jest dość krytyczna wobec tłumaczenia hiszpańskiego, które zachowując w oryginale liczne angielskie nazwy własne, sprawia, że są one nieprzejrzyste znaczeniowo³⁷. Oczywiście translacje nie zawsze będą wykazywać wyraźne tendencje egzotyzacyjne lub udomawiające, ale mogą

32 L. Merecka Borski: *Good Sense and Good Fortune and Other Polish Folk Tales*. David McKay, New York 1970.

33 L. Venuti: *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Routledge, London 1995, s. 310.

34 Ibidem, s. 20.

35 M. Nikolajewa: *What Do We Do When We Translate Children’s Literature*. W: *Beyond Babar: The European Tradition in Children’s Literature*. Eds. S. Beckett, M. Nikolajewa. Scarecrow Press, Lanham 2006, s. 277—297.

36 I. Pascua: *Translation and Intercultural Education*. „Meta” 2003, vol. 48, no. 1—2, s. 280.

37 C. Valero Garcés: *Translating the Imaginary World in the Harry Potter Series or How Muggles, Quaffles, Snitches, and Nickles Travel to Other Cultures*. „Quaderns. Revista de traduccions” 2003, no. 9, s. 121—134.

charakteryzować się bardziej zniuansowanymi i hybrydowymi sposobami radzenia sobie ze specyfiką kulturową.

Jak prezentują się w tym kontekście wspomniane we wcześniejszej części artykułu przekłady polskiej literatury dziecięcej na język angielski? Przykładowo angielskie tłumaczenie baśni *Kłopoty Kacperka góreckiego skrzata* Kossak-Szczuckiej z 1928 roku charakteryzuje się częściowym udomowieniem polskiego tekstu³⁸ — Gardner pominęła w nim szereg toponimów, z kolei antropimny oddała w formie zangielszczonej (w miejsce imion: „Kacperek”, „Julek”, „Tadzio”, „Kasia”, „Francia” i „Marychna” pojawiły się: „Casp”, „Juley”, „Taddy”, „Kitty”, „Francie” i „Molly”). Podobną strategię można zauważyć w wydawnym w 1930 roku przekładzie powieści Ossendowskiego *Życie i przygody małpki*, gdzie takie antropimny jak „Józef” i „Pawełek” zostały zastąpione imionami „Joe” oraz „Bill”. W 1939 roku w *Bankructwie małego Dżeka* Broks dostosował nazwy własne do kontekstu kultury docelowej, np. przemianowując „ulicę Długą” na „Madison Avenue” a „Karcelak” na „Washington Square”³⁹. W przypadku serii translatorskiej *Króla Macusia Pierwszego* jedynie drugie angielskie tłumaczenie, stworzone w 1986 roku przez Lourięgo, przejawia tendencje egzotyzacyjne: zawiera chociażby takie imiona bohaterów jak „Felek”, „Irenka” i „Tomek”, które pozostali tłumacze powieści Korczaka — w latach 1945, 1990 i 2014 — co do zasady zangielszczali, używając takich odpowiedników jak „Philip”, „Irene” lub „Tommy”. Z kolei w roku 2012 Lloyd-Jones w angielskiej wersji *Kajtusia czarodzieja* zachowała szereg odniesień kulturowych i nazw własnych, np. „Twardowski”, „Boruta”, „Mickiewicz”, „Wawel” lub „Krakus”⁴⁰. Wymienione powyżej angielskie przekłady wskazują na to, iż strategia udomowienia, szczególnie w starszych tłumaczeniach, przeważała w historii nad egzotyzacją.

Niezwykłe ciekawy przekład baśni *O krasnoludkach i sierotce Marysi* z roku 1929 to również w dużej mierze egzemplifikacja zastosowania strategii udomowienia. Przyjrzyjmy się bliżej wybranym przykładom ilustrującym koncepcję wdrożoną przez Żuk-Skarszewską w *The Brownie Scouts*. W angielskim tłumaczeniu „król Błystek” i „Koszałek-Opałek” widnieją jako „King Gleamlet” i „Master Tittle-Tattle”⁴¹, a w miejsce „sierotki Marysi” pojawia się „Mary the Orphan”⁴². Imiona krasnoludków z polskiej wersji językowej, a więc „Biedronek”, „Żagiewka”, „Pietrzyk”, „Kozubek”, „Słomiaczek”, „Purchawka”, „Mikuła”

38 M. Borodo: *Billy and Casp...*, s. 83–87.

39 Ibidem, s. 82.

40 M. Borodo: *English Translations...*, s. 155.

41 M. Konopnicka: *The Brownie Scouts*. Trans. K. Żuk-Skarszewska. Riverside Press, Edinburgh [1929] 1947, s. 16.

42 Ibidem, s. 93.

i „Pakuła” oraz „Podziomek”⁴³, zmieniono na następujące angielskie imiona: „Robin”, „Firebrand”, „Twink”, „Trumpet”, „Snug”, „Pudge”, „Piff”, „Paff” i „Pumpkin”⁴⁴. Antroponimy „Kuba” i „Wojtuś”⁴⁵ zostały przez Żuk-Skarszewską zastąpione odpowiednio określeniami „Tony” i „Peterkin”⁴⁶, podczas gdy „kołodziej Wojcieszek”⁴⁷ to w angielskiej wersji językowej „Michael the wheelwright”⁴⁸. Są to przykłady, które wyraźnie wskazują na zastosowanie w przekładzie z 1929 roku strategii udomowienia w odniesieniu do nazw własnych.

Jak na tym tle prezentuje się opublikowany w roku 1928 zbiór bajek *The Jolly Tailor?* Przyjrzyjmy się dwóm kategoriom nazw własnych. Pierwsza zawiera pochodzące z języka polskiego nacechowane kulturowo słowiańskie antroponimy i toponimy (np. „Marysia”, „Kalina”, „Łysa Góra”), które odnoszą się do konkretnych miejsc i są wyraźnie zakorzenione w polskiej kulturze i języku. Druga kategoria to nazwy pospolite zapisane wielką literą i użyte jako nazwy własne znaczące, które funkcjonują w tekście jako imiona postaci (np. „pan Niteczka”, „król Patyk”, „królowa Tasiemka”). Mogą one wskazywać na pewne cechy bohaterów, przyczyniając się do pełniejszej ich charakterystyki z perspektywy odbiorców oryginału.

Pierwsza z omawianych kategorii, a więc pochodzące z języka polskiego nacechowane kulturowo antroponimy i toponimy, zawiera takie nazwy własne jak: Polska, Ćwieczek, Kalina, Marysia/Marysieńka, Janek, Mazowsze / mazowiecka ziemia, Józef, Pacanów, Szymon, Wojciech, Majka, stary Just, Łysica, Łysa Góra, Góry Świętokrzyskie, Słupica, Bartek, Białka, Śpiewna, Pieś, Zielone Świątki, Przegoń, Brysio, Jaś/Jasio, Magduś. Sposób potraktowania tych nazw w przekładzie ilustruje tabela 1.

TABELA 1. Polskie nazwy własne w angielskim tłumaczeniu

Tuż zaraz za granicami Polski, gdzie panował wtedy wielki i sławny król Ćwieczek i królowa Kalina, było potężne królestwo Srebrnego Szczytu. [...] Mieli oni córkę śliczną, którą nazywali Marysią ⁴⁹ .	Just beyond the borders of Poland, where reigned the great and mighty King Ćwieczek and Queen Kalina, there lay the famous Kingdom of the Silver Summit. [...] They had a beautiful daughter called Marysia ⁵⁰ .
--	---

43 M. Konopnicka: *O krasnoludkach i sierotce Marysi*. M. Arct — T. Zapiór i Ska., Wrocław—Kraków 1948, s. 43.

44 M. Konopnicka: *The Brownie Scouts...*, s. 51.

45 M. Konopnicka: *O krasnoludkach...*, s. 178.

46 M. Konopnicka: *The Brownie Scouts...*, s. 182.

47 M. Konopnicka: *O krasnoludkach...*, s. 184.

48 M. Konopnicka: *The Brownie Scouts...*, s. 190.

49 K. Makuszyński: *Bardzo dziwne bajki*. Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1990, s. 73.

50 L. Merecka Borski, K.B. Miller: *The Jolly Tailor...*, s. 84—85.

A jednego czwartku, po nowiu, czarownica, wiedźma stara, na łopatę siadła i huknęwszy: „wieś nie wieś, biesie nieś!” na Łysą górę, do kumów swoich, biesów poleciała ⁵¹ .	On a Thursday, after the new moon, the witch, the old hag that she was, sat on a shovel, and shouted: “Evil no evil, carry me, devil!” and flew to her godfathers, the devils on the Łysa (Wysah) Mountain ⁵² .
Ze wszystkich jednak młodzieńców tylko Przegoń wpadł w oko Białki ⁵³ .	Białka liked Przegoń (Pshegon) more than all the others ⁵⁴ .

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tłumaczenia Mereckiej Borskiej jest wyeksponowanie polskich nazw własnych w przekładzie. Odnosząc się do przykładów podanych w tabeli 1, „król Cwiczek i królowa Kalina” oraz „Marysia” zostali oddani jako „King Cwiczek and Queen Kalina” oraz „Marysia”, „Łysa góra” w wersji angielskiej widnieje jako „the Łysa (Wysah) Mountain”, a „Białka” i „Przegoń” jako „Białka” i „Przegoń (Pshegon)”. W niektórych przypadkach Merecka Borska zdecydowała się na pominięcie znaków diakrytycznych (np. w słowach „Cwiczek” oraz „Białka”), w innych postanowiła zachować litery diakrytyzowane w formie nienaruszonej („Łysa”, „Przegoń”). W dwóch z wymienionych przypadków w sugestiach dotyczących wymowy w języku angielskim w nawiasach zastosowano transliterację („Wysah”, „Pshegon”). Nie są to przykłady odosobnione. Wiele z nazw własnych zostało przez tłumaczkę zachowanych w wersji oryginalnej lub w pewnym stopniu zmodyfikowanych, ale tak, aby czytelnik skonfrontował się jednak z obcością kulturową i językową w przekładzie.

Choć jest to strategia dominująca, istnieją od niej odstępstwa. Niektóre z imion zostały w tekście zastąpione angielskimi odpowiednikami (np. „Jaś” oddany jako „Johnny”, „Józef” jako „Joseph”, a Szymon jako „Simon”). Przykładem najbardziej zangielszczonej w odniesieniu do nazw własnych bajki jest ostatni w tomie utwór *Żaba* autorstwa Glińskiego, w którym imię „Jaś” zostało konsekwentnie zastąpione imieniem „Johnny”. Jednak w wielu poprzedzających go bajkach zauważalna jest strategia akcentująca obcość kulturową. Przykładowo w *Bajce o królownie Marysi* Makuszyńskiego, *Królu Bartku* i *Majce* Glińskiego w angielskich tłumaczeniach konsekwentnie użyto występujących w tekście z wysoką częstotliwością imion „Marysia”, „Bartek” i „Majka”. To ostatnie zostało dodatkowo poddane transliteracji przy pierwszym użyciu

51 J. Kaspróicz: *Bajki, klechdy i baśnie*. Polski Instytut Nakładowy — Księgarnia „Oświata”, Lwów 1922, s. 29.

52 L. Merecka Borska, K.B. Miller: *The Jolly Tailor...*, s. 135.

53 K. Gliński: *Bajki*. Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 88.

54 L. Merecka Borska, K.B. Miller: *The Jolly Tailor...*, s. 66.

i zapisane w tym jednym przypadku jako „Majka (Maykah)”. Warto także nadmienić, że niektóre nazwy pominięto (np. „Słupica”) lub zastąpiono bardziej ogólnymi ekwiwalentami (np. „Zielone Świątki” słowem „holiday” w bajce *Król Bartek*).

Nie zmienia to faktu, że obcość kulturowa i słowiańskie korzenie utworów zostały przez Merecką Borski w dużej mierze zachowane. Jest to szczególnie widoczne, jeśli zestawimy jej tłumaczenie z wydanym zaledwie rok później, bo w 1929 roku, przekładem baśni *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Żuk-Skarszewskiej, która na szeroką skalę zastosowała strategię udomowienia. W wersji Żuk-Skarszewskiej „Marysia”, „król Błystek” i „Koszałek-Opalek” widnieją jako „Mary”, „King Gleamlet” oraz „Master Tittle-Tattle”. W przekładzie Mereckiej Borski „Marysia” to nadal „Marysia”, natomiast „król Ćwieczek” i występujące w utworze Kasprowicza określenie „koszałki-opalki” (odnoszące się do przestarzałych dziś frazeologizmów „za króla Ćwieczka” i „pleść koszałki opalki”) to „King Cwieczek” i „Koshalki-opalki”. W przeciwieństwie do *The Brownie Scouts* Żuk-Skarszewskiej tłumaczenie Mereckiej Borski konfrontuje anglojęzycznych czytelników z językową i kulturową obcością.

Druga z omawianych kategorii to nazwy własne znaczące, funkcjonujące jako imiona bohaterów. Należą do niej m.in. następujące imiona: król Patyk, królowa Tasiemka (z domu Słoiczek), król Drągał, królewicz Gwoździk, cesarz chiński Her-Ba-Ta, król Jąkałło, szewczyk Kopytko, kaczor (Wojciech) Kwak, król Powidło i krawiec pan (Józef) Niteczka, które występują przede wszystkim w bajkach Makuszyńskiego. Jest to kategoria, która została potraktowana przez Merecką Borski w sposób najbardziej intrygujący (tabela 2).

TABELA 2. Funkcjonujące jako imiona bohaterów nazwy własne znaczące

<p>Każdy krawiec na świecie jest chudy, bo tak już jest, gdyż krawiec przypominać musi igłę i nitkę. Ale pan Niteczka był tak chudy, że umiał przeleźć przez uszko igły, którą sam trzymał w ręku⁵⁵.</p>	<p>All tailors are thin, reminding one of a needle and thread, but Mr. Nitechka was the thinnest of all, for he could pass through the eye of his own needle⁵⁶.</p>
<p>W państwie Srebrnego Szczytu panował potężny król Patyk III, który miał żonę, z domu pannę Słoiczek, a na imię jej Tasiemka⁵⁷.</p>	<p>In the Kingdom of Silver Summit reigned the powerful King Patyk the Third and his wife Queen Tasiemka, who before her marriage was Miss Słoiczek⁵⁸.</p>

55 K. Makuszyński: *Bardzo dziwne bajki...*, s. 107.

56 L. Merecka Borski, K.B. Miller: *The Jolly Tailor...*, s. 15.

57 K. Makuszyński: *Bardzo dziwne bajki...*, s. 73.

58 L. Merecka Borski, K.B. Miller: *The Jolly Tailor...*, s. 85.

Jestem ministrem króla Powidło, najmądrzejszym na jego dworze. Powiedzcie mi, który z panów jest szewc Kopytko, a który kaczor Kwak? ⁵⁹	I am King Powidło's minister, the wisest at his court. Please tell me, which of you is Cobbler Kopytko and which is Drake Kwak? ⁶⁰
--	---

W pierwszym przykładzie w tabeli 2 pojawia się fonetycznie zasymilowany antropomim „Nitechka”, choć jest to nazwa znacząca i potencjalnie mogłaby zostać w tłumaczeniu zastąpiona określeniem angielskim. Co prawda charakterystyczne cechy fizyczne krawca Nitechki precyzyjnie opisano, jednak nazwa własna sama w sobie nie będzie dla amerykańskiego czytelnika znaczeniowo przejrzysta, tak jak to jest w kontekście polskim. To samo dotyczy pozostawionych w przekładzie imion „Patyk”, „Tasiemka”, „Kopytko”, „Kwak”, „Sloiczek” i „Powidło” (w których usunięto znaki diakrytyczne). W przypadku tych imion również można potencjalnie zaproponować odpowiadające im nazwy własne znaczące w języku angielskim, jednak Merecka Borski na takie rozwiązanie się nie zdecydowała. Być może ze względu na wątki biograficzne, o których mowa była powyżej, oraz jej stosunek do kultury i języka polskiego postanowiła wyeksponować je w ten sposób w przekładzie? Tak przetłumaczone nazwy własne stają się jednak dla amerykańskich odbiorców pod względem znaczeniowym niezrozumiałe. Chociaż sam tekst przekładu jest płynny, nacechowane kulturowo nazwy własne stawiają opór. Ta potencjalnie przetłumaczalna kategoria może pozostać dla czytelników intrygująca ze względu na formę i brzmienie, ale znaczenie poszczególnych imion pozostanie niejasne. Wyjątkiem są adresaci należący do amerykańskiej Polonii, choć dedykacja na początku książki — „To all English-speaking children this book is dedicated” — sugeruje ogół anglojęzycznych odbiorców.

W zamieszczonym na końcu książki słowniczku czytelnik odnajdzie dodatkowe wyjaśnienia, takie jak: „Nitechka — Ni tech' ka, a fine thin thread” lub „Gwoździak — Gvozh'jeek, a small iron nail” albo „Kopytko — Ko pyt' ko, shoemaker's last”, a więc informacje na temat wymowy i zwięzłe, angielskie definicje⁶¹. Uważnemu odbiorcy zainteresowanemu zgłębianiem paratekstów pozwala to na zapoznanie się ze znaczeniem poszczególnych słów, które zostały w przekładzie zachowane. Słowniczek może takiego wnikliwego czytelnika zaintrygować i potencjalnie zachęcić do głębszego poznawania języka i kultury polskiej. Warto jednocześnie zaznaczyć, że słowniczek zawiera gdzienie-

59 K. Makuszyński: *Bardzo dziwne bajki...*, s. 102.

60 L. Merecka Borski, K.B. Miller: *The Jolly Tailor...*, s. 130.

61 Ibidem, s. 157.

gdzie błędy, na przykład Łysa Góra jest przypisana Tatrom, a Wojciech przedstawiony jako ekwiwalent Alberta zamiast Adalberta.

Podsumowanie

Na czym polega wyjątkowość *The Jolly Tailor* na tle innych angielskich przekładów polskich utworów dla dzieci? Oprócz tego, że zbiór bajek był na amerykańskim rynku wydawniczym wielokrotnie wznawiany, polskie nazwy własne zostały w nim w dużej mierze zachowane, choć w historii to strategia udomowienia przeważała w angielskich tłumaczeniach nad egzotyzacją. Sam tekst tłumaczenia jest płynny, natomiast nacechowane kulturowo nazwy własne stawiają opór. Jednocześnie rzadko zdarza się, żeby przekład był w czystej postaci udomowieniem lub egzotyzacją. Dotyczy to także *The Jolly Tailor*, w którym niektóre polskie nazwy własne zostały zastąpione angielskimi, choć nie jest to strategia dominująca. Dodatkowo zastosowanie w niektórych przypadkach transliteracji oraz dodanie sugestii dotyczących wymowy pewnych nazw miejsc i imion bohaterów mogą być postrzegane jako próba częściowego dostosowania oryginału do kontekstu kultury amerykańskiej. Przejawiając tendencje egzotyzacyjne, analizowany przekład zawiera więc również bardziej zniuansowane i hybrydowe sposoby potraktowania specyfiki kulturowej oryginału.

Analiza przekładów nie powinna być celem samym w sobie, ale powinna prowadzić do pewnych nowych odkryć i spostrzeżeń. Powróćmy zatem do pytań postawionych w pierwszej części artykułu w odniesieniu do badań nad tłumaczami: dlaczego tłumacze tłumaczą? Dlaczego te właśnie teksty, a nie inne? Co ich do tego motywuje? Jak zrozumieć ich wybory translatorskie? Przytoczmy w tym kontekście ponownie fragment dotyczący jednego z wątków biograficznych Mereckiej Borski na temat poznawania języka polskiego: „Te cztery lata były dla niej najszcześniejszym czasem spędzonym w szkole. Swoboda mówienia w ojczystym języku bez strachu przed karą, swobodne studiowanie literatury i historii Polski były same w sobie szczęściem”. Być może właśnie w tym afirmatywnym i emocjonalnym stosunku do języka i kultury polskiej można dopatrywać się przyczyn obranej przez tłumaczkę strategii przekładowej. Niezwykle istotne dla aktywności i twórczości translatorskiej Mereckiej Borski były również osobista relacja z jej mentorką Mary Gould Davies z Nowojorskiej Biblioteki Publicznej, która zachęciła przyszłą tłumaczkę do opowiadania bajek, oraz kontekst kulturowy i instytucjonalny. Praktykowanie sztuki opowiadania historii dzieciom było w XX wieku

zajęciem wielu amerykańskich bibliotekarek. Sama „Mrs. Borski” czyniła to dziesiątki razy, a publiczne prezentowanie bajek stało się impulsem do zapoznania amerykańskich odbiorców z polską literaturą dziecięcą w przekładzie.

Niniejsze opracowanie z całą pewnością nie wyczerpuje zarysowanej tematyki. Może jednak stanowić przyczynek do dalszych badań dotyczących działalności przekładowej zarówno Lucii Mereckiej Borski, jak i wielu innych wspomnianych w artykule „zaginionych” tłumaczy i tłumaczek w celu „ukazania ich, jeśli nie w świetle jupiterów, to przynajmniej w świetle dnia”⁶².

Literatura

- Borodo M.: *Billy and Casp: Rediscovering Forgotten Translations in Polish-English Cultural Exchanges*. W: *John Bull and the Continent*. Eds. W. Jasiekiewicz, J. Lipski. Peter Lang, Frankfurt am Main 2015, s. 75—88.
- Borodo M.: *English Translations of Korczak's Children's Fiction: A Linguistic Perspective*. Palgrave Macmillan, Cham 2020.
- Borodo M.: „*Król Maciuś Pierwszy*”, czyli polska powieść dla dzieci najczęściej tłumaczona na język angielski. „Porównania” 2021, nr 28 (1), s. 443—462.
- Chesterman A.: *The Name and Nature of Translator Studies*. „Hermes” 2009, no. 42, s. 13—22.
- Del Negro, J.M.: *Storytelling in Public Libraries: The Women, the Mission, the Stories*. „Storytelling, Self, Society” 2016, vol. 12, no. 1, s. 81—117.
- Gliński K.: *Bajki*. Gebethner i Wolff, Warszawa 1912.
- Heydel M.: *Kto tłumaczy? Sylwetka tłumacza w najnowszych badaniach przekładoznawczych*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*. Red. J. Kita-Huber, R. Makarska. Universitas, Kraków 2020, b.p.
- Jordan, A.M.: *Children's books as good will messengers*. „The Elementary English Review” 1929, vol. 6, no. 4, s. 104—106. <https://www.jstor.org/stable/41382971> [dostęp: 4.05.2024].
- Kasprowicz J.: *Bajki, klechdy i baśnie*. Polski Instytut Nakładowy — Księgarnia „Oświata”, Lwów 1922.
- Kita-Huber J., Makarska R.: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Wprowadzenie*. W: *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*. Red. J. Kita-Huber, R. Makarska. Universitas, Kraków 2020, b.p.

62 G. Lathey: *The Translator Revealed...*, s. 16.

- Konopnicka M.: *The Brownie Scouts*. Trans. K. Żuk-Skarszewska. Riverside Press, Edinburgh [1929] 1947.
- Konopnicka M.: *O krasnoludkach i sierotce Marysi*. M. Arct — T. Zapiór i Ska., Wrocław—Kraków 1948.
- Lathey G.: *The Translator Revealed: Didacticism, Cultural Mediation and Visions of the Child Reader in Translators' Prefaces*. W: *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Eds. J. Van Coillie, W.P. Verschueren. St. Jerome Publishing, Manchester 2006, s. 1—18.
- Lathey G.: *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers*. Routledge, New York 2010.
- Makuszyński K.: *Bardzo dziwne bajki*. Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1990.
- Merecka Borski L.: *Good Sense and Good Fortune and Other Polish Folk Tales*. David McKay, New York 1970.
- Merecka Borski L., Miller K.B.: *The Jolly Tailor and Other Fairy Tales*. David McKay, New York [1928] 1964.
- Nikolajeva M.: *What Do We Do When We Translate Children's Literature*. W: *Beyond Babar: The European Tradition in Children's Literature*. Eds. S. Beckett, M. Nikolajeva. Scarecrow Press, Lanham 2006, s. 277—297.
- Nowożycki B.: *Działalność Polskiego Instytutu Naukowego w latach 1942—1989*. „Archiwum Emigracji. Studia — Szkice — Dokumenty” 2011, nr 1—2 (14—15), s. 267—288. https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/gazeta/ae_15/20_Nowozycki.pdf [dostęp: 4.05.2024].
- Pascua I.: *Translation and Intercultural Education*. „Meta” 2003, no. 48 (1—2), s. 276—284.
- Personnel. „College & Research Libraries”. January 1965, s. 83—87. <https://crl.acrl.org/index.php/crl/article/viewFile/11758/13204> [dostęp: 4.05.2024].
- Pielka M.: *Relations between Zionists and Supporters of Jewish Assimilation on the Polish Lands at the End of the Nineteenth and in the Early Twentieth Centuries: An Outline of the Issue*. „Polish-Jewish Studies” 2021, vol. 2, s. 15—40.
- Reichard, G.A.: *Children's Books*. „The Journal of American Folklore” 1930, vol. 43, no. 167, s. 127—128. https://www.jstor.org/stable/535175?read-now=1&seq=1_page_scan_tab_contents [dostęp: 4.05.2024].
- Valero Garcés C.: *Translating the Imaginary World in the Harry Potter Series or How Muggles, Quaffles, Snitches, and Nickles Travel to Other Cultures*. „Qua-derns. Revista de traduccions” 2003, no. 9, s. 121—134.
- Venuti L.: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, London 1995.

Woźniak M.: *Ecoliteracy in translation: verbal and visual transfer in the Italian version of Emilia Dziubak's picturebook Draka Ekonieboraka*. „Translation Matters” 2021, no. 3 (2), s. 75—91.

Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych. Red. J. Kita-Huber, R. Makarska. Universitas, Kraków 2020.

Michał Borodo

Lucia Merecka Borski: ambasadorka polskich bajek i baśni w Ameryce i jej strategię przekładowe

STRESZCZENIE | Niniejsze opracowanie podkreśla istotną rolę Lucii Mereckiej Borski, najbardziej aktywnej tłumaczki polskich bajek i baśni na język angielski XX wieku. Przyjmując perspektywę studiów nad tłumaczami, artykuł odnosi się do następujących pytań: dlaczego tłumacze tłumaczą? Dlaczego przekładają dane teksty, a nie inne? Co ich do tego motywuje i jak interpretować ich wybory translatorskie? Odpowiadając na te pytania, tekst analizuje *The Jolly Tailor and Other Fairy Tales*, zbiór bajek wielokrotnie wznawiany w Stanach Zjednoczonych, ze szczególnym uwzględnieniem przekładu polskich nazw własnych oraz kontekstu kulturowego i instytucjonalnego, który wpłynął na działalność tłumaczeniową Mereckiej Borski.

SŁOWA KLUCZOWE | badania nad tłumaczami, Lucia Merecka Borski, przekład literatury dziecięcej, angielskie tłumaczenia literatury polskiej, przekład bajek i baśni

MICHAŁ BORODO | prof. uczelni, doktor habilitowany w dziedzinie nauk humanistycznych, zatrudniony w Katedrze Językoznawstwa Angielskiego Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Jego zainteresowania badawcze obejmują tłumaczenie literatury dziecięcej, przekład komiksów, tłumaczenie fanowskie, a także przekład literatury polskiej na język angielski. Napisał m.in. *Translation, Globalization and Younger Audiences* (2017) oraz *English Translations of Korczak's Children's Fiction* (2020).



Points of Connection and Separation of the Text and the Play on the Example of Wilde’s and Zadar’s *Star-Child*

Točke spajanja i razdvajanja teksta i predstave
na primjeru Wildeovog i zadarskog *Zvezdana*

Igor Tretinjak



<https://orcid.org/0000-0001-8766-5520>

ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK, CROATIA
itreti@gmail.com

Date of submission: 7.03.2024 | Date of acceptance: 09.04.2024

ABSTRACT | Understanding adaptation as a two-way process in which the original medium and the medium of adaptation interact with each other, the paper analyzes the relationship between the fairy tale *The Star-Child* by Oscar Wilde and the puppet play *The Star-Child* by the Zadar Puppet Theater, directed and adapted by Milena Dundov. The two works are connected by a series of common elements that they approach and use in some places similarly, but more often differently. The key point of difference, in addition to the differences in the media, is the temporal, spatial and especially social context in which the fairy tale and the puppet show were created. The paper analyzes the similarities and, particularly, the differences between the two works, and attempts to notice the second part of the two-way influence — the adaptation’s influence on the source.

KEYWORDS | The Star-Child, Oscar Wilde, Puppet Theatre Zadar, puppetry, adaptation

Introduction

In the early spring of 1995, the Zadar Puppet Theatre premiered the play *The Star-Child*, based on the fairy tale of the same title by Oscar Wilde. The director and author of the adaptation, Milena Dundov, turned the play into a very interesting dialogue with the source template, at the same time remaining true to it and moving away from it. If we combine this thoughtful “approaching departure” with Regina Schober’s idea that “media [should] be discussed not as independent and self-contained entities, but rather as highly interconnected nodes in a larger network of medial, cultural and receptional actors,”¹ the space for analyzing the relationship and the two-way dialogue between Wilde’s and Zadar *Star-Child* opens up for us.

Adaptation as a Two-Way Process

Theatrolgist Patrice Pavis sees adaptation as the transformation of “a work from one genre in which it was written to another genre (for example, from a novel to a theatrical piece).”² According to him, the focus lies on the play, that is, “on the narrative content (story, plot) that remains preserved (more or less faithfully, sometimes with significant deviations).”³ “During this semiotic transfer operation,” Pavis explains, “the novel is transformed into dialogues [...] and primarily into stage actions that utilize all the means of theatrical representation (gesture, image, music, etc).”⁴ Observing the adaptation from the perspective of performing arts, the theatrolgist therefore sees it as a result — a one-way process in which the source remains untouched and passive — the adapter, on the other hand, chooses the angles of new readings and inscriptions.

Unlike Pavis, translation theorist Regina Schober views adaptation as a process “that occurs between two media — the source medium and the adaptation medium”⁵ and in which “connections are established between two different modes of representation.”⁶ In this relation, adaptation “must be regarded as

1 Regina Schober, “Adaptation as connection — Transmediality reconsidered,” in *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, ed. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik, and Eirik Frisvold Hanssen (London — New York: Bloomsbury, 2013), 98.

2 Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra* (Zagreb: Antibarbarus, 2005), 21.

3 Pavis, *Pojmovnik teatra*, 21.

4 Pavis, *Pojmovnik teatra*, 21.

5 Schober, “Adaptation as connection,” 92.

6 Schober, “Adaptation as connection,” 89.

a much more complex assemblage of cross-influences rather than a seemingly unidirectional procedure between two media,”⁷ Schober concludes. The idea of bidirectional influence and dialogue between the source and adaptation opens up space for reflections on the relationship between the two media, as well as the rarely analyzed potential impact of adaptation on the source within the puppetry medium. Through these two aspects, the relationship between the literary and performative aspects of *The Star-Child* will be analyzed.

Before the actual analysis, it is necessary to identify the points and threads that connect the two media. Irina O. Rajewsky believes that the media “share certain fundamental elements such as rhythm, sound, temporality and so on.”⁸ Schober agrees with her and adds that without these common elements “it is impossible to recognize medial differences and thus to define the distinctive quality of media in the first place.”⁹ Precisely these shared elements will assist us in analyzing the relationship between the fairy tale and the play. They will serve as links connecting the source and the adaptation, while, at the same time, their differences will separate them, allowing us to highlight both the faithfulness of the adaptation to the original and its divergence from it. Within this process, I will step beyond the boundaries of the source and adaptation into the space of context, where another aspect of dual influence will emerge — the impact of adaptation on the source.

Points of Connection

As Rajewsky suggests at the end of the quoted sentence, “[...] and so on,”¹⁰ common elements between different media are not standardized, but depend on the original medium and the medium of adaptation. Also, they are represented differently in different media. Elements that are primary in one medium are marginal in another or appear at the level of suggestion, which Schober demonstrates with the example of rhythm which, “cannot be the same in music and poetry, but is highly media specific, and therefore bound to its material quality as well as to its aesthetic and cultural context.”¹¹ In the case of

7 Schober, “Adaptation as connection,” 92.

8 Irina O. Rajewsky, “Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality,” in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Elleström (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 65.

9 Schober, “Adaptation as connection,” 92.

10 Rajewsky, “Border Talks,” 65.

11 Schober, “Adaptation as connection,” 92.

The Star-Child, it is not about poetry and music, but about prose and performing arts, more precisely fairy tales and puppetry, therefore some elements in one medium will be clear and literal, while in the other they will be read through descriptions, symbols and metaphors.

Before analyzing the common elements of the two media, I will analyze the context in which the works were created. After that, I will focus on the general links between fairy tales and puppetry. The narrative layer is the basis of the fairy tale and one of the driving elements of puppetry and will occupy an important point of analysis, after which I will focus on the development of the plot and characters. Visual aspects are closer to adaptation, but they are also present in the content layer of the original medium, sound and music appear in both media, while humor, social and political elements may or may not be present. In this analysis, the language of the original and the adaptation will not be compared, since the adaptation is based on the Croatian translation.

Creation Context of the Text and Performance

There is “a wide range of reasons why adapters might choose a particular story and then transcode it into a particular medium or genre,”¹² writes Linda Hutcheon. In the case of *The Star-Child*, the source and the adaptation are distant both spatially and temporally, thus the motives behind the creation of the two works are fundamentally different.

Oscar Wilde published the fairy tale *The Star-Child* in 1891 in England. In *The Star-Child*, Wilde interprets the characteristics of success and failure and power and impotence through an aesthetic key, equating success and power with beauty. This key to reading is also present in his only novel, *The Picture of Dorian Gray*, which was published in the same year, as well as in Wilde’s lar-purlatist view of art, which was in line with the then current aestheticism.

Milena Dundov staged the play *The Star-Child* in 1995 in Zadar, Croatia, near the end of the Homeland War (1991–1995), in which the city suffered great damage and many Zadar residents were wounded, imprisoned or killed. Just a few months after the premiere, the military operations Bljesak and Oluja will end the war. In a city exhausted by tragedies, fears and war losses, the divisions between success and failure and power and powerlessness gave way to a universal division between good and evil, far removed from Wilde’s lar-purlatist environment. With that alone, Dundov, together with the author of

12 Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), 20.

the visual layer of the play, Mojmir Mihatov, rejected Wilde's division between beauty and ugliness, and wrapped the play's main conflict between good and evil in veils of dark grotesqueness and ugliness.

In these different contexts, there are also different motives for writing or staging works of art, to be discussed at the end of the present text. Nevertheless, regardless of the contextual distance, the adapter did not go further, but chose the performance expression closest to the original medium — puppetry.

Fairy Tales and Puppetry — Partners in Similarities and Differences

A fairy tale can be defined as a prose work of “fantastic or adventurous character”¹³ filled with “action in which the characters strive for a certain goal, overcoming numerous obstacles along the way.”¹⁴ Understood in this way, a fairy tale is a genre that recognizes children's interests very well, and finds the perfect performance platform in puppet expression. Puppetry today, like a fairy tale, mainly addresses children, and in its wideness and openness, it offers numerous opportunities for the stage realization of fantasy and action, abstraction and mystery, and the stage revival of all the elements of the fairy tale. Therefore, puppetry is the natural performance environment for fairy tales, which is used abundantly in Croatian theatre, where a large percentage of puppet shows are adaptations of fairy tales. Milena Dundov was also on that trail, turning the fairy tale *The Star-Child* into a puppet show, and stepping into a multi-layered dialogue between the text and its stage adaptation.

There are a number of elements that directly place Wilde's text in the fairy tale genre. From the opening words “Once upon a time,”¹⁵ through the narrative framework, universal division into power and powerlessness, discrete fantasy instead of reality, constant action and characters polarized into good and bad, to the time that is not defined in the text, but implies universal past that flows into temporal universality.

13 Milivoje Mladenović, *Odlike dramske bajke. Preoblikovanje modela bajke u srpskoj dramskoj književnosti za decu* (Novi Sad: Sterijino pozorje i Pozorišni muzej Vojvodine, 2009), 70.

14 Josip Kekez, “Usmena književnost,” in *Uvod u književnost*, ed. Zdenko Škreb and Ante Stamać (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983), 133.

15 Oscar Wilde, *The Selfish Giant and Other Stories* (London: Alma Classics, 2015), 210.

The play also opens with a fairy-tale beginning, though not in a verbal, but in a visual and aural aspect, with the swaying of branches, guided by the sound of the cold winter wind wrapped in the dark gray of an almost empty stage. That beginning will largely define the play's relationship to words and the narrative layer.

Spatially, the text spreads through the typical fairy-tale exteriors, from the forest to the city and the palace, while the space in the play is only suggested by the plot and left to the imagination of the audience. In this way, the director avoids the visual default offered by the theater as a medium, which conflicts with the abstraction and symbolism of fairy tales.

The symbolism in the text is transferred from the idea itself and is drawn into the dialogues, such as "Into a house where a heart is hard cometh there not always a bitter wind?" he asked,¹⁶ while the play focuses on the visual layer of the performance.

On the other hand, Wilde's *Star-Child* flirts with the anti-fairy tale in several aspects, especially in the political allusions that are woven through the opening dialogue of the animals and round off the story: "Yet ruled he not long, so great had been his suffering, and so bitter the fire of his testing, for after the space of three years he died. And he who came after him ruled evilly,"¹⁷ and we can also find an escape from fairy-tale universality in Christian elements such as the mention of a specific Christian saint ("They put their trust in the good Saint Martin, who watches over all travelers, and retraced their steps, and went warily [...]").¹⁸ Some of these elements, such as animal dialogue and political allusions, did not find their place in the play, whose plot seems cleaner, clearer and more fairy-tale than the source.

Stripping-down of the Plot

The basic thread of the fairy tale is the cognitive journey of the titular Star-Child, who turns from a beautiful and infinitely cruel young man at the peak of his own callousness into a scoundrel despised by his surroundings. Having touched the moral bottom, the hero sets out in search of his mother, who along the way renounced his own goodness, that is, beauty. Wilde enriches the basic thread with several "animal" branches, like the opening overture, which

16 Wilde, *The Selfish Giant*, 216.

17 Wilde, *The Selfish Giant*, 238.

18 Wilde, *The Selfish Giant*, 212.

opens up the possibility of connecting the title character and his ruthlessness towards animals with their metaphorical potential. On the other hand, Milena Dundov renounces the substantive backwaters that would distance her from the basic thread and its point — the transformation of the Star-Child from evil to good. In this purified body of the stage text, there is no place to connect the basic story with backwaters and political allusions or to write metaphors in individual episodes, but the whole is immersed in purified symbolism, universality and modernity, that is, timelessness.

The stripped-down plot in the play faithfully follows the plot in the fairy tale, and both are built around a solid structure consisting of two phases. After the first phase and the gradation of evil to the culmination, there follows a cognitive journey towards good, formed through three points of temptation leading to the final goal. And the goal is nothing else but a new beginning where good cancels out evil. This type of cognitive journey is common in classical puppetry, and Dundov retains it in the play, further underlining its circular structure with the wheel on which the Magician tortures the Star-Child, cleansing him of his sins.

By getting rid of “redundancies,” Dundov accelerates and superficially shapes the Star-Child’s growth, since it in no way affects the basic idea. She also cleans the play of humorous notes, which will be discussed more in the final part of the analysis.

With content refinement and focus on a single thread, the play managed to keep the clarity and comprehensibility that a literary work can potentially lose in the transition to a performance medium. Namely, unlike a book, in which we can go back, repeat different parts and connect them afterwards, “[...] re-read or skip ahead [...] hold the book in our hands and feel, as well as see, how much of the story remains to be read,”¹⁹ in the play “we are caught in an unrelenting, forward-driving story,”²⁰ therefore the plot must be cleaner and clearer.

Although visuality is much closer to puppetry than to literary expression, in Wilde’s source work there is a whole series of images that were not realized in the play, such as “[...] the Earth seemed to them like a flower of silver, and the Moon like a flower of gold”²¹ or “There fell from heaven a very bright and beautiful star.”²² Although this seems somewhat unexpected at first glance, the departure from visual concretization can again be explained by the differences in the two media. While literature offers the reader visual suggestions, and the

19 Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 23.

20 Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 23.

21 Wilde, *The Selfish Giant*, 213.

22 Wilde, *The Selfish Giant*, 213.

descriptions take on different shapes and colors in different readers, theater is much more visually concrete, that is, as Patrice Pavis says, “the stage fictionalization completely ‘cements’ the textual fiction.”²³ Therefore, by realizing the mentioned images, the play would be buried in visual concretization, thereby moving away from universality. At the same time, it would move away from the visual atmosphere that carries the whole.

There is another element partially separating the source and the adaptation. This is repetition, which is a frequent and important element in fairy tales and functions as gradation, underlining the flow of time, shaping the rhythm, connecting different places in the text, and so on. Repetition in a theatrical performance can have all these functions, but also the unwanted one — monotony. Therefore, Dundov does not renounce it in the play, but approaches it carefully. She avoids the repetition that appears in the text (“Often did the Woodcutter,” [...] “Often did the old priest“),²⁴ and in the torture scenes the Star-Child ends up on the reel differently each time to break potential predictability as a key to monotony. On the other hand, Dundov shapes the transformation of the Star-Child from beautiful to ugly and vice versa in the same way, in order to connect and thus underline these two key points in the play.

Blind Faith in the Word, Even When It Is Minimized

In contrast to the literary source, which cannot escape from words, Milena Dundov minimized the verbal layer as much as possible in the play, reducing Wilde’s text to the necessary words and sentences and, as Teodora Vigato writes, “retained only hints of the plot, and told the stage story with dynamic stage pictures.”²⁵ The main reason is the fact that to the puppet dialog does not come naturally, that is, as the Slovenian puppet director Edi Majaron puts it, the puppet “is certainly not a babbler, but is most powerful precisely in non-verbal communication, in action, as they say.”²⁶ At the same time, the fairy tale itself, in the words of Ljubica Ostojić, “opened up the possibility of converting linguistic into scenic signs and a new aesthetic and ethical approach.”²⁷

23 Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, 379.

24 Wilde, *The Selfish Giant*, 218.

25 Teodora Vigato and Vedrana Valčić, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva* (Zadar: University of Zadar and Puppet Theatre Zadar, 2018), 53.

26 Edi Majaron, *Vera u lutku* (Subotica: Otvoreni univerzitet, Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu i Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2014), 113.

27 Vigato and Valčić, *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*, 54.

The economization of the text in the play can be precisely seen from the following comparison. The text reads “And his companions followed him, for he was fair, and fleet of foot, and could dance, and pipe, and make music. And wherever the Star-Child led them they followed, and whatever the Star-Child bade them do, that did they. And when he pierced with a sharp reed the dim eyes of the mole, they laughed, and when he cast stones at the leper they laughed also. And in all things he ruled them, and they became hard of heart, even as he was.”²⁸ At the same place in the play, we see the Star-Child riding his friends, only to be followed by a succinct verbal explanation “They are all my servants [...]” In addition to its great verbal clarity, this example can also show the way in which the content layer is built in the play, which is even better explained by the next example.

After the unpleasant whistling sound, the background movement and the actor’s behavior clearly evoke the atmosphere and situation of the cold winter wind, this is followed by the sentence “And a cold winter wind.” In this way, the verbal layer does not bring meaning, but only corroborates it. With this approach, Dundov cancels the dominance of words, but at the same time casts doubt on the content strength and clarity of sound and image. Namely, in the play, there is no dialogue, gradation or conflict between the visual (and auditory) and the verbal way of conveying information, but there is exclusively verbal explanation of the visually and auditorily shaped content. This doubt in the semantic power or clarity of the visual and auditory layers, that is, this absolute faith in only the verbal layer, is strongly present in Croatian puppetry. The reasons for this lie in the fact that puppet theater is still to this day based on words, so the audience did not have the opportunity to learn to read the non-verbal layers, that is, to write their own meanings into them. Therefore, when entering into non-verbal communication, the directors either go for the literal or for additional verbalization.

From Characters Towards Types

Murray Smith considers “characters crucial to the rhetorical and aesthetic effects of both narrative and performance texts because they engage receivers’ imaginations through what he calls recognition, alignment, and allegiance.”²⁹

28 Wilde, *The Selfish Giant*, 219.

29 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 5.

Contrary to his opinion, one of the essential characteristics of puppetry, especially classical and traditional puppetry, is that the heroes are usually types, not characters. Through typification, the puppet moves away from individual destinies and stories towards general and universal, typical stories. In this way, puppetry moves away from performability precisely towards a fairy tale, in which the protagonists bring about universal truths, ask universal questions, deal with universal problems, and, therefore, they themselves strive for universality. However, heroes in fairy tales do not have to remain typified, but can be transformed into characters, which was done in part by Oscar Wilde.

Although he inserted the Star-Child into a universal black-and-white story about power and powerlessness, he did not stop at the typification of the title character, but took several steps into concretization and characterization. This can be seen, for example, in the description of his visual changes, which can be read as characteristic, since in this fairy tale, visibility, that is, appearance, serves as a mirror image of character. "And every year he became more beautiful to look at, so that all those who dwelt in the village were filled with wonder, for, while they were swarthy and black-haired, he was white and delicate as sawn ivory, and his curls were like the rings of the daffodil. His lips, also, were like the petals of a red flower, and his eyes were like violets by a river of pure water, and his body like the narcissus of a field where the mower comes not."³⁰ Unlike Wilde's, the Star-Child in the play does not go through gradual changes, but changes only twice — from beautiful to ugly and vice versa. In this way, Dundov remained faithful to the traditional puppetry approach to the characters, but she also universalized the story, reducing it to a pure struggle between good and evil within us and around us.

Both in the text and in the play, all the other characters are in the function of the title character, divided into black and white, but while in the text, which is built in the space of the reader's imagination, there is a host of characters, in the play Dundov rejected all those who are not necessary.

Visibility as the Key Differentiation Point

The key mode of communication in the play *The Star-Child* has been shifted from the verbal to the visual layer. After all, "the performance mode teaches us that language is not the only way to express meaning or to relate stories. Visual and gestural representations are rich in complex associa-

30 Wilde, *The Selfish Giant*, 217.

tions,”³¹ writes Linda Hutcheon. Visual elements gain additional importance in the puppetry medium, in which their possibilities are multiplied, while, on the other hand, excessive verbalization numbs the puppets, who live on stage primarily through movement.

In the visual layer, there was a crucial differentiation between the source and the adaptation. In his text, Wilde created a series of very precise and concrete descriptions (“And the old man touched the door with a ring of graved jasper and it opened, and they went down five steps of brass into a garden filled with black poppies and green jars of burnt clay,”³² making the fairy tale visually playful and colourful and expanding it spatially from the forest to the city, the fortresses, and beyond. On the other hand, the author of the visual layer of the play, Mojmir Mihatov, reduced the colors to shades of gray, that is, gloominess, creating “an atmosphere in which the ugliness of the world is redeemed from damnation and it is possible to drive the curse away with kindness.”³³ He created the scenography from dirty sheets and rags that formed screens in motion. Moving away from spatial concretization, this scenography in motion shaped and suggested the gloom of the atmosphere, the feeling of hopelessness and constant movement and searching. Also, it announced the projects which Kruna Tarle and the group “Fasade” would realize a few years later, where, leaning on object theatre, scenography elements became integral parts of a dynamic interplay, abstract in meaning, and in constant change.³⁴

The characters also went through a process of visual cleansing, which kept them in the space of black and white, that is, gray, typological division. Mihatov’s choice of grotesque masks, or half-masks, as a puppet expression also contributed to this typification. Polish puppet director and theoretician Wiesław Hejno defines the mask as a typical expression, that is, as “frozen in one system, a sum of non-verbal information about the character, its archetype of sorts, embalmed from the text of the play — which, after all, is only a record of experience, imagination, references and the processing of requirements for the use of the stage and the actor.”³⁵

31 Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 23.

32 Wilde, *The Selfish Giant*, 227.

33 Ljubica Ostojić, “Prvotni kaos scenske materije. ZD ‘Zvjezdanu’ — Grand prix” *Narodni list*, September 15, 1995, 3.

34 More in: Igor Tretinjak, “Poetski svijet Krune Tarle — u susretu živog i neživog,” in *Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, ed. Boris Senker, Lucija Ljubić and Vinka Glunčić-Bužančić, vol. 46 No. 1 (Zagreb-Split: HAZU and Književni krug Split, 2020).

35 Vjeslav Hejno, *Umetnost lutkarske režije: Praksa. Razmatranja* (Subotica: Otvoreni univerzitet, Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2012), 171.

Throughout history, the mask has played an important role in the typification of characters, as, for example, in *commedia dell'arte*, which is also important for the historical development of puppetry. Some of the Zanni moved to the puppet stage and turned into typical puppet folk heroes, such as Pulcinella, who also kept the black half-mask and transformed into a series of puppet “relatives” from Polichinelle and Punch onwards.³⁶

The mask contains intrinsic ambiguity — on the one hand, it functions as a neutralizer of the face, directing attention to the body (in motion), on the other, in its “puppet-like” manner it directs attention to its own frozen expressiveness. In the play *The Star-Child*, the bodies of the performers, their appearance and movements are completely in the function of serving the mask. It is especially well matched with the use of grotesquely large and pronounced palms with long fingers. Those long, stiff palms, almost ossified, dominate the visual layer of the play, underscoring the key role of hands in providing for existential needs. At the same time, hanging woodenly from their bodies, they act like the roots of the trees that surround and overhang them in the fairy tale and that tie them to the space from which they had sprung.

The masks, the palms, the jute cloths in which the characters are dressed, all of these constitute a key departure from the play in relation to the original text. Namely, the highly aestheticized world filled with carefully decorated miniatures of Oscar Wilde was cleaned out by Mihatov, who then wrapped it in veils of ugliness and grotesqueness, about which Jakša Fiamengo says that “in these dolls, actual actors ‘extended’ to the expression of dolls, it was not possible to make out whether they were human or just sad moral stumblers of the world who only resemble some kind of anthropomorphic beings maundering around the stage, waving their hypertrophied limbs and drowning in their monstrosity.”³⁷ This image is further underlined by Ivo Nižić’s lighting, which “is no longer an accompanying decor, but [the lighting] becomes a full participant in the creation of the expressiveness of the characters and events,”³⁸ and, thanks to this, “the fine art from the initial chaos of the stage material transformed into pure and functional sculpturality and animation of the entire stage space.”³⁹

Although in the Croatian (puppet) space, the grotesque is most often built from humor and caricature, in this play it springs from Mihatov’s recogniz-

36 More in: Henryk Jurkowski, *Povijest europskoga lutkarstva: I. dio Od začetaka do kraja 19. stoljeća* (Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2005), 90–104.

37 In: Seferović, *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva* (Zadar: Kazalište lutaka Zadar, 2001), 50.

38 Vigato and Valčić, *Poetski putevi*, 53.

39 Vigato and Valčić, *Poetski putevi*, 53.

able poetics of the ugly, and it serves the function of gradating hopelessness, meaninglessness and undefined but omnipresent longing. This striking and provocative grotesque ugliness moves the play *The Star-Child* away from the larpurlatistic world of Oscar Wilde and the neutrality of the fairy tale into a stage text deformed by the weight of the reality context.

Music Paradoxes

While the visual layer underlines the hopelessness and the post-apocalyptic atmosphere, the wistful music of Ivo Nižić (who shares both the name and surname with the light designer) “which partly emerges from local folk old-church and similar workshops [...] offering pungency and warmth, tearing the atmosphere and the blessing the respite and the morbidity of the world in which we are immersed up to our necks, whether we like it or not.”⁴⁰ Therefore, the music is not created in agreement and harmony with visual aspects, but in dialogue, perhaps even in conflict with them, which indicates its own dramaturgical independence and stands as a sort of defense of the staged fairy tale against the darkness of gray that is encroaching on the visual plane.

At the same time, in the songs at the beginning of the play, the amount of words and the singers’ incomprehensibility silence the content layer, placing emphasis on the rhythm and atmosphere of the play. In those moments, the play points to the unreliability of the verbal layer as a transmitter and bearer of the layer of meaning, which creates an interesting conflict with the part of the verbal layer that confirms the meaning of the visual layer.

Auditivty is not only present in the play through music, but also through sounds. Thus, the already mentioned sound of cold and unpleasant wind opens the play and penetrates it in several places, harmonizing with the text, but also with the visual layer, inscribing into itself the burden of circumstances and the world in which the characters find themselves.

It is precisely with the sound elements that the director and the author of the music provide perhaps the most information about the time frame — from the period of the year (winter) to the historical context (old church overtones), which is an interesting decision in terms of performance, since music, that is, sound, is the most abstract form of art and thus we reach a peculiar paradox of (sound) abstraction suggesting (time) concretion. With this move as well,

⁴⁰ In: Seferović, *Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva*, 50.

Dundov seems to be dancing between abstraction and concretion, not allowing any element to fully dominate. With this dance on the edge the play also goes a few steps deeper than its own source into the undefined and universal. In the end, the question arises of why the play strives for universality the whole time?

Influence of Adaptation on the Source

The key reason for the play's progress towards universality can be found in the context of its creation. As it was said at the beginning of the analysis, the play was created and premiered at a time when the war wounds in Zadar were still bleeding and when the final showdown was being prepared. In this clear war context, life was reduced to a basic division into good and evil, so the Zadar viewers had no need for any clarification or any additional specific facts. This universal duality does not call for any of the social and political allusions that Wilde wrote into the animal overture, while the humor, with the miniatures of which he occasionally spiced up the plot, seems meaningless here.

The specific context in which the play *The Star-Child* was created affects the source with its abstraction, exposing the additions that Wilde wrote into the fairy tale as superfluous, or, at least, not necessary, that is, as dead ends that fall under the force of the division into good and evil. After watching the play, the Christian elements, animal miniatures, specific descriptions of the exterior, and humorous passages fade from Wilde's fairy tale. And while the play peels the excess layers from the fairy tale, moving away from it and driving it in its own particular direction, the rejoining of the springs and tributaries finally takes place at a common dark point. "Yet ruled he not long, so great had been his suffering, and so bitter the fire of his testing, for after the space of three years he died. And he who came after him ruled evilly,"⁴¹ wrote Wilde, and these are the same words with which Dundov ends the play. Wilde inscribes this gloomy and depressing end within his own temporal and spatial context and experience, removing the veil from fairy tale lands and getting closer to reality, while Dundov's end, in a way, heralds the swamp of gray that will remain after the war and that will infinitely distance the reality from any dream of a better future.

41 Wilde, *The Selfish Giant*, 238.

Conclusion

The analysis of the relationship between the fairy tale *The Star-Child* (1891) by Oscar Wilde and the play *The Star-Child* (1995) by the Zadar Puppet Theatre, adapted and directed by Milena Dundov, shows one of the ways in which the adaptation can be faithful to the original and significantly different from it at the same time. We see the key to this disparity in the different contexts of the creation of the two works, which determined the most important departure of the play from the text — which is on the visual level. This departure ensured the play's relevance in the wartime circumstances in which it was created, but also opened the possibility of its influence on the text. Namely, no matter how much the text remains unchanged on a formal level, the reduction of the play to a basic thread wrapped in gray veils indicated that some of its parts are unnecessary.

In addition to the differences between the source and the adaptation, this analysis points to the specifics of fairy tales and puppet theater within their own media as well as their mutual links, regardless of the specifics of the media from which they come. Also, by penetrating into the dark and gloomy grotesque, it points to great possibilities, and thus the need for new, fresh and different puppet readings of great works, be they classical fairy tales or canonical works.

Bibliography

- Hejno, Vjeslav. *Umetnost lutkarske režije: Praksa. Razmatranja*. Subotica: Otvoreni univerzitet, Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2012.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Jurkowski, Henryk. *Povijest europskoga lutkarstva: I. dio Od početaka do kraja 19. stoljeća*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2005.
- Kekez, Josip. "Usmena književnost." In *Uvod u književnost*, edited by Zdenko Škreb and Ante Stamać, 133—140. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983.
- Majaron, Edi. *Vera u lutku*. Subotica: Otvoreni univerzitet, Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu i Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2014.
- Mladenović, Miliwoje. *Odlike dramske bajke. Preoblikovanje modela bajke u srpskoj dramskoj književnosti za decu*. Novi Sad: Sterijino pozorje i Pozorišni muzej Vojvodine, 2009.
- Ostojić, Ljubica. "Prvotni kaos scenske materije. ZD 'Zvezdanu' — Grand prix." *Narodni list*, September 15, 1995.

- Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus, 2005.
- Rajewsky, Irina O. "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality." In *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, edited by Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Schober, Regina. "Adaptation as Connection — Transmediality Reconsidered." In *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, edited by Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik, and Eirik Frisvold Hanssen, 89—113. London—New York: Bloomsbury, 2013.
- Seferović, Abdulah. "Kositreni vojnici hrvatskog lutkarstva." Zadar: Kazalište lutaka Zadar, 2001.
- Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Tretinjak, Igor. "Poetski svijet Krune Tarle — u susretu živog i neživog." In *Dani Hrvatskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, edited by Boris Senker, Lucija Ljubić, and Vinka Glunčić-Bužančić, vol. 46, no. 1, 542—563. Zagreb-Split: HAZU and Književni krug Split, 2020.
- Vigato, Teodora, and Valčić, Vedrana. *Poetski putevi zadarskog lutkarstva*. Zadar: University of Zadar and Puppet Theatre Zadar, 2018.
- Wilde, Oscar. *The Selfish Giant and Other Stories*. London: Alma Classics, 2015.

Igor Tretinjak

Točke spajanja i razdvajanja teksta i predstave na primjeru Wildeovog i zadarskog *Zvezdana*

SAŽETAK | Shvaćajući adaptaciju kao dvosmjernan proces u kojemu izvorni medij i medij adaptacije međusobno djeluju jedan na drugog, u radu se analizira odnos između bajke *Zvezdan* Oscara Wildea i lutkarske predstave *Zvezdan* Kazališta lutaka Zadar u režiji i adaptaciji Milene Dundov. Dva djela povezuje niz zajedničkih elemenata kojima pristupaju i koje koriste na nekim mjestima slično, no češće različito. Ključ različitosti je, uz razlike u medijima, vremenski, prostorni i posebice društveni kontekst u kojemu je nastala bajka, odnosno lutkarska predstava. Rad analizira sličnosti i posebice razlike između dvaju djela te pokušava uočiti drugi dio dvosmjernog utjecaja — onaj adaptacije na izvor.

KLJUČNE RIJEČI | *Zvezdan*, Oscar Wilde, Kazalište lutaka Zadar, lutkarstvo, adaptacija

IGOR TRETINJAK | PhD, Lecturer, Academy of Arts and Culture in Osijek, Croatia. Born in 1977 in Zagreb. Graduated from the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb with a Master's degree in Croatian Language and

Literature and Informatics in 2005, and in Theatre and Drama in 2010. Defended his doctoral thesis *Visual Aspects of Puppetry for Adult in Croatia* from the Faculty of Humanities and Social Sciences in Zagreb in 2021. Since 2014, employed at the Academy of Arts in Osijek, Department of Theatre Arts. He was a head of Croatian part in two Creative Europe projects: *All Strings Attached: Pioneers of European Puppetry* (2015—2017) and *EU Contemporary Puppetry Critical Platform*. He participated in several international and national scientific conferences, such as “European Definitions of the Puppet Concept and Professional Puppetry Terminology,” “Hvar Theatre Days,” “The Days of Krleža,” “The Days of Ranko Marinković,” and “The Days of Ivo Brešan.” Author of approximately thirty scientific works, editor-in-chief of a scientific monograph *Contemporary Puppetry and Criticism* (Osijek, 2022), author of a monographic study *The Pinklec Phenomenon: From Ritual to Play: First 30 Years of Pinklec Theatre Troop* (Čakovec, 2017), editor of Internet magazines kritikaz.com, contempupuppetry.eu and regional platform Od mali(h) nogu, and editor-in-chief of publications of the Academy for Arts and Culture in Osijek.



Recepcja słoweńskiej literatury dla dzieci w Polsce 1990—2020

Reception of Slovenian Children’s Literature in Poland 1990—2020

Alicja Wang



<https://orcid.org/0000-0003-3185-5012>

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKÓW

alicja.wang@uj.edu.pl

Data zgłoszenia: 31.01.2022 r. | Data akceptacji: 23.10.2023 r.

ABSTRACT | The aim of this paper is to investigate the problem of reception of Slovenian children’s literature in Poland between 1990 and 2020. The author notices the fact that Polish translations of Slovenian children’s prose are very rare on the Polish book market. The author notices a complete lack of Polish translations of Slovenian children’s literature in the years 1990—2010, which was caused probably by societal and cultural factors, which changed after 2010.

KEYWORDS | children’s literature, picture books, reception, Slovenian children’s literature

Przekłady z języka słoweńskiego nie należą do najbardziej reprezentatywnych na polskim rynku książki dla najmłodszych czytelników, w porównaniu do najczęściej tłumaczonych dzieł tworzonych w języku angielskim, szwedzkim, francuskim lub włoskim. Są to zazwyczaj pojedyncze, wybrane utwory konkretnego autora, uznane w kraju wydania oryginału za wyjątkowe, często takie, które uzyskały nagrodę za wyróżniającą się jakością i szczególne walory (np. Złota hruška, przyznawana od 2004 roku za oryginalność i ogólnie wysoką jakość dzieła literackiego przeznaczonego dla dzieci, lub Nagroda Słoweńskiej Sekcji IBBY)¹. Są to tłumaczenia tak nieliczne, że niekiedy nie są nawet opisywane jako przekłady z języka słoweńskiego w katalogach bibliotek publicznych, uniwersyteckich i narodowych². Warto przy tym zaznaczyć, że nie jest to zjawisko nowe, które pojawiło się w ciągu ostatnich trzech dekad. W zestawieniu bibliograficznym *Bajki, baśnie oraz powieści i opowiadania fantastyczne dla dzieci i młodzieży wydane w latach 1961–1972* Marii Werner zbiór opowiadań Eli Peroci pt. *Za lahko noč* (przetłumaczony przez Marię Krukowską-Zielińską i wydany w 1967 roku pod polskim tytułem jako *Bajki na dobranoc*) widnieje jako książka „przetłumaczona z języka słowiańskiego”³. Można oczywiście potraktować to jako przypadkową literówkę, ale trudno nie odnieść wrażenia, że jest to zaniedbanie wywołane niską świadomością języka słoweńskiego, które występowało zarówno w czasach Polski Ludowej, jak i po 1989 roku⁴, na co

- 1 T. Banko, K. Harjač Bricelj: *Vpliv vrednotenja mladinske literature na knjižno produkcijo in izposajo gradiv*. T. Banko, Ljubljana 2019, s. 3–5.
- 2 Przykładem tego może być opis książki *Cyrk Antoniego* autorstwa Petera Svetiny, przetłumaczonej przez Katarinę Šalamun-Biedrzycką. W katalogu zarówno Biblioteki Narodowej, jak i Biblioteki Jagiellońskiej nie pojawia się informacja, iż jest to przekład z języka słoweńskiego, nie ma też innych elementów opisu bibliotecznego, które by sugerowały, że chodzi o takie właśnie dzieło przetłumaczone na język polski, np. kategorii „opowiadanie dziecięce słoweńskie”. Zob. katalog Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. https://katalogi.uj.edu.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma991009074699705067&context=L&vid=48OMNIS_UJA:uja&lang=pl&search_scope=MyInstitution&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,cyrk%20antoniego&offset=0 [dostęp: 15.01.2022]; katalog Biblioteki Narodowej w Warszawie. https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma9910900183205606&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZ_NZ&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,peter%20svetina&offset=0 [dostęp: 15.01.2022].
- 3 M. Werner: *Bajki, baśnie oraz powieści i opowiadania fantastyczne dla dzieci i młodzieży wydane w latach 1961–1972: zestawienie bibliograficzne*. [s.n.], Warszawa 1973.
- 4 Jako ciekawostkę przytoczę tu fakt, iż w katalogu Biblioteki Jagiellońskiej zbiór poezji France Prešerna do czasu interwencji autorki artykułu był klasyfikowany jako poezja serbska.

składa się wiele czynników, w tym fakt, iż językiem słoweńskim posługuje się stosunkowo nieliczna w skali globu populacja, co nie sprzyja popularyzacji tego języka jako obcego.

Tatjana Jamnik w swoim artykule poświęconym przekładom z języka słoweńskiego na czeski i polski wydanym w latach 1990—2006 wykazuje, iż we wspomnianym okresie na polskim rynku wydawniczym nie ukazało się ani jedno tłumaczenie tekstu, który można by zaklasyfikować do literatury dziecięcej i młodzieżowej⁵. Podobny brak można zauważyć w opracowanej przez Monikę Gawlak bibliografii przekładów literatury słoweńskiej na język polski, które ukazały się w tym samym czasie⁶. Wydaje się, iż miało to związek z ogólnym stanem polskiego rynku wydawniczego przełomu XX i XXI wieku, gdy z jednej strony odrzucono polityczne ramy funkcjonowania twórczości dla dzieci i młodzieży, także te związane z obecnością w Polsce tłumaczeń z języków używanych w Europie Środkowej i Wschodniej, z drugiej zaś dążono do nadrobienia kulturowych zaległości po okresie Polski Ludowej⁷. Sytuacja uległa zmianie po 2010 roku, gdy na polskim rynku wydawniczym zaczęły pojawiać się tłumaczenia znanych i wysoko cenionych w Słowenii publikacji dla dzieci. Warto wspomnieć w tym przypadku o książce obrazkowej *Dinozaury?! Lily Prap*, wydanej właśnie w 2010 roku (tytuł oryginału: *Dinozavri?!*, przekład: Bolesław Ludwiczak, wydawnictwo Media Rodzina)⁸. Rok później ukazał się przekład humoreski Josipa Jurčiča pt. *Kozlovska sodba v Višnji Gori*. Po polsku jej tytuł brzmi *Proces Kozła w Wiśniowej Górze*, a twórcami przekładu byli Agnieszka Będkowska-Kopczyk i Michał Kopczyk⁹. Ten przykład jest bardzo ciekawy, ponieważ stanowi wyjątek od pewnej reguły, którą można zaobserwować w bibliografiach tłumaczeń literatury słoweńskiej na język polski, szczególnie w odniesieniu do dzieł przeznaczonych dla dzieci i młodzieży.

Inną pozycją, dość istotną z perspektywy promowania wiedzy o kulturze słoweńskiej w Polsce, choć niezauważoną przez krytykę, jest książka obrazkowa *Miś piecze słoweńską poticę* Tyny Orter (tytuł oryginału: *Medvedek peče slovensko potico*), wydana w 2014 roku nakładem wydawnictwa Grafika Gracer

5 T. Jamnik: *Przekłady literatury słoweńskiej w Czechach i w Polsce w latach 1990—2006*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2009, t. 1, cz. 2, s. 300.

6 M. Gawlak: *Bibliografia przekładów literatury słoweńskiej w Polsce w latach 1990—2006*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2010, t. 1, cz. 2, s. 11—49.

7 E. Zarych: *Przekład literatury dla dzieci i młodzieży — między tekstem a oczekiwaniami wydawcy i czytelnika*. „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 206—227.

8 J. Cieślak, M. Gawlak: *Bibliografia przekładów literatury słoweńskiej w Polsce w latach 2007—2012*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 4, cz. 2, s. 432.

9 Ibidem, s. 435.

z Celje¹⁰. Jednym z najlepszych tego przykładów może być książka Jany Bauer *Groznovilca v Hudi hosti*, wydana w Polsce jako *Strasznowilka w Groźnym Gąszczu*. Ta powieść o nietypowej vili i jej zwierzęcych przyjaciółach została przetłumaczona przez Katarinę Šalamun-Biedrzycką i wydana w 2015 roku nakładem wydawnictwa Ezop¹¹. Kontynuacja, znana w Słowenii jako *Groznovilca in divja zima*, na polskim rynku wydawniczym pojawiła się jako *Strasznowilka i dzika zima*, przełożona przez Marlenę Grudę w 2019 roku. Natomiast w tym samym roku, w którym ukazała się *Strasznowilka w Groźnym Gąszczu*, dzięki wydawnictwu Ezop polscy czytelnicy mogli zapoznać się z książką Petera Svetiny *Cyrk Antoniego* (tytuł oryginału: *Antonov cirkus*, przekład: Katarina Šalamun-Biedrzycka i Miłosz Biedrzycki)¹².

Warto w tym kontekście wymienić jeszcze następujące tytuły: *Ugotuj mi bajkę!* (tytuł oryginału: *Skuhaj mi pravljico!*, wydanie polskie: 2017) Majdy Koren oraz serię książek dotyczących problemów dzieci z niepełnosprawnościami autorstwa Heleny Kraljič: *Mam dysleksję* (tytuł oryginału: *Imam disleksijo*), *Mam zespół Downa* (tytuł oryginału: *Imam downov sindrom*), *Sekret Laury* (tytuł oryginału: *Larina skrivnost*), *Janek jest inny. Historia chłopca z autyzmem* (tytuł oryginału: *Žan je drugačen*) — wszystkie przetłumaczone przez Aleksandrę Brożek-Salę i opublikowane w 2017 roku przez Wydawnictwo Piętka. W podobną estetykę i podobne treści wpisują się dwa inne przekłady wydane w tym samym roku: *Miłości starczy dla wszystkich* (tytuł oryginału: *Ljubezni je za vse dovolj*) oraz *Odszedłeś, ale wciąż tu jesteś* (tytuł oryginału: *Si, čeprav te ni*) autorstwa Sanji Pregl, które także ukazały się nakładem Wydawnictwa Piętka. Podobnie jak w poprzednich przypadkach autorką przekładu jest Aleksandra Brożek-Sala¹³. Sądzę, iż warto w tym kontekście przyjrzeć się konkretnym wydawnictwom, które podjęły się publikacji przekładów z języka słoweńskiego w zakresie literatury dla dzieci i młodzieży. Poniższa tabela ma na celu bardziej przejrzyste zestawienie omawianych tytułów.

10 M. Gawlak: *Bibliografia przekładów literatury słoweńskiej w Polsce w 2014 roku*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2015, t. 6, cz. 2, s. 181.

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 Zob. M. Gawlak: *Bibliografia przekładów literatury słoweńskiej w Polsce w 2017 roku*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2019, t. 9, cz. 3, s. 207.

Tytuł (w nawiasie tytuł oryginału)	Wydawnictwo	Rok wydania	Imię i nazwisko tłumacza/tłumaczki
<i>Dinozaury?! (Dinozavri?!)</i>	Media Rodzina	2010	Bolesław Ludwiczak
<i>Miś piecze słoweńską poticę (Medvedek peče slovensko potico)</i>	Grafika Gracer	2014	Ana Dešman
<i>Strasznovilka w Groźnym Gąszczu (Groznovilca v hudi hosti), Cyrk Antoniego (Antonov cirkus)</i>	Ezop	2015	Katarina Šalamun-Biedrzycka (oba tytuły)
<i>Ugotuj mi bajkę! (Skuhaj mi pravljico!)</i>	Ezop	2017	Mariusz Biedrzycki
<i>Mam dysleksję (Imam disleksijo), Mam zespół Downa (Imam downov sindrom), Sekret Laury (Larina skrivnost), Janek jest inny. Historia chłopca z autyzmem (Žan je drugačen), Miłości starczy dla wszystkich (Ljubezni je za vse dovolj), Odszedłeś, ale wciąż tu jesteś (Si, čeprav te ni)</i>	Piętka	2017	Aleksandra Brożek-Sala (wszystkie tytuły)
<i>Strasznovilka i dzika zima (Groznovilca in divja zima)</i>	Ezop	2019	Marlena Gruda

Na podstawie powyższej tabeli można stwierdzić, iż pod względem liczby publikowanych przekładów z języka słoweńskiego dominują dwa wydawnictwa: Piętka i Ezop. Interesujący wydaje się przy tym fakt, że nie są to wydawnictwa o charakterze masowym, lecz raczej specjalizujące się w publikacjach popularnonaukowych skierowanych do dziecięcych odbiorców (Piętka — w tym przypadku można zaobserwować również takie popularyzatorskie dziełka jak *Atlas ludzkiego ciała czy mapy ścienna*) lub od początku swojego istnienia nastawione na publikowanie (jak twierdzą na stronie internetowej osoby związane z Wydawnictwem Ezop) „współczesnej prozy obcej, z nieoczywistych krajów europejskich”¹⁴. Pracownicy Wydawnictwa Ezop nie precyzują, jak należy rozumieć sformułowanie „nieoczywiste kraje europejskie”, ale dodają, że w ich ofercie można znaleźć utwory autorów z Grecji, Bułgarii, Portugalii i właśnie Słowenii.

Sądzę, że warto w tym kontekście przyjrzeć się recepcji poszczególnych dzieł należących do słoweńskiej literatury dla dzieci i młodzieży przełożonych

¹⁴ www.ezop.com.pl/o-nas/ [dostęp: 7.09.2022.].

na język polski, a przy tym obecnych na polskim rynku wydawniczym. Ze względu na to, iż są to utwory o niszowym charakterze, przetłumaczone z mało znanego w Polsce języka, trudno znaleźć fachowe artykuły i recenzje wspomnianych wyżej książek w specjalistycznych periodykach poświęconych literaturze dla dzieci i młodzieży. Z tego powodu przedmiotem mojej analizy będą wypowiedzi na temat wyżej wymienionych publikacji zamieszczone w Internecie, szczególnie te, w których pojawiają się sądy wartościujące wybrane tłumaczenia z języka słoweńskiego. W tym celu przytoczę fragmenty recenzji obecne na portalu *Lubimy czytać*¹⁵ oraz na blogach poświęconych literaturze dla dzieci i młodzieży, ponieważ oddają one sposób, w jaki te przetłumaczone z języka słoweńskiego utwory są odbierane przez polskich czytelników. Ponadto przywołam również recenzję zawartą w jednym z magazynów o charakterze polityczno-kulturalnym.

Wszystkie wspomniane źródła internetowe wyczerpują znamiona sieciowej/internetowej kultury literackiej¹⁶: książka jawi się jako produkt, który można nie tylko konsumować, lecz także oceniać jak każdy inny wytwór działalności pojedynczego człowieka lub firmy¹⁷; apoteoza różnorodności zarówno wśród twórców, jak i odbiorców¹⁸, innowacyjność¹⁹, kult amatora²⁰, zatarcie granic między twórcą a odbiorcą oraz docenienie autentyczności. W przypadku recepcji tekstów dla dzieci i młodzieży zaciera się również granica między krytykiem a odbiorcą — na portalach internetowych i w mediach społecznościowych krytykami stają się rodzice empirycznie istniejących czy-

15 Ten portal został wybrany jako reprezentatywny, ponieważ jest określany mianem największego polskiego internetowego serwisu czytelniczego, liczącego ponad milion użytkowników i ponad 550 tysięcy opisanych książek; istnieje przy tym od 2011 roku, co w warunkach internetowych oznacza dość długi czas trwania, ponadto pełni funkcję opiniotwórczą.

16 A. Kiernan: *Writing Cultures and Literary Media: Publishing and Reception in the Digital Age*. Palgrave Macmillan, Cham 2021.

17 Ibidem, s. 13. Anna Kiernan we wspomnianym rozdziale porusza również kwestię narastającego rozdźwięku między osobami, które funkcjonują w Internecie, mając przy tym zasoby w postaci wykształcenia akademickiego, w tym literaturoznawczego, a tymi, które takiej ścieżki edukacyjnej za sobą nie mają.

18 Ibidem, s. 31.

19 Ibidem, s. 32–33.

20 Ibidem, s. 48. Kiernan zwraca uwagę na to, że pojawienie się mediów społecznościowych znacząco wzmocniło tendencję, która zaistniała już na początku funkcjonowania Internetu, mianowicie „kultu amatora” jako osoby szlachetnej, nieskażonej kapitalistycznymi i imperialistycznymi wymogami rynkowymi, swoistą opozycję wobec dominujących narracji w merytokratycznej kulturze, gdyż amator nie musi posiadać specjalistycznej wiedzy, by tworzyć treści w mediach społecznościowych — wystarczy mu jedynie dopasowanie tego, co tworzy, do upodobań konkretnej grupy odbiorców oraz znajomość reguł funkcjonowania danej platformy.

telników, a nie dziennikarze, literaturoznawcy czy zawodowi krytycy literaccy. Z kolei polska badaczka Anna Gwadera, odnosząc się do refleksji nad odbiorom tekstu w erze Internetu, zwraca uwagę na to, że nowe media mogą pełnić zarówno pozytywne, jak i negatywne funkcje w kontekście promocji czytelnictwa²¹. Gwadera odnosi się przy tym do stwierdzeń Jacka Dukaja i Arkadiusza Żychlińskiego, iż w dobie coraz silniejszej dominacji mediów społecznościowych i platform takich jak YouTube niezwykle istotną rolę odgrywa interaktywność, także w kontekście recepcji dzieł literackich²².

Warto przy tym mieć na uwadze istotny fakt, o którym wspominają dwie wybitne badaczki literatury dla dzieci i młodzieży, mianowicie Maria Nikolaeva i Milena Mileva Blažič, iż omawiany przedmiot badań stanowi specyficzny rodzaj tekstów, tworzony i wydawany przez dorosłych dla osób znacznie od nich młodszych²³. To samo można stwierdzić w odniesieniu do przekładów literatury dziecięcej, które także pełnią specyficzne dla nich funkcje estetyczne, ludyczne, formacyjne i edukacyjne; są wybierane spośród wielu propozycji wydawniczych przez dorosłych — to oni je kontrolują pod względem treści i publikują²⁴. Brakuje w Polsce badań dotyczących recepcji słoweńskiej literatury dla dzieci i młodzieży ze strony czytelników docelowych, ale ten fakt wpisuje się w szerszy niedobór tego rodzaju działań przedstawicieli rodzimej humanistyki. W celu zwiększenia przejrzystości wywodu posłużę się porządkiem chronologicznym, tak by omówić istniejące w wirtualnej przestrzeni kolejno wydawane wyżej wspomniane pozycje.

Opisowi książki obrazkowej *Dinozaury?! towarzyszy* następująca adnotacja:

Lila Prap, znakomita słoweńska ilustratorka i autorka, w 2006 nominowana do Nagrody Andersena. Prostota ilustracji i tekstu w jej książkach przemawia do dzieci na całym świecie — Lila Prap jest tłumaczona i wydawana w wielu krajach. Polskie dzieci miały dotąd okazję poznać jej dwie książki: *Dlaczego?* i *Międzynarodowy słownik mowy zwierząt*. Z pewnością zainteresuje je też książka o dinozaurach²⁵.

21 A. Gwadera: *Recepcja tekstów kultury w erze postpisma. Analiza wybranych koncepcji*. „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy” 2019, nr 4, s. 10—11.

22 Ibidem, s. 15.

23 M.M. Blažič: *Comparative Children's Literature: Comparative Study of Slovene Children's Literature in International Context*. Faculty of Education, Ljubljana 2021, s. 54.

24 A. Čermáková: *Translating Children's Literature: Some Insights from Corpus Stylistics*. „Ilha do Desterro A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies” 2018, vol. 71 (1), s. 117—118.

25 <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4811630/dinozaury> [dostęp: 27.01.2022].

Książka uzyskała sześć ocen na portalu *Lubimy czytać*, z których średnia wyniosła 6,6 na 10 możliwych punktów, nie pozostawiono natomiast żadnych komentarzy na jej temat, nie pojawia się także we wpisach na blogach poświęconych literaturze dla dzieci i młodzieży. Podobnie niska świadomość dotycząca utworów tworzonych przez słoweńskich autorów występuje w przypadku *Cyrku Antoniego* Petera Svetiny. Można stwierdzić, że jest to jeszcze mniej zauważona publikacja niż poprzednia, ponieważ na stronie *Lubimy czytać* uzyskała ocenę tylko od trzech osób (średnia: 5,3)²⁶.

Zupełnie inaczej sytuacja przedstawia się w przypadku książki obrazkowej Majdy Koren *Ugotuj mi bajkę!*. Opowieść o małym króliku-niejadku jest obecna na portalach skierowanych do miłośników szeroko pojętej literatury, a ponadto została wykorzystana podczas spotkań z dziećmi w rozmaitych lokalnych instytucjach kultury. Bez przesady można więc stwierdzić, że jest to jeden z bardzo nielicznych przykładów słoweńskiej literatury dziecięcej, która nie tylko jest rozpoznawalna w kraju wydania oryginału, lecz także zdobyła uznanie poza jego granicami, w tym przypadku w Polsce.

Książka Koren uzyskała na portalu *Lubimy czytać* ocenę 7,2/10, z czego aż sześć osób zaznaczyło 8 w skali od 1 do 10 punktów²⁷. Co więcej, w przeciwieństwie do omawianych wcześniej tekstów w tym przypadku można zauważyć recenzje pozostawione przez dwie użytkowniczki. Ze względów merytorycznych warto przytoczyć je w całości. Pierwsza z nich została napisana przez osobę podpisującą się jako Agnieszka i opublikowana dnia 13 stycznia 2018 roku:

Fantastyczna książka dla dzieci, które nie są fanami jedzenia i dla rodziców, którzy nie są fanami niejadków.

Urocz ilustracje i ciekawa opowieść, bardzo wciągająca i zaskakująca.

Dzień bez tej książki był dniem straconym na długi czas.

A w czym rzecz, otóż bohater zajacek o imieniu Serduszko był bardzo marudny przy jedzeniu, ciągle mu coś nie smakowało. Jego mama już wyczerpała pomysły (znam z autopsji), dlatego pewnego razu zapytała go co ma mu ugotować. Synek odpowiedział: „— Ugotuj mi bajkę!”

I tak się ta historia zaczyna. Są powtarzalne rytuały, czyli gotowanie zupy, ale różne skutki tychże. Serduszko, tak jak czytelnik jest zaskoczony produktem finalnym gotowania. Serduszko z początku nie był zadowolony z dań, ale wreszcie mama ugotowała taką, która stała się jego ulubioną. Zmieniały się

26 <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/265864/cyrk-antoniego> [dostęp: 28.01.2022].

27 <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4669995/ugotuj-mi-bajke> [dostęp: 28.01.2022].

troszeczkę wersje, ale baza była taka sama. Wreszcie mama nie gotowała już nadaremnie, a synek zajął z apetytem i przygodą.

Gorąco polecam...²⁸

Choć powyższa wypowiedź nie jest wolna od błędów stylistycznych (w cytacie zachowana została pisownia oryginalna), można w niej dostrzec silny komponent emocjonalny, który odgrywa istotną rolę w odbiorze dzieła literackiego²⁹. To samo można zauważyć w drugiej opinii, wyrażonej przez użytkowniczkę lolipop13, która jednocześnie podzieliła się osobistym doświadczeniem związanym ze wspomnianą książką:

Sięgnęłam po tę książkę, bo wraz z drugimi urodzinami moje dziecko stało się dość wybredne w jedzeniu. Próbuję więc oswajać temat jedzenia również przez książki, by zachęcić młodego do eksperymentów z jedzeniem i próbowania nowych smaków.

„Ugotuj mi bajkę” to ciekawa historia o tym, że króliczek Serduszko nie chce jeść obiadów. Zażyczył sobie, by mama przygotowała mu bajkę, ale nie każda z ugotowanych bajek przypada mu do gustu. Ciekawy pomysł z tym gotowaniem bajki. Nie wiem, na ile mój dwulatek rozumie treść, ale jest zafascynowany słowem jako takim, więc powtarza fragmenty książki, zwłaszcza partie dialogowe.

Książka jest ciekawie i pięknie zilustrowana. Ale myślę, że ilustracje są dla trochę starszych dzieci. Syn próbuje zdefiniować niektóre elementy na obrazkach, a to nie jest takie proste i oczywiste.

Myślę, że jeszcze do niej wrócimy, gdy dziecko trochę podrośnie³⁰.

Jest to jeden z nielicznych przypadków, gdy można poznać reakcję dziecka na książkę obrazkową, choć jest ona zapośredniczona przez rodzica. Na tym jednak nie kończy się polska recepcja dzieła, które powstało dzięki współpracy Majdy Koren i Agaty Dudek. W 2017 roku, a więc w tym samym, w którym utwór *Ugotuj mi bajkę!* pojawił się na polskim rynku wydawniczym, został objęty patronatem portalu *Maluszkowe inspiracje*³¹ oraz strony internetowej

28 Ibidem.

29 M. Burke: *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. Routledge, New York—London 2011, s. 56—85.

30 <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4669995/ugotuj-mi-bajke> [dostęp: 28.01.2022].

31 „Ugotuj mi bajkę” — wyjątkowa książka pod patronatem *Maluszkowych inspiracji*, 4.11.2017. <http://www.maluszkoweinspiracje.pl/2017/04/ugotuj-mi-bajke-wyjatkowa-ksiazka-pod.html> [dostęp: 28.01.2022].

Czas Dzieci³². Podczas pierwszej fali pandemii COVID-19, gdy wszystkie wydarzenia kulturalne zostały przeniesione do przestrzeni wirtualnej, Staromiejskie Centrum Kultury Młodzieży w Krakowie postanowiło wykorzystać książkę Koren do promowania własnych działań; i tak w kwietniu 2020 roku opublikowało nagranie, w którym pracowniczka tej instytucji, Agnieszka Kolanowska, czyta całe dzieło za pośrednictwem platformy YouTube³³.

Sądzę, iż warto przyjrzeć się także recepcji dwóch powieści dla dzieci autorstwa Jany Bauer: *Strasznowilka w Groźnym Gąszczu* oraz *Strasznowilka i dzika zima*. Bez przesady można stwierdzić, że to właśnie dzieła tej pisarki zyskały najwięcej uwagi ze strony polskich czytelników. Pierwsza z wymienionych książek zdobyła największą liczbę głosów na portalu Lubimy czytać (10), z ogólną oceną 6,9 na 10³⁴. Podobnie jak w przypadku analizowanej wyżej książki Koren *Strasznowilka w Groźnym Gąszczu* została w amatorski sposób zrecenzowana przez dwie osoby. Przytoczę jeden fragment:

Klimat troszkę Kubusiowo Puchatkowy, troszkę Wodnikowego Wzgórza. Opowieści dla dzieci, ale nie wiem, czy aż tak bardzo przystępne, bo to, że są proste, wcale nie oznacza, że są łatwe, czy takie oczywiste. Pokazane tu problemy są przedstawione z różnych perspektyw, a historie są wielopłaszczyznowe, troszkę symboliczne³⁵.

Oznaczałoby to, iż przynajmniej dla tej konkretnej osoby z całą pewnością nie jest to utwór zaspokajający potrzeby młodszych czytelników. Dochodzi do tego jeszcze jedno pytanie: czy wspomniana wielopłaszczyznowość jest problematyczna tylko dla dzieci, czy również dla dorosłych? Myślę, że z powodu braku badań dotyczących tego zagadnienia najlepiej byłoby pozostawić je jako retoryczne. Warto przy tym zwrócić uwagę na odniesienia do *Kubusia Puchatka* i *Wodnikowego Wzgórza*. Skojarzenia z tymi utworami nie są przypadkowe, ponieważ w obu książkach pojawiają się antropomorfizowane zwierzęta, które mają swoje imiona, historię i zainteresowania. Co więcej, w obu przypadkach występują wątki związane z przestrzenią natury — zarówno w *Kubusiu Puchatku*, jak i w *Strasznowilce w Groźnym Gąszczu* możemy znaleźć motyw lasu zamieszkałego przez ekscentrycznych zwierzęcych bohaterów.

32 https://czasdzieci.pl/ksiazki/ksiazka,38662d6-ugotuj_mi_bajke.html [dostęp: 28.01.2022].

33 https://www.youtube.com/watch?v=xd_hOBQiKFs [dostęp: 28.01.2022].

34 <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/265855/strasznowilka-w-grozny-gaszczu> [dostęp: 28.01.2022].

35 Ibidem.

Warto na marginesie odnotować fakt, iż *Strasznowiłka w Groźnym Gąszczu* jest jedynym spośród przetłumaczonych na język polski dzieł słoweńskiej literatury dziecięcej, które doczekało się recenzji na łamach mediów wykraczających poza krąg rodziców i innych osób bezpośrednio zainteresowanych tego typu twórczością. Agnieszka Doberschuetz w „Kulturze Liberalnej” opublikowała recenzję powieści Jany Bauer pod znamennym tytułem: *Wachlarz postaw społecznych oraz bukiet nienachalnych moralów. „Strasznowiłka w Groźnym Gąszczu” Jany Bauer*³⁶. Autorka zwróciła w niej uwagę na „pewne zabiegi językowe (powstałe zapewne podczas tłumaczenia na polski)”³⁷. Nie sprecyzowała jednak, jakie zabiegi konkretnie miała na myśli. Zwróciła uwagę również na to, że w dziele lublańskiej pisarki nie pojawia się jasny, wyraźny morał ani dokładny podział na to, co dobre, i to, co złe. Wydaje się, iż w opinii autorki recenzji jest to istotny walor tego utworu, a w szczególności fakt, iż jej zdaniem na kartach tej książki występuje całkiem realistyczny wątek nietolerancji i podejrzeń wobec Innego. Doberschuetz idzie w swoich rozważaniach jeszcze dalej, widzi bowiem w powieści Bauer podobieństwo do jak najbardziej współczesnych problemów związanych z ksenofobią i rasizmem:

Prawda, że sytuacja strasznowiłki bardzo przypomina współczesną nagonkę na uchodźców i imigrantów? Przedstawiciele innych kultur są szykanowani i demonizowani właśnie przez swoją odmiennność. Żyją inaczej niż my, a więc źle. I zagrażają staremu, dobremu porządkowi oraz bezpieczeństwu. Zaburzają odwieczny porządek, bo mają inne zwyczaje. Nie chcą się dopasować, uparcie obstają przy swoim. Są niereformowalni, nie asymilują się, nie dostosowują. Podobnie jak strasznowiłka. Już sama obecność i odmiennność dziewczynki powoduje frustracje społeczne. Gdy te sięgają zenitu, mądra Sowa — bo w lesie są oczywiście też osoby rozsądne, wyrozumiałe i nastawione pokojowo — postanawia interweniować. Jej propozycję pomocy w dostosowaniu się do miejscowych obyczajów strasznowiłka dowcipnie kwituje: „Dziękuję, nie trzeba. Dużo bardziej lubię malinową galaretkę”³⁸.

Recenzja *Strasznowiłki i dzikiej zimy* pojawiła się także na jednym z blogów poświęconych tekstom kultury z perspektywy matki, mianowicie Tosi Mama.pl. Autorka recenzji zwróciła w niej uwagę na „kunszt tłumaczkii”, opisała też

36 A. Doberschuetz: *Wachlarz postaw społecznych oraz bukiet nienachalnych moralów. „Strasznowiłka w Groźnym Gąszczu” Jany Bauer*. „Kultura Liberalna” 2015, nr 11. <https://kulturaliberalna.pl/2015/11/10/recenzja-strasznowiłka-w-groznym-gaszczu-jana-bauer/> [dostęp: 30.01.2022].

37 Ibidem.

38 Ibidem.

swoje pozytywne emocje związane z lekturą obu książek Bauer³⁹. Jednocześnie warto zwrócić uwagę na to, że ta powieść została oceniona na portalu Lubimy czytać wyżej niż jej poprzedniczka (ogólna ocena: 7,3/10)⁴⁰.

Podsumowując, można stwierdzić, iż polskie przekłady słoweńskiej literatury dla dzieci i młodzieży powoli torują sobie drogę wśród lokalnych odbiorców, przy czym należy mieć na uwadze fakt, iż autorami recenzji i osobami oceniającymi poszczególne książki na portalach poświęconych czytelnictwu są bez wyjątku dorośli. Trudno zatem ocenić, jak dokładnie przebiega ten proces recepcji wśród realnie istniejących czytelników docelowych; nawet jeśli ich reakcje są opisywane przez rodziców, warto pamiętać, iż jest to zapośredniczenie, dlatego nie można wysnuć jednolitego wniosku na ten temat. Interesujące jest jednak to, że przekłady słoweńskiej prozy dla najmłodszych czytelników są wydawane przeważnie przez małe, wyspecjalizowane wydawnictwa (wyjątkiem są *Dinozaury?! Lily Prap*). Co więcej, stosunkowo niewielka liczba ocen na portalach takich jak Lubimy czytać czy rozproszone recenzje sugerują, iż nadal są to przekłady raczej niszowe. Być może koreluje to ze wspomnianą wyżej niską świadomością kultury słoweńskiej i języka słoweńskiego w Polsce i większą popularnością literatury anglojęzycznej czy skandynawskiej. Jednakże pojawienie się takich przekładów po 2010 roku można interpretować jako znak delikatnego przesycenia tłumaczeniami z najbardziej popularnych języków, które mogło spowodować zwrot ku mniej znanym w Polsce kulturom, wraz z rosnącą sprawczością mniej popularnych wydawnictw i zapotrzebowaniem na rynku wydawniczym (czego przykładem mogą być tłumaczenia utworów Heleny Kraljič). Z całą pewnością można stwierdzić, że jest to swoista nisza, która się rozwija i zasługuje na dalsze badania.

Literatura

Banko T., Harjač Bricelj K.: *Vpliv vrednotenja mladinske literature na knjižno produkcijo in izposojno gradivo*. T. Banko, Ljubljana 2019.

Bauer J.: *Strasznowilka w Groźnym Gąszczu*. Przeł. K. Šalamun-Biedrzycka. Ezop, Warszawa 2015.

Bauer J.: *Strasznowilka i dzika zima*. Przeł. M. Gruda. Ezop, Warszawa 2019.

39 M. Kwiatkowska-Gadzińska: „*Strasznowilka i dzika zima*” (Wydawnictwo EZOP). <https://www.tosimama.pl/2019/08/strasznowilka-i-dzika-zima-wydawnictwo.html> [dostęp: 31.01.2022].

40 <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4956379/strasznowilka-i-dzika-zima> [dostęp: 31.01.2022].

- Blažič M.M.: *Comparative Children's Literature: Comparative Study of Slovene Children's Literature in International Context*. Faculty of Education, Ljubljana 2021.
- Burke M.: *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. Routledge, New York—London 2011.
- Čermáková A.: *Translating Children's Literature: Some Insights from Corpus Stylistics*. „Ilha do Desterro A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies” 2018, vol. 71 (1), s. 117—134.
- Cieślak J., Gawlak M.: *Bibliografia przekładów literatury słoweńskiej w Polsce w latach 2007—2012*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 4, cz. 2, s. 419—450.
- Doberschuetz A.: *Wachlarz postaw społecznych oraz bukiet nienachalnych morałów*. „Strasznowilka w Groźnym Gąszczu” Jany Bauer. „Kultura Liberalna” 2015, nr 11. <https://kulturaliberalna.pl/2015/11/10/recenzja-strasznowilka-w-groznym-gaszczu-jana-bauer/> [dostęp: 30.01.2022].
- Gawlak M.: *Bibliografia przekładów literatury słoweńskiej w Polsce w latach 1990—2006*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2010, t. 1, cz. 2, s. 11—49.
- Gawlak M.: *Bibliografia przekładów literatury słoweńskiej w Polsce w 2014 roku*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2015, t. 6, cz. 2, s. 181—182.
- Gawlak M.: *Bibliografia przekładów literatury słoweńskiej w Polsce w 2017 roku*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2019, t. 9, cz. 3, s. 205—207.
- Gwadera A.: *Recepcja tekstów kultury w erze postpisma. Analiza wybranych koncepcji*. „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy” 2019, nr 4, s. 10—19.
- Jamnik T.: *Przekłady literatury słoweńskiej w Czechach i w Polsce w latach 1990—2006*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2009, t. 1, cz. 2, s. 295—312.
- Kiernan A.: *Writing Cultures and Literary Media: Publishing and Reception in the Digital Age*. Palgrave Macmillan, Cham 2021.
- Koren M.: *Ugotuj mi bajkę!*. Przeł. M. Biedrzycki. Ezop, Warszawa 2017.
- Kraljič H.: *Janek jest inny. Historia chłopca z autyzmem*. Przeł. A. Brożek-Sala. Piętka, Katowice 2017.
- Kraljič H.: *Mam dysleksję*. Przeł. A. Brożek-Sala. Piętka, Katowice 2017.
- Kraljič H.: *Mam zespół Downa*. Przeł. A. Brożek-Sala. Piętka, Katowice 2017.
- Kraljič H.: *Miłości starczy dla wszystkich*. Przeł. A. Brożek-Sala. Piętka, Katowice 2017.
- Kraljič H.: *Oszedłeś, ale wciąż tu jesteś*. Przeł. A. Brożek-Sala. Piętka, Katowice 2017.
- Kraljič H.: *Sekret Laury*. Przeł. A. Brożek-Sala. Piętka, Katowice 2017.

- Kwiatkowska-Gadzińska M.: „*Strasznowiłka i dzika zima*” (Wydawnictwo EZOP). <https://www.tosimama.pl/2019/08/strasznowika-i-dzika-zima-wydawnictwo.html> [dostęp: 31.01.2022].
- Prap L.: *Dinozaury?!*. Przeł. B. Ludwiczak. Media Rodzina, Warszawa 2010.
- Svetina P.: *Cyrk Antoniego*. Przeł. K. Śalamun-Biedrzycka. Ezop, Warszawa 2015.
- „*Ugotuj mi bajkę*” — *wyjątkowa książka pod patronatem Maluszkowych inspiracji*, 4.11.2017. <http://www.maluszkoweinspiracje.pl/2017/04/ugotuj-mi-bajke-wyjątkowa-ksiazka-pod.html> [dostęp: 28.01.2022].
- Werner M.: *Bajki, baśnie oraz powieści i opowiadania fantastyczne dla dzieci i młodzieży wydane w latach 1961—1972: zestawienie bibliograficzne*. [s.n.], Warszawa 1973.
- Zarych E.: *Przekład literatury dla dzieci i młodzieży — między tekstem a oczekiwaniem wydawcy i czytelnika*. „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 206—227.

Strony internetowe

- Katalog Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. https://katalogi.uj.edu.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma991009074699705067&context=L&vid=48OMNIS_UJA:uja&lang=pl&search_scope=MyInstitution&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,cyrk%20antoniego&offset=0 [dostęp: 15.01.2022].
- Katalog Biblioteki Narodowej w Warszawie. https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma9910900183205606&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZN&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,peter%20svetina&offset=0 [dostęp: 15.01.2022].
- https://czasdzieci.pl/ksiazki/ksiazka,38662d6-ugotuj_mi_bajke.html [dostęp: 28.01.2022].
- <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/265855/strasznowilka-w-groznym-gaszczu> [dostęp: 28.01.2022].
- <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/265864/cyrk-antoniego> [dostęp: 28.01.2022].
- <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4669995/ugotuj-mi-bajke> [dostęp: 28.01.2022].
- <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4811630/dinozaury> [dostęp: 27.01.2022].
- <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/4956379/strasznowilka-i-dzika-zima> [dostęp: 31.01.2022].
- https://www.youtube.com/watch?v=xd_hOBQikFs [dostęp: 28.01.2022].
- www.ezop.com.pl/o-nas/ [dostęp: 7.09.2022.].

Alicja Wang

Prezvem slovenske mladinske književnosti na Poljskem 1990—2020

POVZETEK | Cilj članka je raziskovanje sprejema slovenske mladinske književnosti na Poljskem med letoma 1990 in 2020. Avtorica je opozorila dejstvo, da poljski prevodi slovenske mladinske proze so zelo redki v poljski knjižni trgovini. Avtorica piše o splošnem pomanjkanju poljskih prevodov slovenske mladinske književnosti med letoma 1990 in 2010, kaj je imelo izvor v družbenih in kulturnih dejavnikih, kar se je spremenilo po letu 2010.

KLJUČNE BESEDE | mladinska književnost, slikanica, slovenska mladinska književnost, sprejem

ALICJA WANG | dr, adiunkt w Katedrze Międzynarodowych Studiów Polonistycznych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest autorką dwóch monografii: *Wiejskie dzieciństwo: Branko Ćopić i Tadeusz Nowak* (2018) i *Niepełnosprawność w polskiej literaturze XX i XXI wieku dla dzieci i młodzieży* (2020). Jej zainteresowania naukowe to disability studies, literatura dziecięca i młodzieżowa oraz kontakty polsko-słoweńskie.



O serii Czeska Bajka wrocławskiego wydawnictwa Afera*

About the Czech Fairy Tale Series from the Wrocław Publishing House Afera

Dorota Żygadło-Czopnik



<https://orcid.org/0000-0002-3255-5217>

UNIVERSITY OF WROCLAW
dorota.zygadlo-czopnik@uwr.edu.pl

Data zgłoszenia: 2.03.2024 r. | Data akceptacji: 25.06.2024 r.

ABSTRACT | The publishing house Afera was established on the initiative of Julia Różewicz in Wrocław in 2010. The main goal of the publishing house is to introduce new Czech books to the Polish market. The Wrocław publishing house offers the Czech Fairy Tale series, within which ten positions of Czech literature for children and young people have been published. In the paper, we will consider how the Czech Fairy Tale series influences the shaping of the image of Czech literature for children and young people in Poland.

KEYWORDS | Czech literature for children and young people, translated literature, Afera publishing house, Czech Fairy Tale series, literary field, refraction, patronage, theory of culture repertoire

* Artykuł powstał w ramach projektu badawczego finansowanego ze środków programu „Inicjatywa Doskonałości — Uczelnia Badawcza” (IDUB) na lata 2020—2026 dla Uniwersytetu Wrocławskiego.

Słowo wstępne

W niniejszym artykule w centrum zainteresowania znalazła się oferta książek dla dzieci i młodzieży serii Czeska Bajka niszowego wydawnictwa Afera, które ukierunkowane jest na publikowanie literatury czeskiej. Oficyna powstała we Wrocławiu w 2010 roku z inicjatywy Julii Rózewicz. Załączkiem serii była książka Pavla Šruta *Niedoparki (Lichožrouti)*, tłum. Julia Rózewicz) opublikowana w 2012 roku. Założycielka oficyny nie tylko wydaje, ale również tłumaczy książki, które sama publikuje. Zdaniem Gideona Toury'ego „proces przekładu” może mieć dwa znaczenia: węższe, czyli kognitywny akt tłumaczenia (*translation act*), oraz szersze, czyli społeczne wydarzenie tłumaczeniowe (*translation event*)¹. Badanie repertuaru serii Czeska Bajka nie będzie poświęcone tekstom oryginałów i przekładów ani ich wzajemnej relacji, lecz mechanizmom selekcji utworów do translacji oraz funkcjonowania przekładów w obrębie kultury docelowej. W toku wywodu zastanowimy się, w jaki sposób Afera kształtuje wizerunek czeskiej literatury dla dzieci i młodzieży w Polsce w nowym tysiącleciu².

Obraz literatury obcej w kulturze docelowej przekładu tworzą tłumacze, odpowiedzialni za wybór i dokonany transfer językowo-artystyczny, jak również wydawcy wraz ze swymi instytucjami, odpowiedzialni za wybór i dystrybucję oraz życie literackie³. Kategoria przekładu, jak pisze Irena Socha, „w wielorakich aspektach semantycznych jest skutecznym i funkcjonalnym «kluczem» dla opisu zjawisk kultury dziecięcej, a zwłaszcza piśmiennictwa dla dzieci i rynku książki”⁴. Prezentacja wrocławskiej serii skłania do głębszego zainteresowania się kontekstem społecznym, politycznym i ideologicznym funkcjonowania przekładów dla młodszych odbiorców w kulturze współczesnej. Obecnie wydawcą kierują czynniki ekonomiczne i socjologiczne, wynikające z kontaktów międzykulturowych nawiązywanych za pośrednictwem sztuki, techniki, nauki, handlu, turystyki, polityki itp. Reaguje on również na rankingi książek oraz krajowe i międzynarodowe nagrody literackie. Tłuma-

- 1 G. Toury: *Descriptive Translation Studies and beyond*. John Benjamin, Philadelphia—Amsterdam 1995, s. 249.
- 2 Ustalenia dotyczące czeskiej literatury dla dorosłych publikowanej w wydawnictwie Afera odnajdziemy w tekście: D. Żygadło-Czopnik: „Refrakcje” literatury czeskiej wrocławskich wydawnictw Afera i Książkowe Klimaty. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 5, cz. 1, s. 149—159.
- 3 Zob. A. Králíková: *Autorské tváře v knižních zrcadlech. Obrazy autorů současné české literatury v perspektivě kulturního transferu*. Pistorius & Olšanská, Příbram 2015.
- 4 I. Socha: *Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90*. W: *Kultura literatura dla dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*. Red. J. Papuzińska, G. Leszczyński. Wydawnictwo CEBID, Warszawa 2002, s. 205.

czenie jest wynikiem wielu decyzji, które są podejmowane na różnych etapach i na różnych poziomach, z uwzględnieniem różnych aspektów, takich jak: artystyczny, społeczny, ekonomiczny i kulturowy⁵.

W związku z tym analizę oferty serii Czeska Bajka przeprowadzimy, odwołując się do koncepcji pola literackiego francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu, pojęć refrakcji i patronatu wprowadzonych przez André Lefevere'a oraz teorii repertuaru kulturowego Itamara Even-Zohara⁶. Przekład literacki, będący obiektem ich badań, z lingwistycznej, naukowej translatoologii, polegającej na językowym przekazaniu danych, wyodrębnił się jako interdyscyplinarna i otwarta metodologicznie gałąź nauki. W centrum zainteresowań tych badaczy znalazły się kwestie kulturowe, sposób funkcjonowania przekładu w docelowej kulturze oraz procesy warunkujące i modyfikujące tworzenie jego znaczenia. Właściwości każdego tłumaczenia literackiego w odniesieniu do kultury zarówno wyjściowej, jak i docelowej mogą być ujawniane w przestrzeniach symbolicznych, rozumianych przez Bourdieu jako pewne umowne „pola” interakcyjne, w których toczy się walka o pozycję mającą wpływ na projektowanie obrazu rzeczywistości politycznej, ekonomicznej, społecznej czy kulturowej⁷. Wydawcy, walcząc o dominację na rynku książki, podporządkowują temu między innymi wybór tekstów do tłumaczenia. W kontekście obecności czeskiej literatury dla dzieci i młodzieży na polskim rynku wydawniczym ten potencjał kreowania zdaje się kluczowy, mowa bowiem o takim czy innym miejscu, stopniu obecności i nieobecności tej literatury w kręgu literatury i kultury docelowej.

W latach 70. XX wieku równolegle z pojęciem polisystemu pojawia się teoria repertuaru kulturowego, którą izraelski kulturoznawca Even-Zohar definiuje jako zbiór reguł i elementów regulujących zarówno proces kształtowania

5 Zob. *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*. Red. M. Komza, E. Jabłońska-Stefanowicz, E. Repucho. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.

6 Zob. m.in.: P. Bourdieu: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Universitas, Kraków 2001; P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Przeł. A. Siwiz. Oficyna Naukowa, Warszawa 2001; I. Even-Zohar: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. Przeł. M. Heydel. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. M. Heydel, P. Bukowski. Znak, Kraków 2009, s. 197—203; idem: *Papers in Culture Research*. Tel Aviv University, Tel Aviv 2010; A. Lefevere: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London 1992; K. Szymańska: *Przekład literacki — manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefevere'a i Manipulation School*. „Polisemia” 2010, nr 2. <https://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-22010-2-polityczno%C5%9B%C4%87-literatury-i-literatura-obca-i-teoria/przek%C5%82ad-literacki-manipulacja> [dostęp: 16.02.2024].

7 P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej...*, s. 78.

produktu kulturowego, jak i jego konsumpcję⁸. W budowaniu repertuaru uczestniczą osoby lub grupy osób, które chcą kontrolować kulturę, dominować nad nią i ją regulować. Badacz określa je mianem agentów transferu, potrafią bowiem wytwarzać, wprowadzać w życie i upowszechniać nowości (tzw. *idea-makers*)⁹. Stopniowe przesunięcie punktu ciężkości z pojęcia polisystemu na pojęcie repertuaru „sygnalizuje istotny zwrot w sposobie myślenia o mechanizmach zmian, a więc również asymilacji literatury obcej za pośrednictwem przekładu. Wśród wszechwładnych procesów i systemów odnajdujemy wartościujący wybór konkretnego człowieka”¹⁰.

Belgijski teoretyk przekładu André Lefevere zwraca uwagę także na warunki i czynniki określające przekładową refrakcję, takie jak: ideologia, również artystyczna, rozumiana jako zestaw dyskursów obowiązujących w danym miejscu i czasie, ustalających struktury władzy, a także patronat, czyli rama zależności finansowych, w której usytuowany jest tłumacz. Refrakcje wprowadzane są zazwyczaj świadomie i celowo, pod wpływem czynników wprowadzających wobec samego tekstu zewnętrznych, ale wyznaczanych na podstawie oczekiwań przede wszystkim zbiorowości czytelników wersji docelowej¹¹. Koncepcja refrakcji opiera się na postrzeganiu historii kultury jako sekwencji kolejnych przetworzeń obecnych wcześniej modeli, w ramach której tylko „dzięki refrakcjom system literatury może funkcjonować, trwać, a nawet się rozwijać”¹². Jak wyjaśnia Lefevere: „Autorów i ich dorobek postrzega się i rozumie na pewnym tle czy też, jeśli ktoś woli, poddaje się ich refrakcji w pewnym ośrodku, podobnie jak ich dorobek z kolei może stać się ośrodkiem, w którym następuje refrakcja dzieł wcześniejszych”¹³.

W świetle zarysowanych powyżej teorii powstanie wrocławskiej serii, które było wynikiem sprzeciwu wydawczynie wobec dotychczasowego postrzegania czeskiej literatury w Polsce, można utożsamiać z rolą *idea-makers*. Julia Róże-wicz zaproponowała przekłady książek czeskich spoza utartego w Polsce kanonu. W jednym z wywiadów wspomina: „Miałam naprawdę masę szczęścia, od początku mogłam sięgać po autorów, których sama lubię i cenię. Prawa do ich

8 I. Even-Zohar: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim...*, s. 197.

9 Zob. N. Paprocka: *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918—2014)*. Universitas, Kraków 2018, s. 74—75.

10 A. Cetera: *Smak morwy. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 13.

11 A. Lefevere: *Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*. Przeł. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 232.

12 Ibidem, s. 244.

13 Ibidem, s. 246.

książek były wolne, bo w Polsce wydawano głównie tych starszych i uznanych, a mnie interesowali najnowsi¹⁴. Za sprawą publikowanych w serii Czeska Bajka utworów zmieniło się podejście do tej literatury i jej odbiorców (poprzez stworzenie nowej „jakości”). Warto zatem przyrzeć się mechanizmom selekcji tekstów do publikacji przyjętym przez założycielkę Afery oraz strategiom współpracy z innymi uczestnikami wydarzenia tłumaczeniowego.

Powojenny rynek wydawniczy w Polsce

Zdaniem Janusza Dunina serializacja to jedno z najważniejszych odkryć w dziedzinie popularyzacji książki¹⁵. W celu przedstawienia fenomenu wrocławskiej serii Czeska Bajka należy jej powstanie i działalność umieścić na szerszym tle polskiego rynku wydawniczego, na którym serie książek znane są od dawna. Po II wojnie światowej organizacja ruchu wydawniczego w Polsce Ludowej uległa zasadniczej zmianie. Wydawnictwa działające w tym czasie zmuszone były do realizowania polityki kulturalnej narzuconej przez państwo. Do początku lat 50. zlikwidowano oficyny prywatne, ograniczono aktywność wydawnictw kościelnych i upaństwowiono wydawnictwa społeczne. W ich miejsce utworzono nieliczne, lecz bardzo rozbudowane wydawnictwa państwowe oraz formalnie spółdzielcze. Rozdzielono działalność wydawniczą, drukarską i księgarską, tworząc odpowiednie zarządy centralne. Tradycyjny rynek wydawniczy zastąpiono systemem, w którym narzucano plany wydawnicze, przydziały papieru zatwierdzano centralnie, a wszystkie materiały do publikacji parokrotnie cenzurowano.

W publikowaniu literatury dla dzieci i młodzieży specjalizowało się założone w Warszawie w 1921 roku wydawnictwo Nasza Księgarnia Związku Polskiego

14 Zob. *Jest boom na literaturę czeską!*. <https://www.wroclaw.pl/dla-mieszkanca/julia-rozewicz-jest-boom-na-literature-czeska> [dostęp: 20.02.2024].

15 J. Dunin: *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX—XX wieku*. Uniwersytet Łódzki, Łódź 1982, s. 162. O niesłabnącym zainteresowaniu seriami wydawniczymi świadczy fakt ukazania się wielu publikacji grupujących serie lub opisujących je szczegółowo. Zob. m.in.: R. Cybulski: *Serie książek kieszonkowych w Polsce w latach 1966—1970*. Biblioteka Narodowa — Instytut Książki i Czytelnictwa, Warszawa 1972; E. Jamróz-Stolarska: *Serie literackie dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945—1989. Produkcja wydawnicza i kształtowanie edytorskie*. Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014; A. Jędrzych: *Polskie serie literackie i paraliterackie 1901—1939*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991; A. Morawska: *Serie wydawnicze w Polsce Ludowej*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.

Nauczycielstwa Szkół Powszechnych¹⁶. Zaraz po wojnie nastąpił wyraźny spadek liczby książek dla dzieci i młodzieży ukazujących się w seriach. Sytuacja jednak zaczęła poprawiać się już w 1950 roku. Serie były wówczas produkowane masowo, prawie wszyscy wydawcy wprowadzali je na rynek.

W latach 1945—1989 w pierwszej kolejności tłumaczona była literatura Związku Radzieckiego, na drugim miejscu znalazł się język angielski, następnie język niemiecki, a utwory pochodzące z Czechosłowacji uplasowały się na pozycji czwartej. Najwięcej przekładów tekstów z kraju naszych południowych sąsiadów wydano w latach 70., głównie nakładem Naszej Księgarni w serii *Poczytaj mi, Mamo* oraz *Iskier w Serii z Kogutem*¹⁷. Do najczęściej tłumaczonych czeskich pisarzy należeli Iva Hercíková, Ondřej Sekora i Oldřich Syrovátka, a słowackich — Ján Sedlák.

W Serii z Kogutem trzykrotnie ukazała się książka Ivy Hercíkovéj *Intrygantki* (1969, 1972, 1976, *Pět holek na krku*, tłum. Jadwiga Bułakowska). W serii *Poczytaj mi, Mamo* opublikowano teksty Ondřeja Sekory: *Opowiadania o drzewach i wietrze* (1951, *Pohádka o stromech a větru*, tłum. Wiera Badalska) i *Rozgniewany węgielek* (1954, 1955, 1960, *Jak se uhlí pohněvalo*, tłum. Halina Juszcakowska). W tej serii zostały wydane również utwory Oldřicha Syrovátki: *Kogut i budzik* (1971, *Pohádka o ospalém kohoutkovi*, tłum. Hanna Kostyrko), *O piesku, który uciekł z budką telefoniczną* (1970, *O pejskovi, který utekl s telefonní budkou*, tłum. Hanna Kostyrko) i *O lwie, który stracił głos* (1972, *Pohádka o lvu, který ztratil hlas*, tłum. Hanna Kostyrko). Tekst Jána Sedláka *Sławetna XIIb* (1973, 1976, *Vzrušenie*, tłum. Edward Madany) ukazał się w Serii z Kogutem.

Należy dodać, że w drugiej połowie XX wieku w Wydawnictwie „Śląsk” w serii Biblioteka Pisarzy Czeskich i Słowackich, obok czeskiej i słowackiej literatury dla dorosłych, publikowano także literaturę dla dzieci i młodzieży. W ramach serii ukazały się następujące przekłady skierowane do młodszych czytelników: František Běhounek: *W niewoli u Matabelów* (1985, *V zajetí Matabelů*, tłum. Jadwiga Bułakowska), Karel Čapek: *Bajki i przypowiadki* (1983, *Bajky a podpovídky*, tłum. Anna Jolanta Bluszcz), Jan Drda: *Bajki czeskie* (1978, 1983, *České pohádky*, tłum. Józef Waczków), Alois Jirásek: *Stare podania czeskie* (1989, *Staré pověsti české*, tłum. Maria Erhardtowa), Ivan Olbracht: *Zdobycyca* (1984, *Dobyvatel*, tłum. Stefan Duba-Dębski). Wydawnictwo „Śląsk” prezentowało także teksty słowackie dla dzieci: Pavol Dobšinský: *Bajki słowackie* (1988,

16 *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*. Red. B. Tylicka, G. Leszczyński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 262—266.

17 E. Jamróz-Stolarska: *Serie literackie dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945—1989...*, s. 57.

Slovenské rozprávky, tłum. Józef Waczków), Jozef Horák: *Lasy milczą* (1976, *Hory mlčia*, tłum. Witold Nawrocki), Vincent Šikula: *Nie na každej górcie karczma* (1970, *Nebýva na každom vršku hostinec*, tłum. Danuta Abrahamowicz).

Żadna z serii proponowanych młodym czytelnikom w latach 1945–1989 nie była skonstruowana wyłącznie wokół czeskiej literatury dla dzieci i młodzieży. Polscy wydawcy przekładów selekcjonowali czeskie teksty dla tej grupy odbiorców według różnych kryteriów, jednak cechą wspólną było zasadniczo sięganie do czeskiej tradycyjnej literatury dziecięco-młodzieżowej. Taka strategia wpisywała się w tendencje już znane, wytyczone i eksploatowane wcześniej, dlatego nie mogła pociągać za sobą żadnych głębszych zmian w repertuarze docelowym. Posługując się terminologią Even-Zohara, można stwierdzić, że pozostały one dobrami, nie stając się narzędziami kształtowania rzeczywistości.

Prawdziwe ożywienie na rynku księgarskim nastąpiło w drugiej połowie 1989 roku i na początku roku 1990. Koncepcja nowo powstających wydawnictw podporządkowana została warunkom ekonomicznym i wymogom rynku. Przełom ustrojowy przyniósł głównie ekspansję oficyn prywatnych¹⁸. Na rynek polski wkraczali wydawcy zagraniczni. Pierwszym potentatem, który założył w Polsce firmę zależną, był duński Egmont Holding. Nakładem Egmont Polska ukazały się bestsellery książek dla dzieci na licencji The Walt Disney Company, powstały też dwa kluby oraz popularne periodyki dla najmłodszych¹⁹. Wtedy narodziły się tak ważne, również w XXI wieku, oficyny jak edukacyjne: Nowa Era, Arka czy MAC, a spoza kręgu książki szkolnej: ABC, Podsiadlik, Raniowski i S-ka, Prószyński i S-ka, Rebis, Zysk, Muza czy W.A.B. Gwałtownie wzrosła wówczas liczba przekładów i książek w pełni licencjonowanych, a struktura gatunkowo-tematyczna oferty wydawniczej zmieniła się radykalnie. Wydawnictwa publikowały głównie literaturę anglojęzyczną. Od początku lat 90. rynek wydawcy przekształcił się w rynek odbiorcy, coraz bardziej dostosowując się do istniejącego popytu i tworząc nowy²⁰.

W tym czasie polscy wydawcy publikowali przede wszystkim znanych autorów czeskiej literatury dla dzieci i młodzieży. Na rynku księgarskim pojawiły się wówczas dzieła Františka Běhounka, Karla Čapka, Václava Čtvrťka, Miloša Macourka, Kryštofa Matouša, Zdeňka Milera czy Boženy Němcovej. Od 1989 roku do momentu powstania serii Czeska Bajka ukazało się

18 B. Kołodziejczyk: *Raport o stanie wydawnictw niepaństwowych*. „Kultura — Fakty i Komentarze” 1991, nr 1, s. 20.

19 M. Zajac: *Raport o książce dla dzieci i młodzieży*. Biblioteka Analiz, Warszawa 2002, s. 49.

20 K. Biernacka-Licznar, N. Paprocka: *Polscy wydawcy lilipuci jako idea-makers*. „Przekładaniec” 2016, nr 32, s. 147.

łącznie 85 czeskich tytułów, w tym 24 pozycje w seriach. Jako serię można potraktować zapoczątkowany przez wydawnictwo Grafag cykl książek o przygodach Krecika autorstwa Zdeňka Milera (20 wydań). Pozostałe cztery z opublikowanych w seriach utworów to: Františka Alexandra Elstnera: *Na tropie przygody* (1989, *Dobrodružnou stezkou*, tłum. Jan Stachowski) w serii Biblioteka Szarej Lilijki Wydawnictwa „Śląsk”, Adolfa Dudka: *Bajki dla małych dzieci* (2006, *Pohádky pro malé děti*, tłum. Andrzej Czcibor-Piotrowski) w serii Czytanki Malowanki wydawnictwa Grafag, Jiřego Brdečky: *Lemoniadowy Joe* (2011, *Limonádový Joe*, tłum. Cecylia Dmochowska) w serii Literatura Czeska wydawnictwa Agora oraz Vladimíra Hulpacha *Dar totemów: baśnie indiańskie* (2011, *Indiánské pohádky*, tłum. Martyna M. Lemańczyk, Lenka Vítová) w serii Baśnie Świata wydawnictwa Harbor Point Media Rodzina. W rezultacie w Polsce pod koniec XX wieku najnowsza czeska literatura dla dzieci i młodzieży była w zasadzie nieznaną.

Przypadek serii Czeska Bajka

Stabilizacja rynku książki, w tym również rynku książki dla dzieci i młodzieży, ma miejsce w latach 2000—2004. „Dopiero na początku XXI wieku pojawili się wydawcy polscy, którzy czeską książkę dla dzieci i młodzieży zaczęli traktować jako formę sztuki i za jej pomocą dążyli do zwiększenia kapitału symbolicznego (m.in. Wydawnictwo Dwie Siostry, Afera, Stara Szkoła)”²¹. W związku z tym warto przeanalizować, jak kształtuje się repertuar wydawniczy wrocławskiej serii Czeska Bajka, która powstała w czasach wolnego rynku książki w Polsce, sprawdzić, ile tytułów w jej obrębie pojawiło się w poszczególnych latach oraz jakich autorów czeskich piszących dla dzieci i młodzieży w niej prezentowano. W tym okresie tylko nieliczne wydawnictwa miały w swojej ofercie serie skupiające się wyłącznie na prezentacji tej konkretnej literatury. Wśród nich należy wspomnieć serię *Oto jest...* wydawnictwa Dwie Siostry, w której zostały wydane następujące utwory Mirosława Šaška: *Oto jest Paryż* (2013, tłum. Maciej Byliniak), *Oto jest Londyn* (2014, tłum. Katarzyna Domańska), *Oto jest Rzym* (2014, tłum. Katarzyna Domańska), *Oto jest Nowy Jork* (2015, tłum. Katarzyna Domańska), *Oto jest Monachium* (2016, tłum. Katarzyna Domańska), *Oto jest*

21 Wstępne wyniki badań nad recepcją czeskiej literatury dla dzieci i młodzieży w Polsce po 1989 roku wraz z bibliografią zawarto w: D. Żygadło-Czopnik: *Recepcja czeskiej literatury dla dzieci i młodzieży w Polsce po 1989 roku*. „Przekłady Literatury Słowiańskich” 2022, t. 12, cz. 1, s. 18.

Wenecja (2017, tłum. Katarzyna Domańska). Teksty skierowane są do czytelników powyżej czwartego roku życia. Dwa tomy — *Oto jest Londyn* i *Oto jest Nowy Jork* — zdobyły przyznawany przez „The New York Times” tytuł Najlepszej Książki Ilustrowanej Roku (w latach 1959 i 1960), a cały cykl zaliczany jest do ponadczasowej klasyki ilustracji książkowej. W Czechosłowacji ilustracja dla dzieci miała długą tradycję, sięgającą czasów od Mikoláša Aleša, po Jiřego Trnkę, Adolfa Borna czy Zdeňka Milera. Autor serii *Oto jest...* również należy do tego grona najsłynniejszych czeskich ilustratorów na świecie²². W 1959 roku, podczas wizyty Šaška w Paryżu, narodził się pomysł utworu *Oto jest Paryż*. Pozycja stała się pierwszą z osiemnastu tytułów w serii przedstawiającej różne miasta świata. Ilustracje czeskiego artysty podbiły świat w latach 60., a dziś są cenione jako perełki stylowej grafiki sprzed lat. Wydawane na Zachodzie dzieła Šaška nigdy nie zostały opublikowane w komunistycznej Czechosłowacji. W kraju ukazały się dopiero po 2000 roku nakładem wydawnictwa Baobab.

Dwie Siostry mają w swojej ofercie także serię Mistrzowie Światowej Ilustracji, w której prezentują klasykę literatury dziecięcej z ilustracjami najwybitniejszych twórców zagranicznych. Oferują w niej zarówno książki już w Polsce znane, ale dotąd niepublikowane, z oryginalnymi ilustracjami, jak i pierwsze polskie edycje światowych bestsellerów. W 2019 roku wydawnictwo opublikowało dowcipną opowieść autorstwa Zdeňka Svěráka, mistrza czeskiego humoru, oraz Adolfa Borna, mistrza czeskiej ilustracji. Dzieło nosi tytuł *Tato, ta ci się udała* i zostało przetłumaczone na język polski przez Annę Rey. W ramach serii ukazała się po raz pierwszy w Polsce klasyka czeskiej literatury dziecięcej — *Dziennik podróży z jamnikiem* (2023, *Cestopis s jezevčikem*, tłum. Dorota Dobrew) z tekstem Ludvíka Aškenazego i ilustracjami Heleny Zmatlíkovéj.

Wydawnictwo Tatarak prezentuje serię *Ja, Europejczyk*, która zawiera książki zilustrowane przez Štěpána Zavřela i opatrzone tekstami autorstwa Mafry Gagliardi²³. Są one przeznaczone dla dzieci w wieku od czterech do sześciu lat. Na serię składa się sześć tomów: *Dziadek Tomek* (2021, *Nonno Tommaso*, tłum. Ewa Nicewicz), *Sen o Wenecji* (2021, *Un sogno a Venezia*, tłum. Monika Motkowicz), *Odnalezione słońce* (2021, *Il sole ritrovato*, tłum. Natalia Mętrak-Ruda), *Ostatnie drzewo* (2022, *L'ultimo albero*, tłum. Monika Motkowicz), *Zaczarowana Rybka* (2022, *Il Pesce Magico*, tłum. Ewa Nicewicz) i *Złodziej kolorów* (2022, *Il ladro di colori*, tłum. Natalia Mętrak-Ruda). Obecnie coraz więcej dzieci wychowuje się w rodzinach wielokulturowych i wielojęzycznych,

22 Miroslav Šašek (1916—1980) — ilustrator, malarz, autor książek dla dzieci.

23 Štěpán Zavřel (1932—1999) — ilustrator, malarz, filmowiec, twórca książek dla dzieci, pomysłodawca Międzynarodowej Wystawy Ilustracji Książki Dziecięcej i założyciel Międzynarodowej Szkoły Ilustracji w Šármede. Mafra Gagliardi (ur. 1935) — psychopedagog, animatorka teatru, badaczka uniwersytecka.

w których mieszają się tradycje, potrawy i opowieści. Projekt jest współfinansowany w ramach programu Unii Europejskiej „Kreatywna Europa”. Za serię *Ja, Europejczyk* oficyna otrzymała tytuł najlepszej książki w kategorii „Nostalgia” na liście skarbów Muzeum Książki Dziecięcej (2021), Nagrodę Literacką im. Leopolda Staffa (2022) oraz Nagrodę Główną w XXI edycji Konkursu Świat Przyjazny Dziecku organizowanego przez Komitet Ochrony Praw Dziecka (2022).

Na polskim rynku w 2009 roku zadebiutowało wydawnictwo Bajka, które dziś ma w swoim katalogu ponad sto pozycji dla najmłodszych, w tym nowe lektury szkolne i serie dla dzieci w różnym wieku. Dla polskich miłośników *Krecika* oficyna przygotowała serię pięciu książeczek kartonowych: *Krecik i motyle* (2015), *Krecik i sanki* (2015), *Krecik i sikoreczka* (2015), *Krecik i śliwki* (2015) i *Tydzień Krecika* (2015) z oryginalnymi czeskimi ilustracjami Kateřiny i Zdeňka Milerów, do których rymowane opowiadanki opracowała polska poetka Małgorzata Strzałkowska. Każda historyjka dotyczy innej pory roku. Kolekcja znalazła się na Złotej Liście „Cała Polska czyta dzieciom”.

W 2005 roku powstała firma Albi Polska, która jest oddziałem czeskiej firmy Albi Česká republika a.s. To jeden z największych czeskich producentów kartek z życzeniami, prezentów, opakowań ozdobnych oraz gier planszowych. Albi Polska ma w swojej ofercie m.in. serię *Czytaj z Albikiem* skierowaną do dzieci w różnym wieku (od 2 do 13 lat). W jej ramach ukazały się książki czeskich autorek, takich jak: Jana Bílková, Ilona Komárková, Lucie Krystlíková, Šárka Pichrtová, Zuzana Slánská czy Klára Votavová. Publikacje z tej serii są pomocne w nauce liter i piosenek, ćwiczeniu mnożenia lub odczytywania godzin na zegarze, w rozróżnianiu głosek, dźwięków, kolorów i liczb, a także w zdobywaniu wiedzy o otaczającym świecie. Seria *Czytaj z Albikiem* adresowana jest także do dzieci, które nie potrafią jeszcze czytać, ponieważ dzięki elektronicznemu pióru mogą same odsłuchać informacje zawarte w książkach.

Działające od 2011 roku wydawnictwo Entliczek ma w swojej ofercie serię *Kolekcja Retro*, na którą składa się dziewięć książek autorstwa Vojtěcha Kubašty²⁴. Zawiera ona klasyczne bajki w formie pop-up booka z rozkładanymi i ruchomymi elementami. Na każdej stronie ilustracje ożywają i zmieniają się w trójwymiarowe obrazy. Przestrzenne książeczki Kubašty skierowane są do dzieci w wieku przedszkolnym.

Afera, specjalizująca się w literaturze czeskiej, zasługuje na szczególne uznanie wśród polskich wydawnictw i serii publikujących współczesną literaturę czeską dla dzieci i młodzieży. Jej oferta książkowa, dostosowana do

24 Vojtěch Kubašta (1914–1992) — malarz, grafik, ilustrator i twórca książek przestrzennych.

potrzeb odbiorców z różnych grup wiekowych, charakteryzuje się różnorodnością pod względem wyboru autorów i tematów. Właścicielka Afery wprowadza na polski rynek przede wszystkim nowości książkowe z Czech dla odbiorców dorosłych i dla młodszych czytelników, zgodnie z mottem „Literatura czeska dla wszystkich”²⁵. W kolejnych latach w serii Czeska Bajka ukazało się dziesięć następujących utworów: Pavel Šrut: *Niedoparki* (2012, *Lichožrouti*, tłum. Julia Różewicz), Pavel Šrut: *Niedoparki powracają* (2014, *Lichožrouti se vracejí*, tłum. Julia Różewicz), Petra Soukupová: *Bercik i niuniuch* (2015, *Bertík a čmuchaadlo*, tłum. Julia Różewicz), Pavel Šrut: *Niedoparki na zawsze* (2016, *Lichožrouti navždy*, tłum. Julia Różewicz), Iva Procházková: *Pyszna środa* (2018, *Středa nám chutná*, tłum. Julia Różewicz), Vojtěch Matocha: *Truchlin* (2020, *Prašina*, tłum. Anna Radwan-Žbikowska), Vojtěch Matocha: *Truchlin. Czarny Merkuryt* (2021, *Prašina. Černý merkurit*, tłum. Anna Radwan-Žbikowska), Vojtěch Matocha: *Truchlin. Biała komnata* (2022, *Prašina. Bílá komnata*, tłum. Anna Radwan-Žbikowska), Radek Malý: *Popieliczki* (2022, *Devět plchů v pelechu*, tłum. Julia Różewicz), Iva Procházková: *Nawet myszy idą do nieba* (2022, *Myši patří do nebe*, tłum. Julia Różewicz). Warto zauważyć, że w ofercie Afery dominują powieści i przekłady skierowane do odbiorców samodzielnie czytających.

Profil serii jest wąski — skoncentrowany na prezentowaniu czeskich nowości, co przyczynia się do zaistnienia w obrębie literatury przełożonej na język polski „nowej jakości”. W świetle teorii Even-Zohara wprowadzanie na rynek nieznanych utworów można interpretować jako próby modyfikacji dostępnego repertuaru kulturowego. Publikacje seryjne wrocławskiej oficyny są dobrym przykładem kształtowania wielotorowej polityki wydawniczej, opartej na dywersyfikacji źródeł dochodu, mającej na celu zdobycie kapitału zarówno ekonomicznego, jak i symbolicznego²⁶. Na druk literatury czeskiej Julia Różewicz ubiega się o dofinansowanie ze strony czeskiego Ministerstwa Kultury, które co roku przyznaje dotacje na wsparcie publikacji czeskiej prozy, poezji, dramatu, esejów, komiksów i literatury dla dzieci i młodzieży za granicą. Mimo braku znaczącego kapitału ekonomicznego korzystanie z dotacji pozwala właścicielce Afery na pełne i etosowe działanie. Dzięki temu ma możliwość aktywnego kształtowania pola literackiego oraz gustu czytelników.

25 Zob. Wydawnictwo Afera. <https://www.wydawnictwoafera.pl/o-nas,p3.html> [dostęp: 20.02.2024].

26 Spośród serii wydawniczych Afery skierowanych do dorosłych czytelników wymienić należy: Prozę czeską, Humor i satyrę, Czeskie Krymi, Czeskie smaczki czy Politykę. Wyjątek w ofercie Afery stanowi powstała w 2015 roku seria Nowe Polskie, jak do tej pory z jedną książką *Mama umiera w sobotę* autorstwa Rafała Niemczyka z ilustracjami Kasi Michalkiewicz-Hansen.

Różewicz dokonuje wyboru książki, zanim otrzyma dofinansowanie, dlatego nie ma tu mowy o kontroli instytucji finansującej nad dobieieranym repertuarem. Oficyna powstała bez udziału kapitału obcego.

Na uwagę zasługuje krótka nazwa serii, stanowiąca rodzaj interpretacji handlowej i będąca swoistą manipulacją ze strony wydawczynie, zmierzającej do osiągnięcia sukcesu komercyjnego²⁷. Nazwa, niczym komunikat reklamowy, jest sugestywna, budzi pozytywne skojarzenia i zapada w pamięć. Dla czytelnika określenie „Czeska Bajka” stanowi rodzaj szybko identyfikowanego drogowskazu, który pozwala na wybieranie ścieżek lektury i rozeznanie w publikacjach oficyny. Nazwa serii wzbudza w odbiorcach przekonanie, że Afera nie publikuje dzieł przypadkowych czy obliczonych jedynie na sukces komercyjny, sygnalizuje przemyślaną strategię popularyzacji literatury czeskiej dla dzieci i młodzieży, ciągłość tematyki oraz spójność działań wydawniczych. Należy także podkreślić informacyjny i perswazyjny wymiar nazwy²⁸. Odnosi się to do realnego czytelnika-konsumenta, poszukującego pozycji adresowanych do dzieci i młodzieży, które należą do określonego kręgu językowego i są tradycyjnie kojarzone w Polsce z popularnymi czeskimi bajkami. Tytuł serii ujawnia klucz doboru publikacji, ale kryje się w tym pewien „pierwiastek oszustwa”²⁹. Zakres nazwy jest ograniczony, ale oferta wydawnicza jest zróżnicowana. Obejmuje różne gatunki, począwszy od książki harmonijki dla najmłodszych dzieci, przez cykl powieści przygodowych dla młodzieży, aż po powieść sensacyjno-przygodową. Afera publikuje również teksty poruszające trudne tematy egzystencjalne, takie jak rozpad rodziny, pobyt w domu dziecka czy śmierć.

Do nazwy dołączony jest łatwy do rozpoznania i zapamiętania charakterystyczny znak identyfikacyjny. Autorką logo serii Czeska Bajka jest Anna Wiśniewska. Na okładce lub na końcu publikacji umieszczony jest wykaz książek, które zostały wydane w ramach tej edycji, a także tych, które mają się wkrótce ukazać. Czytelnikom, którzy kojarzą serię, pozwala to usytuować zakupiony tekst w kontekście innych, już znanych pozycji. Z kolei tym, którzy mają z nią kontakt po raz pierwszy, podsuwa propozycję kolejnych lektur i zachęca do nich. Zamieszczane na okładkach parateksty, takie jak znak graficzny serii, wydawnictwa, noty biograficzne, krótkie streszczenia czy frag-

27 M. Rychlewski: *Książka jako towar. Książka jako znak. Studia z socjologii literatury*. Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013, s. 30–31.

28 B. Witosz: *Dyskurs i stylistyka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 169.

29 Zob. J. Bralczyk: *Język na sprzedaż*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1995, s. 27.

menty recenzji, służą przede wszystkim celom perswazyjnym³⁰. Informacje mają zachęcać potencjalnego czytelnika do lektury, rozbudzić w nim trwałe zainteresowanie książkami i ułatwić szybszą orientację w oferowanych mu publikacjach; pozwalają też budować wizerunek i autorytet wydawnictwa. Właścicielka Afery w swoich działaniach kieruje się ciekawością poznawczą, estetyką, chęcią kształcenia, a także pewnym pragmatyzmem. Różewicz ma bowiem świadomość, że pojawienie się na rynku wydawniczym zakłada wyróżnienie się i odróżnienie od konkurencji³¹. Wyrazem tego jest przyjęta przez oficynę strategia oparta na „nowości”, która implikuje zmianę pokoleniową, łagodne przeciwstawienie się temu, co już na rynku znane, klasyczne czy tradycyjne.

W serii Czeska Bajka ukazały się teksty w przekładzie dwóch tłumaczek młodego pokolenia. Julia Różewicz jest absolwentką bohemistyki, tłumaczką książek współczesnych autorów czeskich, takich jak: Petr Šabach, Jan Balabán, Petra Soukupová, Petra Hůlová, Kateřina Tučková, Emil Hakl, Iva Procházková, Roman Čílek czy Pavel Šrut, wobec których pełni funkcję patrona, „agentki literackiej” promującej i polecającej ich twórczość czytelnikom i recenzentom. Tłumaczy beletrystykę, literaturę dla dzieci i młodzieży, literaturę faktu, publikacje ekonomiczne oraz scenariusze filmowe. Laureatka nagrody „Literatury na Świecie” 2014 w kategorii Nowa Twarz za przekład książki Petry Hůlovej *Plastikowe M3, czyli czeska pornografia (Umělohmotný třípokoř)*, nominowana do Nagrody Literackiej Gdynia 2018 za przekład książki tejże autorki *Macocha (Macocha)*, jurorka konkursów przekładowych (2015—2017 — w konkursie o czeską Nagrodę Państwową w dziedzinie literatury; od 2014 roku do teraz — w konkursie tłumaczeniowym im. Susanny Roth; w 2019 i 2023 roku w konkursie o Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska za Twórczość Translatorską im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego).

Druga tłumaczka to Anna Radwan-Żbikowska, która jest absolwentką bohemistyki i stosunków międzynarodowych oraz członkinią Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury. Od kilku lat współpracuje z wydawnictwami Afera, Książkowe Klimaty, Amaltea i Claroscuro. Tłumaczy na język polski prozę Bianki Bellovej, Aleny Mornštajnovnej, opowiadania Matěja Hořavy i bestsellerową serię książek przygodowych dla młodzieży Vojtěcha Matochy. Jej przekład powieści Bianki Bellovej *Jezioro (Jezero)* znalazł się w finale Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus 2019. Otrzymanie nagrody dla tłumacza literatury to duże wyróżnienie i wyraz uznania dla jego profesjonalizmu

30 Według Gérarda Genette’a paratekst ma charakter graniczny, to próg (*seuil, vestibule*). Zob. G. Genette: *Seuils*. Éditions du Seuil, Paris 1987.

31 P. Bourdieu: *Reguły sztuki...*, s. 296.

i umiejętności. Trzeba podkreślić, że publikacje serii Czeska Bajka cechuje wysoka jakość przekładu oraz staranna redakcja.

Wydawczyni wybiera książki do serii Czeska Bajka, kierując się prestiżowymi czeskimi nagrodami literackimi, sukcesem sprzedażowym danego tytułu lub własną percepcją rynku. Decyzja o publikacji literatury dla dzieci i młodzieży — do tej pory nieznaney, nietłumaczonej — autorów niesprawdzonych i niegwarantujących sprzedaży, jak się zdaje, była podyktowana strategią długoterminową, mającą na celu zdobycie obok kapitału ekonomicznego przede wszystkim kapitału symbolicznego. Seria Czeska Bajka wpisuje się zatem w całość rozległej działalności, stanowi środek do pełnego przedstawienia obrazu najnowszej literatury czeskiej, a nie cel sam w sobie. Głównym efektem poczynań wrocławskiej oficyny, zgodnie z zasadą *idea-makers*, jest urozmaicenie istniejącej oferty wydawniczej. Wybory Afery wpisują się w stopniowy proces przełamywania monopolu na polskim rynku serii książek autorstwa Zdeńka Milera o przygodach Krecika.

Należy podkreślić, że wydawnictwa rzadko decydują się na jednoczesny druk literatury dla dorosłych odbiorców oraz dla dzieci i młodzieży. Częściej spotykamy się z wyspecjalizowanymi w tym zakresie oficynami. W przypadku Afery założenie serii Czeska Bajka nie było podyktowane dążeniem do zdobycia kapitału ekonomicznego. Wydawanie książek dla dzieci i młodzieży wiąże się raczej z pewnym ryzykiem finansowym, ponieważ jest droższe ze względu na oprawę wizualną i sposób prezentacji. Do najdroższych pozycji w serii Czeska Bajka należy niewielka książeczka harmonijka autorstwa Radka Malego *Popieliczki* z ilustracjami Andrei Tachezy³². Tekst jest skierowany do najmłodszych odbiorców w wieku od dwóch do czterech lat. Czytelnicy poprzez lekturę dołączają do przygód wielkookich zwierząt, którymi są tytułowe popielice. W trakcie symbolicznej podróży mają okazję nauczyć się liczenia i ćwiczyć wymowę. W przypadku tego tekstu celem oficyny nie był szybki zysk, lecz opublikowanie książki wartościowej i atrakcyjnej estetycznie. Podkreśla to znaczenie jakości i funkcji edukacyjnej w procesie wydawniczym. Wszystkie tomy tej serii zostały starannie zaprezentowane w sztywnej oprawie, z wyjątkiem cyklu powieści *Truchlin* Matochy³³.

Afera wprowadza na polski rynek książki dla dzieci i młodzieży, które w Czechach cieszą się dużą popularnością i uznaniem zarówno czytelników,

32 Radek Mały (ur. 1977) — autor książek dla dzieci, literaturoznawca, poeta, tłumacz, wykładowca na Uniwersytecie Palackiego w Ołomuńcu. Andrea Tachezy (ur. 1966) — ilustratorka, autorka kolaży, projektantka i twórczyni zabawek. Trzykrotna zdobywczyni nagród Złata stuha i Fedrigoni Card Couture Award.

33 Vojtěch Matocha (ur. 1989) — pisarz, z wykształcenia matematyk, z zawodu programista. Pracuje nad tworzeniem oprogramowania dla telefonów komórkowych.

jak i czeskiej krytyki literackiej. Różewicz podejmuje się próby transferu ich kapitału symbolicznego. W ofercie oficyny znajdują się utwory autorów nagradzanych i dobrze znanych naszym południowym sąsiadom. Dzięki temu do Polski trafił tekst Šruta *Niedoparki*, który otrzymał tytuł Książki Dziesięciolecia dla Dzieci i Młodzieży w Czechach³⁴. Soukupová za *Bercika i niuniucha* zdobyła nagrodę White Ravens 2015³⁵. Powieść dla młodzieży *Truchlin* Matochy była nominowana do najważniejszych nagród literackich — Magnesia Litera i Zlatá stuha³⁶, a także znalazła się na liście Białych Kruków Internationale Jugendbibliothek. Tekst Matochy to dynamiczna, pełna emocji i przygód opowieść z pobudzającymi wyobraźnię czarno-białymi ilustracjami Karla Osohy³⁷, której akcja rozgrywa się w mrocznej dzielnicy Pragi, gdzie czas zatrzymał się sto lat temu, nie działa tu elektryczność ani inne współczesne wynalazki. Na podstawie książki powstał w 2023 roku pełnometrażowy film fabularny *Prašina* w reżyserii Štěpána Vodrážki³⁸. Cykl powieściowy Matochy doczekał się w Czechach komiksowej kontynuacji. Mamy tu do czynienia z refrakcją, ponieważ przystosowanie dzieł literackich na potrzeby obcej publiczności, dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będą czytane, związane jest z różnymi przekładami, wszelkiego rodzaju komentarzami, historiografią, edukacją, antologiami, realizacjami scenicznymi czy adaptacjami filmowymi³⁹.

Do grona nagradzanych autorów należy też Iva Procházková, którą pięciokrotnie wyróżniono nagrodą Zlatá stuha oraz dwukrotnie prestiżową nagrodą Magnesia Litera w kategorii Literatura dla dzieci i młodzieży. Nagrodę Zlatá stuha otrzymała za utwory: *Čas tajnych přání* (1992), *Pět minut předvečeri* (1996), *Soví zpěv* (1999), *Kryštofe, neblbni a slez dolů!* (2004) i *Mysi patří do nebe* (2006). Nagrodę Magnesia Litera w kategorii Literatura dla dzieci i młodzieży przyznano jej za *Mysi patří do nebe* (2006) i *Nazí* (2009). Jej wkład w literaturę dla dzieci i młodzieży został doceniony także poza

34 Pavel Šrut (1940–2018) — poeta, tłumacz, autor tekstów piosenek, felietonów oraz książek dla dzieci i młodzieży. Laureat Czeskiej Nagrody Państwowej w dziedzinie Literatury, Nagrody Jaroslava Seiferta oraz nagrody Karla Čapka przyznawanej przez czeski PEN Club.

35 White Ravens — katalog najlepszych książek dla dzieci i młodzieży z całego świata.

36 Magnesia Litera — czeska nagroda literacka przyznawana od 2002 roku. Nagrodą główną jest Magnesia Litera Książka Roku. Zlatá stuha — nagroda dla najlepszych czeskich autorów, ilustratorów i tłumaczy literatury dla dzieci i młodzieży.

37 Karel Osoha (ur. 1991) — autor komiksów, ilustrator, scenarzysta. Zasłynął komiksem internetowym (pleach.cz). Nominowany do nagrody Czech Grand Design. W 2017 roku otrzymał nagrodę Muriel w kategorii Najlepszy Rysunek.

38 Štěpán Vodrážka (ur. 1986) — reżyser filmowy.

39 K. Szymańska: *Przekład literacki — manipulacja...*

granicami kraju. Procházková zdobyła prestiżową niemiecką nagrodę dla autorów literatury dla dzieci, Friedrich Gerstäcker Award. Uzyskała ją za swój utwór *Tanec trošečníků* (2006). W 2005 roku była nominowana do nagrody Astrid Lindgren Memorial Award. W 1998 i 2008 roku otrzymała nominację do nagrody Hans Christian Andersen Award — to najwyższe międzynarodowe wyróżnienie przyznawane autorowi i ilustratorowi książek dla dzieci, których dzieła wniosły istotny, trwały wkład w literaturę dla tej grupy odbiorców. Nagroda ta jest przyznawana co dwa lata przez IBBY (International Board on Books for Young People) i uznaje osiągnięcia twórcy na przestrzeni całego jego życia. Nominacje do nagrody Andersena są dokonywane przez narodowe sekcje IBBY. Laureaci nagrody są wybierani przez wybitne międzynarodowe jury specjalistów od literatury dla dzieci. Nagroda Hans Christian Andersen Award jest czasem nazywana „Noblem literatury dziecięcej”. Procházková była nominowana do nagrody Deutscher Jugendliteraturpreis za książkę *Nazí* (2009).

Wiele prestiżowych nagród zdobył Radek Malý, m.in.: nagrodę Jiřego Orterna (2003), która jest przyznawana młodym autorom do trzydziestego roku życia, nagrodę Magnesia Litera — Poezja (2006) za wyjątkowe osiągnięcia w dziedzinie poezji, nagrodę Magnesia Litera — Literatura dla dzieci i młodzieży (2012) za wybitne dzieła dla dzieci i młodzieży oraz Zlatá stuha (2012). Również Petra Soukupová za publikacje *Kdo zabil Snížka?* (2015) oraz *Klub divných dětí* (2020) była nominowana do nagrody Zlatá stuha. Wydawnictwo Afera ma w swojej ofercie utwory tej autorki skierowane także do dorosłego czytelnika. Wszystkie te pozycje są cenione za autentyczność, realistyczne portretowanie relacji międzyludzkich i umiejętność oddawania emocji.

Soukupová to jedna z najbardziej wyrazistych pisarek na rynku czeskim — nazywana „specjalistką od krojenia rodziny”⁴⁰. Mimo to jej książka dla dzieci *Bercik i niuniuch* nie cieszyła się w naszym kraju poczytnością. Wielkim zaskoczeniem okazały się słabe wyniki sprzedaży tego tekstu. Publikacje Soukupovej dla dorosłych odbiorców były drukowane w Polsce w dużych nakładach. *Bercik i niuniuch* przeznaczony jest dla dzieci i młodzieży powyżej dziewiątego roku życia. Historia tytułowego Bercika oswaja temat rozbicia rodziny. Książka jest napisana prostym językiem i utrzymana w rzeczowym tonie rezolutnego dziewięciolatka. Iluzję zapisków dziecka uzupełniają ilustracje Petra Korunki⁴¹ — realistyczne, choć nieco koślawe, mające za cel raczej udokumentować wydarzenia niż je upiększyć, uprawdopodobnić czy udekorować. Dzięki połączeniu tych dwóch elementów powstała opowieść bardzo prawdziwa.

40 Zob. tekst promocyjny książki Soukupovej *Pod śniegiem*. <https://www.wydawnictwoafera.pl/pod-sniegiem,id19.html> [dostęp: 26.02.2024].

41 Petr Korunka (ur. 1980) — ilustrator, autor komiksów i krótkich opowieści.

W utworach Soukupovej zarówno dla dorosłych czytelników, jak i dla dzieci i młodzieży dominuje problematyka relacji rodzinnych, a oryginalność autorki polega na chłodnym, analitycznym sposobie relacjonowania wydarzeń. W zapowiedziach Afery nie ma kolejnych książek Soukupovej dla dzieci, prawdopodobnie z powodu związanego z tym ryzyka finansowego. Tekst *Bercik i niuniuch* nie doczekał się w Polsce wznowienia. Z jednej strony twórczość Soukupovej słabo zapisała się w świadomości polskiego czytelnika dziecięcego i młodzieżowego, jednak z drugiej strony przyczyniła się do uzupełnienia zasobów kapitału symbolicznego wrocławskiego wydawnictwa.

Nagradzana wielokrotnie Iva Procházková w swojej twórczości dla dzieci również podejmuje trudne tematy, np. w utworze *Pyszna środa* opowiada historię Hesi i grupy dzieci mieszkających w domu dziecka Słonecznik. Książka doczekała się w Czechach licznych wznowień i inscenizacji w teatrze lalek. W serii *Czeska Bajka* to jedyna publikacja, do której ilustracje przygotowała polska rysowniczką, Kasia Michałkiewicz-Hansen⁴². Oryginał czeski wykonała Katarína Ilkovičová⁴³. Polska artystka, na zaproszenie Miejskiej Biblioteki Publicznej w Gdańsku, poprowadziła warsztaty *Coś ci na głowie wyrosło!* dla dzieci w wieku od pięciu do dziewięciu lat. Wydarzenie zainspirowane dziełem Procházkovej miało miejsce w Księgarni Kameralnej. Książka i Wino. Celem spotkania była promocja tekstu oraz pobudzenie wyobraźni dzieci i zachęcenie do myślenia narracyjnego, poprzez wykorzystanie ich naturalnego potencjału do abstrahowania⁴⁴.

Procházková w publikacji *Nawet myszy idą do nieba* porusza z charakterystyczną dla siebie wrażliwością, wyobraźnią i typowo czeskim humorem problem śmierci. Autorka opowiada historię przyjaźni myszki Czmyszki i lisa Rudeusza. Bohaterowie po śmierci trafiają do zwierzęcego nieba. Tam przeżyją niezwykle przygody i wyzwania. Najtrudniejszym zadaniem okaże się dla nich pokonanie własnych lęków i głęboko zakorzenionych uprzedzeń. Ilustracje do tekstu wykonała Denisa Grimmová. Wspólnie z Janem Bubeníčkiem wyreżyserowała również film animowany *Myši patří do nebe*, który powstał na

42 Kasia Michałkiewicz-Hansen (ur. 1981) — ilustratorka i graficzka. Artystka współpracowała nad ilustracjami do książki Procházkovej z Igą Burakiewicz, która użyczyła swojego pisma na stronach 10, 29, 71 oraz w tytule książki. Natomiast autorem rysunku na stronie 29 jest Charli Michałkiewicz-Hansen.

43 Katarína Ilkovičová (ur. 1982) — ilustratorka i graficzka.

44 Wydawnictwo w ramach neutralnej manipulacji podejmuje różne działania promocyjne: newslettery, konkursy, warsztaty czy kameralne spotkania autorskie. Taka przemyślana strategia towarzyszyła m.in. promocji książki *Niedoparki* Šruta zarówno w Czechach, jak i w Polsce, co miało na celu zwiększenie jej rozpoznawalności i sprzedaży.

motywach tej książki⁴⁵. Utwór ukazał się w Polsce w 2022 roku równocześnie z ekranizacją, co przyczyniło się do jego sprzedażowego sukcesu. Koprodukcja czesko-francusko-polsko-słowacka łączy najlepsze tradycje polskiej oraz czeskiej animacji lalkowej z techniką 3D. Obraz zdobył Czeskiego Lwa za najlepszy film animowany. Nagroda przyznawana jest przez Czeską Akademię Filmową i Telewizyjną.

Spśród tytułów serii Czeska Bajka największy sukces komercyjny odniosła trylogia Pavla Šruta *Niedoparki, Niedoparki powracają i Niedoparki na zawsze* z ilustracjami Galiny Miklínovej⁴⁶. Publikacja doczekała się pięciu wznowień. Tekst Šruta to powieść sensacyjno-przygodowa o łagodnych stworkach żywiących się skarpetkami. Zawsze biorą tylko jedną, zostawiając drugą — nie do pary. Fabuła osadzona jest we współczesnych realiach. Tytułowi miłośnicy bielezny z tęsknotą wspominają czasy bawełnianych i wełnianych skarpetek, czasy, gdy jedna dziura nie kończyła żywota skarpetki, a gospodynie praktykowały zwyczaj cerowania. Historia niedoparków to opowieść o przyjaźni, zdradzie i wybaczeniu. Do popularności tekstu przyczynił się grany w Polsce pełnometrażowy film animowany 3D *Niedoparki* w reżyserii Miklínovej. Ekranizacja została zrealizowana w koprodukcji czesko-słowacko-chorwackiej. Książka *Niedoparki* ma swoją własną stronę www.niedoparki.pl, dzięki której czytelnicy mogą bliżej poznać poszczególnych bohaterów tej sagi. Na stronie znajdują się informacje o niedoparkowych spotkaniach i warsztatach. W Szczecinie w 2014 roku w Zamku Książąt Pomorskich odbyła się premiera teatralna sztuki na podstawie trylogii Šruta. Autorem adaptacji tekstu jest Paweł Niczewski, reżyserii podjął się Arkadiusz Buszko. Spektakl był skierowany do dzieci w wieku od czterech lat wzwyż.

Po sukcesie trylogii *Niedoparki* pojawiła się w Polsce publikacja o podobnej tematyce. W 2015 roku ukazała się debiutancka książka Justyny Bednarek *Niesamowite przygody dziesięciu skarpetek* z ilustracjami Daniela de Latoura, która zdobyła Nagrodę Literacką m.st. Warszawy i miano Najlepszej Książki Dziecięcej w konkursie „Przecinek i Kropka”, a także nominację w konkursie IBBY. Walczyła też o tytuł Najpiękniejszej Książki Roku Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek. Utwór Bednarek został włączony do programów szkolnych, co przekłada się na jego duże nakłady i popularność. Jednak należy podkreślić, że to czeskie dzieło poprzedziło o kilka lat druk polskiej książki. W Czechach *Niedoparki* ukazały się w 2008 roku. Wrocławska oficyna wydała tekst w przekładzie Julii Różewicz w 2012 roku.

45 Jan Bubeníček (ur. 1976) — reżyser i scenarzysta. Denisa Grimmová (ur. 1976) — ilustratorka, pisarka i reżyserka.

46 Galina Miklínová (ur. 1970) — ilustratorka i animatorka.

Różewicz wykorzystuje pozycje sprawdzone na rynku czeskim, które mają szansę stać się atrakcyjne także dla czytelnika polskiego. Warto podkreślić, że wszyscy autorzy, których teksty ukazały się w serii Czeska Bajka, byli nominowani parokrotnie do nagrody Złata stuha, co świadczy o wysokiej jakości ich twórczości i prestiżu.

Uwagi końcowe

Nadal serie wydawnicze są rozpoznawalnym znakiem, który funkcjonuje wśród ludzi zainteresowanych książką: wydawców, księgarzy, historyków literatury, bibliotekarzy, nauczycieli, dziennikarzy oraz czytelników. Od początku istnienia wrocławskiej oficyny nie ma rozbieżności między deklarowaną przez wydawczynię polityką wydawniczą a rzeczywistością, produkcją czy sprzedażą. Firma nie zniknęła z rynku, znajduje się w fazie dynamicznego wzrostu, systematycznie rozbudowuje swoją ofertę i grupę wiernych czytelników także w tym względnie niezależnym, autonomicznym subpolu literatury dla dzieci i młodzieży.

Celem serii Czeska Bajka było publikowanie najlepszej czeskiej literatury dla młodszych czytelników. Podstawowym kryterium dokonywanych przez Julię Różewicz wyborów literatury czeskiej do tłumaczenia jest jej wartość artystyczna, a to służy w znacznej mierze promocji czytelnictwa, kształtowaniu gustów, nawyków i zainteresowań czeską kulturą i literaturą dziecięco-młodzieżową w Polsce. Motywacją dla określonych decyzji nie jest — jak się zdaje — szybki zysk ekonomiczny, motorem działania wydawczyni jest dążenie do publikowania dobrej literatury, propagowanie książki dziecięcej i młodzieżowej pojmowanej jako sztuka. Założycielka Afery postrzega czeską literaturę adresowaną do dzieci i młodzieży jako źródło świeżych rozwiązań, ważnych tematów czy przełamывania tabu.

W efekcie takich wyborów tekstów do przekładu na polskim rynku pojawiły się książki reprezentujące nowe czeskie trendy w literaturze skierowanej do młodych odbiorców. Rolę, jaką odgrywa wrocławska oficyna, utożsamiać można zatem z rolą *idea-makers*, ponieważ dzięki niej literatura dziecięco-młodzieżowa naszych południowych sąsiadów zyskała na znaczeniu na polskim rynku wydawniczym. Z pewnością można powiedzieć, że nowości z Czech stały się narzędziami kreowania rzeczywistości, czy też importem, który przekształcił się w transfer. Badania obecności czeskiej literatury dla tej grupy odbiorców w Polsce wymagają dalszych dogłębnych studiów i analiz — zarówno przełożonych dzieł, jak i wzajemnych literackich, kulturowych i często społeczno-politycznych oraz ekonomicznych związków i zależności między narodami.

Aneks

Bibliografia przekładów serii Czeska Bajka wydawnictwa Afera

Publikacje książkowe

2012

Šrut Pavel: *Lichožrouti / Niedoparki*. Tłum. Julia Różewicz. Afera, Wrocław.

2014

Šrut Pavel: *Lichožrouti se vracají / Niedoparki powracają*. Tłum. Julia Różewicz. Afera, Wrocław.

2015

Soukupová Petra: *Bertík a čmuchadlo / Bercik i niuniuch*. Tłum. Julia Różewicz. Afera, Wrocław.

2016

Šrut Pavel: *Lichožrouti navždy / Niedoparki na zawsze*. Tłum. Julia Różewicz. Afera, Wrocław.

2018

Procházková Iva: *Středa nám chutná / Pyszna środa*. Tłum. Julia Różewicz. Afera, Wrocław.

2020

Matocha Vojtěch: *Prašina / Truchlin*. Tłum. Anna Radwan-Żbikowska. Afera, Wrocław.

2021

Matocha Vojtěch: *Prašina. Černý merkurit / Truchlin. Czarny Merkuryt*. Tłum. Anna Radwan-Żbikowska. Afera, Wrocław.

2022

- Malý Radek: *Devět plchů v pelechu / Popieliczki*. Tłum. Julia Różewicz. Afera, Wrocław.
- Matocha Vojtěch: *Prašina. Bílá komnata / Truchlin. Biała komnata*. Tłum. Anna Radwan-Żbikowska. Afera, Wrocław.
- Procházková Iva: *Myši patří do nebe / Nawet myszy idą do nieba*. Tłum. Julia Różewicz. Afera, Wrocław.

Literatura

- Biernacka-Licznar K., Paprocka N.: *Polscy wydawcy lilipuci jako idea-makers*. „Przekładaniec” 2016, nr 32, s. 145—162.
- Bourdieu P., Wacquant L.J.D.: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Przeł. A. Siwiz. Oficyna Naukowa, Warszawa 2001.
- Bourdieu P.: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Universitas, Kraków 2001.
- Bralczyk J.: *Język na sprzedaż*. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1995.
- Cetera A.: *Smak morwy. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Cybulski R.: *Serie książek kieszonkowych w Polsce w latach 1966—1970*. Biblioteka Narodowa — Instytut Książki i Czytelnictwa, Warszawa 1972.
- Dunin J.: *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX—XX wieku*. Uniwersytet Łódzki, Łódź 1982.
- Even-Zohar I.: *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*. Przeł. M. Heydel. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. M. Heydel, P. Bukowski. Znak, Kraków 2009, s. 197—203.
- Even-Zohar I.: *Papers in Culture Research*. Tel Aviv University, Tel Aviv 2010.
- Genette G.: *Seuils*. Éditions du Seuil, Paris 1987.
- Jamróz-Stolarska E.: *Serie literackie dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945—1989. Produkcja wydawnicza i ukształtowanie edytorskie*. Wydawnictwo SBP, Warszawa 2014.
- Jest boom na literaturę czeską!*. <https://www.wroclaw.pl/dla-mieszkanca/julia-rozewicz-jest-boom-na-literature-czeska> [dostęp: 20.02.2024].
- Jędrych A.: *Polskie serie literackie i paraliterackie 1901—1939*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1991.
- Kołodziejczyk B.: *Raport o stanie wydawnictw niepaństwowych*. „Kultura — Fakty i Komentarze” 1991, nr 1, s. 19—24.

- Králíková A.: *Autorské tváře v knižních zrcadlech. Obrazy autorů současné české literatury v perspektivě kulturního transferu*. Pistorius & Olšanská, Příbram 2015.
- Lefevere A.: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, London 1992.
- Lefevere A.: *Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*. Przeł. A. Sadza. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 232—246.
- Morawska A.: *Serie wydawnicze w Polsce Ludowej*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
- Paprocka N.: *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918—2014)*. Universitas, Kraków 2018.
- Rychlewski M.: *Książka jako towar. Książka jako znak. Studia z socjologii literatury*. Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013.
- Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*. Red. B. Tylicka, G. Leszczyński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Socha I.: *Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90*. W: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*. Red. J. Papuzińska, G. Leszczyński. Wydawnictwo CEBID, Warszawa 2002, s. 205—215.
- Szymańska K.: *Przekład literacki — manipulacja: refrakcja i instytucja patronatu według André Lefevere’a i Manipulation School*. „Polisemia” 2010, nr 2. <https://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-22010-2polityczno%C5%9B%C4%87-literatury-i-literatura-obca-i-teoria/przek%C5%82ad-literacki-manipulacja> [dostęp: 16.02.2024].
- Toury G.: *Descriptive Translation Studies and beyond*. John Benjamin, Philadelphia—Amsterdam 1995.
- W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*. Red. M. Komza, E. Jabłońska-Stefanowicz, E. Repucho. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
- Witosz B.: *Dyskurs i stylistyka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009.
- Zając M.: *Raport o książce dla dzieci i młodzieży*. Biblioteka Analiz, Warszawa 2002.
- Żygadło-Czopnik D.: „Refrakcje” literatury czeskiej wrocławskich wydawnictw *Afera i Książkowe Klimaty*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 5, cz. 1, s. 149—159.
- Żygadło-Czopnik D.: *Recepcja czeskiej literatury dla dzieci i młodzieży w Polsce po 1989 roku*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2022, t. 12, cz. 1, s. 1—31.

Strony internetowe

Pod śniegiem. <https://www.wydawnictwoafera.pl/pod-sniegiem,id19.html> [dostęp: 26.02.2024].

Wydawnictwo Afera. <https://www.wydawnictwoafera.pl/o-nas,p3.html> [dostęp: 20.02.2024].

Dorota Żygadło-Czopnik

O edycji Česká pohádka wrocławského nakladatelství Afera

RÉSUMÉ | Z inicjatywy Julie Rózewicz vzniklo v roce 2010 ve Vratislavi specializované nakladatelství Afera. Jeho hlavním cílem je uvádět na polský trh knižní novinky z České republiky. Vratislavské nakladatelství má ve své nabídce edici Česká pohádka, v rámci níž vyšlo deset titulů české literatury pro děti a mládež. V referatu jsme představili, jak edice Česká pohádka ovlivňuje utváření obrazu české literatury pro děti a mládež v Polsku. Výzkum nabídky wrocławské ediční řady se nevěnoval textům originálů a překladů ani jejich vzájemnému vztahu, ale mechanismům výběru děl pro překlad a působení překladu ve sféře cílové kultury. V souvislosti s tím jsme analýzu repertoáru edice Česká pohádka provedli s odkazem na koncept literárního pole Pierra Bourdieua, pojem refrakce a patronátu André Lefevera a na teorii kulturního repertoáru Itamara Even-Zohara.

KLÍČOVÁ SLOVA | česká literatura pro děti a mládež, překladová literatura, nakladatelství Afera, ediční řada Česká pohádka, literární pole, refrakce, patronát, teorie kulturního repertoáru

Dorota Żygadło-Czopnik

About the Czech Fairy Tale Series from the Wrocław Publishing House Afera

SUMMARY | The publishing house Afera was established on the initiative of Julia Rózewicz in Wrocław in 2010. The main goal of the publishing house is to introduce new Czech books to the Polish market. The Wrocław publishing house offers the Czech Fairy Tale series, within which ten positions of Czech literature for children and young people have been published. In the paper, we presented how the Czech Fairy Tale series influences the shaping of the image of Czech literature for children and young people in Poland. The study of the offer of the Wrocław publishing series was not devoted to the texts of originals and translations or their mutual relations, but to the mechanisms of selecting works for translation and the functioning of translations within the target culture. Therefore, we conducted an analysis of the repertoire of the Czech Fairy Tale series, referring to the concept of the literary field by Pierre Bourdieu, the concept of refraction and patronage by André Lefevere, and the theory of culture repertoire by Itamar Even-Zohar.

KEYWORDS | Czech literature for children and young people, translated literature, Afera publishing house, Czech Fairy Tale series, literary field, refraction, patronage, theory of culture repertoire

DOROTA ŻYGADŁO-CZOPNIK | dr nauk humanistycznych, bohemistka, literaturoznawczyni, adiunkt w Zakładzie Bohemistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Członkini Centrum Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży oraz Centrum Transkulturowych Studiów 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 i polskiej w Czechach, czeskiej literatury dla dzieci i młodzieży oraz jej recepcji w Polsce. Autorka licznych publikacji oscylujących wokół problematyki tożsamościowej, pokoleniowej, dotyczącej traumy posttotalitarnej, problemów recepcji, przekładu artystycznego oraz monografii *W kręgu czeskiej semiotyki teatru. Ivo Osolobě jako teoretyk teatru i musicalu* (2009).



Analiza porównawcza opisów przemocy w polskich przekładach powieści *Rebecca* Daphne du Maurier (1938)

A Comparative Analysis of Violence Descriptions Based on Polish Translations of *Rebecca* by Daphne du Maurier (1938)

Katarzyna Jaworska-Biskup



<https://orcid.org/0000-0001-6696-3078>

UNIVERSITY OF SZCZECIN

katarzyna.jaworska-biskup@usz.edu.pl

Data zgłoszenia: 10.01.2023 r. | Data akceptacji: 23.06.2023 r.

ABSTRACT | The aim of this article is to analyse the representation of violence in Polish translations of Daphne du Maurier's *Rebecca*. Du Maurier's novel has been translated into Polish twice, by Wanda Wasilewska in 1939 and by Eleonora Romanowicz-Podoska in 1958. Katarzyna Jaworska-Biskup focuses on selected passages, i.e., scenes which depict violence. These scenes are private encounters between Mrs Danvers, a villain, and Max de Winter's second wife. An attempt is made to assess how Polish translators have conveyed the novel's depictions of violence in terms of the strategies and techniques used in translation.

KEYWORDS | Daphne du Maurier, *Rebecca*, Polish translations, violence

Daphne du Maurier (1907—1989) należy do czołowych przedstawicieli gatunku *gothic fiction*¹. Nieblednącą sławę mistrzyni grozy i suspenseu przyniosła jej przede wszystkim powieść *Rebecca* z 1938 roku, opowiadająca historię mrocznego Manderley strzeżonego przez tajemniczą panią Danvers, powiernicę tragicznie zmarłej Rebeki, pierwszej żony Maxima de Wintera. Obok flagowej *Rebeki* du Maurier stworzyła takie klasyki światowej literatury jak: *Jamaica Inn* (1936), *My Cousin Rachel* (1951) czy cykl makabresek, wśród których najbardziej rozpoznawalne jest apokaliptyczne opowiadanie *The Birds* (1963). Do popularności autorki przyczyniły się niewątpliwie ekranizacje jej dzieł w reżyserii Alfreda Hitchcocka. Zainteresowanie twórczością pisarki nie gaśnie, czego dowodem są nowe filmowe adaptacje jej książek — dość wymienić produkcje *My Cousin Rachel* z 2017 roku w reżyserii Rogera Michella czy *Rebecca* z 2020 roku w świeżej odsłonie Bena Wheatleya. Istnieje obszerna literatura przedmiotu, głównie anglojęzyczna, poświęcona du Maurier, poruszająca szerokie spektrum zagadnień, począwszy od biografii autorki, na takich kwestiach jak tożsamość, natura czy reprezentacja płci skończywszy². Nie powstało natomiast do tej pory naukowe opracowanie dotyczące recepcji pisarstwa du Maurier w Polsce. Niniejsze studium stanowi przyczynek do badań nad przekładem literatury du Maurier w języku polskim. Celem artykułu jest określenie strategii przekładu przyjętej przez polskie tłumaczkę powieści *Rebecca* (1938)³. Szczególny nacisk położono na modyfikacje tekstu wyjściowego zastosowane przez Wandę Wasilewską i Eleonorę Romanowicz-Podoską według koncepcji Antoine’a Bermiana (1942—1991).

Tłumacz dokonujący przekładu boryka się z wyborem określonej strategii. Lawrence Venuti wskazywał dwa możliwe podejścia: egzotyzacja (zachowanie elementów obcych w tekście docelowym) i udomowienie (zastąpienie obcych realiów kulturowych realiami rodzimymi)⁴. Jednym ze zwolenników

- 1 *Gothic fiction* (pol. powieść gotycka, powieść grozy) to gatunek literacki rozpowszechniony w XVIII i XIX wieku. Ten rodzaj literatury cechują takie elementy jak: groza, napięcie, nawiedzone, dzikie, odludne miejsca akcji, trauma, przemoc, podwójna tożsamość bohaterów, demony. M. Foley: *Gothic 1900—1950*. W: *The Encyclopedia of the Gothic*. Eds. W. Hughes, D. Punter, A. Smith. Wiley Blackwell, Chichester 2016, s. 287—293.
- 2 M. Forster: *Daphne du Maurier*. Arrow, London 2007; N. Auerbach: *Daphne du Maurier, Haunted Heiress*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002; S. Pracha: *The Pathology of Desire in Daphne du Maurier’s Short Stories*. Lexington Books, Lanham 2022.
- 3 Ze względu na ograniczony zakres pracy analizą objęto zaledwie jeden z aspektów pisarstwa Daphne du Maurier. Do innych zagadnień wartych dalszej uwagi należą opisy przyrody, przetrzeni i aluzje do prawa spadkowego.
- 4 L. Venuti: *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Routledge, London—New York 1995.

przekładu udomowionego był Eugene A. Nida, któremu zawdzięczamy teorię ekwiwalencji formalnej i dynamicznej. Ekwiwalencja formalna polega na przekazaniu informacji zawartych w oryginale wiernie pod względem treści i formy. Tłumacz stosujący ten typ ekwiwalencji dąży do dokładnego oddania w tekście docelowym elementów języka źródłowego. Ekwiwalencja dynamiczna jest zorientowana na osiągnięcie „ekwiwalentnego efektu”⁵. Według Bermana obcowanie z dziełem literackim jest każdorazowo „doświadczeniem obcości”. W wyniku ingerencji w oryginał, twierdził Berman, dochodzi do licznych deformacji, takich jak racjonalizacja, objaśnianie, wydłużanie, uszlachetnianie/wulgaryzacja, zubożanie, niszczenie i zacieranie superpozycji języków⁶. Jak pokazuje poniższa analiza, ingerencja polskich autorek w powieść du Maurier doprowadziła w wielu przypadkach do zmiany znaczenia i zatarcia obcych tropów kulturowych. Przekładając tekst z języka wyjściowego na język docelowy, tłumacz wykorzystuje bogaty wachlarz różnorodnych technik. Wybór określonych zabiegów przekładowych rzutuje na finalny efekt. W piśmiennictwie poświęconym teorii przekładu znajdujemy wiele przykładów technik. Do najczęściej wymienianych należą: zapożyczenie, kalka, tłumaczenie dosłowne, transpozycja, modulacja, adaptacja, parafraza, amplifikacja i redukcja⁷. Przedstawione w tym opracowaniu fragmenty dowodzą, że polskie autorki sięgnęły do różnych metod, czego skutkiem są odmienne odczytania powieści.

Pierwszy polski przekład *Rebeki*, autorstwa Wandy Wasilewskiej (1905—1964), ukazał się w 1939 roku nakładem wydawnictwa „Rój” w dwóch tomach: *Pani na Manderley* i *Rebeka. Pani na Manderley*⁸ kończy się sceną balu, podczas którego bohaterka nieświadomie i za namową pani Danvers przywdziewa suknię uszytą specjalnie na ten wieczór na wzór kostiumu Caroline de Winter z obrazu znajdującego się w galerii portretów. Jak się potem okazuje, identyczny strój miała na sobie Rebeka na balu tuż przed swoją śmiercią. Kolejna odsłona powieści du Maurier pióra Wasilewskiej pod tytułem *Rebeka*

- 5 E.A. Nida: *Zasady odpowiedniości*. Przeł. A. Skucińska. W: *Współczesne teorie przekładu*. Antologia. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 53—69.
- 6 A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu*. Antologia. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 247—264.
- 7 A. Pym: *Exploring Translation Theories*. Routledge, London—New York 2014, s. 13—14.
- 8 Tłumaczka zmieniła oryginalny tytuł powieści na *Pani na Manderley*. Pomysł Wasilewskiej można interpretować szeroko. Owa pani wymieniona na okładce przedwojennej książki odnosi się do narratorki wydarzeń, która po zawarciu małżeństwa z Maximem zmienia status na panią de Winter. Tuż po przyjeździe do posiadłości okazuje się, że prawdziwą panią jest Rebeka, której duch sprawuje kontrolę nad domem. Panią na Manderley jest w końcu pani Danvers, która zarządza domostwem.

koncentruje się na dochodzeniu w sprawie nagłej śmierci pierwszej żony Maxima de Wintera. Po wojnie przekład Wasilewskiej został zapomniany⁹. W 1958 roku na polski rynek trafiło spolszczenie Eleonory Romanowicz-Podoskiej (1912—2001), które było wznawiane w kolejnych latach, ostatnio w 2021 roku przez Wydawnictwo Albatros.

Powieść du Maurier stanowi pierwszoosobową narrację bezimiennej bohaterki, która poślubia Maxima de Wintera, właściciela Manderley. Po przyjeździe do posiadłości Maxima dziewczyna spotyka na swej drodze wrogo doń nastawioną gospodynię, zwaną przez wszystkich panią Danvers. Kobieta nie kryje niechęci do nowej żony chlebodawcy, czemu daje wyraz na kartach książki. Porównywana do *Jane Eyre* Charlotte Brontë powieść du Maurier ma wszelkie zadatki na bestseller. Jak słusznie zauważa Martyn Shallcross, w *Rebecca* czytelnik odnajduje całą paletę atrakcyjnych wątków, takich jak nawiedzony dom, napięcie psychologiczne, morderstwo, ukryty erotyzm, czarny charakter, szaleństwo i przemoc¹⁰. Temu ostatniemu zagadnieniu poświęcona jest dalsza część opracowania.

Trudno jednoznacznie zdefiniować pojęcie przemocy. Istnieją różne definicje tego powszechnego zjawiska w zależności od dyscypliny naukowej czy kontekstu kulturowego i historycznego. W języku potocznym przemoc opisywana jest za pomocą takich synonimów jak: siła, okrucieństwo, brutalność. Przemoc ma na celu wywołanie bólu, cierpienia i poniżenia u ofiary. Działania przemocowe są także instrumentem manifestującym przewagę sprawcy. Przemoc przybiera różne formy. Wyróżnia się przemoc fizyczną, polegającą na naruszeniu nietykalności cielesnej. Częstym zjawiskiem jest też przemoc psychiczna, będąca atakiem na godność drugiej osoby. Obok tych dwóch odmian istnieje również przemoc ekonomiczna i seksualna¹¹. Przemoc wyziera z kart powieści du Maurier. Kobiectwo bohaterki książek du Maurier, wśród których znajduje się bezimienna protagonistka *Rebeka*, muszą przeciwstawiać się agresji. Opisuując zmagania postaci literackich z terrorem, autorka wykorzystuje bogaty zasób leksykalny angielszczyzny, który tłumacz winien oddać w polskim tekście.

Jedną ze scen przemocy fizycznej i emocjonalnej jest konfrontacja nowej żony Maxima z panią Danvers w pokoju należącym niegdyś do tragicznie

9 Chciałabym w tym miejscu szczególnie podziękować Pani Profesor Marii Ekiel-Jeżewskiej za udostępnienie mi drugiej części polskiego przekładu *Rebeka*. Szczegółowa analiza tego przekładu będzie przedmiotem odrębnego opracowania.

10 M. Shallcross: *The Private World of Daphne du Maurier*. Robson Books, London 1991, s. 59—60.

11 W. Jedlecka: *Formy i rodzaje przemocy*. „Wrocławskie Studia Erazmiańskie” 2017, nr 11, s. 14—29.

zmarłej Rebeki. Po przekroczeniu progu sypialni bohaterka odczuwa dziwny niepokój. Pani Danvers dostrzega nagłą zmianę nastroju dziewczyny, co wyrażają następujące słowa¹²:

Are you feeling unwell? she said, coming nearer to me, speaking very softly. I backed away from her. I believe if she had come any closer to me I should have fainted. I felt her breath on my face (du Maurier, s. 188)

— Czy pani jest niedobrze? — spytała znów, podchodząc bliżej. Cofnęłam się o parę kroków. Myślę, że gdyby mnie dotknęła, zemdlałabym chyba. Poczulałam jej oddech na mojej twarzy (Wasilewska, s. 254—255)¹³

— Czy pani źle się czuje? — spytała cicho, podchodząc bliżej. Cofnęłam się przed nią. Z pewnością zemdlałabym, gdyby podeszła jeszcze bliżej. Czułam jej oddech na twarzy (Romanowicz-Podoska, s. 200)

Bliskość pani Danvers jest tak natarczywa, że bohaterka czuje oddech agresorki na swym ciele. Warto wspomnieć, że tożsamy zabieg stosuje du Maurier w innych powieściach, na przykład w *Jamaica Inn* z 1936 roku. Mary Yellan, główna protagonistka *Jamaica Inn*, po śmierci matki opuszcza rodzinny dom w Helford. Udaje się do Kornwalii, w okolice Bodmin, gdzie mieszka jej ciotka Patience. Mąż Patience, Joss Merlyn, gospodarz tytułowej oberży Jamajka, położonej na odludziu wśród dzikiej natury i nieposkromionych torfowisk, jest wprawionym przestępcą trudniącym się przemytem i rabunkiem¹⁴. Obok krzyku notoryczną metodą nękania i zastraszania sieroty jest, podobnie jak w przypadku pani Danvers, zniżanie głosu. Mówienie cichym, ledwo słyszalnym tonem wymusza bliski kontakt między prześladowcą a prześladowanym. Chcąc zdobyć zaufanie wystraszonej dziewczyny, pani Danvers zwraca się do niej delikatnym, cichym głosem.

Wersja Wasilewskiej odbiega wyraźnie od oryginału. Zwrot „to speak very softly” tłumaczka przełożyła na „spytała znów”. Ekwiwalent „znów” nie pokrywa się zupełnie ze znaczeniem „softly”, którego to słowa użyła du Maurier, opisując zachowanie pani Danvers. Odpowiednikiem angielskiego „softly” są

12 Dla jasności wywodu omawiane fragmenty zestawiono tabelarycznie.

13 Cytowany fragment i kolejne pochodzą z książki: D. du Maurier: *Pani na Manderley*. Przeł. W. Wasilewska. Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1939.

14 D. du Maurier: *Jamaica Inn*. Virago Press, London 2015. Istnieje jeden polski przekład *Jamaica Inn* — autorstwa Waławy Komarnickiej (1912—1984), pod tytułem *Oberża na pustkowiu*, który ukazał się w 1976 roku nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego. W kolejnych latach tłumaczenie Komarnickiej wielokrotnie wznawiano. W 1991 roku *Oberżę* wydały Iskry. Wydawnictwo Prószyński i S-ka oddało do rąk polskiego czytelnika wersję Komarnickiej w 1998 roku. Najnowszy przedruk *Jamaica Inn* spolszczony przez Komarnicką trafił do odbiorców w 2022 roku drukiem Albatrosa.

takie zamienniki jak: delikatnie, czule, cicho. Przekład Wasilewskiej nie pokazuje zmiany tonu głosu pani Danvers. Ekwiwalent „cicho” obrany przez Romanowicz-Podoską oddaje sposób mówienia gospodyni Manderley. Obie tłumaczki w odmienny sposób oznaczyły także odległość między rozmówczyniami. W wersji Wasilewskiej bohaterka „cofnęła się o parę kroków”. Romanowicz-Podoska nie określiła dokładnego dystansu dzielącego kobiety, a jedynie wskazała, zgodnie z tekstem angielskim, że narratorka „cofnęła się” przed napastnikiem. Odsłona Romanowicz-Podoskiej konceptualizuje zatem bliższy kontakt niż interpretacja Wasilewskiej. Ingerencja Wasilewskiej w tekst oryginału, którą można klasyfikować zgodnie z terminologią Bermana jako wydłużenie¹⁵, doprowadziła do zmiany znaczenia. Angielski zwrot „to back away” oznacza nagły, gwałtowny, wywołany strachem odruch cofania się przed oponentem¹⁶. W dosłownym tłumaczeniu bohaterka odskoczyła od napierającej nań pani Danvers niczym spłoszone zwierzę rzucające się do ucieczki przed drapieżnikiem. W obu polskich wersjach zastosowano ekwiwalent „cofnąć się”, który zaciera uczucie obezwładniającego strachu. Jak wskazał wyżej cytowany Berman, usuwanie zwrotów i wyrażen idiomatycznych czy też związków frazeologicznych jest częstym zabiegiem deformującym oryginał¹⁷. Postać Romanowicz-Podoskiej podaje za angielskim pierwowzorem, że samo zbliżenie się pani Danvers powoduje u niej omdlenie. U Wasilewskiej to dotyk strażniczki dziedzictwa Rebeki budzi w drugiej żonie Maxima paraliżujący strach, który wywołuje niemal utratę przytomności. Co więcej, protagonistka Wasilewskiej posługuje się wyrażającą niepewność partykułą „chyba”. Postać Wasilewskiej wyraża jedynie przypuszczenie, że bliskość pani Danvers może skutkować zaślabnięciem. U Romanowicz-Podoskiej bohaterka takich wątpliwości nie ma. Amplifikacja oryginału poprzez dodanie wyrazu „chyba” doprowadziła do efektu, który w literaturze przedmiotu określa się jako nad-tłumaczenie¹⁸. Tłumaczenia różni ponadto przekład zwrotu „I felt her breath on my face”. Wasilewska użyła formy dokonanej „poczułam”. Romanowicz-Podoska, w odróżnieniu od swej poprzedniczki, zastosowała formę niedokonaną „czułam”, podkreślając tym samym ciągłość czynności i nieprzyjemne doznania płynące z obcowania z panią Danvers.

Efekt grozy wzmacnia półmrok panujący w pokoju. Bohaterka opisuje miejsce spotkania słowami „unreal and ghastly”¹⁹. W przekładzie Wasilewskiej

15 A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego...*, s. 255–256.

16 *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/back-away> [dostęp; 19.06.2023].

17 A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego...*, s. 261–262.

18 *Ibidem*, s. 255–256.

19 D. du Maurier: *Rebecca*. Virago Press, London 2015, s. 189.

sypialnia wygląda „nierealnie i przerażająco”²⁰. U Romanowicz-Podoskiej pokój wydaje się „nierealny i upiorny”²¹. Propozycja Romanowicz-Podoskiej lepiej wpisuje się w kontekst przywołanej sceny niż odpowiednik Wasilewskiej. Upiorny, podobnie jak angielski „ghastly” (od *ghost* — duch), tworzy asocjacje z przestrzenią nawiedzaną przez istoty ze świata zmarłych. Nietknięty zębem czasu, oddzielony od reszty rezydencji pokój Rebeki jest jak grobowiec. Wchodząc do sypialni pierwszej żony Maxima, bohaterka wkracza w inny, pozaziemski, wymiar. Taka prezentacja miejsca akcji nawiązuje do konwencji gotyku, w której utrzymana jest powieść. Wydarzenia, których jesteśmy świadkami, rozgrywają się w przestrzeni nawiedzanej — zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Posiadłość Manderley i całe otoczenie wraz z bujną przyrodą przesycone są obecnością zmarłej Rebeki²². Ekwiwalent Wasilewskiej doprowadził do zubożenia tekstu wyjściowego, które w teorii przekładu definiowane jest jako zastąpienie określonych wyrazów ekwiwalentami pozbawionymi tego samego bogactwa znaczeniowego i brzmieniowego. Konsekwencją takiego zabiegu translatorskiego jest strata leksykalna²³.

Pani Danvers staje się coraz śmielsza w stosunku do nowej wybranki Maxima i przejmuje nad nią całkowitą kontrolę:

She took hold of my arm, and walked me towards the bed. I could not resist her, I was like a dumb thing. The touch of her hand made me shudder. And her voice was low and intimate, a voice I hated and feared (du Maurier, s. 189)

Wzięła mnie za ramię i popchnęła w stronę łóżka. Nie mogłam się jej oprzeć, byłam zupełnie bezwładna. Dotknięcie jej ręki wprawiało mnie w drżenie. Jej głos wzbudzał we mnie wstręt (Wasilewska, s. 256)

Wzięła mnie pod rękę i zaprowadziła do łóżka. Nie mogłam się jej przeciwstawić, byłam potulna jak baranek. Wstrząsnęłam się, gdy mnie dotknęła. Głos jej był cichy, poufały — głos, którego się bałam i którego nienawidziłam (Romanowicz-Podoska, s. 201)

Pani Danvers Wasilewskiej zachowuje się bardziej agresywnie w porównaniu z panią Danvers Romanowicz-Podoskiej. W przekładzie Wasilewskiej kobieta popycha główną bohaterkę w stronę łóżka. Romanowicz-Podoska pisze, że agresorka bierze panią de Winter pod rękę i zaprowadza do łóżka. Inaczej autorki ujęły także doznania fizyczne nowej żony Maxima. Du Maurier posłużyła się wyrażeniem „dumb thing”, które można dosłownie przełożyć

20 D. du Maurier: *Pani na Manderley...*, s. 255.

21 D. du Maurier: *Rebeka*. Przeł. E. Romanowicz-Podoska. Albatros, Warszawa 2021, s. 200.

22 N. Brazzelli: *Manderley in Rebecca by Daphne du Maurier: A Haunted House*. „Acme” 2020, no. 2, s. 141—160.

23 A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego...*, s. 257—258.

na „niemy/otępiał/bezładny przedmiot”. „Dumb” opisuje stan chwilowej utraty głosu w wyniku silnego szoku czy strachu. W innym znaczeniu „dumb” określa głupotę²⁴. Reasumując, wyraz wybrany przez du Maurier pozwala na szeroką interpretację przywołanej sceny. Bohaterkę nie tylko ogarnia niemoc. Odczuwa ona także wewnętrzną słabość i brak życiowego doświadczenia. Obie polskie autorki zrezygnowały z literalnego brzmienia oryginału. Wasilewska wybrała wyraz „bezładna”, który odzwierciedla uczucie paraliżu, jakie dotyka panią de Winter w kontakcie z prześladowczynią. Romanowicz-Podoska użyła idiomu „potulny jak baranek” (ang. *as gentle as a lamb*), który oznacza z kolei uległość i łagodność. W kontekście całej książki wybór Wasilewskiej jest trafny. Opisy gospodyni Manderley sugerują, że posiada ona zdolności paranormalne. Pani Danvers to medium między światem żywych a zmarłych. Jak słusznie zauważa Teresa Petersen, postać ta zaciera granice między życiem a śmiercią. Danvers jawi się jako duch, cień, którego rolę w powieści jest podtrzymywanie za wszelką cenę pamięci o zmarłej Rebecce²⁵. Za osobliwą naturą tej protagonistki przemawiają omamy, w których czuje obecność Rebeki. Niektórzy krytycy wskazują na afiliację pani Danvers z czarną magią²⁶. Kolejnym doznaniem, o jakim wspomina bohaterka, jest drżenie ciała, które w oryginale wyraża czasownik „shudder”. Drgawki są naturalną odpowiedzią ciała na nadmierny lęk, wysoki poziom stresu czy szok. Z przekładu Wasilewskiej wnosimy, że reakcja ta trwała jakiś czas. W przekładzie z okresu powojennego mowa jest o krótkotrwałym odruchu ciała. Głos pani Danvers w wersji Wasilewskiej budzi w drugiej żonie Maxima wstręt, co zaprzecza brzmieniu oryginału; w przekładzie Romanowicz-Podoskiej wywołuje z kolei strach i nienawiść. Propozycja Wasilewskiej nie uwzględniła opisu tonu głosu pani Danvers. Według relacji protagonistki, gospodyni Manderley mówiła cichym, poufałym głosem. Wasilewska ponownie dokonała adaptacji tekstu wyjściowego, usuwając niektóre informacje i zastępując je własną interpretacją przywołanej sceny.

Pani Danvers zmusza nową żonę Maxima do wysłuchania opowieści o zmarłej Rebecce. Oprowadzając dziewczynę po pokoju, pokazuje przedmioty stanowiące pamiątkę po dawnej pani Manderley. Pani Danvers dotyka każdej rzeczy z osobna. Głaszcze koszulę, którą Rebeka zakładała do snu. Przesuwa palcami po szlafroku i futrze. Krytycy są zdania, że scena w pokoju Rebeki ma

24 *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dumb> [dostęp: 19.06.2023].

25 T. Petersen: *Daphne du Maurier's Rebecca: The Shadow and the Substance*. „Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association” 2009, no. 112, s. 59.

26 A. Horner, S. Zlosnik: *Daphne du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination*. Palgrave Macmillan, London 1998, s. 120.

podtekst erotyczny i może wskazywać na bliską, intymną relację między Rebe-
ką a panią Danvers. Taka interpretacja, choć kontestowana przez niektórych
badaczy, może tłumaczyć niezwykle przywiązanie gospodyni Manderley do
Rebeki²⁷. Jedną z relikwii zachowanych po odejściu Rebeki są jej kapcie, które
pani Danvers, cytując dosłownie oryginał, wciska do rąk bohaterki:

She forced the slippers over my hands, smiling all the while, watching my eyes (du Maurier,
s. 190)

Wsunęła pantofle na moje ręce, uśmiechając się i patrząc mi w oczy (Wasilewska, s. 257)

Wsadziła mi siłą pantofelek na rękę, ciągle uśmiechając się i nie spuszczać ze mnie oczu
(Romanowicz-Podoska, s. 202)

Wyraz „forced”, konotujący siłę i przemoc, został przez Wasilewską zastą-
piony odpowiednikiem „wsunąć”, który nie oddaje takiego pokładu agre-
sji i napastliwości jak oryginał. Doszło tutaj ponownie do zubożenia tekstu
oryginalnego. Warto pochylić się w tym miejscu nad słowem „slippers”, któ-
re w dosłownym tłumaczeniu na język polski oznacza kapcie. Polskie autor-
ki dokonały jednak innych wyborów translatorskich. Wasilewska zamieniła
angielski rzeczownik na ekwiwalent „pantofle”. Romanowicz-Podoska uży-
ła formy „pantofelek” w liczbie pojedynczej. U tej tłumaczki pani Danvers sku-
pia uwagę bohaterki na jednym obiekcie, a nie na parze butów, jak to przed-
stawia oryginał. Pantofel to rodzaj lekkiego, płytkiego obuwia bez cholewek.
Synonimem „pantofla” jest „kapeć, but z miękką podeszwą zakładany do cho-
dzenia po domu”²⁸. „Pantofelek” jest lepszym wyborem niż „pantofle”. Zdrob-
nienia w tekście pełnią bowiem podwójną funkcję. Z jednej strony wskazują
na mały rozmiar przedmiotu. Z drugiej natomiast akcentują pozytywny stosu-
nek emocjonalny względem opisywanej rzeczy. Zdrobnienia są środkiem języ-
kowym często wykorzystywanym w literaturze dziecięcej²⁹. Słowo „pantofelek”
zwraca również uwagę na niewielką, drobną stopę Rebeki. Romanowicz-Pod-
oska nawiązała do wcześniejszych fragmentów, w których pani Danvers infor-
muje, że Rebeka miała smukke stopy. Zdrobnienie podkreśla ponadto szcze-
gólną więź Rebeki z Danny, jak zwykła była nazywać gospodynię dawna pani
de Winter. W oryginale czytamy, że ofiara znajduje się pod ciągłą obserwacją

27 N. Hallett: *Did Mrs Danvers Warm Rebecca's Pearls? Significant Exchanges and the Extension of Lesbian Space and Time in Literature*. „Feminist Review” 2003, no. 74, s. 35–49; M. Shallcross: *The Private World...*, s. 80.

28 *Wielki Słownik Języka Polskiego*. Red. P. Żmigrodzki. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/2444/pantofel> [dostęp 20.06.2023].

29 A. Gałczyńska: *Słownictwo tekstów kierowanych do dzieci — spolszczenia i spiesz-
czenia*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, Folia 62, Studia Linguisti-
ca IV 2008, s. 76–83.

oprawczyni. Romanowicz-Podoska użyła zwrotu „nie spuszczać ze mnie oczu”, który akcentuje kontrolę gospodyni Manderley nad dziewczyną.

Pani Danvers wspomina dzień wypadku, w którym Rebeka straciła życie. Z detalami opisuje ciało denatki. W trakcie swego monologu obezwładnia bohaterkę niczym zwierzę ofiarę:

Her fingers tightened on my arm. She bent down to me, her skull's face close, her dark eyes searching mine. The rocks had battered her to bits, you know, she whispered, her beautiful face unrecognizable, and both arms gone (du Maurier, s. 191)

Jej palce zacisnęły się wokół mego ramienia. Pochyliła się nade mną, a jej przepastne oczy szukały moich oczu. — Skąły poszarpały jej ciało na strzępy — wie pani? Jej piękna twarz była niepoznawalna, obie ręce odpadły (Wasilewska, s. 259)

Palce pani Danvers zacisnęły się na moim ramieniu. Nachyliła do mnie swą twarz podobną do trupiej czaszki, patrząc mi badawczo w oczy. — Ciało jej roztrzaskało się o skały — szepnęła. Piękna twarz została zmiażdżona, obie ręce urwane (Romanowicz-Podoska, s. 203)

Na uwagę zasługuje wygląd pani Danvers. Twarz przypominająca trupa czaszkę i ciemne, przenikliwe oczy, które szukają kontaktu wzrokowego z bohaterką, czynią z tej protagonistki demona w ludzkim przebraniu. Wasilewska pominęła niektóre detale opisu pani Danvers. Autorka usunęła asocjacje tej postaci ze śmiercią. Jedyne, na co zwróciła uwagę, to „przepastne oczy” kobiety. Przepastny to inaczej głęboki, rozległy. Romanowicz-Podoska zachowała informację o podobieństwie pani Danvers do nieboszczyka ukrytą w wyrażeniu „skull's face”. Obie autorki nie uwzględniły w swych przekładach przymiotnika „dark” określającego oczy Danvers. Tłumaczki inaczej opisały również ciało Rebeki. Romanowicz-Podoska zbudowała drastyczny obraz śmierci Rebeki poprzez zastosowanie wyrazów takich jak: „roztrzaskać”, „zmiażdżyć”, „urwać”. Wygląd ciała denatki u Wasilewskiej jest mniej brutalny. Wyrażenie „unrecognisable face” informuje czytelnika, że nie dało się zidentyfikować zwłok wyrzuconych przez morze. Max de Winter pogrzebał w krypcie rodowej ciało kobiety, której tożsamości nie można było ustalić. Romanowicz-Podoska nie wydobyla oryginalnego znaczenia. Wasilewska podjęła próbę zasygnalizowania polskiemu odbiorcy trudności w identyfikacji zwłok, ale wybrany przez autorkę wyraz „niepoznawalna”, oznaczający obiekt poza sferą ludzkiego poznania i zbadania, trudno uznać za właściwy. Pani Danvers stworzona przez du Maurier zwraca się do bohaterki szeptem. Ta sama postać Wasilewskiej nie zmienia tonu głosu. Uścisk palców pani Danvers jest tak silny, że narratorka odczuwa ból:

My arm was bruised and numb from the pressure of her fingers. I could see how tightly the skin was stretched across her face, showing the cheekbones. There were little patches of yellow beneath her ears (du Maurier, s. 192)

Ręka mi zmartwiała pod naciskiem jej kościstych palców. Widziałam dokładnie skórę obciągniętą na jej sterczących kościach policzkowych. Pod oczyma miała małe żółte plamki (Wasilewska, s. 260)

Palce jej wpijały się boleśnie w moje ramię. Widziałam, jak mocno naciągniętą miała skórę na twarzy, co podkreślało jeszcze jej wystające kości policzkowe. Zauważyłam małe, żółte plamki na szyi za uszami (Romanowicz-Podoska, s. 204)

Kontakt z ciałem napastniczki pozostawia na ramieniu bohaterki ślady fizyczne w postaci siniaków („bruised”) i odrętwienia („numb”). Uważny czytelnik książek du Maurier znajdzie tutaj analogię do innej powieści, *My Cousin Rachel* z 1951 roku, opowiadającej o toksycznej relacji młodego Filipa i starszej wdowy Rachel. W jednej ze scen jesteśmy świadkami ataku Filipa na ukochaną. Filip ściska dłoń kobiety, która pod wpływem siły staje się zimna i sucha. Mężczyzna posuwa się dalej i oplata swymi rękoma szyję ofiary. Pamiątką po ataku są dwie czerwone smugi na skórze Rachel³⁰. Bohaterka Wasilewskiej skarży się, że pod wpływem nacisku palców pani Danvers straciła na chwilę czucie w ręce. Wyraz „zmartwiała” konotuje obumarcie tkanki. Nie ma natomiast w przedwojennym przekładzie wzmianki o śladach na skórze. Romanowicz-Podoska podkreśliła jedynie nieprzyjemny, przenikliwy ból, jaki wywołuje dotyk pani Danvers. Autorka przemilczała informacje o śladach na ramieniu bohaterki powstałych na skutek starcia z panią Danvers. Tłumaczenia różnią się także opisem położenia żółtych plam na ciele gospodyni Manderley, które kojarzą się z rozkładem ciała. U Wasilewskiej jest to, nie wiedzieć czemu, obszar pod oczami, u Romanowicz-Podoskiej — na szyi za uszami. Wyjaśnić należy, że plamy opadowe, powstające na ciele denata po ustaniu krążenia, przybierają żółtawą barwę. Pojawiają się one w różnych miejscach ciała, w tym za uszami³¹. Rozkład ciała podkreślają również wystające kości policzkowe pani Danvers. Warto dodać, że panią Danvers znamionuje czarny ubiór, który zwykle kojarzony jest ze śmiercią i towarzyszącą jej żałobą. Wasilewska nie odgadła intencji du Maurier kreacji pani Danvers na postać z zaświatów. Adaptacja oryginału przez polską autorkę zatarła ślady wskazujące na demoniczną naturę Danvers. Powiernica Rebeki przyznaje, że nadal czuje obecność swej pani w domu. Przywołując ducha zmarłej, pani Danvers nie traci kontaktu z bohaterką:

30 D. du Maurier: *My Cousin Rachel*. Virago Press, London 2011.

31 A. Jakliński et al.: *Medycyna sądowa*. Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1979, s. 23.

She stared at me curiously. Her voice dropped to a whisper (du Maurier, s. 194)

Popatrzyła na mnie uważnie. Jej głos stał się jeszcze poufniejszy (Wasilewska, s. 263)
--

Patrzyła na mnie z ciekawością. Głos ściszyła do szeptu (Romanowicz-Podoska, s. 206)
--

Wasilewska ponownie odstąpiła od przekazania czytelnikowi, że pani Danvers zwraca się do nowej żony Maxima szeptem. Romanowicz-Podoska nie dokonała tak daleko posuniętych modyfikacji względem oryginału jak Wasilewska.

Przedstawiając starcie bohaterki w pokoju Rebeki, du Maurier poświęca sporo miejsca opisom doznań fizycznych i psychicznych. Bohaterka skarży się na następujące dolegliwości:

I forced a smile. I could not speak. My throat felt dry and tight. / I swallowed. I dug my nails into my hands. / My voice sounded high-pitched and unnatural. Not my voice at all (du Maurier, s. 194)

Zmusiłam się do uśmiechu. Nie mogłam wydobyć głosu. W gardle mi wyschło. / Przełknęłam. Zagryzłam wargi do krwi. / Mój głos brzmiał dziwnie nienaturalnie (Wasilewska, s. 262—263)
--

Zmusiłam się do uśmiechu. Nie mogłam wykrztusić ani słowa przez ściśnięte gardło. / Głos mój brzmiał piskliwie, sztucznie. To nie był mój głos (Romanowicz-Podoska, s. 206—207)

W obu wersjach symptomy strachu są inne. W oryginale głos bohaterki jest blokowany przez suche i zaciśnięte gardło. Suchość pojawia się zwykle na skutek braku wody i dopływu świeżego powietrza. Zaciśnięte gardło to objaw psychosomatyczny nerwicy i zaburzeń lękowych, które mogą się uaktywnić w sytuacji nadmiernego stresu, z czym mamy niewątpliwie do czynienia w omawianym fragmencie. Wasilewska wspominała jedynie o suchości w gardle. Romanowicz-Podoska z kolei podkreśliła uczucie ciała obcego w gardle, które odpowiada angielskiemu „tight”. Protagonistka znajduje się w stanie odrealnienia. Ma wrażenie, że nie jest sobą, czego manifestacją jest zmiana brzmienia jej głosu. Niestety Wasilewska pominęła ten istotny dla interpretacji powieści aspekt. Nerwowym tikiem wskazującym na silne napięcie jest wbijanie paznokci w skórę dłoni. Samookaleczenie jest dystraktorem powodującym uwolnienie stresu. W tekście Romanowicz-Podoskiej nie odnajdujemy śladów tego zachowania. Wasilewska wprowadziła do swego przekładu polski ekwiwalentny zwrot „zagryźć wargi do krwi”, który nie jest literalnym odpowiednikiem oryginału, ale podobnie jak tekst wyjściowy konceptualizuje fizyczny ból. Po wyjściu z pokoju żona Maxima donosi: „I felt deadly sick”³². Pani Dan-

32 D. du Maurier: *Rebecca...*, s. 195.

vers niczym wampirzyca pozbawia nową panią de Winter wszelkich sił witalnych i wysysa z niej energię jak rasowy demon krew z ofiary. U Wasilewskiej protagonistka czuje zmęczenie: „Czułam się tak straszliwie zmęczona...”³³. Romanowicz-Podoska określiła stan dziewczyny po spotkaniu z panią Danvers jako znużenie: „Czułam się śmiertelnie znużona”³⁴. Oba polskie substytuty nie wywołują skojarzenia z chorobą widoczną w oryginale.

Kulminacyjnym momentem powieści jest scena przy oknie w pokoju Rebeki, uwieczniona przez Hitchcocka w kultowej ekranizacji z 1940 roku z Joan Fontaine w roli nowej pani de Winter i Judith Anderson odgrywającą postać pani Danvers. Bohaterka oskarża panią Danvers o celowe zatajenie prawdy o sukni Rebeki na ostatnim balu kostiumowym. Pomiędzy kobietami dochodzi do przepychanek:

I was not afraid of her anymore. I went up to her, shook her by the arm. / She shook herself clear of me, the angry colour flooded her dead white face (du Maurier, s. 271)

Już przestałam bać się jej. Podeszłam do niej i chwyciłam ją za ramiona. / Uwolniła się ode mnie. Rumieniec wściekłości zalał jej bladą twarz (Wasilewska, s. 35)³⁵

Przestałam się jej bać. Podeszłam do niej i chwyciłam ją za ramię. / Uwolniła się od mego chwytu. Jej trupio blada twarz zacerwieniła się z gniewu (Romanowicz-Podoska, s. 288)

Ingerencja Wasilewskiej widoczna jest w zamianie liczby pojedynczej rzeczownika „arm” na liczbę mnogą „ramiona”. Bohaterka Wasilewskiej obywatnia przeciwniczkę, chwytając ją za oba ramiona. Przekaz Wasilewskiej jest zatem nasycony większą dawką przemocy niż oryginał. Tłumaczka pominęła także przymiotnik „dead” w opisie twarzy pani Danvers, zacierając tym samym asocjacje tej postaci ze śmiercią. Pani Danvers staje się coraz bardziej agresywna, na co wskazuje jej mowa ciała:

She did not hear me, she went on raving like a mad woman, a fanatic, her long fingers twisting and tearing the black stuff of her dress (du Maurier, s. 272)

Wcale mnie nie słuchała. Wpadła w trans. Mówiła jak fanatyczka o swoim bóstwie, a długie jej palce rwały i szarpały czarną suknię (Wasilewska, s. 37)

Nie słyszała widocznie, co do niej mówię, i ciągnęła z pasją, nieprzytomnie, jak fanatyczka, szarpiąc długimi palcami czarną suknię (Romanowicz-Podoska, s. 289)

33 D. du Maurier: *Pani na Manderley...*, s. 264.

34 D. du Maurier: *Rebeka...*, s. 207.

35 Fragmenty przywołane w tej części opracowania pochodzą z drugiej części przekładu Wasilewskiej: D. du Maurier: *Rebeka*. Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1939.

Pani Danvers Wasilewskiej jest silniej pobudzona niż protagonistka Romanowicz-Podoskiej. Kobieta jest wyraźnie nieobecna, w transie, jak podaje Wasilewska. W odruchu złości rwie i szarpie suknię. Tekst Wasilewskiej został uzupełniony o nową informację. W tej wersji powieści bohaterka relacjonuje, że Danvers opowiadała o Rebecce jak „fanatyczka o swoim bóstwie”. Bóstwo to inaczej przedmiot uwielbienia, bożyszcze. Wykorzystany zabieg translatorski akcentuje chorobliwą obsesję Danvers na punkcie Rebeki. Pani Danvers zbliża się do nowej żony Maxima i próbuje nakłonić ją do skoku:

Mrs Danvers came close to me, she put her face near to mine (du Maurier, s. 275)
--

Mrs Danvers podeszła do mnie, przysunęła swą rozpaloną twarz do mojej (Wasilewska, s. 42)

Pani Danvers podeszła do mnie tak blisko, że jej twarz niemal dotykała mojej (Romanowicz-Podoska, s. 292)

W tekście Wasilewskiej dostrzegamy amplifikację w postaci przymiotnika „rozpaloną”. Tłumaczka podkreśliła w ten sposób silne emocje owładniętej szaleńcem pani Danvers. Bohaterka próbuje uwolnić się od napastniczki:

I backed away from her towards the window, my old fear and horror rising up in me again. She took my arm and held it like a vice (du Maurier, s. 276)

Cofnęłam się przed nią ku oknu. Moja dzika obawa przed nią powróciła. Chwyła mnie za rękę i trzymała, jak w kleszczach (Wasilewska, s. 42)
--

Cofnęłam się pod okno, ogarnęło mnie znowu dawne przerażenie. Schwyła mnie za ramię i trzymała jak w kleszczach (Romanowicz-Podoska, s. 292)
--

Położenie postaci względem okna jest różne w obu polskich odsłonach. Przyimek „towards” wskazuje na relację przestrzenną bliską obiektowi. Wyraz ten dosłownie oznacza „blisko, nieopodal, w kierunku ku, w stronę czego”³⁶. Wasilewska określiła miejsce ucieczki bohaterki na przestrzeń blisko okna. Romanowicz-Podoska z kolei podaje, że dziewczyna cofa się pod okno. Obie autorki posłużyły się zwrotem „trzymać jak w kleszczach”, który uwydatnia osaczenie ofiary. Romanowicz-Podoska użyła wyrazu „schwyć”, zdefiniowanego jako „silny ścisk”. Obawa ogarniająca żonę Maxima, o której pisze Wasilewska, ma mniejsze natężenie niż przerażenie Romanowicz-Podoskiej. Obawa określa bowiem stan niepokoju wywołany lękiem przed wydarzeniem mającym nastąpić w niedalekiej przyszłości. Przerażenie natomiast opisuje silny strach przed groźącym niebezpieczeństwem, na przykład utratą życia.

³⁶ S. Lindstromberg: *English Prepositions Explained*. John Benjamins, Amsterdam 2010, s. 29.

Człowiek przerażony jest skłonny do irracjonalnych, odruchowych zachowań, w tym staje się podatny na ataki paniki. Dalej czytamy:

She pushed me towards the open window. I could see the terrace below me grey and indistinct in the white wall of fog. Look down there, she said. It's easy, isn't it? Why don't you jump? It wouldn't hurt, not to break your neck. It's a quick, kind way. It's not like drowning. Why don't you try it? Why don't you go? (du Maurier, s. 276)

Popychała mnie ku otwartemu oknu. Widziałam już tam w dole niejasne zarysy tarasu przez białą zasłonę mgły. Niech pani spojrz tam! Przecież to tak łatwo! Czemu pani nie skacze? Przecież to nie boli, momentalnie złamałaby pani kark! To jest prędko, łatwa śmierć. Nie to, co utonięcie! Czemu pani nie próbuje? Czemu się pani waha? (Wasilewska, s. 42)

Popchnęła mnie w kierunku otwartego okna. Widziałam na dole taras osnuty białą mgłą. — Proszę spojrzeć w dół! — powiedziała. To by było tak łatwo. Mogłaby pani wyskoczyć, to nie boli, gdy się naraz łamie kark! To nagle, dobra śmierć. Nie to, co utonięcie. Niech pani próbuje, niech pani skacze! (Romanowicz-Podoska, s. 292—293)

Oba przekłady różnią się użyciem formy czasownika „push”. Wasilewska zastosowała formę niedokonaną „popychała”, skutkiem czego jest projekcja ciągła. Czytelnik odnosi wrażenie, że czynność popychania ku oknu nie była jednorazowa. Romanowicz-Podoska, w przeciwieństwie do Wasilewskiej, wykorzystała formę dokonaną „popchnęła”. Taras u podnóża budynku jest ledwo widoczny z okna przez gęstą mgłę. Bohaterka Wasilewskiej dostrzega jedynie „zarysy tarasu”. U Romanowicz-Podoskiej wydaje się nam, że mglista zawiesina spowijająca taras jest rzadsza i widzialność lepsza. Obie tłumaczki w odmienny sposób wyraziły presję pani Danvers względem osaczonej protagonistki. Wasilewska wybrała zaimbek pytający „czemu”. Pani Danvers Romanowicz-Podoskiej podżega dziewczynę do odebrania sobie życia za pomocą partykuły rozkazującej „niech”. W konsekwencji towarzyska Rebeki wywiera silniejszy nacisk na nową żonę Maxima w tekście powojennym.

Przekład Romanowicz-Podoskiej stanowi egzemplifikację deformacji zwanej przez Bermiana racjonalizacją. Racjonalizacja polega na uporządkowaniu tekstu oryginalnego w sposób właściwy dla dyskursu kultury docelowej³⁷. Przykładem racjonalizacji jest modyfikacja interpunkcji, z czym mamy do czynienia w passusie pióra Romanowicz-Podoskiej. Wypowiedź Pani Danvers w powojennym przekładzie kończy się wykrzyknikiem. W polszczyźnie wykrzyknik wyraża silne emocje, takie jak żądanie, rozkaz czy okrzyk. Gospodyni Manderley Romanowicz-Podoskiej jest silnie wzburzona. Zdaje się nam, że krzyczy na dziewczynę. W oryginale ta sama postać jest bardziej opanowana. Pani Danvers nie odpuszcza:

37 A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego...*, s. 253—254.

Don't be afraid, said Mrs Danvers. I won't push you. I won't stand by you. You can jump of your own accord. What's the use of your staying here at Manderley? You're not happy. Mr de Winter doesn't love you. There's not much for you to live for, is there? Why don't you jump now and have done with it? Then you won't be unhappy any more. / Why don't you jump? whispered Mrs Danvers. Why don't you try (du Maurier, s. 276)

Niech się pani nie boi! — szeptała mrs Danvers. Nie popchnę pani. Może pani skoczyć z własnej woli. Po co miałaby pani pozostawać nadal w Manderley? Nie jest pani szczęśliwa! Mr de Winter nie kocha pani! Niewiele radości czeka panią w dalszym życiu. Czemuż pani nie skacze? Wszystkie utrapienia skończyłyby się za jednym zamachem! Nie będzie już pani później nieszczęśliwa. / I czemuż pani nie skacze?! — nastawała mrs Danvers. — Czemu pani nie próbuje? (Wasilewska, s. 43)

— Niech się pani nie boi — powiedziała pani Danvers. — Nie wypchnę pani. Nie pomogę pani. Może pani sama skoczyć. Po co miałaby pani pozostawać nadal w Manderley? Pani nie jest szczęśliwa. Pan de Winter nie kocha Pani. Po co miałaby pani dalej żyć? Niech pani skoczy w dół i wreszcie skończy z tym wszystkim! Przystanie pani cierpieć! / — Dlaczego pani nie skacze? — szepnęła pani Danvers. — Niech pani się odważy! (Romanowicz-Podoska, s. 293)

Gospodyni Manderley w przekładach Wasilewskiej i Romanowicz-Podoskiej stosuje inne argumenty mające przekonać bohaterkę do skoku. Postać wykreowana przez Wasilewską, podobnie jak jej prototyp, odnosi się do szczęścia. Samobójstwo w tej wersji jest motywowane brakiem radości w życiu. Romanowicz-Podoska obok szczęścia wymienia cierpienie. Śmierć w tym spolszczeniu jest ucieczką przed męką dnia codziennego. Nakłaniając dziewczynę do skoku, pani Danvers zwraca się do niej szeptem. Wasilewska zastąpiła szept czasownikiem „nastawała”, który zmienia ton wypowiedzi. Romanowicz-Podoska zgodnie z oryginałem obrała ekwiwalent „szepnęła”. Co ciekawe, w tekście angielskim pani Danvers zwraca się do nowej wybranki Maxima zwrotem bezpośrednim „you”. Polskie autorki użyły formy grzecznościowej „pani”. Wasilewska, w odróżnieniu od Romanowicz-Podoskiej, zostawiła w polskiej wersji „mrs” i „mr”, dokonując w ten sposób egzotykcji przywołanego fragmentu. W tekście powojennym wyrazy angielskie zostały zamienione na bliskie polskim realiom kulturowym odpowiedniki „pani” i „pan”. Problem przekładu form adresatywnych z języka angielskiego na polski porusza wielu autorów. Jednym z aspektów, który należy wziąć pod uwagę przy doborze właściwego odpowiednika, jest symetryczność między rozmówcami³⁸. Żonę Maxima i panią Danvers dzieli status, pozycja i wiek, co uzasadnia użycie wyrazu „pani”. W kontekście przywołanej sceny zmiana formy „pani” na bezpośrednią „ty” ma sens. Napastnik namawiający do

38 A. Szarkowska: *Formy adresatywne w przekładzie z języka angielskiego na polski*. „Rocznik Przekładoznawczy” 2006, s. 211–221.

targnięcia się na własne życie nie zwraca się do ofiary per „pani”. Nawiązuje raczej bliską, intymną relację z samobójcą. W obu polskich tekstach możemy zaobserwować zmiany interpunkcji. Forma pytająca w oryginale została zastąpiona wykrzyknikami w obu przekładach, co prowadzi do odmiennej projekcji sceny.

W kulminacyjnym momencie bohaterka jest bliska skoku. Tak opisuje to przeżycie w oryginale i polskich przekładach:

I shut my eyes. I was giddy from staring down at the terrace, and my fingers ached from holding to the ledge. The mist entered my nostrils and lay upon my lips rank and sour. It was stifling, like a blanket, like an anaesthetic. I was beginning to forget about being unhappy, and about loving Maxim. I was beginning to forget about Rebecca. Soon I would not have to think about Rebecca any more ... (du, s. Maurier 277)

Zamknęłam oczy. W głowie mi się kręciło od wyglądania na taras, palce bolały mnie od ściskania ramy. Mgła cisnęła mi się do gardła i kładła się na ustach. Miała gorzki posmak. Oszołamiała mnie, jak chloroform. Zaczynałam zapominać o tym, że jestem nieszczęśliwa, i o tym, że kocham Maxima. Zaczynałam zapominać nawet o Rebecce. Wkrótce nie będę już potrzebowała wcale myśleć o Rebecce ... (Wasilewska, s. 44)

Zamknęłam oczy. Zakręciło mi się w głowie od patrzenia w dół, bolały mnie palce zacisknięte kurczowo na parapecie. Mgła wciskała się do nozdrzy, dusiła jak narkoza, czułam jej wstrętny, kwaśny osad na wargach. Zaczynałam zapominać o tym, że jestem nieszczęśliwa, i o mojej miłości do Maxima. Zaczynałam zapominać o Rebecce. Wkrótce przestanę na zawsze myśleć o Rebecce... (Romanowicz-Podoska, s. 293)

Tłumaczenia różni forma „giddy”: niedokonana u Wasilewskiej (kręciło) i dokonana u Romanowicz-Podoskiej (zakręciło). W konsekwencji stan zawrotów głowy jest albo jednorazowy, albo ciągły. Inny jest także kąt widzenia bohaterki w obu książkach. U Wasilewskiej protagonistka trzyma się ramy okna. Jej wzrok sięga na taras. U Romanowicz-Podoskiej dziewczyna zaciska palce na parapecie, a wzrok pada w dół (perspektywa pionowa). Niedoszła samobójczyni jest mocniej wysunięta poza okno i bliższa skoku w przekładzie Romanowicz-Podoskiej. Taka projekcja nie pozostaje bez znaczenia dla odbioru. Wersja Romanowicz-Podoskiej jest też bardziej nasycona grozą niż przekład Wasilewskiej. W zależności od spolszczenia bohaterka odczuwa inne doznania. Smak mgły u Wasilewskiej jest gorzki. Romanowicz-Podoska opisuje posmak mgły wdzierającej się przez nozdrza pani de Winter jako kwaśny. Odpowiednikiem „anaesthetic” u Wasilewskiej jest „chloroform”, związek chemiczny podawany w Polsce jako znieczulenie do lat 60. Romanowicz-Podoska posłużyła się w tym miejscu wyrazem „narkoza”, który lepiej przystaje do oryginału i jest bardziej zrozumiały dla współczesnego czytelnika. Co ciekawe, efekt mgły jest odmienny u obu autorek. Du Maurier określa doznania protagonistki wyrazem „stifling”, który opisuje uczucie braku powietrza

z powodu zaduchu i gorąca³⁹. Dusząca mgła powoduje zawroty głowy. Romanowicz-Podoska trzyma się wiernie oryginału. Wasilewska dokonała innej interpretacji. Mgła u tej tłumaczki potęguje oszołomienie.

Bliska samobójczego skoku bohaterka widzi taras przyozdobiony krzakami niebieskiej hortensji. Niebieska hortensja symbolizuje żal, smutek, odrzucenie. Błękitny kolor tego kwiatu oznacza także śmierć, stąd jego obecność w wiązkach pogrzebowych. W tekście Wasilewskiej próżno szukać hortensji. Pani de Winter tej autorki widzi jedynie „zarysy kwiatów zdobiących taras”⁴⁰. Warto dodać, że niebieskie hortensje pojawiają się w kilku miejscach książki. Krzaki hortensji witają świeżo poślubioną żonę Maxima w Manderley. Porażająca swym błękitem hortensja, rozrastająca się na podjeździe do rezydencji de Winterów, rzuca się protagonistce w oczy tuż po opuszczeniu gmachu sądu, w którym ma miejsce przesłuchanie w sprawie śmierci Rebeki. Wasilewska tylko raz uczyniła odniesienie do hortensji, nazywając ją „hydrangee”⁴¹. W pozostałych przypadkach nie ma śladu informacji o tym pięknym krzewie. Przywołując wątek kwiatów w *Rebecce* du Maurier, trzeba podkreślić, że są one nośnikiem dodatkowego znaczenia, które należy odkodować, aby w pełni zrozumieć powieść tej pisarki. Wzmianka o kwiatkach nie jest bez znaczenia dla motywu przemocy, który stanowi meritum tego opracowania. Potężne krwiste rododendrony i białe azalie, które siłą próbują wtargnąć do wnętrza posiadłości i zawłaszczyć całą przestrzeń, są dowodem ingerencji zmarłej Rebeki w życie Maxima i jego nowej żony.

Zaprezentowany na łamach tej pracy materiał wskazuje, że przemoc jest znamionym elementem twórczości du Maurier. Jednym ze sposobów obrazowania przemocy przez pisarkę jest manipulacja tonem głosu bohaterów. Napastnicy du Maurier zwracają się do swych ofiar szeptem. Szept wymusza bliższą odległość między ciałem agresora i napastowanego, co wywołuje klaustrofobiczne uczucie zniewolenia. Przemoc w zachowaniu postaci du Maurier przejawia się przez zadawanie różnego rodzaju bólu, głównie przez dotyk. Atak potęgowany jest także przez kontakt wzrokowy. Czarne charaktery obserwują bacznie swe ofiary, patrząc im prosto w oczy. Obok agresji fizycznej atak ma symptomy nękania psychicznego. Charakterystyczną cechą powieści du Maurier jest powiązanie przemocy z erotyką. Warto dodać, że postacie stosujące przemoc to osoby wykazujące inklinacje demoniczne, zaburzone emocjonalnie lub silnie zdeprawowane. Pani Danvers wygląda jak zjawa, jeśli chodzi zarówno o ubiór czy sylwetkę, jak i o usposobienie. Eksponując

39 *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/stifling> [dostęp: 19.06.2023].

40 D. du Maurier: *Rebeka...*, s. 43.

41 *Ibidem*, s. 148.

wampiryczne cechy antagonistów, du Maurier bawi się kolorystyką. Postacie jej powieści mają przekrwione, ciemne oczy, pożółkłe uzębienie, bladą karnację. Obrazy przemocy stworzone przez du Maurier są dynamiczne i barwne. Pisarka używa słownictwa konceptualizującego ruch, zmianę, walkę. Du Maurier eksponuje także doznania bólu, cierpienia, strachu i paniki, które są symptomami opresji.

Odtworzenie przemocy w przekładzie jest zadaniem wymagającym nie tylko umiejętności językowych, lecz także gruntownego zrozumienia tekstu wyjściowego. Przekład *Rebeki* Wasilewskiej to kazus autorskiej koncepcji tekstu oryginalnego. Tłumaczka dokonała wielu przekształceń i redukcji względem tekstu du Maurier, czego rezultatem jest zmiana interpretacji. Wśród zastosowanych przez nią technik dominują parafrazy, amplifikacje i redukcje. Ingerencja Wasilewskiej w oryginał doprowadziła w wielu fragmentach do zubożenia tekstu i strat leksykalnych. Przekład Romanowicz-Podoskiej przystaje wierniej do oryginału, choć i tutaj można czynić uwagi do trafności niektórych wyborów autorki. Pani Danvers Wasilewskiej wydaje się bardziej impulsywna i niepokojna niż pani Danvers Romanowicz-Podoskiej. Zachowuje się agresywnie w stosunku do bohaterki, popychając ją i zadając jej fizyczny ból. Antagonistka Romanowicz-Podoskiej jest bliższa postaci z oryginału. Nie kieruje się emocjami, ale chłodną kalkulacją. Jest oziębła, wyzuta z wszelkich emocji, opanowana. Zwraca się do bohaterki stonowanym głosem. Pani Danvers to postać demoniczna, na skraju świata żywych i umarłych. Wasilewska zatarła ciemny portret tej bohaterki w wielu fragmentach swej wersji powieści du Maurier.

Podsumowując, twórczość du Maurier to kopalnia różnych emocji, doznań i skomplikowanych relacji międzyludzkich. Tłumacz staje przed wyzwaniem odwzorowania psychologicznej głębi powieści pisarki. Polskie tłumaczki próbowały oddać koloryt angielskich pierwowzorów, jak pokazała powyższa analiza, z różnym rezultatem. Pierwsze wydanie powieści du Maurier to lata 30. Polska powojenna *Rebeka* ukazała się w latach 50. Może nadszedł czas na nowe przekłady du Maurier? Odpowiedź na to pytanie pozostawmy czytelnikom.

Literatura

Auerbach N.: *Daphne du Maurier, Haunted Heiress*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002.

Berman A.: *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 247–264.

- Brazzelli N.: *Manderley in Rebecca by Daphne du Maurier: A Haunted House*. „Acme” 2020, no. 2, s. 141—160.
- Foley M.: *Gothic 1900—1950*. W: *The Encyclopedia of the Gothic*. Eds. W. Hughes, D. Punter, A. Smith. Wiley Blackwell, Chichester 2016, s. 287—293.
- Forster M.: *Daphne du Maurier*. Arrow, London 2007.
- Gałczyńska A.: *Słownictwo tekstów kierowanych do dzieci — spolszczenia i spieszczenia*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, Folia 62, Studia Linguistica IV 2008, s. 76—83.
- Hallett N.: *Did Mrs Danvers Warm Rebecca’s Pearls? Significant Exchanges and the Extension of Lesbian Space and Time in Literature*. „Feminist Review” 2003, no. 74, s. 35—49.
- Horner A., Zlosnik S.: *Daphne du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination*. Palgrave Macmillan, London 1998.
- Jakliński A. et al.: *Medycyna sądowa*. Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1979.
- Jedlecka W.: *Formy i rodzaje przemocy*. „Wrocławskie Studia Erazmiańskie” 2017, nr 11, s. 14—29.
- Lindstromberg S.: *English Prepositions Explained*. John Benjamins, Amsterdam 2010.
- Maurier D. du: *Pani na Manderley*. Przeł. W. Wasilewska. Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1939.
- Maurier D. du: *Rebeka*. Przeł. W. Wasilewska. Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1939.
- Maurier D. du: *My Cousin Rachel*. Virago Press, London 2011.
- Maurier D. du: *Jamaica Inn*. Virago Press, London 2015.
- Maurier D. du: *Rebecca*. Virago Press, London 2015.
- Maurier D. du: *Rebeka*. Przeł. E. Romanowicz-Podoska. Albatros, Warszawa 2021.
- Nida E.A.: *Zasady odpowiedniości*. Przeł. A. Skucińska. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 53—69.
- Petersen T.: *Daphne du Maurier’s Rebecca: The Shadow and the Substance*. „Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association” 2009, no. 112, s. 53—66.
- Pracha S.: *The Pathology of Desire in Daphne du Maurier’s Short Stories*. Lexington Books, Lanham 2022.
- Pym A.: *Exploring Translation Theories*. Routledge, London—New York 2014.
- Shallcross M.: *The Private World of Daphne du Maurier*. Robson Books, London 1991.

- Szarkowska A.: *Formy adresatywne w przekładzie z języka angielskiego na polski*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2006, s. 211—221.
- Venuti L.: *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Routledge, London—New York 1995.

Strony internetowe

- Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/back-away> [dostęp: 19.06.2023].
- Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dumb> [dostęp: 19.06.2023].
- Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/stifling> [dostęp: 19.06.2023].
- Wielki Słownik Języka Polskiego*. Red. P. Żmigrodzki. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/2444/pantofel> [dostęp: 20.06.2023].

Katarzyna Jaworska-Biskup

Analiza porównawcza opisów przemocy w polskich przekładach powieści *Rebecca* Daphne du Maurier (1938)

STRESZCZENIE | Daphne du Maurier to znana na całym świecie autorka powieści określanych mianem *gothic fiction* i *gothic romance*. W swej bogatej twórczości, która stała się inspiracją dla wielu reżyserów filmowych, w tym mistrza grozy Alfreda Hitchcocka, pisarka kreuje barwne obrazy nasycone agresją i grozą. Bohaterowie du Maurier doświadczają wszelakiego rodzaju przemocy, zarówno fizycznej i psychicznej, jak również seksualnej. Sceny agresji budują napięcie, stanowią punkt kulminacyjny, obnażają stany psychiczne bohaterów. Obrazom walki i obrony towarzyszą momenty strachu, przerażenia i paniki, które du Maurier szczegółowo opisuje na kartach swych książek. Zadaniem tłumacza jest odwzorowanie ładunku emocjonalnego zawartego w oryginale, co — jak pokazuje zgromadzony materiał badawczy — nie zawsze jest przedsięwzięciem udanym. Artykuł stanowi próbę analizy wybranych scen przemocy w powieści *Rebecca* du Maurier i dwóch polskich przekładach. Badaniu przyświeca chęć odpowiedzi na następujące pytania: a) za pomocą jakich środków językowych i stylistycznych kreowana jest przemoc w oryginale i przekładzie? b) na ile obrazy przemocy stworzone przez polskich tłumaczy są spójne z obrazami pióra du Maurier? c) z jakimi trudnościami zmagają się tłumacze twórczości du Maurier, a szerzej gatunku *gothic literature*?

SŁOWA KLUCZOWE | Daphne du Maurier, *Rebecca*, przemoc, przekład

Katarzyna Jaworska-Biskup

**A Comparative Analysis of Violence Descriptions
Based on Polish Translations of *Rebecca* by Daphne du Maurier (1938)**

SUMMARY | Daphne du Maurier is a recognised writer of gothic fiction and gothic romance. In her novels, which became the inspiration for many directors such as Alfred Hitchcock, she constructs vivid depictions of violence. The protagonists of du Maurier's books experience physical, mental, and sexual aggression. Scenes of violence create the climax, build the suspense and expose the characters' mental states. Du Maurier's novels are also rich in descriptions of fear and anxiety. The role of the translator is to convey the emotional load of the original text which, as the article shows, is not always easy. Katarzyna Jaworska-Biskup analyses selected scenes from Daphne du Maurier's *Rebecca* and its Polish translations. The goal of this analysis is to answer the following questions: a) What are the linguistic devices used by the writer and Polish translators to build violence? b) To what extent do Polish images of violence reflect the original ones? and c) What are the basic problems of translating gothic literature?.

KEYWORDS | Daphne du Maurier, *Rebecca*, Polish translations, violence

KATARZYNA JAWORSKA-BISKUP | dr hab., adiunkt w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na przekładzie literackim, literaturze walijskiej i prawie w literaturze. Obecne badania dotyczą polskich przekładów twórczości Daphne du Maurier.



Angielski przekład *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* w perspektywie teorii postkolonialnej

Postcolonial Theory and English Translation of *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*

Mira Czarnecka



<https://orcid.org/0000-0003-1712-5208>

UNIVERSITY OF THE NATIONAL EDUCATION COMMISSION, KRAKOW
mira.czarnecka@up.krakow.pl

Data zgłoszenia: 4.08.2023 r. | Data akceptacji: 28.12.2023 r.

ABSTRACT | The article is devoted to the analysis of the English translation of *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* [*Snow White and Russian Red*] by Dorota Masłowska, published in Poland in 2002. The inquiry is situated in the context of the postcolonial theory of translation and is conducted from the perspective of the receiving culture. The research reveals that Benjamin Paloff, in the process of translation, favoured domestication over foreignization strategy, which caused partial obliteration of the source culture in the translated text.

KEYWORDS | Dorota Masłowska, translation, postcolonial theory, domestication, foreignization

Wydana w roku 2002 *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej okazała się jednym z najgłośniejszych wydarzeń literackich tamtego okresu w Polsce i została nagrodzona Paszportem „Polityki” w kategorii „Literatura” za rok 2002. Książkę doceniono ze względu na „oryginalne spojrzenie na polską rzeczywistość oraz twórcze wykorzystanie języka pospolitego”¹. W roku 2005 ukazał się jej przekład na język angielski, autorstwa Benjamina Paloffa, w Nowym Jorku pod tytułem *Snow White and Russian Red* i w Londynie pod tytułem *White and Red*. Niniejszy artykuł poświęcony jest omówieniu sposobu przekładu na język angielski mowy bohaterów powieści z perspektywy kultury przyjmującej. Badanie usytuowane zostało w kontekście postkolonialnej teorii przekładu z odwołaniem do krytycznej analizy praktyk towarzyszących przekładowi literatur mniejszych na języki dominujące, przeprowadzonej przez Lawrence’a Venutiego.

Wraz ze zwrotem kulturowym w przekładzie, który zarysował się w latach 80. XX wieku, uznano, iż kultura docelowa wywiera wpływ na ostateczny kształt tłumaczenia, które uzależnione jest również od statusu tekstu, a także przypisuje różne funkcje przekładom różnych tekstów². Tak postrzegany proces translacji staje się jedną z możliwych form „prze-pisania” oryginału (*re-writing*), deklaracją feministyczną lub narzędziem służącym do przywłaszczenia i kolonizacji³. W ramach postkolonialnej teorii przekładu wyodrębnił się nurt skoncentrowany na zagadnieniu tłumaczenia tekstów z języków mniejszych na język angielski, będący językiem dominującym. Gayatri Chakravorty Spivak, bengalska krytyczka i tłumaczka, określiła ten typ przełożenia, eliminujący tożsamość słabszych jednostek i kultur, mianem *translationese*⁴. Postkolonialna teoria przekładu porusza w ten sposób wątek relacji pomiędzy kulturą i językiem dominującym oraz kulturą i językiem peryferyjnym. Ten nierówny układ sił manifestuje się między innymi w nierównym statusie dzieła na rodzimym i zagranicznym rynku wydawniczym. Z taką sytuacją mamy

- 1 *Paszporty Polityki: Literatura: Dorota Masłowska*. 3 listopada 2009. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/164463,1,literatura-dorota-maslowska.read> [dostęp: 25.08.2019].
- 2 M. Snell-Hornby: *Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany*. W: *Translation, History and Culture*. Eds. S. Bassnett, A. Lefevere. Cassell, London 1995, s. 79—85; S. Bassnett, A. Lefevere. *Introduction. Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies*. W: *Translation, History and Culture*. Eds. S. Bassnett, A. Lefevere. Cassell, London 1995, s. 3—13.
- 3 M. Heydel: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetyki w twórczości Czesława Miłosza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 21—40.
- 4 G. Spivak: *The Politics of Translation*. W: *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Ed. L. Venuti. Routledge, London—New York 2012, s. 312—330.

do czynienia w przypadku przekładu polskiej powieści *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* na język angielski.

Joanna Rzepa w artykule *Literatura polska w przekładzie na język angielski 1999—2009* zwraca uwagę, że pozycja literatury polskiej na amerykańskim i brytyjskim rynku wydawniczym jest w dużej mierze uwarunkowana ogólną sytuacją literatur tłumaczonych na język angielski. Według raportu przygotowanego na zlecenie Komisji Europejskiej w roku 2004, w 1994 roku w Europie liczba przekładów literackich wyniosła 50 343. Spośród tych pozycji ponad 50% było tytułami przełożonymi z języka angielskiego, a tylko 6% stanowiły teksty tłumaczone z różnych języków europejskich na język angielski⁵. Rzepa pisze ponadto, iż według sporządzonego przez Mihe Kovača i Rudigera Wischenbarta raportu, który bazował na analizie list bestsellerów książkowych w Europie Zachodniej, Środkowej i Wschodniej, translacje z języka angielskiego stanowiły około jednej trzeciej tytułów w dziesiątce najlepiej sprzedających się w Europie książek. Z kolei wejście na listę brytyjskich bestsellerów było przywilejem bardzo wąskiej grupy autorów, niezwykle rzadko jednak mieli na to szansę twórcy z Europy Środkowo-Wschodniej⁶. W 2007 roku w raporcie wydanym przez PEN International opublikowane zostały wyniki badania o zasięgu międzynarodowym, według których na świecie w roku 2004 opublikowano 375 000 pozycji w języku angielskim, z czego jedynie 14 440 było tłumaczeniami, co stanowiło niewiele ponad 3% wszystkich publikacji na rynku anglojęzycznym. Według raportu w latach 2000—2006 ukazało się 13 tytułów przełożonych z języka polskiego, w porównaniu do 52 — z francuskiego, 39 — z włoskiego, 36 — z niemieckiego, 29 — z rosyjskiego oraz 12 — z hiszpańskiego⁷. Rzepa przytoczyła również dane zebrane przez Natalie Levisalles, z których wynika, że wśród przekładów literackich wydawanych każdego roku w Stanach Zjednoczonych tytuły pochodzące z języków takich jak polski czy czeski stanowią jedynie 1—3%, natomiast najchętniej przekładanymi utworami są te oryginalnie napisane w języku niemieckim i francuskim⁸.

Szczegółowe dane dotyczące przekładów literatury polskiej na języki obce w interesującym nas okresie dostępne są również w wydawnictwie Instytutu Bibliograficznego Biblioteki Narodowej *Literatura polska w przekładach 1981—2004* z 2005 roku. Można się z niego dowiedzieć, że w latach 1981—2005 najwięcej utworów literatury polskiej przełożono odpowiednio

5 J. Rzepa: *Literatura polska w przekładzie na język angielski 1999—2009*. „Przekładaniec” 2010, nr 24: *Mysł feministyczna a przekład*, s. 345—374. <https://doi.org/10.4467/16891864PC.11.020.0219>.

6 Ibidem, s. 346—347.

7 Ibidem, s. 347.

8 Ibidem, s. 348.

na języki: niemiecki (1407), rosyjski (1071), angielski (568), francuski (561) i czeski (376)⁹. W tym kontekście należy zauważyć, że *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* Masłowskiej została przetłumaczona na następujące języki: angielski, francuski, włoski, niemiecki, czeski, węgierski, niderlandzki, rosyjski, hiszpański i słowacki¹⁰.

Zagadnienia językowe związane z przekładem tekstów z języków peryferyjnych na języki dominujące zidentyfikował i opisał między innymi Lawrence Venuti. Odwołując się do własnego doświadczenia, ten tłumacz i badacz zaproponował model tłumaczenia z wykorzystaniem metody stawiania oporu, polegający na stosowaniu rozwiązań, które czynią przekład „obcym i skutkującym wyobcowaniem w kulturze docelowej”¹¹. Według Venutiego przetłumaczone dzieło, poprzez wyswobodzenie czytelnika i tłumacza z ograniczeń kulturowych, które w wyniku udomowienia oryginału mogłyby unicestwić jego obcość, zyskuje chwilową wolność w kulturze docelowej. Dzieje się tak wtedy, gdy odbiorca doświadcza w języku docelowym różnic kulturowych, które funkcjonują pomiędzy jego językiem i językiem oryginału. Badacz twierdzi, że tak pojmowany przekład ma do odegrania istotną rolę we współczesnym świecie, „nie tylko w kulturze docelowej, przez wytworzenie nowych form kultury, ale również za granicą, przez wytworzenie nowych relacji kulturowych”¹². Metodę „stawiania oporu” można porównywać do strategii egzotyzacji i w ten sposób dostrzec w przedstawionym przez Venutiego modelu nawiązanie do dwubiegunowego modelu przekładu: egzotyzacji i udomowienia zaproponowanego w XIX wieku przez niemieckiego teologa i filozofa Friedricha Schleiermachera. Pierwsza strategia polegała na wprowadzeniu do tekstu elementów kultury obcej, druga oznacza ich usunięcie bądź zastąpienie elementami kultury docelowej. Schleiermacher był zwolennikiem egzotyzacji i uważał, że pomoże ona w ubogaceniu literatury i kultury niemieckiej¹³.

Claudia Snochowska-Gonzalez w artykule *Od odrzucenia ironii do jej afirmacji. Dorota Masłowska w poszukiwaniu „my”* pisze, że w powieści

9 D. Bilikiewicz-Blanc: *Przedmowa*. W: *Literatura polska w przekładach 1981–2004*. Red. D. Bilikiewicz-Blanc, T. Szubiakiewicz, B. Capik. Biblioteka Narodowa. Instytut Bibliograficzny. Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2005, s. IX.

10 https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_polsko-ruska_pod_flagą_białą-czerwoną [dostęp: 28.07.2023].

11 L. Venuti: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, London—New York 2004, s. 291.

12 Ibidem, s. 313 [tłum. M.C.].

13 F. Schleiermacher: *O różnych metodach tłumaczenia*. Przeł. P. Bukowski. „Przekładaniec” 2008, nr 21: *Historie przekładów*, s. 8–29. <https://ejournals.eu/czasopismo/przekladaniec/artikul/o-roznych-metodach-tlumaczenia-w-przekladzie-piotra-bukowskiego> [dostęp: 25.08.2019].

Masłowskiej świat głównego bohatera, Andrzeja „Silnego” Robakowskiego, do którego należą również jego znajomi i znajome, jest światem skolonizowanym¹⁴. Po drugiej stronie znajduje się świat kolonizatorów, czyli świat siły. Tworzą go policjanci i Zdzisław Sztorm, właściciel „Wytwórni Piasku”, posiadacz udziałów w czasopiśmie „Piasek Polski”, który decyduje o tym, kto wygra wybory Miss Dnia Bez Ruska i dla którego pracuje matka Silnego. To również on zawiera z Ruskimi pokój, kończący trwającą wojnę¹⁵. Sztorm nigdy nie pojawia się w powieści, znamy go jedynie z relacji innych osób. Jak twierdzi Snochowska-Gonzalez, symbolizuje on „wyobcowaną, kapitalistyczną władzę, która posiada wszystko, ale do której dostęp jest ograniczony”¹⁶. To analiza przeprowadzona z perspektywy badań postkolonialnych. Jak pisze autorka, kolonializm postrzegał rzeczywistość w świetle dychotomii; podziału na świat kolonizatorów, spokojny, szlachetny i dostatni, oraz świat skolonizowanych, pełen przemocy, nieokrzesania i biedy¹⁷. Fakt, że świat Silnego jest światem skolonizowanym, widoczny jest również w jego języku:

Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną została napisana w „języku ruskim” (po rusku), co znaczy, że język Masłowskiej jest fałszywy, jest amalgamatem wszystkiego, co poślednie. Składa się z „zatrutych i zainfekowanych” wartości: pomieszanych frazeologizmów, dyskursów, sloganów, stwierdzeń i manifestów. Każde słowo, uwięzione w tym języku, staje się gorsze, brudne i skalane [tłum. M.C.]¹⁸.

Bohaterzy odnoszą się do „ruskich” wrogi i lekceważąco. „Ruski” i „ruskie” jest dla nich synonimem wszystkiego, co podrzędne, niedoskonałe i zacofane. W swoim zachowaniu i sposobie wysławiania się są jednak tacy sami — „ruskość” jest częścią ich samych. Ich stosunek do Zachodu jest natomiast bardziej złożony. Z jednej strony do niego aspirują. Magda na przykład opowiada Silnemu o swoich marzeniach o życiu na Zachodzie i o tym, jak tam jest:

14 C. Snochowska-Gonzalez: *From rejection to praise of irony. Dorota Masłowska in her search of 'we'*. „Studia Litteraria Historica” 2016, no. 5, s. 1—50. <https://doi.org/10.11649/slh.2016.009>. (Polski tytuł artykułu zacytowany w tekście pochodzi od autorki).

15 D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003, s. 50, 151, 189.

16 C. Snochowska-Gonzalez: *From rejection to praise of irony...*, s. 10 [tłum. M.C.].

17 Ibidem, s. 2—3.

18 Ibidem, s. 3.

Mówi, że pojedzie do tych krajów, gdzie są te ciuchy, te kosmetyki, kremy z ogórków, ze wszystkiego, gdyż tylko tam chce żyć, jeśli ja chcę z nią być, żele pod oczy, różne kremy, sole kąpielowe¹⁹.

Dla Silnego jednak Zachód to uosobienie zła, do czego przekonuje swoją rozmówczynię, twierdząc, że:

Zachód śmierdzi, ma zniszczone środowisko, które zaśmieca różnymi związkami nienaturalnymi, PCV, CHVDP. Iż panują tam żydobójcy, robotnikobójcy, mordercy, którzy utrzymują się i swe niesłubne dzieci z ucisku, z tego, że sprzedają ludziom firmowe gówna w firmowym papierku sprzedawane przez firmę „Mc Donald’s”²⁰.

Jak twierdzi Snochowska-Gonzalez, usytuowanie Polski — zarówno fizyczne, jak i mentalne — pomiędzy Wschodem i Zachodem znajduje odzwierciedlenie w polskim syndromie postkolonialnym. Światopogląd Polaka łączy w sobie poczucie wyższości nad Rosją z poczuciem niższości wobec Europy Zachodniej, która z jednej strony jest obiektem pożądania, a z drugiej stanowi zagrożenie, ze względu na jej możliwą imperialną dominację nad Polską²¹.

Również Hanna Gosk analizuje *Wojnę polsko-ruską...* z perspektywy postkolonialnej. Przyglądając się utworom prozatorskim, jakie ukazały się w Polsce, poczynając od połowy lat 90. XX wieku, badaczka wyodrębnia te kontestujące nowe polskie realia gospodarczo-polityczne, te wskazujące starych/nowych wykluczonych oraz te próbujące podjąć refleksję nad mechanizmami kreującymi sytuacje sprzyjające wytwarzaniu się określonych rysów tożsamości wykluczonego czy opresjonowanego. Do tej ostatniej grupy Gosk zalicza *Wojnę polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną*. Píše ona, iż w książce Masłowskiej ten rodzimy dyskurs dochodzi do głosu wówczas, gdy ujawnia wypracowany w okresie długotrwałego zniewolenia pogardliwy stosunek do agresora postrzeganego jako dziki i prymitywny²². Bohaterzy Masłowskiej za „ruskie” uważają wszystko to, co „pozbawiło ich godnego miejsca w świecie i potraktowało jako gorszych”²³. Dlatego obraz ruskiego konstruują według reguł dyskursu kolonialnego. Jeszcze inna badaczka, Maria Janion, analizując w artykule

19 D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska...*, s. 34.

20 Ibidem, s. 34–35.

21 C. Snochowska-Gonzalez: *From rejection to praise of irony...*, s. 5–6.

22 H. Gosk: *Wychodzenie z „cienia imperium”*. *Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Universitas, Kraków 2015, s. 50–51.

23 H. Gosk: *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. *W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*. Universitas, Kraków 2010, s. 200.

Polska między Wschodem i Zachodem skomplikowane relacje polsko-rosyjskie, zauważa, że polska samoidentyfikacja dokonuje się poprzez przedstawienie Rosji jako nie w pełni wartościowego, lecz niebezpiecznego Innego. Powieść *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* stanowi według autorki kolejny akord w zmaganiach Polaków z wymyślonym „Ruskiem”²⁴.

Zofia Mitosek w książce *Poznanie (w) powieści — od Balzaka do Masłowskiej* omówieniu *Wojny polsko-ruskiej...* poświęca jeden rozdział, zatytułowany *Opracowanie do rzeczywistości*. Autorka sytuuje analizowany utwór w literackim nurcie postmodernizmu²⁵. Jako właściwości powieści, które za tym przemawiają, badaczka wskazuje: „niepewność ontologiczną” — zatarcie granicy pomiędzy rzeczywistością i fikcją i wynikający z tego brak pewności, czy świat przedstawiony w powieści istnieje, czy jest jedynie wytworem autorki; „niestabilny obraz świata” — pomimo osadzenia w realiach nie jest pewne, czy mamy do czynienia z narkotyczną wizją bohatera, czy może ze zbiorową halucynacją; „niezborność i niejednorodność podmiotu mówiącego” — monolog Silnego jest niespójny i niekompletny, a sam bohater wydaje się być luźnym zbiorem działań i myśli; oraz ostatni, czwarty element — treść utworu ukazuje świat bez wartości, „świat bez pragnienia, świat po rewolucji i po nowoczesności”²⁶. Tekst powieści jest reprezentacją mowy głównego bohatera, złożonej z różnych zapożyczonych języków, i przez imitację tej mowy konstruuje przedstawioną rzeczywistość — postać zostaje ukształtowana poprzez styl swojej wypowiedzi. Repertuar językowy Silnego definiują słowa należące do tzw. języka ulicy, przekleństwa, wulgaryzmy, słowa, które uzyskują znaczenie specjalne związane z podkulturą młodzieżową²⁷.

Akcja powieści Masłowskiej rozgrywa się w mieście w pobliżu morza — być może jest to rodzinne miasto autorki, Wejherowo. Głównym bohaterem i narratorem jest Andrzej „Silny” Robakowski. Poznajemy go w pubie, gdy z ust znajomej, Arlety, dowiaduje się, że jego dziewczyna, Magda, z nim zrywa. Dalej następuje ciąg wydarzeń, w trakcie którego Silny spędza czas z kolejną dziewczyną, Andżelą, bierze narkotyki i zawiera przelotną znajomość z Alą. Z relacji Silnego dowiadujemy się, jakie ma poglądy, w tym szczególnie na sytuację ekonomiczną kraju. Chwilami staje się niejasne, czy opisuje on rzeczywiste zdarzenia, czy też halucynacje, będące wytworem poddanego działaniu

24 M. Janion: *Polska między Wschodem i Zachodem*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 140, 149. http://rcin.org.pl/ibl/Content/54378/WA248_70340_P-I-2524_janion-polska.pdf [dostęp: 30.07.2023].

25 Z. Mitosek: *Poznanie (w) powieści — od Balzaka do Masłowskiej*. Universitas, Kraków 2003, s. 345.

26 Ibidem, s. 345—347.

27 Ibidem, s. 335—336.

narkotyków umysłu. Wszystko dzieje się w atmosferze trwającej w mieście wojny polsko-ruskiej. Informuje o tym, powołując się na Arletę, już w pierwszych liniijkach powieści narrator: „To ona mi powiedziała, że w mieście jest podobno wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”²⁸. W tekście pojawiają się następnie liczne inne odniesienia do trwającej rzekomo wojny, między innymi: „[...] wojna choćby ta polsko-ruska, co ma teraz miejsce w mieście [...]” i „Co uważasz o polityce, o tej całej wojnie polsko-ruskiej? [...]”²⁹. Wojna wydaje się wszechobecna i doszło do niej głównie z powodu handlujących w mieście Rosjan, którzy sprzedają niskiej jakości towar i przyczyniają się do pogorszenia sytuacji ekonomicznej³⁰. W mieście zorganizowany zostaje festyn z okazji Dnia Bez Ruska, na który Silnego zaprasza Andżela: „Ona mówi, że lubi spacerować, choćby nocą. Że jutro jest Dzień Bez Ruska na mieście, taki festyn i czy się z nią przejdę”³¹.

Język powieści, na który w swoich analizach wskazywały wszystkie cytowane badaczki (Snochowska-Gonzalez, Gosk, Janion i Mitosek), stał się przedmiotem rozważań Włodzimierza Mocha, lingwisty i krytyka literackiego, zajmującego się slangiem przedstawicieli subkultur młodzieżowych w przestrzeni wielkowiejskiej. Zagadnieniu temu poświęcił on artykuł *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”*. Omawiając język powieści, autor zwrócił uwagę na jego potoczny i slangowy charakter, nacechowany negatywnym wartościowaniem i dużą liczbą wyzwisk. Według Mocha wyrazy poddane są modyfikacjom słowotwórczym, formy te jednak najprawdopodobniej funkcjonują w młodzieżowym slangu, a innowacje słowotwórcze obecne są jedynie we frazeologizmach i wyrażeniach częściowo lub całkowicie metaforycznych³².

Autorem przekładu *Wojny polsko-ruskiej...* na język angielski jest Benjamin Paloff, wykładowca na University of Michigan w Stanach Zjednoczonych. Paloff zajmuje się komparatystyką, językami słowiańskimi oraz teorią i praktyką przekładu. Oprócz *Wojny polsko-ruskiej...* Doroty Masłowskiej przełożył on z języka polskiego również książki Marka Bieńczyka i Andrzeja Sosnowskiego. W roku 2010 Paloff został laureatem stypendium przyznawanego przez Instytut Książki w Polsce. Jak można dowiedzieć się z angielskiego przekładu powieści, autor konsultował swe wybory translatorskie z Anną Barańczak, wykładowcą języka polskiego w Harvard University. Tłumaczenie *Wojny polsko-*

28 D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska...*, s. 5.

29 Ibidem, s. 25, 135.

30 Ibidem, s. 40.

31 Ibidem, s. 53.

32 W. Moch: *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną”*. „Linguistica Bidgostiana” 2004, t. 1, s. 98.

-ruskiej... było już wcześniej przedmiotem analiz porównawczych Wacława M. Osadnika i Natalii Strzeleckiej w artykule *Ekwiwalencja językowa i kulturowa w angielskim i rosyjskim przekładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej* oraz Roberta Looby'ego w artykule *Mówić „Masłowską” po niemiecku i po angielsku*³³.

Analiza angielskiego przekładu powieści Masłowskiej w niniejszym artykule przeprowadzona będzie z perspektywy teorii postkolonialnej. Zbadane zostaną relacje zachodzące pomiędzy kulturą i językiem angielskim, rozumianym jako język dominujący, a kulturą i językiem polskim, traktowanym jako język peryferyjny. Celem analizy jest ustalenie, czy tłumacz powieści, Benjamin Paloff, skłaniał się w stronę udomowienia, posługując się *translationese*, i zacierał tożsamość słabszej kultury polskiej, czy też może akcentował jej odrębność, wybierając metodę egzotyzacji.

Przekład tytułu powieści

Badanie rozpocznie omówienie przekładu tytułu — *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Już jego polska wersja jest intrygująca. Jak wiemy, w roku 2002 nie toczyła się w Polsce żadna wojna przeciwko Rosji. Autorka powieści rzuca światło na tę kwestię w wywiadzie dla „Polityki” i wyjaśnia:

Jeden chłopak pracował w pubie w Wejherowie i powiedział mi, że przyszedł do niego skin i powiedział, że tu się toczy wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną. Byłam zszokowana, że ludzie coś takiego sobie wymyślają. W mieście było może z pięciu Rosjan, którzy przyjechali do Żarnowca do pracy. A tu wojna... Było to takie absurdalne, że zaczęło mi się podobać³⁴.

Jak widać, tytuł został zaczerpnięty z życia. Deklarowany problem jest dla przeciętnego Polaka zawsze aktualny, ze względu na trudną historię relacji

33 R. Looby: *Mówić „Masłowską” po niemiecku i po angielsku*. W: *Warsztaty translatorskie: Workshop on Translation IV*. Eds. R. Sokolowski, H. Duda, K. Klimkowski, J. Klimmek. Lublin—Ottawa 2007, s. 251–264. <https://pracownik.kul.pl/files/11043/public/wojna.pdf> [dostęp: 30.07.2023] (this file is a pre-publication draft); W. Osadnik, N. Strzelecka: *Ekwiwalencja językowa i kulturowa w angielskim i rosyjskim przekładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej*. „Przegląd Ruscystyczny” 2009, nr 1 (125), s. 79–111.

34 B. Pietkiewicz: *Dorota Masłowska: Wszystko rzuca cień*. „Polityka”, 4 listopada 2009. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/7835,1,wszystko-rzuca-cien-rozmowa-z-dorota-maslowska.read> [dostęp: 25.08.2019].

polsko-radzieckich i polsko-rosyjskich. Lektura powieści również potwierdza jego adekwatność. Jest zatem chwytliwy i rozpoznawalny, i także intrygujący. W jaki sposób przetłumaczyć taki tytuł na język angielski, aby optymalnie spełniał te same warunki oraz był ekwiwalentny?

Autor dla wydania na rynku amerykańskim zaproponował tytuł: *Snow White and Russian Red*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza „śnieżna biel i rosyjska czerwień”. Elementy bieli i czerwieni oraz rosyjskości są obecne również w oryginalnym tytule, ale w przekładzie brak nawiązania do wojny i flagi. Zasady i praktyka tłumaczenia tytułów powieści pozwalają stwierdzić, że zgodność semantyczna często odgrywa rolę drugorzędną. Czy zaproponowany tytuł ma jednak szansę przyciągać uwagę potencjalnych czytelników? *Snow White* to oczywiście Królewna Śnieżka, postać z jednej z bajek braci Grimm, doskonale znana w kulturze anglosaskiej. Istnieje też inna, o tytule *Schneeweißchen und Rosenrot*, przełożonym na język angielski jako *Snow-White and Rose-Red*. *Snow-White* i *Rose-Red* to imiona dwóch małych dziewczynek, z których pierwsza jest jasnowłosa, a druga ciemnowłosa³⁵. Jeśli przyjąć, że rozpoznawalność obydwu bajek jest współcześnie wysoka, to tytuł *Snow-White and Russian-Red* może zwracać na siebie uwagę i przez to zaistnieć w kulturze przyjmującej. Możliwe jest również znalezienie w *Wojnie polsko-ruskiej...* dalszej analogii, pod postacią dwóch bohatererek, „dziewczyn” Silnego — jasnowłosej Magdy i ciemnowłosej Andzeliki. Podsumowując, należy stwierdzić, że rozwiązanie przyjęte przez autora do przekładu tytułu powieści jest przykładem strategii udomowienia. Jak wspominałam, w Londynie książka została wydana pod tytułem *White and Red*. Zasadne jest przypuszczenie, że o modyfikacji tytułu zdecydowały względy marketingowe. Zważywszy na fakt, że motyw biało-czerwonych emblematów i biało-czerwonej kolorystyki jest jednym z wiodących motywów narracji, należy przyjąć, że *White and Red*, czyli „biało-czerwony”, oddaje przynajmniej część znaczeń obecnych w oryginalnym tytule i stanowi nawiązanie do treści utworu.

Przekład wyrazu „ruski”

Słowo „ruski” jest istotne ze względu na jego znaczenie dla całości opowieści, jak również ze względu na częstotliwość jego wystąpień w tekście. „[R]uski”

35 https://en.wikipedia.org/wiki/Snow-White_and_Rose-Red [dostęp: 23.05.2019].

znaczy: „dotyczący Rusi”; potocznie „rosyjski”³⁶, a także lekceważąco „Rosjanin, obywatel byłego ZSRR”³⁷. Pierwsze pojawienie się w oryginale wyrażenia „wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną” zostaje przetłumaczone jako „Polish-Russian war under a white-and-red flag” [wojna polsko-ruska pod biało-czerwoną flagą]³⁸. Wyraz „Russki” jest w języku angielskim neologizmem. Konstrukcyjnie nawiązuje do leksemu „ruski”, funkcjonującego w języku polskim, i brzmieniowo do słowa „руССкий” z języka rosyjskiego, o znaczeniach: 1. „rosyjski” i 2. „Rosjanin”³⁹. Jego transliteracja przy zastosowaniu alfabetu łacińskiego wyglądałaby tak: „russkiy”⁴⁰. Wykorzystanie wersalika „R” można uznać za zachowanie reguł języka docelowego, gdzie przymiotnik „Russian” pisany jest dużą literą. Również podwojone „ss” w wyrazie „Russki” może nawiązywać do pisowni „Russian” w języku angielskim. W omawianym przykładzie termin „Russki” został użyty jako przymiotnik. W tekście angielskim funkcjonuje on również jako rzeczownik, np.:

[...] we are supposedly fighting the Russkies under a white-and-red flag [walczymy ponoć z Ruskimi pod biało-czerwoną flagą]⁴¹.

Zapis w języku angielskim neologizmu „Russkies” pozwala sądzić, że jest to forma liczby mnogiej utworzona poprzez dodanie końcówki *-es* do formy liczby pojedynczej „Russki” (rusek). Posłużenie się neologizmem i transliteracją wskazuje na zastosowanie przez tłumacza strategii egzotyzacji.

Przekład pseudonimu „Silny”

Kolejny istotny element przekładu to sposób tłumaczenia pseudonimu głównego bohatera. W oryginale brzmi on „Silny”. Przez Paloffa został

36 *Słownik języka polskiego* (dalej: SJP Dor.). Red. W. Doroszewski. PWN, Warszawa 2000, wydanie internetowe. <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/ruski/> [dostęp: 23.05.2019].

37 *Słownik polszczyzny potocznej* (dalej: SPP). Red. J. Anusiewicz, J. Skawiński. PWN, Warszawa—Wrocław 1998, s. 104.

38 D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska...*, s. 1; eadem: *Snow White and Russian Red*. Trans. B. Paloff. Black Cat, New York 2005, s. 1.

39 *Słownik rosyjsko-polski*. Red. J. Dworecki. Wydawnictwo Sowietskaja Encyklopedia, Moskwa 1964, s. 684.

40 <https://en.wiktionary.org/wiki/русский> [dostęp: 23.05.2019].

41 D. Masłowska: *Snow White and Russian Red...*, s. 15.

oddany jako „Nails”⁴². „Nails” używane jest w języku angielskim w następujących wyrażeniach: „(as) hard/tough as nails” — o kimś: „bardzo twardy, bezkompromisowy”⁴³ oraz potocznie: „As hard/tough as nails” — „w doskonałej formie fizycznej” lub „pozbawiony uczuć”⁴⁴. W języku polskim wyraz „silny”⁴⁵ jest słowem neutralnym, jedynie zastosowanie go jako pseudonimu nadaje mu potocznego znaczenia. W przekładzie ten charakter przydomka „Silny” zostaje wzmocniony poprzez użycie wyrażenia z pogranicza języka kolokwialnego i slangu. Należy zatem stwierdzić, że w procesie tłumaczenia wykorzystano stylizację slangową⁴⁶, co można uznać za przejaw translatorskiej strategii udomowienia.

Osadnik w artykule *Ekwiwalencja językowa i kulturowa w angielskim i rosyjskim przekładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną” Doroty Masłowskiej* pisze, że Paloff nazywa głównego bohatera „Nails”, posługując się w tym celu pseudonimem jednego z najbardziej rozpoznawalnych przywódców gangów młodzieżowych w Nowym Jorku⁴⁷. Tłumacz, decydując się na zastosowanie określonych rozwiązań translatorskich, powinien jednak brać pod uwagę konotacje, jakie mogą zaistnieć u odbiorcy przekładu, nie tylko założone przez siebie, lecz także te niezamierzone, a wynikające ze skojarzeń czytelników, zależnych od poziomu ich erudycji i znajomości kultury docelowej. Znany jest jeszcze jeden przypadek gangstera z XIX-wiecznego Chicago, który zasłużył sobie na ten przydomek. Według Jaya Roberta Nasha, autora artykułu *Samuel J. 'Nails' Morton: From War Hero to Gangster*, Samuel J. Morton zyskał ten pseudonim dzięki swojej twardej postawie (*tough-as-nails attitude*) i waleczności w trakcie bójek ulicznych — był tak szybki i twardy, że czasami nie była mu w stanie sprostać nawet trójka czy czwórka przeciwników⁴⁸. Takie zastąpienie jednego pseudonimu innym jest przykładem zastosowania translatorskiej techniki ekwiwalentu funkcjonalnego⁴⁹. Oczywiście

42 D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska...*, s. 10; eadem: *Snow White and Russian Red...*, s. 8.

43 *Merriam-Webster Learner's Dictionary*. <http://learnersdictionary.com/definition/Nail> [dostęp: 23.05.2019]

44 *Longman Dictionary of Contemporary English* (dalej: Longman). Reprinted in Poland by PWN. PWN, Warszawa 1981, s. 690.

45 SJP Dor. <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/silny/> [dostęp: 29.08.2019].

46 K. Hejwowski: *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*. Śląsk Wydawnictwo Naukowe, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015, s. 243.

47 W. Osadnik, N. Strzelecka: *Ekwiwalencja językowa i kulturowa w angielskim i rosyjskim przekładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną”...*, s. 98.

48 <http://www.annalsofcrime.com/02-02-2col.htm> [dostęp: 27.08.2019].

49 K. Hejwowski: *Iluzja przekładu...*, s. 95–96.

należy pamiętać, że bohater polskiej powieści jedynie obcuje z narkotykami i raz wchodzi w konflikt z prawem, a jego odpowiednik w kulturze anglosaskiej jest przywódcą gangu, stąd „Nails” nie stanowi pełnego ekwiwalentu dla pseudonimu „Silny” i w rezultacie zaproponowane rozwiązanie translatorskie należy uznać za przypadek udomowienia.

Przekład onimów

Kolejny obszar analizy to przekład onimów, głównie imion i pseudonimów pozostałych bohaterów. Tłumacz zastosował w tym zakresie strategię mieszaną, w niektórych przypadkach imię pozostaje w oryginalnym brzmieniu, w innych otrzymuje odpowiednik. W oryginalnym brzmieniu do przekładu przeniesiono między innymi następujące imiona: Andrzej (Robakowski/Robakoski), Arleta, Magda, Kisiel i Lolo, zastąpione innymi imionami i pseudonimami zostały: Lewy — Lefty; Andżela — Angela; Natasza — Natasha; Klaudia, Eryczka, Nikola — Claudia; Max, Alex, Irek — Eric; Jaskółka — Swallow. Powyższe rozwiązania wskazują na stosowanie odpowiednio strategii udomowienia i egzotyzacji. W dalszej części artykułu omówione będą kolejno: przekład wyrażen potocznych, slangowych, wulgaryzmów i regionalizmów oraz wszelkiego rodzaju modyfikacji językowych.

Przekład wyrażen potocznych

Tabela 1 zawiera zestawienie wybranych do analizy wyrażen potocznych.

TABELA 1. Przekład słownictwa potocznego

<i>Wojna polsko-ruska...</i>	strona	<i>Snow White and Russian Red</i>	strona
to koniec z nim	11, 31	it's curtains for him	9, 37
psychiczny z dałnem	21	mentals with Down	23
na dłuższą metę	26	in the longer run	31

Leksem „koniec” w języku potocznym znaczy „śmierć”⁵⁰. Wyrażenie to zostało przetłumaczone na język angielski jako „it's curtains for him”.

⁵⁰ SPP, s. 62.

Slangowe znaczenie „curtains” to „koniec”, szczególnie „śmierć”⁵¹. Wyraz potoczny został więc oddany w tekście za pomocą wyrazu o charakterze slangowym. Wskazuje to na zastosowanie techniki stylizacji slangowej i w konsekwencji — translatorskiej strategii egzotyzacji.

Kolejne analizowane wyrażenie to „psychiczny z dałnem”. Zapis leksemu — „z dałnem” — jest niezgodny z przyjętym w języku polskim „z Downem”. Ten typ notacji można określić jako dialekt pozorny — pisownia leksemu jest niestandardowa, ale wynikająca z niej wymowa już tak; odbiegający od normy zapis sprawia wrażenie, że mówca posługuje się bardzo potocznym językiem⁵². Przekład wyrażenia na język angielski — „mentals with Down” — jest w języku docelowym określeniem standardowym. Należy zatem stwierdzić, że tłumacz zastosował technikę neutralizacji, co wskazuje na wybór strategii udomowienia.

„Na dłuższą metę” jest w języku polskim frazeologizmem, w którym słowo „meta” występuje w znaczeniu „odległość, dystans”. Frazeologizm ten stosowany jest, gdy mowa „o odległości w czasie, o zakresie ważności, wpływu, działania czego itp.”⁵³. W języku angielskim oddano go w formie neologizmu „in the longer run”. Jest to modyfikacja istniejącego w języku docelowym wyrażenia „in the long run”, o znaczeniu „w dłuższej perspektywie, koniec końców”⁵⁴. Tłumacz zdecydował się zatem na oddanie potocznego frazeologizmu w języku polskim za pomocą nowego frazeologizmu w języku angielskim⁵⁵. Przyjęte rozwiązanie należy uznać za przejaw egzotyzacji.

Podsumowując, należy stwierdzić, że na trzy analizowane przypadki tłumaczenia wyrażen potoczonych autor przekładu zastosował dwa razy strategię egzotyzacji i jeden raz strategię udomowienia. W następnej kolejności zbadać zostanie przekład wyrażen slangowych.

51 *The Oxford Dictionary of Modern Slang* (dalej: *Oxford Slang*). Eds. J. Ayto, J. Simpson. Oxford University Press, Oxford—New York 1996, s. 47.

52 J.C. Beal: *Language and Region*. Routledge, London—New York 2006, s. 22—23, 84—85.

53 SJP Dor. <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/meta/> [dostęp: 30.08.2019].

54 *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* (dalej: *Webster*). New Revised Edition. Random House, New York 1996, s. 1253.

55 K. Hejwowski, *Iluzja przekładu...*, s. 272.

Przekład wyrażen slangowych

Wybrane do analizy wyrażenia slangowe zostały przedstawione w tabeli 2.

TABELA 2. Przekład wybranych wyrażen slangowych

<i>Wojna polsko-ruska...</i>	strona	<i>Snow White and Russian Red</i>	strona
siara, niezła kaszana	33	that's just fucked up	41
twój bracki	42	your bro	53
więcej prochów	59	Crank	76

Wyrażenie „siara, niezła kaszana” oddane zostało w języku angielskim jako „that's just fucked up”. „Siara” w slangu młodzieżowym to inaczej „gafa, niezręczna sytuacja; wstyd, obciach”⁵⁶; „kaszana” to „skomplikowana, trudna sytuacja — zamieszanie, bałagan, niepowodzenie, skompromitowanie się”⁵⁷. Czasownik „to fuck up” w języku angielskim znaczy „zrobić bałagan”⁵⁸. W słowniku slangu opatrzony on jest kwalifikatorem *coarse* (wulgarny). Leksem slangowy w języku źródłowym został zatem oddany w języku docelowym za pomocą wyrazu slangowego o charakterze wulgarnym. Wybraną strategię należy określić jako udomowienie.

Wyraz „bracki” należy do rejestru slangowego i znaczy „brat”⁵⁹. Na język angielski został przełożony jako „bro” o znaczeniu „brat”, z tą różnicą, że w języku docelowym jest to leksem neutralny⁶⁰. Zastosowana została zatem technika neutralizacji, a więc doszło do udomowienia.

Kolejny wybrany do analizy zwrot to „więcej prochów”. Leksem „prochy” jest wyrazem potocznym i znaczy „narkotyki”⁶¹. Na język angielski został on przetłumaczony jako „crank”. W slangu amerykańskim „crank” oznacza „narkotyk, metamfetamina”⁶². Określenie potoczne w języku źródłowym zostało zatem oddane w języku docelowym jako wyraz slangowy. Przyjęte rozwiązanie należy uznać za udomowienie.

56 M. Czeszewski: *Słownik slangu młodzieżowego* (dalej: SSM). Wydawnictwo Ekolog, Piła 2001, s. 242.

57 SSM, s. 103.

58 Oxford Slang, s. 75.

59 *Słownik slangu studentów Uniwersytetu Gdańskiego*. Red. M. Widawski. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010, s. 24.

60 Webster, s. 187.

61 SSM, s. 110; SPP, s. 250.

62 <https://en.wiktionary.org/wiki/crank> [dostęp: 9.09.2019].

Podsumowując, należy stwierdzić, że w trakcie tłumaczenia we wszystkich trzech analizowanych przypadkach doszło do udomowienia.

Przekład wulgaryzmów

W tabeli 3 przedstawione zostały wybrane do analizy leksemy z grupy wulgaryzmów.

TABELA 3. Przekład wybranych wulgaryzmów

<i>Wojna polsko-ruska...</i>	strona	<i>Snow White and Russian Red</i>	strona
żeby mnie nie wkurwiała	15	not to piss me off	15
Pierdolisz	35	You're shitting me	43
gówno	37	shit	45

Pierwsze z wyrażeń, „żeby mnie nie wkurwiała”, zostało przełożone jako „not to piss me off”. W słowniku przekleństw i wulgaryzmów czytamy, że „ktoś albo coś wkurwia kogoś” znaczy „ktoś albo coś powoduje czyjąś irytację, silnie kogoś rozdrażnia”. Zwrot ten zostaje sklasyfikowany jako wulgaryzm systemowy o wysokim stopniu nacechowania⁶³. „Piss off” jest wyrażeniem slangowym o znaczeniu „rozżłościć lub zirytować, przygnębić”. „Pissed off” również jest kwalifikowane jako wulgaryzm⁶⁴. Wydaje się, że w procesie przekładu ujemne nacechowanie wulgaryzmu ulega nieznacznemu osłabieniu, co wskazywałoby na efekt strategii udomowienia.

Kolejny analizowany wyraz to „pierdolisz”. Słownik wulgaryzmów kwalifikuje leksem „pierdolić” jako wulgaryzm o wysokim stopniu nacechowania. „Pierdolisz” jako reakcja na cudzą wypowiedź znaczy, że „mówiący nie wierzy, by to, co ktoś powiedział, było prawdą”⁶⁵. W tekście docelowym „pierdolisz” zostaje oddane jako „You're shitting me”. Słownik slangu podaje następującą definicję czasownika „to shit”: „dokuczać lub próbować oszukać”. Czasownik „shit” również bywa kwalifikowany jako wulgaryzm⁶⁶. Podobnie jak w poprzednim przypadku w wyniku przekładu ujemne nacechowanie wulgaryzmu uległo osłabieniu, co ponownie należy uznać za rezultat zastosowania metody udomowienia.

63 M. Grochowski: *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów* (dalej: SPPW). PWN, Warszawa 1996, s. 158.

64 Oxford Slang, s. 169; Webster, s. 1097.

65 SPPW, s. 114–113.

66 Oxford Slang, s. 212; Webster, s. 1317.

Następna badana para wyrazów to „gówno” i „shit”. W wersji oryginalnej „gówno” pojawia się w kontekście: „mnie gówno, za przeproszeniem, interesuje”. W języku polskim „gówno” jest wulgaryzmem, a wyrażenie „coś gówno kogoś obchodzi” znaczy „coś kogoś nie interesuje”⁶⁷. Słownik slangu angielskiego jako jedno ze znaczeń rzeczownika „shit” podaje „bzdury, śmieci”. Leksem opatrzonym jest kwalifikatorem *wulgarny*⁶⁸. W procesie przekładu wulgaryzm zostaje oddany poprzez słowo z rejestru slangowego. Osłabienie ujemnego nacechowania jest bardzo nieznaczące, jednak być może i w tym przypadku można mówić o udomowieniu.

Podsumowując badanie tłumaczenia na język angielski wulgaryzmów, należy odnotować, iż na trzy omawiane przypadki trzy razy doszło do udomowienia przekładu. Kolejny obszar językowy, który zostanie poddany analizie translatorycznej, to elementy regionalne i gwarowe.

Przekład elementów regionalnych i gwarowych

Wybrane do analizy elementy regionalne i gwarowe zostały przedstawione w tabeli 4.

TABELA 4. Przekład elementów regionalnych i gwarowych

<i>Wojna polsko-ruska...</i>	strona	<i>Snow White and Russian Red</i>	strona
gównatus	37	shit	45
farfocle	53	tatters	68
rajtki	46	stockings	58

„Gównatus” jest wyrazem gwarowym należącym do gwary poznańskiej i oznacza „chała, gówno”⁶⁹. W przekładzie na język angielski zostaje oddany jako leksem slangowy i/lub wulgaryzm „shit”. Słowo „farfocle” należy do gwary warszawskiej i znaczy „strzępy, coś wiszącego”⁷⁰. Na język docelowy jest przetłumaczone jako leksem neutralny „tatters” [strzępy]⁷¹. „Rajtki” to z kolei

67 SPPW, s. 74–75.

68 Oxford Slang, s. 213.

69 *Słownik gwary miejskiej Poznania*. Red. M. Gruchmanowa, B. Walczak. PWN, Warszawa—Poznań 1997, s. 216.

70 *Słownik gwar polskich*. Red. J. Karłowicz. T. 2. Akademia Umiejętności, Kraków 1901, s. 214.

71 *Wielki słownik angielsko-polski PWN Oxford*. PWN, Warszawa 2002, s. 1201.

regionalizm krakowski o znaczeniu „damskie rajstopy”⁷². W przekładzie został on oddany jako leksem standardowy „stockings” [pończochy]⁷³.

Podsumowując analizę przekładu elementów regionalnych i gwarowych, należy stwierdzić, że wszystkie zostały oddane w języku docelowym za pomocą leksemów standardowych, za każdym razem zatem tłumacz wybrał strategię udomowienia.

Zagadnienie przekładu elementów regionalnych i gwarowych rozpatrywane jest przez wielu teoretyków tłumaczenia w kategorii nieprzekładalności. Obecne w oryginalnym tekście dialekty, gwary lokalne, zawodowe itp., należące do języka oryginału, stanowią — jak twierdzi Olgierd Wojtasiewicz — wyjątkową trudność przekładową lub są niemożliwe do przetłumaczenia. Zastąpienie w przekładzie bardzo wyrazistej gwary, np. podhalańskiej, gwarą górali szkockich, wywoła bowiem u odbiorcy skojarzenia ze Szkocją, a więc nieobecne w oryginale⁷⁴. Na ryzyko związane z próbą znalezienia ekwiwalentu stylistycznego zwraca uwagę również Henryk Lebedziński, pisząc, iż pociąga ona za sobą niebezpieczeństwo sztuczności, naruszenia proporcji i wadliwej analogii⁷⁵. Opisując ten sam problem, John C. Catford stwierdza, że o ile można przyjąć, iż wszystkie języki posiadają odmiany, o tyle ich liczba i rodzaj są różne dla każdego z nich, i w konsekwencji mogą nie istnieć ekwiwalenty danych rejestrów i stylów⁷⁶. Z tym zjawiskiem mieliśmy do czynienia w przypadku dokonanego przez Paloffa przekładu slangu, wulgaryzmów oraz elementów gwarowych i regionalizmów.

W następnej kolejności omówiony zostanie przekład wybranych wyrazów, zwrotów i wyrażeń będących modyfikacjami językowymi.

72 *Powiedziane po krakowsku. Słownik regionalizmów krakowskich*. Red. D. Ochmann, R. Przybylska. Wydawnictwo LIBRON — Filip Lohner, Kraków 2017, s. 279.

73 PWN Oxford, s. 1152.

74 O. Wojtasiewicz: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. „TEPIS” Sp. z o.o., Warszawa 1992, s. 90.

75 H. Lebedziński: *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*. PWN, Warszawa 1981, s. 93.

76 J.C. Catford: *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford University Press, London 1967, s. 85.

Przekład modyfikacji słowotwórczych, modyfikacji związków frazeologicznych i wyrażen potocznych oraz innowacji stylistycznych

Wybrane do badania wyrażenia zostały przedstawione w tabeli 5.

TABELA 5. Przekład wybranych modyfikacji wyrazów, zwrotów
i wyrażen oraz innowacji stylistycznych

<i>Wojna polsko-ruska...</i>	strona	<i>Snow White and Russian Red</i>	strona
Jeszcze żal, że nie zostało mi to powiedziane w cztery oczy przez nią	5	All the worse it wasn't told straight to my four eyes, by her	2
jakieś dziecko mnie poprosi o na jedzenie	10	ask me for something to grub on	8
Patrzę na nią jak w zakłęty	47	I look at her like a deer in the headlights	60

Jako pierwszy poddany zostanie analizie przekład na język angielski zwrotu „Jeszcze żal, że nie zostało mi to powiedziane w cztery oczy przez nią”. W języku polskim funkcjonują następujące frazeologizmy, w których występuje słowo „oczy”: „w cztery oczy” o znaczeniu „we dwie osoby, bez świadków, sam na sam” oraz „w oczy, w żywe oczy” o znaczeniu „bezpośrednio, w czyjejś obecności, otwarcie”⁷⁷. W omawianym zdaniu nastąpiło niepoprawne połączenie tych dwóch frazeologizmów. Właściwe byłoby: „że nie powiedziała mi tego prosto w oczy” lub „że nie porozmawiała ze mną w cztery oczy”. Zdanie zostało przetłumaczone jako „All the worse it wasn't told straight to my four eyes, by her”. W języku angielskim funkcjonuje wyrażenie „to tell something straight”, gdzie „straight” znaczy „clearly” [jasno, bez ogródek], np. „I told him straight”⁷⁸. Tłumacz zastosował nieomal dosłowny przekład zmodyfikowanego wyrażenia polskiego, tworząc w angielskim również nieistniejącą frazę „straight to my four eyes”. Rozwiązanie to należy uznać za przejaw egzotyżacji.

Kolejne analizowane sformułowanie to „jakieś dziecko mnie poprosi o na jedzenie”. Standardowa konstrukcja brzmiałaby „poprosi o pieniądze na jedzenie” lub „poprosi o jedzenie”. Paloff w tekście docelowym posłużył się zwrotem „ask me for something to grub on”, gdzie „grub” jest rzeczownikiem z rejestru slangowego, o znaczeniu „żywność” [food]⁷⁹. Przyjęte przez tłumacza

⁷⁷ SJP Dor. <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/oko/> [dostęp: 23.05.2019].

⁷⁸ Longman, s. 1043.

⁷⁹ Oxford Slang, s. 18.

rozwiązanie również odbiega od standardowych alternatyw: „ask me for something to eat” lub „ask me for money for food”. Mamy zatem do czynienia z niepoprawną konstrukcją językową w języku docelowym, a przyjętą strategię tłumaczenia należy uznać za egzotyzację.

Następny zmieniony związek frazeologiczny to „Patrzę na nią jak w zakłę-
tą”. W języku polskim funkcjonuje frazeologizm „wpatrywać się w kogo jak w obraz, jak w tęczę”, który oznacza „wpatrywać się w kogo z zachwytem, z uwielbieniem”⁸⁰. Wyraz „zakłęty” w użyciu przymiotnikowym znaczy „zaczarowany”⁸¹. Tłumacz oddaje przekształcony frazeologizm jako „I look at her like a deer in the headlights”. Podobnie jak w języku źródłowym również w języku docelowym jest to frazeologizm zmodyfikowany, gdyż standardowy brzmi „be like a deer caught in the headlights” i znaczy „być tak przestraszonym lub zaskoczonym, że nie jesteś w stanie myśleć ani się poruszać”⁸². Zastosowanie transformacji frazeologicznej w języku docelowym ponownie wskazuje na strategię translatorską egzotyzacji.

Podsumowując, wszystkie analizowane przypadki przekładu modyfikacji słotwórczych, modyfikacji związków frazeologicznych i wyrażeń potocznych oraz innowacji stylistycznych stanowią przykład zastosowania strategii tłumaczeniowej egzotyzacji. Z pewnością udało się w ten sposób tłumaczowi zasygnalizować czytelnikowi anglojęzycznemu „obcość” kultury źródłowej. Oczywiście takie rozwiązania mogą również przysporzyć trudności w odbiorze tekstu docelowego, na co zwrócił uwagę jeden z czytelników przekładu, publikując w Internecie następujący komentarz:

Szybko odkrywamy, że Nails nie za bardzo przejmuje się konwencjami gramatycznymi czy zasadami konstruowania wypowiedzi, co sprawia, że przebrnięcie przez książkę jest koszmarem. Wydaje mi się, że w zamierzeniu ma on brzmieć, jakby był polskim imigrantem, który jeszcze nie opanował języka obcego kraju — co byłoby zrozumiałe, gdyby nim był w rzeczywistości. Zważywszy jednak na fakt, że Nails ma być Polakiem w rodzinnym kraju, nie jestem pewien, czy to działa [tłum. M.C.]⁸³.

Przed sformułowaniem ostatecznych wniosków dokonane zostanie podsumowanie przeprowadzonego badania dla wszystkich analizowanych obszarów

80 SJP Dor. <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/wpatrywa%C5%82/> [dostęp: 4.09.2019].

81 SJP Dor. <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/zak%C5%82%C4%99ty/> [dostęp: 4.09.2019].

82 *Cambridge International Dictionary of Idioms*. Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 183.

83 MisterHobgoblin. <https://www.amazon.co.uk/White-Red-Dorota-Maslowska/dp/1843544237> [dostęp: 11.09.2019].

translacji. Jako pierwszy omówiony został przekład tytułu powieści, gdzie tłumacz posłużył się strategią udomowienia. Metoda ta została wybrana również do oddania pseudonimu głównego bohatera. Jeden z kluczowych elementów językowych tekstu, „ruski”, został natomiast przełożony na język angielski przy wykorzystaniu techniki egzotyzacji. W przypadku onimów Paloff posłużył się strategią mieszaną, stosując tyle samo razy metodę udomowienia i egzotyzacji (odpowiednio trzy i trzy). Do oddania języka potocznego egzotyzacja została użyta dwa razy, a udomowienie jeden raz. W zakresie tłumaczenia wyrażen slangowych i wulgaryzmów także wybrana została strategia udomowienia — zastosowano ją we wszystkich sześciu analizowanych przykładach. Jest ona również jedyną techniką wykorzystaną do przekładu wybranych wyrażen gwarowych i regionalizmów. Odwrotną tendencją, to znaczy poleganie wyłącznie na egzotyzacji (trzy na trzy przykłady), należy odnotować w przypadku tłumaczenia modyfikacji językowych.

Powyższe podsumowanie dowodzi, że strategia egzotyzacji ani raz nie została zastosowana do przekładu wyrażen slangowych i wulgaryzmów oraz regionalizmów. W przypadku slangu posłużono się funkcjonującymi w języku docelowym odpowiednikami, które jednak należą do innego rejestru. Podobnie było z wulgaryzmami. Tłumacz nie podjął również próby oddania w języku docelowym elementów gwarowych i regionalizmów, za każdym razem wybierając strategię udomowienia. Paloff wykorzystał natomiast metodę egzotyzacji do przekładu wyrażen potocznych oraz konstrukcji będących modyfikacjami językowymi. Posługując się twórczą stylizacją, zaproponował nowatorskie rozwiązania słowotwórcze i stylistyczne w języku docelowym.

Na podstawie przeprowadzonej analizy translatologicznej należy stwierdzić, że tłumacz *Wojny polsko-ruskiej...* zastosował egzotyzację dziewięć, a udomowienie piętnaście razy. Wskazuje to na nieomal dwa razy częstsze używanie tej drugiej, co świadczy o przeniesieniu kultury języka oryginału do kultury przyjmującej jedynie w niewielkim stopniu i może skutkować zacieraaniem tożsamości kultury polskiej, czyli peryferyjnej, w starciu z dominującą kulturą angielską. Należy jednak zwrócić uwagę na opisane przeze mnie trudności towarzyszące przekładowi różnych odmian mowy oraz na fakt, iż stanowi ona główne tworzywo omawianej powieści. Wspominała o tym w jednym z wywiadów sama autorka *Wojny polsko-ruskiej...*:

Na przestrzeni dziesięciu ostatnich lat wszystkie moje książki zostały przetłumaczone na mniej lub więcej języków, w zależności od stopnia językowego koszmaru. *Wojna i Rumuni* były tłumaczone najczęściej, a *Paw* siłą rzeczy mniej, ponieważ jest ekstremalnie trudny, zapętlony. W każdym razie przez te lata zaczęła nadchodzić mnie myśl, że tłumaczenie jest niemożliwe. Że książka

przetłumaczona jest zupełnie inną książką niż oryginalna, znaczy coś zupełnie innego w rzeczywistości językowej, do której trafia⁸⁴.

Przeprowadzone przeze mnie badanie pokazuje jednak, że tłumaczowi udało się zasygnalizować obcość w niemal połowie przypadków, a przekład zaistniał w kulturze dominującej, budując sieć nowych znaczeń dla czytelników odmiennego kręgu kulturowego.

Literatura

- Bassnett S., Lefevere A.: *Introduction. Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies*. W: *Translation, History and Culture*. Eds. S. Bassnett, A. Lefevere. Cassell, London 1995, s. 3—13.
- Beal J.C.: *Language and Region*. Routledge, London—New York 2006.
- Bilikiewicz-Blanc D.: *Przedmowa*. W: *Literatura polska w przekładach 1981—2004*. Red. D. Bilikiewicz-Blanc, T. Szubiakiewicz, B. Capik. Biblioteka Narodowa. Instytut Bibliograficzny. Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2005, s. VII—X.
- Cambridge International Dictionary of Idioms*. Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Catford J.C.: *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford University Press, London 1967.
- Czeszewski M.: *Słownik slangu młodzieżowego*. Wydawnictwo Ekolog, Piła 2001.
- Gosk H.: *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. W *kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*. Universitas, Kraków 2010.
- Gosk H.: *Wychodzenie z „cienia imperium”*. *Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Universitas, Kraków 2015.
- Grochowski M.: *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. PWN, Warszawa 1996.
- Hejrowski K.: *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*. Śląsk Wydawnictwo Naukowe, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice 2015.
- Heydel M.: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetyki w twórczości Czesława Miłozza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 21—40.

84 M. Szarejko: *Świat złego tłumaczenia*. Rozmowa z D. Masłowską. „Nowe Książki” 2012, nr 11, s. 6.

- Janion M.: *Polska między Wschodem i Zachodem*. „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 131–149. http://rcin.org.pl/ibl/Content/54378/WA248_70340_P-I-2524_janion-polska.pdf [dostęp: 30.07.2023].
- Lebiedziński H.: *Elementy przekładoznawstwa ogólnego*. PWN, Warszawa 1981. *Longman Dictionary of Contemporary English*. Reprinted in Poland by PWN. PWN, Warszawa 1981.
- Looby R.: *Mówić „Masłowską” po niemiecku i po angielsku*. W: *Warsztaty translatorskie: Workshop on Translation IV*. Eds. R. Sokolowski, H. Duda, K. Klimkowski, J. Klimek. Lublin—Ottawa 2007, s. 251–264. <https://pracownik.kul.pl/files/11043/public/wojna.pdf> [dostęp: 30.07.2023] (this file is a pre-publication draft).
- Masłowska D.: *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*. Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003.
- Masłowska D.: *Snow White and Russian Red*. Trans. B. Paloff. Black Cat, New York 2005.
- Merriam-Webster Learner’s Dictionary*. <http://learnersdictionary.com/definition/Nail> [dostęp: 23.05.2019].
- Mitosek Z.: *Poznanie (w) powieści — od Balzaka do Masłowskiej*. Universitas, Kraków 2003.
- Moch W.: *Język dresiarzy w powieści Doroty Masłowskiej „Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną”*. „Linguistica Bidgostiana” 2004, t. 1, s. 97–115.
- Osadnik W., Strzelecka N.: *Ekwiwalencja językowa i kulturowa w angielskim i rosyjskim przekładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną” Doroty Masłowskiej*. „Przegląd Rusycystyczny” 2009, nr 1 (125), s. 79–111.
- The Oxford Dictionary of Modern Slang*. Eds. J. Ayto, J. Simpson. Oxford University Press, Oxford—New York 1996.
- Paszporty Polityki: Literatura: Dorota Masłowska*. 3 listopada 2009. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/164463,1,literatura-dorota-maslowska.read> [dostęp: 25.08.2019].
- Pietkiewicz B.: *Dorota Masłowska: Wszystko rzuca cień*. „Polityka”, 4 listopada 2009. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/7835,1,wszystko-rzuca-cien-rozmowa-z-dorota-maslowska.read> [dostęp: 25.08.2019].
- Powiedziane po krakowsku. Słownik regionalizmów krakowskich*. Red. D. Ochmann, R. Przybylska. Wydawnictwo LIBRON — Filip Lohner, Kraków 2017.
- Rzepa J.: *Literatura polska w przekładzie na język angielski 1999–2009*. „Przekładaniec” 2010, nr 24: *Mysł feministyczna a przekład*, s. 345–374. <https://doi.org/10.4467/16891864PC.11.020.0219>.
- Schleiermacher F.: *O różnych metodach tłumaczenia*. Przeł. P. Bukowski. „Przekładaniec” 2008, nr 21: *Historie przekładów*, s. 8–29. <https://ejournals>.

- eu/czasopismo/przekladaniec/artikul/o-roznych-metodach-tlumaczenia-w-przekladzie-piotra-bukowskiego [dostęp: 25.08.2019].
- Słownik gwar polskich*. Red. J. Karłowicz. T. 2. Akademia Umiejętności, Kraków 1901.
- Słownik gwary miejskiej Poznania*. Red. M. Gruchmanowa, B. Walczak. PWN, Warszawa—Poznań 1997.
- Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. PWN, Warszawa 2000, wydanie internetowe. <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/ruski/> [dostęp: 23.05.2019].
- Słownik polszczyzny potocznej*. Red. J. Anusiewicz, J. Skawiński. PWN, Warszawa—Wrocław 1998.
- Słownik rosyjsko-polski*. Red. J. Dworecki. Wydawnictwo Sowietskaja Encyklopedia, Moskwa 1964.
- Słownik slangu studentów Uniwersytetu Gdańskiego*. Red. M. Widawski. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010.
- Snell-Hornby M.: *Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany*. W: *Translation, History and Culture*. Eds. S. Bassnett, A. Lefevere. Cassell, London 1995, s. 79—85.
- Snochowska-Gonzalez C.: *From rejection to praise of irony. Dorota Masłowska in her search of 'we'*. „*Studia Litteraria Historica*” 2016, no. 5, s. 1—50. <https://doi.org/10.11649/slh.2016.009>.
- Spivak G.: *The Politics of Translation*. W: *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. Ed. L. Venuti. Routledge, London—New York 2012, s. 312—330.
- Szarejko M.: *Świat złego tłumaczenia*. Rozmowa z D. Masłowską. „*Nowe Książki*” 2012, nr 11, s. 4—7.
- Venuti L.: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, London—New York 2004.
- Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. New Revised Edition. Random House, New York 1996.
- Wielki słownik angielsko-polski PWN Oxford*. PWN, Warszawa 2002.
- Wojtasiewicz O.: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. „TEPIS” Sp. z o.o., Warszawa 1992.

Strony internetowe

- MisterHobgoblin. <https://www.amazon.co.uk/White-Red-Dorota-Maslowska/dp/1843544237> [dostęp: 11.09.2019].
- <http://www.annalsofcrime.com/02-02-2col.htm> [dostęp: 27.08.2019].
- https://en.wikipedia.org/wiki/Snow-White_and_Rose-Red [dostęp: 23.05.2019].
- <https://en.wiktionary.org/wiki/crank> [dostęp: 9.09.2019].

<https://en.wiktionary.org/wiki/русский> [dostęp: 23.05.2019].

https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_polsko-ruska_pod_flagą_biało-czerwoną [dostęp: 28.07.2023].

Mira Czarnecka

Angielski przekład *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* w perspektywie teorii postkolonialnej

STRESZCZENIE | Artykuł poświęcony jest analizie tłumaczenia na język angielski wydanej w Polsce w roku 2002 *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* autorstwa Doroty Masłowskiej. Badanie usytuowano w kontekście postkolonialnej teorii przekładu i przeprowadzono z perspektywy kultury przyjmującej. Dokonana analiza prowadzi do wniosków, że Benjamin Paloff, podejmując decyzje translatorskie, częściej wybierał metodę udomowienia niż egzotyzacji, co spowodowało częściowe zatarcie w przekładzie cech kultury źródłowej obecnych w oryginale.

SŁOWA KLUCZOWE | Dorota Masłowska, przekład, teoria postkolonialna, udomowienie, egzotyzacja

MIRA CZARNECKA | dr, anglistka, tłumaczka literatury amerykańskiej i brytyjskiej. Adiunkt w Katedrze Dydaktyki Przekładu w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze obejmują zagadnienia dotyczące przekładu literackiego, w tym szczególnie tłumaczenie mowy niestandardowej, oraz teorię postkolonialną. Interesuje się również komunikacją i językiem angielskim w biznesie.



Бравый новый мир Виктора Пелевина К вопросу о польском переводе романа *S.N.U.F.F.*

Viktor Pelevin's Brave New World Selected Comments on the Polish Translation of the Novel *S.N.U.F.F.*

Jolanta Lubocha-Kruglik



<https://orcid.org/0000-0001-8022-5901>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

jolanta.lubocha-kruglik@us.edu.pl

Дата заявки: 29.02.2024 г. | Дата рецензии и одобрения: 12.04.2024 г.

ABSTRACT | The paper examines difficulties in translating meaningful (allusive) proper names and selected paratexts in the novel *S.N.U.F.F.* by Victor Pelevin. The chosen exemplification material shows the multi-dimensionality of Victor Pelevin's prose and the resulting translation problems. Translation is transferring a text from one intertextual and cultural space to another. For this reason, it inevitably results in a loss of some intertextual references and a gain of new ones.

KEYWORDS | Pelevin, literary translation, proper names, paratext, title, multiple meaning, *S.N.U.F.F.*

Виктор Пелевин — это один из самых известных в настоящее время русских писателей, называемый последователем Гоголя и Булгакова. Критики причисляют его творчество ко второй волне постмодернизма, хотя он сам, парадоксально, постмодернистом себя не считает. Каждый роман писателя вызывает бурную реакцию читателей, не оставляя равнодушными ни его многочисленных поклонников, ни критиков, которых тоже довольно много. Этот факт обуславливается тем, что проза В. Пелевина не вписывается в рамки однозначной оценки. Почти все его произведения представляют собой один большой гипертекст, состоящий из множества фрагментов, связанных друг с другом с помощью огромного количества перекрёстных отсылок. Писатель охотно обращается к культурным символам советской эпохи, вводит элементы фэнтези, буддийской философии, славянской демонологии, мистических традиций, феминизма или цифрового мира. Жанровую структуру прозы Виктора Пелевина можно определить как поливариантную. В интертекстуальном пространстве его произведений важную роль играют авторские паратексты, многочисленные явные и скрытые цитаты, аллюзивные имена собственные и многомерные заглавия. Все они выполняют не просто декоративную функцию. Их появление всегда связано с сюжетом, позволяет понять его ход и то, что говорится между строк. Помимо прочего, много здесь политических интриг, карикатурного изображения средств массовой информации и насмешек над шоу-бизнесом. Почти во всех работах Пелевина присутствуют атрибуты компьютерной цивилизации и виртуализации реальности. Декодирование его текстов всегда должно учитывать свойственные писателю тенденции к переворачиванию смыслов, его ироническое и провокационное видение мира.

Переводчики по-разному оценивают возможность перевода пелевинской прозы. Некоторые считают, что перевод его произведений не доставляет никаких проблем — другие же — как Лев Данилкин — утверждают, что он «плохо конвертируется»¹. Тем не менее Пелевин является автором, произведения которого очень активно переводятся на другие языки. В 1995 году с произведениями Виктора Пелевина познакомились французские читатели: в парижском издательстве Seuil вышли в свет *Омон Ра* и *Жизнь насекомых*, в 2001 году Пелевин подписал договор с англоязычным издательством Viking. В том же году в американских книжных магазинах появляется *Чапаяев и Пустота* под заглавием *Buddha's Little Finger* в переводе Эндрю Бромфилда, а также бромфилд-

1 Цит. по: С. Полотовский: *Пелевин и поколение пустоты*. Манн, Иванов и Фербер (МИФ), Москва 2012, с. 130.

довский перевод *Чапаева* под другим заглавием — *The Clay Machine-Gun* (*Глиняный пулемёт*), который оказался в финале Дублинской литературной премии².

В настоящей статье предметом анализа будет роман Пелевина *S.N.U.F.F.*, опубликованный в России в 2011 году, и его польский перевод, выполненный Александром Яновским (2018)³. Определяя жанровую принадлежность этого романа, Пелевин назвал его утопией, записывая, однако, это слово в орфографии официального «верхне-среднесибирского» языка Уркаганата — *утопия*, т.е. с буквой *i*, а также с перечёркнутым косой чертой *o*. Такая запись придаёт ему, безусловно, иронический оттенок (в платёжных квитанциях так принято обозначать нули; кроме того, этот символ применяется в математике для обозначения пустого множества)⁴. Критиками же роман называется антиутопией, хотя, как замечает Юлия Чернявская, «*S.N.U.F.F.* не может претендовать на соответствие классическому утопическому/антиутопическому канону, поскольку здесь отсутствует установка на создание идеальной/неидеальной модели мироздания [...]»⁵. *S.N.U.F.F.* Виктора Пелевина — это аллегорический роман, насыщенный метафорами и символами. В нём представлен мир на преддверии войны — мир фальшивых новостей и экстремальной пропаганды, подвешенный между вымыслом и искусственно созданной реальностью. Несмотря на литературную фикцию, трудно не заметить, что он странно и тревожно близок. Действие *S.N.U.F.F.* разворачивается в постапокалиптической реальности, удалённой от нашей примерно на 700 лет. За это время изменилась не только политическая карта мира, но и сам способ его функционирования. Человечество разделилось на два лагеря — нижний и верхний. Часть людей, оставшаяся на земле, называется орками (а также урками); их страна — Оркланд (он же Уркаинский Уркаганат) расположена на территории Сибири. Вторая часть, именуемая себя людьми, поселилась на офшаре — искусственном спутнике земли. Их страна называется Биг Биз или Бизантиум. Уркаина

2 Ibidem, с. 129.

3 Отметим, что *S.N.U.F.F.* был предметом интереса со стороны многих польских литературоведов, однако до сих пор существует немного работ, посвящённых его переводу. Среди них мы хотели бы обратить внимание на статью Яна Я. Германа, содержащую существенные замечания по поводу перевода игры слов в данном романе: J.J. German: *Игра слов в романе В. Пелевина S.N.U.F.F. и его польском переводе*. „Przegląd Rusycystyczny” 2021, nr 4 (176), с. 115—135.

4 Графема *ø* как буква используется также в датской, исландской, норвежской и фарерской орфографии.

5 Ю.О. Чернявская: *Традиции жанра антиутопии в повести Пелевина «S.N.U.F.F.»*. «Вестник ТГПУ» 2013, № 2 (130), с. 65.

представляет собой тоталитарное государство с деградирующим и технологически отсталым обществом, в быту говорящим на «верхнерусском» языке. Бизантизм, наоборот, — это продвинутое технологически государство, так называемая «либеративная демократура», в которой на самом деле царствует монополистический капитализм, контролирующий все области жизни с помощью огромных корпораций. Люди говорят на церковно-английском языке, похожем на английский. Несмотря на указанные различия — оба этих мира в равной степени ужасны⁶. И люди, и орки поклоняются Маниту, по воле которого снимают *снаффы*. Примерно раз в год между людьми и орками случается война.

Размышления над польским переводом романа *S.N.U.F.F.* мы ограничим несколькими аспектами, трактуя наши комментарии как начало (или продолжение) дискуссии на эту тему, но не как её завершение. Начнём с предтекстовой единицы паратекста — названия, которое и здесь, и в любом другом переведённом тексте, приобретает особый статус. Произведение, переведённое на другой язык, всегда остаётся продуктом своего автора, но в новом культурном пространстве оно функционирует по-другому. В случае романа *S.N.U.F.F.*, однако, мы наблюдаем интересную ситуацию. Читатель оригинала видит на обложке иноязычное слово, написанное другим алфавитом, т.е. выступающее перед ним в качестве «потенциального носителя категории чужого»⁷. И это является понятным, так как членение универсума на два мира — «свой» и «чужой» является, по словам Юрия Лотмана, «одним из фундаментальных семиотических принципов»⁸. Польский читатель видит то же самое иностранное слово, но записанное на знакомом ему алфавите, в связи с чем ощущение чуждости является не настолько сильным.

6 Описанный здесь конфликт разворачивается между фракциями, названия которых сразу же вызывают ассоциации с современными конфликтами, в частности с войной за нашей восточной границей. Ведь и в наше время есть орк, или, скорее, урк, Уркаина и возвышающийся Большой Биз, Бизантизм, механический город, сфера, полная современных технологий и способов создания реальности. Многие утверждают, что в данном романе Пелевин предвидел реальность последующих лет.

7 Роман Левицки к таким сигналам относит, в частности, «имена собственные, адресативы, варваризмы, словообразовательные элементы в составе лексических единиц, фразы, морфологические и синтаксические единицы, графические элементы и названия реалий» (R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, с. 45). Здесь и далее, если не указано иначе, перевод цитат И.Л.-К.

8 Ю.М. Лотман: *О языке типологических описаний культуры*. «Труды по знаковым системам» 1969, т. 4, с. 465.

Аббревиатурная форма заглавия художественного произведения эпохи постмодернизма является приёмом, к которому писатели прибегают часто⁹. В результате его применения заглавие становится метазнаком своего текста, в связи с чем процесс его декодирования и интерпретации проходит и до прочтения основного текста, и в процессе его прочтения и интерпретации¹⁰. Процесс интерпретации всегда усложняется, если заглавие не является однозначным, имеет скрытые смыслы и интертекстуальные отсылки, в результате чего его прочтение может быть разным. Именно таким является заглавие анализируемого нами романа. Помимо прочего, следует отметить, что, учитывая словарное значение этой лексемы, в романе практически не находим того, что подразумевается под *снаффом*. Термин *snuff* обычно используется для обозначения жанра фильмов, в которых показаны сцены пыток, насилия, изнасилований и убийств. Он вошёл в обиход благодаря низкобюджетному фильму ужасов 1976 года именно с таким заглавием — *Snuff* (первоначальное название — *Slaughter*), снятому режиссёрами Майклом и Робертой Финдли¹¹. Фильм затрагивал тему убийств, совершённых «семьёй» Мэнсона и стал известен широкой аудитории после того, как была снята другая концовка, изображающая убийство молодой женщины съёмочной группой (как можно было полагать — создателями вышеупомянутого фильма ужасов)¹². Само слово *snuff* заимствовано из лондонского сленга, в котором оно имеет значение «нюхать, порция»; *take snuff* означает «нюхать табак» (но нюхать можно не только табак). Оно используется также для описания социопатов, получавших удовольствие от убийства¹³. Согласно *Collins English Dictionary*, *снафф-фильм* — это «порнографический фильм,

9 См., напр., статью, посвящённую проблемам перевода романа Т Виктора Пелевина: J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa: *Gra (z) tekstem, gra z czytelnikiem: kilka uwag o polskim przekładzie powieści Wiktora Pielewina „T”*. „Przegląd Rusycystyczny” 2018, nr 1 (161), с. 129—142.

10 Напомним, что согласно Чарльзу Пирсу, любой знак имеет три основные характеристики: материальную оболочку, обозначаемый объект и правила интерпретации, устанавливаемые человеком. См. Ч. Пирс: *Начала прагматизма*. Пер. В.В. Кирющенко, М.В. Колопоти. Алетейя, Санкт-Петербург 2000, с. 177.

11 J. Leonard: *Commentary: Cretin's Delight on Film*. „The New York Times”, 27.02.1976. <https://www.nytimes.com/1976/02/27/archives/commentary-cretins-delight-on-film.html>; R. Eder: *'Snuff' Is Pure Poison*. „The New York Times”, 7.03.1976. <https://www.nytimes.com/1976/03/07/archives/snuff-is-pure-poison-poison-snuff.html> [дата обращения: 10.12.2023].

12 Режиссёром этой части был Аллан Шеклтон.

13 Другие значения *take snuff* — см. <https://translate.academic.ru/take%20snuff/en/ru/> [дата обращения: 10.12.2023].

в котором показано реальное убийство одного из исполнителей, как в конце садистского акта»¹⁴. Кембриджский словарь же даёт более общее значение: «жестокий фильм, в котором показано настоящее убийство»¹⁵. *Snuff* — это также название эпизода американского сериала *CSI: Crime Scene Investigation* (сезон 3, эпизод 8), название романа Чака Паланика¹⁶ и романа Терри Пратчетта¹⁷. Слово *snuff* может ещё ассоциироваться с британской музыкальной группой *Snuff*, образованной в 1986 году. Помимо прочего, это название песни американской трэш-метал-группы *Slayer* с альбома *World Painted Blood* (2009), а также прозвище американского продюсера звукозаписи Томаса Лесли Гарретта.

Как вытекает из вышесказанного, возможных прочтений названия пелевинского романа действительно много. Следует тогда подчеркнуть, что в случае такого заглавия от переводчика трудно ожидать особой креативности, так как переводческое решение оставить его в оригинале кажется лучшим выбором. То, какую интерпретацию выберет читатель, зависит только от его характеристик, а именно от его фоновых знаний, взглядов и системы ценностей¹⁸, от умения работать с постмодернистским текстом — в общем — от уровня читательской компетенции. В данном конкретном случае определение набора характеристик адресата может представлять определённую сложность, поскольку постмодернистские произведения адресованы, с одной стороны, интеллектуальной элите, которой интерпретация культурных кодов не должна доставлять проблем, с другой же — предназначены также для массовой аудитории, которая может быть знакома только с самыми доступными кодами. Тем не менее последние также дают определённые возможности декодирования скрытых смыслов. Помимо прочего, следует отметить, что данное слово имеет в романе двойное написание: *снаф*, при котором, как видно, наблюдается десементация — в результате усечения конечной согласной в финальной части слова и *S.N.U.F.F.* Во втором варианте оно не мотивируется лексемой *snuff* — производящей основой является здесь сочетание слов «Special Newsreel / Universal Feature Film», начальные звуки которого образуют звуковую аббревиатуру:

- 14 Slang «A pornographic film that shows an actual murder of one of the performers, as at the end of a sadistic act» (https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/snuff-film#google_vignette [дата обращения: 10.12.2023]).
- 15 «A violent film that shows a real murder» (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/snuff-movie> [дата обращения: 10.12.2023]).
- 16 Ch. Palahniuk: *Snuff*. Vintage, New York 2008.
- 17 T. Pratchett: *Snuff*. Harper Torch, New York 2011.
- 18 См. об этом: R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017, с. 159.

Это можно было примерно перевести как «спецвыпуск новостей/универсальный художественный фильм», но были и другие оттенки значения. Например, выражение «Universal Feature Film» в древности означало «фильм студии „Юниверсал“, и только позже стало употребляться в значении «универсальное произведение искусства». Слово «universal» имело также религиозные коннотации, связанные со словом «Вселенная» (381¹⁹).

Следует отметить, что в результате замены основы происхождения слова *snuff* оно может частично утрачивать возможность вызывать негативные ассоциации, связанные с его словарным значением, и даёт возможность толковать его как *киноновости*. Такое же явление наблюдаем в польском переводе:

S.N.U.F.F. roszzyfrowano następująco: Special Newsreel Universal Feature Film. W przybliżeniu dało się to przetłumaczyć jako „specjalne wydanie wiadomości/ uniwersalny film fabularny”, lecz były też inne odcienie znaczeniowe. Na przykład „Universal Feature Film” w starożytności znaczyło „film studia Universal” i dopiero później zyskało znaczenie „uniwersalnego dzieła sztuki”. Słowo „universal” miało też konotacje religijne, związane z pojęciem „wszechświat” (326).

Однако дальнейшее объяснение показывает, что термин *snuff*, используемый в романе, не имеет много общего с его первоначальным значением:

Грым выяснил, что слово SNUFF на самом деле очень старое, и употреблялось еще в интернет-срачах эпохи Древних Фильмов в значении «запретельно волнующего актуального искусства» (одно из примечаний разъясняло эту дефиницию так: порнофильм с заснятым на пленку настоящим убийством) (381—382).

Grym wyjaśnił też, że słowo „snuff” w istocie swej jest stare. Korzystano z niego jeszcze w internet-srączach w epoce Starodawnych Filmów w znaczeniu „krańcowo bulwersującej aktualnej sztuki”. Jeden z przypisów na dole strony wyjaśniał tę definicję jako „pornofilm ze sfilmowanym prawdziwym morderstwem” (327).

19 Все цитаты из произведения на русском языке приводятся по изданию: В. Пелевин: *S.N.U.F.F.* Эксмо, Москва 2012; на польском же: W. Pielewin: *S.N.U.F.F.* Przeł. A. Janowski. Psychoskok, Konin 2018. Страницы указываются в скобках при каждом фрагменте.

У Пелевина *снафами* являются специальные *киноновости*, в которых объединяется то, что всегда притягивает зрителей больше всего, а именно смерть и секс. Именно ради съёмок снафов *дискурсмонгеры* (т.е. репортёры) и операторы с боевыми камерами время от времени инициируют войны.

Помимо прочего, внимания заслуживает также появление как в оригинале, так и в переводе заимствований из английского языка, которые относим к элементам «третьей культуры». По словам Дороты Урбанек, под этим термином следует понимать

элементы текста оригинала и/или перевода, которые являются чуждыми как в языке и культуре оригинала, так в языке и культуре перевода [...]. Это могут быть, в частности, собственные имена, названия чужих реалий, а также всякого рода вкрапления — отдельные слова, фразеологизмы и целые диалоги на другом, третьем языке²⁰.

Они являются сигналами категории чуждости как для читателей оригинала, так и для читателей перевода, требуют также особого внимания со стороны переводчика. Добавим, что, учитывая предполагаемую двуязычность переводчика, перевод таких языковых единиц выходит за пределы его компетенции²¹. Большинство языковых игр Пелевина в анализируемом произведении построено именно на ассоциациях с английскими фразами. Это видно уже в первой части *Damsel in distress*, в которой автор в сноске объясняет значение фразы *Дева в печали*. В романе это выражение используется главным героем для обозначения ситуации на съёмочной площадке. Анализируя выбор польского переводчика, нельзя его полностью одобрить. Александр Яновски отказывается от английского варианта названия и предлагает в качестве эквивалента выражение *Panienka w stresie*, которое больше напоминает современный молодёжный сленг, чем отражает замысел автора. В английском языке выражение *Damsel in distress* — это стереотипное обозначение молодой незамужней женщины, попавшей в беду и нуждающейся в помощи героя²². На польский язык оно обычно переводится как *dama w opałach*.

20 D. Urbanek: *Elementy trzeciej kultury w procesie przekładu*. В: *Przekład — Język — Kultura*. Red. R. Lewicki. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, с. 63.

21 D. Urbanek: *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Trio, Warszawa 2004, с. 160—161.

22 «A stereotype of portraying an unmarried female who needs to be saved; A usually beautiful, virginal, virtuous, and hopelessly passive young woman constantly in need

Кроме того, выбор польского переводчика не позволяет также выявить интертекстуальные отсылки. *Damsel in distress* — это название романа Пелама Гренсиля Уодхауса 1919 года²³, опубликованного в польском переводе Я.П. Зайончковского²⁴ под названием *Uciśniona dziewczica* (1936). В оправдание переводчика можно добавить, что перевод, предложенный Пелевиным, также не является каноническим переводом указанного заглавия — *Дева в беде*. Выбор Пелевина трудно, однако, считать случайностью, зная, что автор в совершенстве владеет английским языком и что он мастер указывать ложные тропы. Один из мотивов романа Уодхауса — физическое превращение игрока в регби — возлюбленного Мод — в толстяка, которого в жизни интересуют только всевозможные деликатесы. В романе Пелевина женщина-андроид Кая постоянно унижает своего партнёра, обращаясь к нему фразами типа *жирная скотина*. Возникающий в подтексте образ толстяка сближает два сюжета — к сожалению, только в оригинале. Интересно, однако, что польский переводчик последователен в своём выборе, поскольку английское выражение также встречается в польском тексте и сопровождается примечанием: (англ.) *panienka w stresie* (с. 20), что, предположительно, призвано объяснить название главы.

В том же фрагменте появляется также выражение *zestresowana paniusia*, хотя Пелевин в оригинале последовательно придерживается своей версии: *Дева в печали* и дальше применяет лексику *дева*:

Damsel in distress — не просто «дева в печали», как переводится это выражение. Скажем, если эта оркская дева спит где-нибудь на сеновале и видит кошмар, от которого вспотела и трясется, бомбить из-за такого

of rescue by the dashing hero. She is portrayed as rather asexual and usually a foil for the assertive but dangerously seductive femme fatale» (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=damsel%20in%20distress> [дата обращения: 7.07.2023]); phrase humorous: «a young woman who is in trouble and needs a man's help» (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/damsel-in-distress> [дата обращения: 7.07.2023]).

23 P.G. Wodehouse: *A Damsel in Distress*. Simon & Schuster, New York 1919. В романе рассказывается история Джорджа Бевана — молодого, красивого и богатого американца, который бродит по улицам Лондона, мечтая встретить какую-нибудь барышню, которой он мог бы прийти на помощь.

24 J.P. Zajączkowski — это коллективный псевдоним, использовавшийся в межвоенный период и позднее в варшавских литературных кругах. Доктор Я.П. Зайончковски является автором множества книг и переводов. История возникновения псевдонима была описана Мельхиором Ваньковичем в его книге *Tędy i owędy*.

не начнешь. Если оркская дева вывалялась в говне, получила оплеуху от бабки и ревет, сидя в луже, толку от этого тоже мало, хотя ее печаль может быть совершенно искренней. Нет, *damsel in distress* предполагает, с одной стороны, угнетенную чистоту, а с другой — нависшее над ней тяжеловооруженное зло (25).

Damsel in distress to nie tylko „zestresowana paniusia”, jak niektórzy tłumaczą te słowa. Jeśli powiedzmy, taka pannica śpi gdzieś w stodole na sianie i widzi we śnie koszmar, po którym budzi się spocona i roztrzęsiona, nie stanowi to powodu do bombardowania. Jeśli orkowa dziewczynka wytarzała się w gównie, dostała od niani po buzi i ryczy, siedząc w kałuży sików, pożytku z tego też niewiele, chociaż stres może być całkiem realny. Nie, *damsel in distress* zakłada z jednej strony uciśnioną niewinność, z drugiej natomiast zawisłe nad nią ciężko-kozbrojne зло (20).

Польский перевод не только обедняет оригинальный текст, но является также непоследовательным — по причинам, указанным выше. Ключевое английское выражение оказалось вызовом, с которым переводчик не смог справиться. Это подтверждается и выбором других аналогов для термина *damsel* — *panienka*, *pannica* и *paniusia*, которые не пересекаются по смыслу даже между собой (*panienka*, *pannica*²⁵, *paniusia* разг. «о неинтеллигентной, претенциозной женщине»²⁶). Вторая часть романа также имеет заглавие на английском языке — *Ashes of the Gloomy*. И здесь читатель оригинала получает подсказку от автора, который в примечании поясняет, что это *Пепел пупарасов*. Переводчик, однако, снова меняет навязанную автором конвенцию — он опускает английский вариант названия, в результате чего польский читатель получает это название в виде *Prochy Puparasów*. Такое решение не позволяет показать языковую игру, основанную на применении английского прилагательного *gloomy* в значении «мрачный, унылый, печальный, депрессивный, тёмный, беспросветный»²⁷. В тексте произведения прилагательное субстантивировано и выступает в качестве названия сексуальной ориентации, суть которой заключается в предпочтении искусственных, высокотехно-

25 «Dorośla panna, duża wybujała dziewczyna, często z odcieniem niechęci, pogardliwie» (<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/pannica;5469483.html> [дата обращения: 7.07.2023]).

26 <https://sjp.pwn.pl/sjp/paniusia;2497901.html> [дата обращения: 7.07.2023].

27 <https://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/англо-русский/gloomy> [дата обращения: 7.07.2023].

гичных женщин — секс-кукол (польск. *sekslalka*) — «используемых для удовлетворения сексуальных потребностей»²⁸:

Я хочу сразу объяснить, что по своей сексуальной ориентации я стопроцентный глуми. Глумак, глумырь, куклоб, пупарас — называйте меня как хотите. Если вы пупафоб и у вас есть предрассудки на этот счет, это ваша проблема, которую вам вряд ли удастся сделать моей. Мы веками боролись за свои права — и добились, что сегодня слово «gloomy» пишется через почетную запятую со словом «gay». Но это политкорректный термин, а сами мы зовем себя пупарасами (54).

Существительное *gloomy* имеет здесь варианты номинации, форма которых указывает на их принадлежность к разговорной или ненормативной лексике. Окказионализм *глумак* образован от существительного *глуми* (после усечения окончания) с помощью суффикса *-ак*²⁹. Очередной — *глумырь* — с помощью суффикса *-ырь*, который встречается в небольшом количестве существительных со значением «носитель признака». Ещё одна интересная номинация — сложное существительное *куклоёб*, образованное от существительного *кукла* и ненормативного *ебать*.

В польском переводе переводчиком предпринимается попытка сохранить эти элементы, однако, учитывая отказ от англоязычной версии названия, такое решение не совсем понятно:

Od razu chcę wytłumaczyć, że według swojej orientacji seksualnej jestem stuprocentowym gloomy. Gloomiec, gloomak, kukłojeb, puparas — nazywajcie mnie, jak chcecie. Jeśli jesteście pupofobami i macie przesady w tym zakresie, to jest wasz problem i na pewno nie uda się wam uczynić go moim problemem.

28 <https://sjp.pl/sekslalka> [дата обращения: 7.07.2023].

29 Согласно словарю Татьяны Ефремовой: «Словообразовательная единица *-ак*/*-як* образует существительные, которые являются названиями лиц мужского пола и обозначают носителей признака, который заключён в слове, обозначающем: 1) лицо, характеризующееся отношением к предмету, с которым связана его профессия (моряк, рыбак), или к названию государства, страны, местности, города, жителем которого данное лицо является (земляк, пермяк, сибиряк); 2) лицо, характеризующееся признаком, названным мотивирующим именем прилагательным и определяющим его внешние качества, характер, родство, социальное положение (бедняк, левак, пошляк, свояк, толстяк, чужак, бодряк, здоровяк, простак, маньяк); 3) лицо, характеризующееся действием, названным мотивирующим глаголом (вожак, чудак)» (Т.Ф. Ефремова: *Толковый словообразовательный словарь*. Русский язык, Москва 2000, с. 16).

Wielki całe walczyliśmy o swoje prawa — i wywalczyliśmy, że dziś słowo „gloomy” pisze się przez honorowy przecinek ze słowem „Gay”. Jest to jednak termin poprawny politycznie. My nazywamy siebie puparasami (45).

Отметим, что одна из номинаций — *kukłojeb* — является калькой русской лексемы *куклоёб*. Происхождение номинации *пупарас* объясняется далее в тексте романа самим автором:

Это бывший оскорбительный термин для глуми пипл, образованный от древнелатинского «пура» — «кукла». Мы взяли его на вооружение — точно так же, как геи когда-то превратили оскорбительную кличку «queer» в свою ироническую самоидентификацию. На Биг Бизе это в высшей степени респектабельное выражение. В качестве оскорбления слово «пупарас» сегодня используют только орки, которые путают его с «пидарасом». Но для них эти термины не обязательно указывают на сексуальную ориентацию и чаще всего означают человека, пренебрегающего нравственными нормами (хотя что это такое для орков — отдельный вопрос) (54).

Лексема *пупарас* является результатом контаминации слова *пура* (*кукла*) и конечной части слова *пидорас*, означающего в жаргоне гомосексуалиста, педераста. Польский переводчик передаёт это следующим образом:

„Puparas” zastąpiło obraźliwe określenie dla „gloomy people”, jakim było pochodne od starołacińskiego słowo „pupa”, czyli „lalka”. Zapożyczyliśmy je — podobnie jak geje kiedyś przekształcili obraźliwe miano „queer” w swoją ironiczną samoidentyfikację. W Big Bizie jest to w najwyższym stopniu szacowne określenie. Jako przezwiska używają dziś słowa „puparas” wyłącznie Orkowie, którzy myślą je ze słowem „pidaras”. Dla nich jednak terminy te niekoniecznie wskazują na orientację seksualną i najczęściej oznaczają człowieka mającego w pogardzie normy społeczne (kto jednak dokładnie wie, co to dla Orków oznacza) (46).

В то же время переводчик считает необходимым уточнить значение английской лексемы *queer*, которую он поясняет в примечании как *ciota*³⁰, хотя более близким эквивалентом является *pedał*,

30 Хотя во многих словарях лексема *ciota* (*недук*) определяется как вульгарный, оскорбительный синоним слова *homoseksualista* (*гомосексуалист*), она несёт в себе дополнительные элементы значения, отличающие его от других синонимичных лексем: *Ciota* — это женоподобный мужчина, ведущий себя театрально, преувеличивающий свои движения, часто проявляющий гомосек-

*pedzio*³¹, причём, следует отметить — он не всегда является уничижительным. Здесь появляется калька с русского языка — *pidaras*. Русская лексема *нидарас* относится к ненормативной лексике (другие варианты — *нидорас*, *нидор*) и означает гомосексуалиста, педераста. Русскому читателю не составит труда расшифровать её значение, в отличие от польского, поскольку в ненормативной лексике польского языка это слово не встречается. Как нам представляется, единственное, что здесь удалось, — это сохранить рифму, хотя, как подчёркивает Роман Левицки,

функции подстандартных явлений в текстах современной русской прозы требуют — в соответствии с принципом функциональной адекватности — максимальной передачи в переводах этих текстов, учитывая, помимо самого факта появления тех или иных функций, ещё и их значимость для данного текста в целом³².

Авторские неологизмы, встречающиеся в оригинальном тексте, всегда требуют от переводчика нестандартных действий, новаторства и креативности. В данном случае они оказались для переводчика настоящим барьером, которого он не смог полностью преодолеть.

Ниже рассмотрим ещё один пример, в котором Пелевин опять играет с читателем:

Грым отрицательно помотал головой. Труха он один только раз видел в новостях. Это было перед прошлой войной.

суальные наклонности (J. Rodzoch-Malek: *W jaki sposób mówi się w polszczyźnie o homoseksualizmie i osobach homoseksualnych? Analiza leksyki na podstawie danych leksykograficznych i tekstowych*. Warszawa 2012, с. 83—89. <https://repozytorium.uw.edu.pl/handle/item/204> [дата обращения: 12.02.2024]).

31 <https://www.diki.pl/slownik-angielskiego?q=queer> [дата обращения: 12.12.2023]. Ягода Родзох-Малек отмечает, что «до появления и распространения в польском языке заимствования *gay*, в течение многих лет наиболее часто употребляемым разговорным словом для обозначения гомосексуального мужчины было слово *pedań*. И добавляет, что квалификация слова *pedań* как вульгаризма не соответствует современной языковой практике. Данная лексема иногда используется как взаимозаменяемая с другими синонимичными словами, такими как *gej* или *гомосексуалист*, в контекстах, не допускающих вульгаризации (J. Rodzoch-Malek: *W jaki sposób mówi się w polszczyźnie o homoseksualizmie...*, с. 74—75).

32 R. Lewicki: *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1986, с. 85.

— Пошел пацан в нетерпилы. Прописался в Желтой Зоне. Дали ему майку «свидетель тирании», прикрепили персональную камеру, все по высшему разряду. Целый год по Славе ходил, а камера над ним летала. Как пусора увидит, подбежит сзади и хрясь ногой в жопу. Пусор обернется — все сразу видит, понимает, а сделать ничего не может, только улыбается и честь отдает (91).

Grym potrzęsnał głową przecząco. Trucha tylko raz jeden oglądał w wiadomościach wieczornych, jeszcze przed zesłą wojną.

Poszedł paćan w nietolerasty. Zameldował się w Żółtej Strefie. Dali mu koszulkę z napisem „Świadek tyranii”. Zabezpieczyli personalną kamerę, wszystko jak należy. Cały rok po Sławie spacerował, kamera nad nim latała. Jak tylko gliniaka zobaczy, podbiegnie z tyłu i kopnie w zadek. Gliniak obejrzy się, wszystko od razu zrozumie, a niczego mu zrobić nie może, tylko uśmiechnie się i zasałtuje (77).

Начнём с «говорящих» имен. *Грым* (по-польски *Grym*) — это главный герой романа, молодой орк. Его имя рифмуется с инсулонимом *Крым*, что, вероятно, неслучайно. Примечательно, что рифма сохранилась и в польском варианте. Очередное имя *Труха* образовано от глагола *трухать*, который в тюремном жаргоне имеет значение «заниматься онанизмом»³³, но также «бояться, страшиться»³⁴. В польском переводе данное имя переведено с помощью транслитерации — *Trucha*, не вызывая никаких коннотаций.

В процитированном выше отрывке встречается ещё одна интересная номинация — *нетерпила*. В романе это второй тип «эмигрантов» из Оркленда — оркские нетерпилы, т.е. все те, кто борется с режимом. Данное название мотивировано словом *терпила*, которое в жаргоне имеет следующее значение: «пренебр. слабый человек, не способный постоять за себя»³⁵. В качестве его антонима слово *нетерпила* приобрело бы значение, о котором мы говорили выше. Переводчик предлагает здесь в качестве эквивалента неологизм *nietolerasty* (мн. ч.). Такой выбор заставляет

33 В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина: *Большой словарь русского жаргона*. Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург 2000, с. 600.

34 В.С. Елистратов: *Словарь русского аргю*. <https://rus-russian-argo.slovaronline.com/13148-трухать> [дата обращения: 12.02.2024].

35 <https://slang.su/content/терпила> [дата обращения: 12.02.2024]. В тюремном жаргоне эта лексема имеет также значение «жертва преступления, потерпевший». Д.С. Балдаев: *Словарь блатного воровского жаргона: от П до Я*. Кампана, Москва 1997, с. 78.

задуматься о том, насколько понятным будет это новообразование польскому читателю. Как представляется, оно скорее будет ассоциироваться со словом *pederasta*, тем более что роман затрагивает тему нетрадиционной сексуальной ориентации.

Заканчивая, мы остановимся на ещё одном неологизме из приведённого выше фрагмента — *пурсор*. Для русскоязычного читателя очевидна здесь отсылка к лексеме *мурсор*, которая является сленговым обозначением милиционера (но также к слову со значением *хлам, отходы*). Возможно, толчком к созданию этого слова послужил тот факт, что в России милицию заменила полиция (слово на букву *n*). Польский переводчик образовал окказионализм *gliniak* — вероятно, от лексемы *głina*. Тем не менее ассоциации с ней не кажутся очевидными.

Подытоживая вышесказанное, мы хотим ещё раз подчеркнуть, что очень богатый и обширный иллюстративный материал не даёт возможности обсудить его в рамках одной статьи. Тем не менее уже эти вводные замечания позволяют, как представляется, увидеть умение Пелевина создавать многоуровневые тексты, допускающие различные интерпретации, вводить элементы языковой игры, строить фразы сразу готовые для цитирования. Однако то, что привлекает читателей, часто становится проблемой для переводчиков. Анализируемые нами переводческие решения не позволяют однозначно положительно оценить совершённые выборы. Польский читатель не только не сможет уловить многих тонкостей послания Пелевина, но иногда может даже испытывать проблемы с пониманием текста. В конечном счёте, однако, интерпретация отсылок, декодирование скрытых смыслов, умение найти суть языковой игры могут быть субъективными и зависеть не только от мастерства переводчика, но и от читателя, его знаний литературы, культуры и философии.

Библиография

- Балдаев Д.С.: *Словарь блатного воровского жаргона: от П до Я*. Кампана, Москва 1997.
- Ефремова Т.Ф.: *Толковый словообразовательный словарь*. Русский язык, Москва 2000.
- Лотман Ю.М.: *О языке типологических описаний культуры*. «Труды по знаковым системам» 1969, т. 4, с. 465.
- Мокиенко В.М., Никитина Т.Г., *Большой словарь русского жаргона*. Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург 2000.

- Пирс Ч.: *Начала прагматизма*. Пер. В.В. Кирющенко, М.В. Колопоти. Алетейя, Санкт-Петербург 2000.
- Пелевин В.: *S.N.U.F.F.* Эксмо, Москва 2012.
- Полотовский С.: *Пелевин и поколение пустоты*. Манн, Иванов и Фербер (МИФ), Москва 2012.
- Чернявская Ю.О.: *Традиции жанра антиутопии в повести Пелевина «S.N.U.F.F.»*. «Вестник ТГПУ» 2013, № 2 (130), с. 64—68.
- Eder R.: 'Snuff' Is Pure Poison. „The New York Times”, 7.03.1976. <https://www.nytimes.com/1976/03/07/archives/snuff-is-pure-poison-poison-snuff.html> [дата обращения: 12.02.2024].
- German J.J.: *Игра слов в романе В. Пелевина S.N.U.F.F. и его польском переводе*. „Przegląd Ruscystyczny” 2021, nr 4 (176), с. 115—135.
- Leonard J.: *Commentary: Cretin's Delight on Film*. „The New York Times”, 27.02.1976. <https://www.nytimes.com/1976/02/27/archives/commentary-cretins-delight-on-film.html> [дата обращения: 12.02.2024].
- Lewicki R.: *Przekład wobec zjawisk podstandardowych. Na materiale polskich przekładów współczesnej prozy rosyjskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1986.
- Lewicki R.: *Obcość w odbiorze przekładu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
- Lewicki R.: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
- Lubocha-Kruglik J., Małysa O.: *Gra (z) tekstem, gra z czytelnikiem: kilka uwag o polskim przekładzie powieści Wiktora Pielewina „T”*. „Przegląd Ruscystyczny” 2018, nr 1 (161), с. 129—142.
- Palahniuk Ch.: *Snuff*. Vintage, New York 2008.
- Pielewin W.: *S.N.U.F.F.* Przeł. A. Janowski. Psychoskok, Konin 2018.
- Pratchett T.: *Snuff*. Harper Torch, New York 2011.
- Rodzoch-Malek J.: *W jaki sposób mówi się w polszczyźnie o homoseksualizmie i osobach homoseksualnych? Analiza leksyki na podstawie danych leksyko-graficznych i tekstowych*. Warszawa 2012. <https://repozytorium.uw.edu.pl/handle/item/204> [дата обращения: 12.02.2024].
- Urbanek D.: *Elementy trzeciej kultury w procesie przekładu*. B: *Przekład — Język — Kultura*. Red. R. Lewicki. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2002, с. 61—70.
- Urbanek D.: *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Trio, Warszawa 2004, с. 160—161.
- Wodehouse P.G.: *A Damsel in Distress*. Simon & Schuster, New York 1919.

Электронные словари

Елистратов В.С.: *Словарь русского арго*. <https://rus-russian-argo.slovaronline.com> [дата обращения: 12.02.2024].
<https://dictionary.cambridge.org> [дата обращения: 10.12.2023].
<https://sjp.pwn.pl> [дата обращения: 7.07.2023].
<https://slang.su> [дата обращения: 12.02.2024].
<https://translate.academic.ru> [дата обращения: 10.12.2023].
<https://www.collinsdictionary.com> [дата обращения: 10.12.2023].
<https://www.urbandictionary.com> [дата обращения: 7.07.2023].
www.diki.pl [дата обращения: 12.12.2023].

Иоланта Любоха-Круглик

Бравый новый мир Виктора Пелевина

К вопросу о польском переводе романа *S.N.U.F.F.*

РЕЗЮМЕ | Виктор Пелевин является одним из самых популярных современных российских писателей, причисляемым критиками к постмодернистам. Отличительной чертой его творчества является сюрреалистическая и многомерная композиция романов, а также многочисленные интертекстуальные отсылки. Автор охотно использует научные термины, философские понятия, англицизмы, вводит элементы ненормативной лексики, создаёт неологизмы, часто обращается к русской и мировой классической литературе, а также к известным культурным символам советской эпохи. Его проза полна скрытых смыслов, требующих расшифровки. В результате получается смешение языковых регистров и культурных кодов. Для полного понимания смысла произведений Пелевина недостаточно совершенного знания реалий эпохи, которую описывает писатель. Необходимо также учитывать нетрадиционные функции языка, с помощью которых эти реалии вводятся в роман. Всё это делает прозу Пелевина сложной задачей для переводчиков. Данная статья посвящена отдельным аспектам перевода романа *S.N.U.F.F.* на польский язык. Особый интерес представляют возможности перевода значимых (аллюзивных) имён собственных, а также отдельные паратексты.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | Пелевин, художественный перевод, имена собственные, паратекст, заглавие, многозначность, *S.N.U.F.F.*

Jolanta Lubocha-Kruglik

Wiktora Pielewina nowy wspomniał świat

Kilka uwag o polskim przekładzie powieści *S.N.U.F.F.*

STRESZCZENIE | Pielewin to jeden z najpopularniejszych współczesnych pisarzy rosyjskich, zaliczany przez krytyków do postmodernistów. Jego znakiem rozpoznawczym jest surrealistyczna i wielowymiarowa kompozycja powieści, liczne odwołania intertekstualne. Autor chętnie wykorzystuje terminy naukowe, pojęcia filozoficzne, stosuje liczne anglicyzmy, wprowadza elementy leksyki podstandardowej, tworzy neologizmy, często odwołuje się do rosyjskiej i światowej literatury klasycznej, do znanych symboli kulturowych epoki radzieckiej. Jego proza pełna jest ukrytych sensów wymagających rozszyfrowania. Otrzymujemy w wyniku tego mieszaninę rejestrów języka i kodów kultury. Do pełnego zrozumienia wymowy utworów Pielewina nie wystarczy doskonała znajomość realiów epoki, którą pisarz opisuje. Należy również mieć na uwadze nietradycyjne funkcje języka, za pomocą których te realia są wprowadzane do powieści. To wszystko sprawia, że proza Pielewina staje się często wyzwaniem dla tłumaczy. Niniejszy artykuł poświęcony jest wybranym aspektom przekładu powieści Wiktora Pielewina *S.N.U.F.F.* na język polski. Przedmiotem szczególnego zainteresowania są tutaj możliwości tłumaczenia znaczących (aluzyjnych) nazw własnych, a także wybranych paratekstów.

SŁOWA KLUCZOWE | Pielewin, przekład artystyczny, nazwy własne, paratekst, tytuł, wieloznaczność, *S.N.U.F.F.*

Jolanta Lubocha-Kruglik

Viktor Pelevin's Brave New World

Selected Comments on the Polish Translation of the Novel *S.N.U.F.F.*

SUMMARY | Pelevin is one of the most popular contemporary Russian writers, categorised by critics as a postmodernist. His trademark is his novels' surreal and multidimensional composition, with numerous intertextual references. The author readily uses scientific terms and philosophical notions, employs numerous anglicisms, introduces elements of sub-standard lexis, creates neologisms, and frequently refers to Russian and world classical literature to well-known cultural symbols of the Soviet era. His prose is full of hidden meanings that require deciphering. The result is a mixture of language registers and cultural codes. There needs to be more than perfect knowledge of the realities of the era the writer is describing to understand the meaning of Pelevin's works fully. It is also necessary to bear in mind the non-traditional functions of language using which these realities are introduced into the novel. All this makes Pelevin's prose often a challenge for translators. This article is devoted to selected aspects of translating Viktor Pelevin's novel *S.N.U.F.F.* into Polish. The possibilities of translating meaningful (allusive) proper names and selected paratexts are of particular interest here.

KEYWORDS | Pelevin, literary translation, proper names, paratext, title, multiple meaning, *S.N.U.F.F.*

JOLANTA LUBOSNA-KRUGLIK (ИОЛАНТА ЛЮБОХА-КРУГЛИК) | доктор филологических наук, профессор Силезского университета в Катовице, председатель Комиссии по переводоведению при Международном комитете славистов, заместитель директора Института языкознания Силезского университета в Катовице. Круг научных интересов: художественный и специальный перевод, специальные языки, сопоставительное языкознание. Автор монографий: *Rosyjskie zdania egzystencjalne w konfrontacji z polskimi* (2001), *Semantyczna kategoria perceptywności i jej wykładniki w języku polskim i rosyjskim* (2010), а также (в соавторстве) *Gramatyka praktyczna języka rosyjskiego* (2014) и *Przekład specjalistyczny. Język rosyjski. Medycyna* (2017); нескольких переводных словарей (издательство Langenscheidt) и польско-русского тематического словаря *Экономика* (PWN); соредактор серии *Пространство перевода*. Выбранные статьи: *Victor Pelevin's Postmodern Plays and Their Reflection in Translation*. Dampc-Jarosz R., Kałuża A. (ред.): *Narrative des Wandels: Transformationsprozesse nach 1989 in den mittel- und osteuropäischen Literaturen, TRANSitions. Transdisziplinäre, transmediale und transnationale Studien zur Kultur*. Vol. 001. Vandenhoeck & Ruprecht unipress, Göttingen 2022; *К вопросу о переводе университетских романов Дэвида Лоджа на польский и русский язык*. «Przegląd Rusycystyczny» 2022, nr 3; *Die russische Sprache im Zeitalter der Pandemie: Ausgewählte Aspekte* (с Т. Шахматовой). Jakosz M.B., Kałasznik M. (ред.): *Corona-Pandemie: Diverse Zugänge zu einem aktuellen Superdiskurs*. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen 2022.



Paratexty v prekladoch Jozefa Hvišča*

Paratexts in Translations by Jozef Hvišč

Zuzana Obertová



<https://orcid.org/0000-0002-5766-4081>

UNIVERZITA KOMENSKÉHO V BRATISLAVE
zuzana.obertova@uniba.sk

Data zgłoszenia: 31.01.2024 | Data akceptacji: 10.05.2024

ABSTRACT | This article contributes to the growing interest in the personality and work of translators by exploring paratexts in the translations made by the literary scholar and translator Jozef Hvišč. In all his translations of Polish literature into Slovak, a specific type of peritext appears — an afterword written by him. His erudite peritexts consider translated works in a historical and critical literary context. They demonstrate the reasons why the books were published in translation and enrich the receiving culture.

KEYWORDS | Jozef Hvišč, paratext, peritext, translator's voice, translation

* Príspevok vznikol v rámci riešenia grantového projektu Ministerstva školstva, výskumu, vývoja a mládeže Slovenskej republiky VEGA 1/0561/24 Determinanty a metodologické impulzy poľsko-slovanskej interkultúrnej komunikácie.

Po desaťročia translatologického výskumu stáli prekladateľ a jeho osobnosť v tieni autorov východiskového textu a predovšetkým v tieni prekladu ako procesu a prekladu ako produktu. Upozornil na to Lawrence Venutti v roku 1995 v známej a pre mnohých i kontroverznej publikácii *The Translator's Invisibility*, kde sa kriticky stavia k tradícii marginálneho statusu prekladateľa v britskom a americkom kultúrnom okruhu. L. Venutti rozoberá „neviditeľnosť“ prekladateľa na viacerých rovinách a mnoho kritických poznámok je možné vziať aj na stredoeurópsky priestor. Autor sa venuje celkom pragmatickým aspektom, ako je neuvádzanie mena prekladateľa na obálkach či recenziách kníh, či nízke finančné ohodnotenie prekladateľskej práce¹, prechádza však i k výsostne teoretickým otázkam, napr. exotizácii a naturalizácii v preklade, ktoré ovplyvňujú cieľový text — naturalizácia často umožňuje jeho plynulejšie a prirodzenejšie znenie, čo sa vo všeobecnosti považuje za ideálny výsledný stav². Hoci tento vedec zostáva k postaveniu prekladateľa mimoriadne kritický aj v druhej edícii z roku 2008, v súčasnosti môžeme konštatovať, že z hľadiska praxeológie i teórie prekladu došlo k značnému pokroku v prospech zviditeľnenia prekladateľov.

Pre prvé dekády 21. storočia je totiž v translatológii evidentný zvýšený vedecký záujem o osobnosť prekladateľa. Anna Fornalczyk-Lipska to dokumentuje najmä na príklade odborných prác a konferencií v Poľsku, ktorých cieľom je poukazovať na úlohu prekladateľa v prekladateľskom procese, analyzovať jeho vplyv na výber a finálnu podobu diel ako súčasť cieľovej kultúry, či vyzdvihnúť prínos prekladateľiek do kultúrneho a literárneho života spoločnosti³. Podobný proces možno zaznamenať i na Slovensku. Translatologička Jana Rakšányiová priznáva vo svojej monografii *Preklad ako interkultúrna komunikácia* z roku 2004 prekladateľovi ústredné postavenie v prekladateľskom procese. Nepriamo nadväzuje na Venuttiho, keď odmieta „vžitý laický stereotyp“, že „prekladateľ musí z textu eliminovať vlastný názor a subjektívne hodnotenie“⁴. Prekladateľa považuje najmä za experta, ktorý zohráva zásadnú úlohu v interkultúrnom dialógu: „Prekladateľ je vzdelaním a kritickým prekladom východiskového textu často kvalitnejším tvorcom ako autor. Objavuje neologizmy, usiluje sa pomenúvať neosémantizmy, systematizuje terminológiu. Okrem toho

1 Por. L. Venutti: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, Abingdon—New York 2008, s. 7—10.

2 Ibidem, s. 19.

3 Por. A. Fornalczyk-Lipska: *Tłumacząc dla dorosłych — tłumacząc dla dzieci*. „Dzieciństwo. Literatura i Kultura“ 2023, nr 1 (5), s. 25—26. <https://doi.org/10.32798/dlk.1009> [dátum prístupu: 11.01.2024]

4 J. Rakšányiová: *Preklad ako interkultúrna komunikácia*. AnaPress, Bratislava 2004, s. 19.

vnáša do cieľového jazyka fenomény, ktoré v ňom neboli. Cez preklad vstupujú do cieľovej kultúry javy, ktorých importérmi sú často prekladatelia⁵.

V odbornej literatúre pribúdajú štúdie a monografie, ktoré sumarizujú a zhodnocujú prekladateľské dielo významných slovenských osobností, akými boli napríklad Zora Jesenská⁶, Mária Rázusová Martáková⁷, Jozef Felix⁸, Ján Ferenčík⁹, či Viliam Turčány¹⁰. Ich prekladateľská činnosť je zasadzovaná do širšieho kultúrneho kontextu, ale i usúvzťažňovaná a porovnávaná s ďalšou tvorbou. Na pôde Ústavu svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied vznikol tiež dvojzväzkový *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie*¹¹. V úvodnej štúdii o historických determinantoch slovenského prekladového priestoru a vývine slovenského umeleckého prekladu v minulom storočí autorka Katarína Bednárová upriamuje pozornosť na jednotlivých prekladateľov a ich diela, jednu podkapitolu dokonca venuje štatútu prekladateľa a prekladateľským organizáciám¹².

Snahu zviditeľniť prekladateľa a uznať mu zásluhy na vzniku diela vidno aj vo vydavateľskej praxi. Objavujú sa vydavateľstvá, ktoré na obálke alebo titulnej strane knihy zverejňujú meno prekladateľa. Zatiaľ ide najmä o menšie vydavateľstvá ako napr. Literárna bašta, prípadne to nie je plošné pravidlo pre všetky publikácie daného vydavateľského domu. Pozoruhodná je séria článkov s názvom *Čo prekladáš?*, publikovaných v Denníku N. O svojej práci na aktuálnych knihách píšú samotní prekladatelia¹³.

V kontexte poľsko-slovenských umeleckých prekladov bolo publikovaných niekoľko štúdií, ktoré mapujú prekladateľskú činnosť Danuty Abrahamowicz¹⁴,

5 Ibidem, s. 28.

6 Por. E. Maliti-Fraňová: *Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská*. Veda, Bratislava 2007.

7 Por. K. Brtková: *Osobnosť Márie Rázusovej-Martákovovej na pozadí recepcnej tradície*. Belianum, Banská Bystrica 2013.

8 Por. J. Pašteka: *Jubilejný návrat k Jozefovi Felixovi (kritik, dramaturg, prekladateľ, editor)*. „Slovenské divadlo“ 2013, roč. 61, č. 4, s. 355–369.

9 Por. L. Čendulová: *Prekladateľ ruskej literatúry Ján Ferenčík a spisovný jazyk*. Belianum, Banská Bystrica 2018.

10 Por. J. Kačala: *Básnická a prekladateľská tvorivosť Viliama Turčányho*. „Philologia“ 2021, roč. 21, č. 2, s. 11–18.

11 Por. *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie*. A—K. Eds. O. Kovačičová, M. Kusá. Veda, Bratislava 2015; *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie*. L—Ž. Eds. O. Kovačičová, M. Kusá. Veda, Bratislava 2017.

12 Por. K. Bednárová: *Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia*. In: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie*. A—K. Eds. O. Kovačičová, M. Kusá..., s. 42–47.

13 *Čo prekladáš?*. <https://dennikn.sk/tema/co-prekladas/> [dátum prístupu: 11.01.2024].

14 Por. M. Buczek: *Danuty Abrahamowicz szkoła przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich“ 2016, cz. 1 (7), s. 201–219.

Jerzyho Pleśniarowicza¹⁵, Jozefa Marušiaka¹⁶ a Karola Chmela¹⁷, čiastočne i Mikuláša Stana¹⁸. Prekladatelia tak prestávajú byť „neviditeľní“, dostávajú sa do popredia a snahou translatológov je objasniť ich identitu, rolu, osobnosť, schopnosti, postoje, hlas a motiváciu¹⁹.

Okrem toho, že translatológia venuje zvýšenú pozornosť prekladateľom a ich dielu komplexne, zameriava sa takisto na skúmanie spôsobov, akými sa prejavuje prekladateľov pohľad na originál, proces alebo aj výsledok translácie. Maria Papadima ich nazýva hlasom prekladateľa, ktorý zaznieva bezprostredne v danej publikácii²⁰. Najvýraznejšou formou je použitie paratextov. Podľa teórie Gérarda Genetta môžeme paratexty v literárnom diele rozdeliť na dve základné skupiny — peritexty a epitexty. Epitexty predstavujú vyjadrenia samotného autora k svojmu dielu v inom médiu, napríklad v rozhovore, korešpondencii či denníku. Peritexty typicky reprezentujú titul a podtitul diela, názvy kapitol a ďalšie časti ako venovanie, úvod, epilóg, poznámky²¹. Ak aplikujeme Genettovu teóriu na prekladové texty, predmetom translatologického skúmania sú prevažne peritexty, ktorých autorom je prekladateľ. Najčastejšími sú predhovor, doslov, poznámky pod čiarou a komentár. Prekladateľov vklad však zvyčajne neplní estetickú funkciu, ako je to pri paratextoch originálu, jeho funkcia je podriadená dielu a autorovi. Ako píše Bożena Tokarz:

„paratexty tłumacza pozwalają na odczytanie jego strategii, świadomości translatologicznej, wrażliwości i wiedzy oraz stosunku kultury przyjmującej do kultury wyjściowej. [...] Paratekst jest potwierdzeniem interpretacji oryginału

15 Por. M. Buczek: *Ślad Jerzego Pleśniarowicza pozostawiony w przekładach*. „Przekłady Literatur Słowiańskich“ 2020, cz. 2 (10), s. 220—239.

16 Por. M. Buczek: *Józef Maruśniak: tłumacz — komparatysta idealny?*. „Przekłady Literatur Słowiańskich“ 2014, cz. 1 (5), s. 374—387.

17 Por. Z. Obertová: *Tri dekády polské literatury na Slovensku v prekladoch Karola Chmela*. „Przekłady Literatur Słowiańskich“ 2022, t. 12, s. 1—17.

18 Por. P. Matula: *Mikuláš Stano a jeho polonofilské postoje v mezivojnovom období*. „Studia Historica Nitriensia“ 2019, roč. 23, č. 1, s. 109—121. Štúdiu nie je priamo profilom M. Stana ako prekladateľa, ale zasadzuje jeho prekladateľskú činnosť do dobového kontextu a prezentuje i vzácne archívne materiály, najmä korešpondenciu.

19 Por. K. Kaindl: *(Literary) Translator Studies: Shaping the field*. In: *Literary Translator Studies*. Eds. K. Kaindl, W. Kolb, D. Schlager. John Benjamins, Amsterdam 2022, s. 18—22. Citované podľa A. Fornalczyk-Lipska: *Tłumacząc dla dorosłych...*, s. 26.

20 Por. M. Papadima: *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia*. „Między Oryginałem a Przekładem“ 2011, t. 17, s. 15.

21 Por. G. Genette: *Seuils*. Seuil, Paris 1987, s. 10—11. Citované podľa I. Loewe: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 13—14.

w wyniku zmiany czynników rozumienia tekstu ze strony odbiorcy w innej czasoprzestrzeni kulturowej“²².

Hlas prekladateľa vyjadrený pomocou peritextov rozdeľuje Maria Papadima na neutrálny (informatívny), subjektívny (nadšený) a kritický (argumentačný), pričom posledný z nich je typický pre opätovné preklady, keď sa prekladateľ vyhraňuje voči riešeniam svojho predchodcu²³.

Cieľom tohto článku je reflektovať prekladateľské pôsobenie slovenského polonistu, literárneho vedca Jozefa Hvišča, predstaviť jeho osobnosť a preskúmať prepojenie medzi jeho prekladateľskými aktivitami a literárnovedným výskumom vo svetle teórie paratextov²⁴.

Jozef Hvišč bol prvým profesorom poľskej literatúry na Slovensku, a hoci bol predovšetkým polonista, jeho výskumné záujmy prekračovali hranice polonistiky. Svojím výskumom nadviazal na tradíciu predchádzajúcich generácií slovenských slavistov — literárnych vedcov, a zároveň ich horizonty rozšíril, otvoril nové výskumné otázky a nesmierne sa pričínal o rozvoj nielen slovenskej slavistiky. Vďaka dlhoročnej medzinárodnej spolupráci nespochybniteľne prispel k rozvoju slavistiky všeobecne. Jeho dielo je rozsiahle. Je autorom niekoľkých vedeckých monografií, najmä z oblasti komparatívnej genológie: *Epické literárne druhy v slovenskom a poľskom romantizme* (1971), *Problémy literárnej genológie* (1979) či *Poetika literárnych žánrov* (1985). Okrem toho publikoval niekoľko vysokoškolských skrípt, desiatky vedeckých štúdií, recenzií, encyklopedických hesiel, ale aj popularizátorské práce, ako sú eseje, reportáže, rozhlasové relácie²⁵. J. Hvišč stál pri založení Slovensko-poľskej a Poľsko-slovenskej komisie humanitných vied, ktoré fungujú pri ministerstvách školstva oboch krajín, bol dlhoročným predsedom slovenskej sekcie komisie,

22 B. Tokarz: *Parateksty jako wyraz koncepcji przekladu*. „Przekłady Literatur Ślowiańskich“ 2017, cz. 1 (8), s. 17. „Paratexty prekladateľa umožňujú rozpoznať jeho stratégiu, translatologické povedomie, cit a vedomosti, ako aj vzťah prijímajúcej kultúry k východiskovej kultúre. [...] Paratext je potvrdením interpretácie originálu, keďže faktory umožňujúce pochopenie textu recipientmi sa v inom kultúrnom časopriestore zmenili“ (preklad Z.O.).

23 Por. M. Papadima: *Głos tłumacza...*, s. 29.

24 Jozef Hvišč (1935—2023) študoval slovenskú a poľskú filológiu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Po absolvovaní štúdia začal pracovať v Ústave svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, neskôr v Literárnovednom ústave. Od roku 1973 pracoval ako externý prednášajúci na Katedre slovenských filológií Univerzity Komenského. V roku 1990 sa stal vedúcim katedry a ako profesor na nej pôsobil až do odchodu do dôchodku v roku 2005. Por. M. Pančíková: *Za profesorom Jozefom Hviščom*. „Kontakty“ 2023, t. XX, s. 155—156.

25 Por. Š. Chrappa: *Jozef Hvišč. Bibliografia prác a výskumných aktivít*. Stimul, Bratislava 2010.

a tiež zakladateľom a šéfredaktorom časopisu komisie *Kontakty*. Významnú časť jeho tvorivej činnosti predstavovali v určitom období umelecké preklady do slovenského jazyka, ktoré sú hlavným predmetom tohto článku.

Pokiaľ ide o časopisecké preklady, ide o takmer 50 pozícií prekladov poézie alebo kratších prozaických foriem. Z poľskej literatúry preložil J. Hvišč diela Zbigniewa Herberta, Władysława Broniewského, Tadeusza Różewicza, Jarosława Iwaszkiewicza, Kazimierza Brandysa, Stanisława Dygata, Konstantyho Ildefonsa Gałczyńskiego, Juliana Tuwima, Janusza Krasińskiego, Ernesta Brylla, Stanisława Grochowiaka, Tymoteusza Karpowicza, Małgorzaty Hillar, Mariana Grzeźczaka, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Jerzyho Harasymowicza. Okrem toho sa ako prekladateľ niekoľkokrát venoval ukrajinskej poézii, napr. tvorbe Lesie Ukrainky a Dmitra Pavlyčka. Knižných prekladov je menej, ide o deväť titulov: Kazimierz Brandys — *Ako byť milovaná / Romantyczność* (1965), Tadeusz Konwicki — *Moderný snár / Sennik współczesny* (1966), Zbigniew Herbert — *Hermes, pes a hviezda* (výber poézie, preklad spolu s Ivanom Mojíkom, 1966), Jerzy Harasymowicz — *Veža melanchólie / Wieża melancholii* (1967), Stanisław Dygat — *Disneyland / Disneyland* (1967), Stanisław Grochowiak — *Vyzliekanie k spánku* (výber poézie, preklad spolu s Ivanom Mojíkom, 1970), Mieczysław Maliński — *Štvrtý kráľ. Príbehy nienlen pre deti / Czwarty król, Bajki nie tylko dla dzieci* (1972), Witold Nawrocki — *Literatúra a súčasnosť / Literatura i współczesność* (1989), Gustaw Herling Grudziński — *Biała noc lásky / Biała noc miłości* (2001)²⁶. Je pozoruhodné, že väčšina prekladov vychádzala medzi rokmi 1962 a 1972, teda počas zamestnania v Slovenskej akadémii vied, krátko pred napísaním najvýznamnejších genologických prác zo 70. rokov, a zároveň predtým, ako začal externe prednášať na univerzite. V neskoršom období sa venoval vedecko-výskumnej činnosti a k prekladom sa vracal sporadicky. Možno predpokladať, že jeho túžbu po autorskom umeleckom vyjadrení naplnili popularizátorské publikácie, ako aj vlastná poézia a próza²⁷.

Pre všetky knižné preklady J. Hvišča je príznačné, že v nich zaznieva jeho hlas v podobe rozličných paratextov. Pokiaľ ide o tituly diel, nedochádza tu k výrazným zásahom do originálnej podoby, obvykle je ich preklad takmer doslovný. V prípade výberu poézie z viacerých básnických zbierok je titul slovenskej publikácie rovnaký ako názov jednej z originálnych zbierok, z ktorých výber básní pochádza. Je to tak v prípade prekladu poézie Z. Herberta,

26 Ibidem, s. 59—61.

27 Väčší počet týchto diel registrujeme však až po ukončení aktívnej profesionálnej kariéry, napr. *Kam zrak nedosiahne. Imaginatívna autobiografia Jána Kalinčičaka* (2009), *Henryk Sienkiewicz. Život a literárna tvorba* (2013), *Dolina dobrých ľudí* (2014).

J. Harasymowicza i S. Grochowiaka. Informáciu, že ide o výber z rôznych zbierok, nájdeme na dvoch miestach. Po prvé o tom vypovedá štruktúra obsahu, ktorý je rozdelený podľa titulov originálnych zbierok a k nim sú priradené jednotlivé vybrané básne. Okrem toho sú v tiráži ako originál uvedené všetky názvy použitých zbierok v poľskom jazyku, názov vydavateľstva, miesto a rok vydania. Tu treba poznamenať, že v danom období išlo o všeobecne aplikovanú vydavateľskú prax. V súčasnosti je postup vydavateľstiev nejednotný a nedôsledný. Stále pretrvávajú tradícia pomenovať celý výber poézie podľa titulu jednej z originálnych zbierok, no informácia o tom, že ide práve o výber z viacerých diel a nie o preklad celej danej zbierky, sa nachádza často len na jednom mieste, napr. v texte na obálke. K neobvyklej zmene došlo pri výbere titulu zbierky poviedok K. Brandysa. Originálna zbierka je pomenovaná podľa poviedky *Romantyczność*, no slovenské vydanie nesie názov podľa inej prózy zo zbierky — *Ako byť milovaná*. V tomto prípade však nemožno určiť, či išlo o voľbu prekladateľa alebo vydavateľstva.

Opis, resp. informatívny text na obálke diela predstavuje ďalší typ peritextu, ktorý je súčasťou všetkých vyššie uvedených kníh. Autor týchto krátkych textov nie je uvedený, no na základe ich obsahu a štylistického stvárnenia je možné vysloviť predpoklad, že ich napísal práve J. Hvišč. Nejde totiž o citát recenzie alebo úryvok zo samotného diela, s čím sa stretávame najmä v súčasnosti²⁸. Text je akýmsi zhrnutím kľúčových informácií o spisovateľovi, jeho tvorbe a poetike. Persuazívna funkcia opisu ako textu, ktorý má motivovať čitateľov, aby po knihe siahli, zostáva v úzadí. Najmä v porovnaní s dnešnou praxou je značne oslabená. Môžeme pozorovať iba náznaky. Napr. na obálke prekladu S. Grochowiaka je uvedené: „Je nesporné (a čítanie Grochowiakovej poézie to iba potvrdí), že autor *Vyzliekania k spánku* prešiel dôkladnou výchovou európskej básnickej moderny“²⁹. Nabádanie recipientov k prečítaniu diela je tu nepriame, ba dokonca uvedené v zátvorke. Iný príklad poskytuje informácia na obálke prekladu básní J. Harasymowicza, ktorá sa končí lakonickým konštatovaním: „Náš výber obsahuje najlepšie básne zo všetkých jeho doterajších zbierok“³⁰. Viac entuziazmu a superlatívne vyjadrovanie nájdeme iba na obálke k slovenskému vydaniu poviedok K. Brandysa:

28 O novšom vydavateľskom prístupe svedčí aj slovenské vydanie G. Herlinga-Grudzińskiego, kde sa na zadnej strane obálky nachádza úryvok z knihy a na vnútornej strane je stručná informácia o jeho živote a diele. Por. G. Herling-Grudziński: *Biela noc lásky*. Prel. J. Hvišč. Slovart, Bratislava 2001. Obálka.

29 S. Grochowiak: *Vyzliekanie k spánku*. Prel. I. Mojík, J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1970. Obálka.

30 J. Harasymowicz: *Veža melanchólie*. Prel. I. Mojík, J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1967. Obálka.

„Jeho štyri poviedky *Ako byť milovaná*, *Romantika*, *Rozhovor s Ballmeyerom*, *Sebe a vám*, zahrnuté do našej knižky, sú vskutku vynikajúcim prejavom súčasnej literatúry. Bravúrny štýl, majstrovské ovládanie jazyka, intelektuálna hĺbka, to sú znaky, ktorými oplývajú Brandysove poviedky“³¹.

Ako najvýznamnejší peritext v prekladoch J. Hvišča sa ukazuje doslov. Treba dodať, že J. Hvišč je autorom doslovov nielen vo vlastných prekladoch, ale aj v ďalších početných dielach poľskej literatúry preložených do slovenčiny inými prekladateľmi. Celkovo publikoval 24 takýchto doslovov³².

Vo vydaní zbierky poézie J. Harasymowicza zasadzuje J. Hvišč tvorbu básnika do kontextu generácie 56, ale poukazuje aj na jeho nadväzovanie na predchádzajúce poetické prúdy. Vymenúva všetky Harasymowiczove zbierky, pričom ich delí na tri skupiny podľa dominantných poetických črt. Nájdem tu citát S. Grochowiaka ku generácii 56 a J. Hvišč sa odvoláva aj na konštatovania Kazimierza Wyku k zbierke *Przejęcie kopii*. Doslov predstavuje zhrnutie poetického rozvoja J. Harasymowicza s literárnovedným komentárom³³.

Podobne je to v prípade doslovu k výberu básní S. Grochowiaka. Generácia 56 je tu charakterizovaná vecnejšie prostredníctvom istých hesiel, napr. „prelomový model literatúry“, „protikonvenčná vzbura vedomia, oslobodená predstava“³⁴ a pod. J. Hvišč, ktorý mal už čoskoro publikovať významné diela z oblasti teórie literárnych žánrov, upriamuje pozornosť na žánrovú rôznorodosť Grochowiakovej produkcie. Na druhej strane zdôrazňuje, že prvenstvo v tvorbe tohto publicistu, prozaika, básnika a autora rozhlasových hier zaujíma poézia. V porovnaní s textom o tvorbe J. Harasymowicza je tu S. Grochowiak prezentovaný oveľa viac prostredníctvom poetických prostriedkov a figúr, a priestor dostáva i vysvetlenie, že označovať celú poetiku básnika termínom turpizmus je mylné a nenáležité. Objavujú sa tu tiež citáty a príklady básní zahrnutých vo výbere. Doslov teda možno interpretovať ako literárnovednú analýzu Grochowiakovej poetiky, ale tiež ako odôvodnenie výberu jednotlivých básní³⁵.

Trochu iný prístup k doslovu možno pozorovať v prípade prozaických diel. Na jednej strane zostáva zasadenie tvorby spisovateľa do historicko-literárne-

31 K. Brandys: *Ako byť milovaná*. Prel. J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1965. Obálka.

32 Por. Š. Chrappa: *Jozef Hvišč...*, s. 31—32.

33 Por. J. Hvišč: *Cesta k poézii konkrétnosti*. In: J. Harasymowicz: *Veža melanchólie...*, s. 171—178.

34 Por. J. Hvišč: *Metafyzika tvaru*. In: S. Grochowiak: *Vyzliekanie k spánku...*, s. 141—142.

35 Ibidem, s. 141—152.

ho kontextu, výraznejšie sú tu však zachytené zmeny v spoločnosti a politickej situácii v Poľsku, ktoré sú explicitne pomenované. Doslovy sa tak samy stávajú svedectvom doby, v ktorej vznikli. Pri charakteristike tvorby T. Konwického J. Hvišč komentuje jeho začiatky v skupine „pryszczaci“ a postupné upadanie do schematizmu socialisticko-realistického románu. Hoci jeho romány *Pri stavbe* (1950) a *Vláda* (1953) boli vo svojej dobe oceňované i populárne, o vyše desaťročie neskôr ich J. Hvišč komentuje takto: „Je však zaujímavé, že dnes na nás [román] pôsobí celkom opačne, totiž ako groteskná paródia a satira, ako ironická kritika samého seba“³⁶. Charakterizuje postupný prerod Konwického tvorby a dostáva sa až k vtedy ostatnému románu *Moderný snár*, v ktorom: „Konwicki dospel k vynikajúcemu štylistickému a kompozičnému románopísne- mu majstrovstvu“³⁷. Začiatok 60. rokov charakterizuje J. Hvišč ako obdobie „vrcholnej stabilizácie súčasnej poľskej literatury [...], prvých výsledkov slobodného tvorivého štartu po zlikvidovaní kultu osobnosti a schematizmu“³⁸. Ďalšia podrobná analýza deja, motívov, postáv a kompozície *Moderného snára* je dôkazom toho, že prekladateľ je presvedčený o vysokých kvalitách literárneho diela, a tým jednoznačne poukazuje na dôvody, pre ktoré bolo do slovenčiny preložené.

Doslov k prekladu zbierky poviedok K. Brandysa tiež prináša kritiku socialisticko-realistického schematizmu spisovateľových prvotín, hoci podľa J. Hvišča sa mu ho podarilo pomerne rýchlo prekonať. Pozornosť prekladateľa a autora doslovu sa sústreďuje na žánrovú, tematickú a kompozičnú pestrosť Brandysovej tvorby. Komentár k poviedke *Rozhovor s Ballmeyerom* sa však z dnešného pohľadu zdá dobovo poplatný: „Kazimierz Brandys ne- dojak ukázal, že medzi ideológiou dnešného amerického intelektuála, ktorý v čase 2. svetovej vojny bol úradne uznaným nevojakom, a ideológiou hitlerov- ského vraha existuje veľa styčných bodov“³⁹. J. Hvišč kvality poviedky hodnotí vysoko, takáto interpretácia však celkom nenachádza oporu v diele ani súvekej literárnej kritike.

Kniha *Literatúra a spoločnosť* predstavuje výber knižných a časopiseckých štúdií Witolda Nawrockého, nejde teda o umelecký, ale odborný preklad. Napriek tomu je štruktúra doslovu J. Hvišča do istej miery podobná, je sú- márom relevantných biografických údajov a zhodnotením tvorivej — vedec- kej činnosti s ohľadom na metodológiu a ideové zameranie, treba dodať, že

36 J. Hvišč: *Snár minulých a dnešných osudov*. In: T. Konwicki: *Moderný snár*. Prel. J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1966, s. 351.

37 *Ibidem*, s. 353.

38 *Ibidem*.

39 J. Hvišč: *O diele Kazimierza Brandysa*. In: K. Brandys: *Ako byť milovaná*. Prel. J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1965, s. 169.

v súčasnosti už prekonané. Keďže W. Nawrocki skúmal poľsko-české a poľsko-slovenské literárne vzťahy, táto oblasť jeho odbornej činnosti je v doslove prirodzene vyzdvihovaná ako mimoriadne relevantná pre cieľového recipienta prekladu⁴⁰.

Posledným doslovom, ktorý J. Hvišč napísal k vlastnému prekladu, je doslov k zbierke poviedok Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z roku 2001. Na tomto diele je zreteľná zmena vo vydavateľskej praxi, čo dokladujú už vyššie spomínané údaje na obálke. Doslov nesie lapidárny názov *O autorovi*, je značne kratší ako predchádzajúce a v podstate sa koncentruje iba na bio-bibliografické údaje so stručným komentárom k niektorým dielam⁴¹. Čo treba na slovenskom vydaní doceniť, je pripojenie iného typu peritextu — vysvetliviek zaradených na konci publikácie. Ide o preklad slov a viet, ktoré sa v texte objavujú v cudzom jazyku (angličtine, francúzštine, ruštine), obsahuje vysvetlenie istých pojmov a reálií (napr. *armia krajowa*) alebo ozrejenie poviedkových postáv prevzatých z reálneho sveta (napr. spisovateľ Nemirovič-Dančenko, generál Maczek)⁴².

Ak sa vrátíme k trom typom hlasu prekladateľa, tak ako ich rozčlenila M. Papadima, doslovy J. Hvišča sú hlasom prekladateľa neutrálneho, ktorý poskytuje zhodnotenie preloženého diela v literárnohistorických súvislostiach s použitím vhodného literárnovedného a literárnokritického pojmového aparátu. Neznamená to, že sa v nich nenájdu kritické stanoviská, najmä vo vzťahu k ranej tvorbe niektorých autorov. Záverečné časti doslovov sú však napísané prevažne v pozitívnom duchu, vyzdvihujú ich umelecké kvality a ponúkajú možné interpretácie textov, čím môžu motivovať čitateľa, aby sa k dielu vrátil. Práve tieto pasáže možno považovať za najvýraznejší prejav J. Hvišča ako prekladateľa. Možno ich totiž interpretovať ako odôvodnenie výberu daného diela, jeho preklad a zaradenie do slovenského jazykového a kultúrneho priestoru. Vo všeobecnosti totiž zostáva hlas prekladateľa v analyzovaných paratextoch v úzadí. J. Hvišč nikde nespomína prípadné úskalia, ktorým musel čeliť počas translácie, neodhaľuje prekladateľské riešenia. Hoci sa zmieňuje o špecifikách poetiky autorov originálu, translátologický aspekt nie je ani pri tejto príležitosti pertraktovaný.

Dôvody, prečo sa prekladateľ neprejavil výraznejšie, treba nepochybne hľadať v dobovom kontexte. V československom kultúrnom okruhu vznikli zásadné translátologické diela práve v 60. rokoch 20. storočia — Jiří Levý

40 Por. J. Hvišč: *Hľadanie literárnych súvislostí*. In: W. Nawrocki: *Literatúra a spoločnosť*. Prel. J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 354—367.

41 Por. J. Hvišč: *O autorovi*. In: G. Herling-Grudziński: *Biela noc lásky...*, s. 120—123.

42 G. Herling-Grudziński: *Biela noc lásky...*, s. 124—127.

publikoval *Umění překlada* v roku 1963, *Preklad a výraz* Antona Popoviča vyšiel v roku 1968. Najpočetnejšie Hviščove prekladateľské počiny teda vznikali v období, keď sa odborné myslenie o preklade de facto len formovalo a predmetom translatických úvah ešte zďaleka nebola osobnosť prekladateľa, jeho postavenie a úloha. Priama komunikácia prekladateľa s čitateľom prostredníctvom peritextov sa nepovažovala za vhodnú, pretože mala narúšať plynulosť recepcie literárneho diela. Takéto presvedčenie sa týkalo najmä poznámok pod čiarou, ktoré J. Levý odporúčal používať len výnimočne⁴³. Na jednej strane teda hlas prekladateľa v tom čase v bežnej praxi nebolo počuť, na druhej strane to nepodporovala ani odborná teória.

Hoci J. Hvišč sa vo svojich peritextoch priamo k prekladateľským otázkam nevyjadruje, neznamená to, že jeho hlas v nich nezaznieva. Ako už bolo demonštrované vyššie, doslovy aj texty na obálkach diel svedčia o svedomitom výbere umeleckého textu určeného na preklad. Uplatňuje sa tu teda úloha prekladateľa ako ambasádora cudzej kultúry, ktorý domácim recipientom prináša reprezentatívne dielo východiskovej literatúry a tým ich oboznamuje s literárnym kánonom v zahraničí. V tomto prípade je však nevyhnutné zohľadniť aj profesionálny profil J. Hvišča, ktorý bol nielen prekladateľom, ale aj vedecko-výskumným pracovníkom. Jeho polonistické vzdelanie a odborné zameranie sa odzrkadľuje v skúmaných doslovoch, svedčí o tom ich obsah a kvalita. Okrem interpretácie preložených diel a vyzdvihnutia ich umeleckých kvalít totiž čitateľ spoznáva aj vývinové etapy a žánrové rozvrstvenie poľskej literatúry. V neskoršom období sa J. Hvišč priklonil viac práve k literárnovednej činnosti a preklady publikoval zriedkavo. O presunutí ťažiska jeho záujmov vypovedá i fakt, že doslovy v prekladoch umeleckej literatúry písal naďalej. Hlas prekladateľa sa tak zmenil na hlas literárneho vedca. Vo všeobecnosti možno konštatovať, že prínos J. Hvišča sa nepochybne viaže predovšetkým na vedeckú oblasť, jeho prekladateľská činnosť však vhodne dopĺňa mozaiku jeho zástoja v rozvoji slovensko-poľských literárnych vzťahov.

Literatúra

- Bednárová K.: *Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia*. In: *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A—K*. Eds. O. Kovačičová, M. Kusá. Veda, Bratislava 2015, s. 15—73.

43 J. Levý: *Umění překlada*. Ivo Železný, Praha 1998, s. 125.

- Brandys K.: *Ako byť milovaná*. Prel. J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1965.
- Brtková K.: *Osobnosť Márie Rázusovej-Martákovej na pozadí recepčnej tradície*. Belianum, Banská Bystrica 2013.
- Buczek M.: *Danuty Abrahamowicz szkoła przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich“ 2016, cz. 1 (7), s. 201—219.
- Buczek M.: *Józef Maruśiak: tłumacz — komparatysta idealny?*. „Przekłady Literatur Słowiańskich“ 2014, cz. 1 (5), s. 374—387.
- Buczek M.: *Ślad Jerzego Pleśniarowicza pozostawiony w przekładach*. „Przekłady Literatur Słowiańskich“ 2020, cz. 2 (10), s. 220—239.
- Čendulová L.: *Prekladateľ ruskej literatúry Ján Ferenčík a spisovný jazyk*. Belianum, Banská Bystrica 2018.
- Čo prekladáš?. <https://dennikn.sk/tema/co-prekladas/> [dátum prístupu: 11.01.2024].
- Fornalczyk-Lipska A.: *Tłumacząc dla dorosłych — tłumacząc dla dzieci*. „Dzieciństwo. Literatura i Kultura“ 2023, nr 1 (5), s. 24—39. <https://doi.org/10.32798/dlk.1009> [dátum prístupu: 11.01.2024].
- Genette G.: *Seuils*. Seuil, Paris 1987.
- Grochowiak S.: *Vyzliekanie k spánku*. Prel. I. Mojík, J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1970.
- Harasymowicz J.: *Veža melanchólie*. Prel. I. Mojík, J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1967.
- Herling-Grudziński G.: *Biela noc lásky*. Prel. J. Hvišč. Slovart, Bratislava 2001.
- Hvišč J.: *Cesta k poézii konkrétnosti*. In: J. Harasymowicz: *Veža melanchólie*. Prel. I. Mojík, J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1967, s. 171—178.
- Hvišč J.: *Hľadanie literárnych súvislostí*. In: W. Nawrocki: *Literatúra a spoločnosť*. Prel. J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 354—367.
- Hvišč J.: *Metafyzika tvaru*. In: S. Grochowiak: *Vyzliekanie k spánku*. Prel. I. Mojík, J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1970, s. 141—152.
- Hvišč J.: *O autorovi*. In: G. Herling-Grudziński: *Biela noc lásky*. Prel. J. Hvišč. Slovart, Bratislava 2001, s. 120—123.
- Hvišč J.: *O diele Kazimierza Brandysa*. In: K. Brandys: *Ako byť milovaná*. Prel. J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1965, s. 165—171.
- Hvišč J.: *Snár minulých a dnešných osudov*. In: T. Konwicki: *Moderný snár*. Prel. J. Hvišč. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1966, s. 349—359.
- Chrappa Š.: *Jozef Hvišč. Bibliografia prác a výskumných aktivít*. Stimul, Bratislava 2010.
- Kačala J.: *Básnická a prekladateľská tvorivosť Viliama Turčányho*. „Philologia“ 2021, roč. 21, č. 2, s. 11—18.

- Kaindl K.: *(Literary) Translator Studies: Shaping the field*. In: *Literary Translator Studies*. Eds. K. Kaindl, W. Kolb, D. Schlager. John Benjamins, Amsterdam 2022, s. 1—38.
- Levý J.: *Umění překladau*. Ivo Železný, Praha 1998.
- Loewe I.: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Maliti-Fraňová E.: *Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská*. Veda, Bratislava 2007.
- Matula P.: *Mikuláš Stano a jeho polonofilske postoje v medzivojnovom období*. „Studia Historica Nitriensia“ 2019, roč. 23, č. 1, s. 109—121.
- Obertová Z.: *Tri dekády poľskej literatúry na Slovensku v prekladoch Karola Chmela*. „Przekłady Literatur Słowiańskich“ 2022, t. 12, s. 1—17.
- Pančíková M.: *Za profesorem Jozefom Hviščom*. „Kontakty“ 2023, t. XX, s. 155—157.
- Papadima M.: *Głos tłumacza w periteksie jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia*. „Między Oryginałem a Przekładem“ 2011, t. 17, s. 13—31.
- Pašteka J.: *Jubilejný návrat k Jozefovi Felixovi (kritik, dramaturg, prekladateľ, editor)*. „Slovenské divadlo“ 2013, roč. 61, č. 4, s. 355—369.
- Rakšányiová J.: *Preklad ako interkultúrna komunikácia*. AnaPress, Bratislava 2004.
- Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A—K*. Eds. O. Kovačičová, M. Kusá. Veda, Bratislava 2015.
- Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. L—Ž*. Eds. O. Kovačičová, M. Kusá. Veda, Bratislava 2017.
- Tokarz B.: *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich“ 2017, cz. 1 (8), s. 15—35.
- Venutti L.: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, Abingdon—New York 2008.

Zuzana Obertová

Parateksty w przekładach Jozefa Hvišča

STRESZCZENIE | Przez ostatnie dwa dziesięciolecia nieustannie wzrasta zainteresowanie osobowością tłumacza i rolą, jaką odgrywa on w procesie translatorskim. Jednym ze sposobów pokonania „niewidzialności” tłumacza jest badanie peritekstów zapisanych przez niego w dziele przekładowym. W kontekście przekładów polsko-słowackich wyrazisty ślad pod tym względem zostawił po sobie literaturoznawca i tłumacz Jozef Hvišč. Jest autorem posłowi we wszystkich swoich tłumaczeniach literatury polskiej na język słowacki, a także w wydaniach licznych dzieł innych tłumaczy. Jego erudycyjne

periteksty rozpatrują przetłumaczone utwory w kontekście historyczno- i krytyczno-literackim. Są demonstracją powodów, dla których książki ukazały się w przekładzie i wzbogacają kulturę przyjmującą.

SŁOWA KLUCZOWE | Jozef Hvišč, paratekst, perytekt, głos tłumacza, przekład

Zuzana Obertová

Paratexts in Translations by Jozef Hvišč

SUMMARY | Over the past two decades, there has been a growing interest in the personality of the translators and the role they play in the translation process. One of the ways to overcome the ‘invisibility’ of the translators is to explore the peritexts inherent in the translated work. In the context of Polish-Slovak translations, the literary scholar and translator Jozef Hvišč has left a very distinctive mark in the form of an afterword. He is the author of the afterword in all his translations of Polish literature into Slovak, as well as in editions of numerous works by other translators. His erudite peritexts consider translated works in a historical and critical literary context. They demonstrate the reasons why the books were published in translation and enrich the receiving culture.

KEY WORDS | Jozef Hvišč, paratekst, perytekt, translator’s voice, translation

ZUZANA OBERTO VÁ | dr, polonistka, adiunkt w Katedrze Filologii Słowiańskich na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie. Bada polsko-słowackie kontakty literackie, współczesną literaturę polską oraz jej przekłady na język słowacki. Prowadzi lektorat z języka polskiego dla początkujących, ćwiczenia z przekładu ustnego i pisemnego, zajęcia z literatury i kultury polskiej. Jest autorką zeszytu ćwiczeń dla uczących się języka polskiego jako obcego *Polski na A, część I. Zeszyt ćwiczeń* (Bratislava 2021) oraz współautorką publikacji *Słownik frazeologiczny z ćwiczeniami dla uczących się języka polskiego jako obcego* (Poznań 2021), w której omawia zagadnienie frazeologii w przekładzie literackim.



O przekładzie dygresji i intertekstu na tle „wyrw nieenroicznych”

On the Translation of Digressions and Intertext Against the Background of “Non-enroic Gaps”

Anna Bednarczyk



<https://orcid.org/0000-0003-2761-8647>

UNIVERSITY OF LODZ
anna.bednarczyk@uni.lodz.pl

Data zgłoszenia: 28.01.2024 r. | Data akceptacji: 21.03.2024 r.

ABSTRACT | The author examines the reconstruction of digressions and intertextual references comparing the poem *Polish Flowers* by Julian Tuwim and its Russian translation. She draws attention to numerous “gaps” — omissions visible in the translation. She notes that they are the opposite of “enroic gaps” (the term coined by Henryk Lebie-dziński), which made it possible to guess the omitted content (message). Hence, she introduces the term “non-enroic gaps”. As a result, she comes to the conclusion that the digressiveness of the Polish work has been lost in the translation, for which these “gaps” are to blame.

KEYWORDS | translation, digressions, intertextual references, (non-)enroic gaps

Słynny poemat dygresyjny poświęcony Polsce, Polakom, polskości. Nostalgiczny i liryczny, ale także nierzadko drapieżny i oskarżycielski. Pełen skrajnych emocji, napięcia oraz swobodnego poczucia humoru. Nie brak w nim wątków autobiograficznych dotyczących różnych okresów życia autora.

„Kwiaty polskie” nasycone są kunsztownymi rymami, oryginalnymi i celnymi metaforami oraz zaskakującymi skojarzeniami. Są napisane tak sugestywnie, że w trakcie lektury w umyśle czytelnika mimowolnie pojawiają się obrazy, dźwięki, zapachy. Nie brak w nich wątków obyczajowo odważnych, w tym erotycznych.

Jacek Chłoniowski¹

O poemacie

Poemat dygresyjny *Kwiaty polskie* Julian Tuwim pisał, przebywając na emigracji, w Brazylii i w USA, a później w Polsce, aż do śmierci w 1953 roku, i nigdy go nie ukończył. Dlatego też dzieło to ma kilka wersji, także niewykorzystane przez autora warianty, często zamieszczane w wydaniach poematu. Niemniej w prezentowanych badaniach rozpatruję jedynie wersję opublikowaną w 1985 roku².

Na temat interesującego mnie utworu Tuwima, jego przesłania, emocjonalności, struktury czy zauważalnych w nim dygresji wypowiadało się liczne grono polskich badaczy. Poemat wywoływał kontrowersje i nie przez wszystkich był akceptowany. Nie będę jednak wymieniać w tym miejscu wszystkich poświęconych *Kwiatom polskim* prac. Zajęłoby to znaczną część mojego tekstu, ponadto informacja ta nie odnosi się bezpośrednio do prezentowanej poniżej analizy. Przywołam więc tylko nazwiska kilku autorów wspomnianych tekstów, takich jak: Artur Sandauer³, Michał

1 J. Chłoniowski: *Słowo wstępne od wydawcy*. W: J. Tuwim: *Kwiaty polskie*. Estymator. 2021. <https://www.legimi.pl/ebook-kwiaty-polskie-julian-tuwim,b662683.html> [dostęp: 14.09.2023].

2 J. Tuwim: *Kwiaty polskie*. Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 1985.

3 A. Sandauer: *Kwiaty polskie*. „Odrodzenie” 1949, nr 13, s. 4.

Głowiński⁴, Edward Balcerzan⁵ czy Piotr Michałowski⁶. Warto zauważyć, że badacze zamieszczali swoje uwagi zarówno w pismach naukowych, jak i w przedmowach do różnych wydań poematu Tuwima⁷.

O tłumaczeniu

Krytycy i literaturoznawcy rosyjscy raczej nie interesowali się tym dziełem. Polski twórca jest im wprawdzie znany, ale przede wszystkim jako autor wierszy dla dzieci, a także tłumacz poezji Aleksandra Puszkina. Dlatego też w rosyjskojęzycznej przestrzeni kulturowej o *Kwiatach polskich* wspomina się niezwykle rzadko. Niemniej fragmenty Tuwimowego poematu tłumaczyli np. Dawid Samojłow i Nikołaj Asiejew, a Mieczysław (Moisiej⁸) Wajnberg (Weinberg) w 1964 roku skomponował opartą na fragmentach poematu *Symfonię nr 8, op. 83 „Kwiaty polskie”* na tenor, chór i orkiestrę⁹.

W prezentowanych tu rozważaniach interesować mnie będzie jednak przekład poematu, a właściwie jego fragmentów, którego autorem był znany tłumacz Nikołaj Czukowski¹⁰, syn nie mniej znanego poety, tłumacza i autora prac o przekładzie, Kornieja Czukowskiego¹¹.

4 M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 202–234.

5 E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. II: *Ideologie artystyczne*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, s. 152–166.

6 P. Michałowski: *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1996, nr 6 (42), s. 113–131; idem: *Za sztachetami gęstych jambów: o wersyfikacji „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*. „Ruch Literacki” 1997, z. 1, s. 55–69.

7 Zob. np. P. Michałowski: *Wstęp*. W: J. Tuwim: *Kwiaty polskie*. Universitas, Kraków 2004, s. 5–62; J. Chłoniowski: *Słowo wstępne od wydawcy...*

8 Mieczysława Wajnberga przemianowano na Moisieja, kiedy w 1939 roku, uciekając przed wojskiem niemieckim, przekraczał granicę z ZSRR. Z kolei nazwisko kompozytora zapisywane jest: Wajnberg lub Weinberg.

9 Zob. np. M. Weinberg: *Symfonia nr 8, op. 83 „Kwiaty polskie”*. Warszawską Orkiestrą Symfoniczną i Chórem dyryguje A. Wit. <https://www.youtube.com/watch?v=2K1CU9i88wE> [dostęp: 13.09.2023].

10 Ю. Тувим: *Цветы Польши*. Из поэмы. Перевод. Н. Чуковский. «Новый мир» 1963, № 6, s. 87–92. Dalej w tekście posługuję się wydaniem: Ю. Тувим: *Цветы Польши — фрагменты*. Перевод. Н. Чуковский. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1971.

11 Zob. np. К. Чуковский: *Искусство перевода*. Academia, Ленинград 1930; idem: *Высокое искусство*. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1941.

Porównując tekst źródłowy i docelowy, którego objętość (nie licząc wariantów) to mniej więcej jedna piąta oryginalnego utworu, niewątpliwie należy nie tylko zwrócić uwagę na liczne redukcje, których powodem mogły być kontrowersje wokół poematu Tuwima (trzeba zauważyć, że jego pierwsze wydanie z 1949 roku również w Polsce ukazało się niepełne, bo ocenzurowane)¹². Warto też postarać się odpowiedzieć na pytanie o wpływ redukcji na odbiór tekstu przez czytelnika przekładu.

Tekst rosyjski stanowi, jak już wspomniałam, zaledwie niewielką część polskiego. W tłumaczeniu Czukowskiego odnajdujemy fragmenty części pierwszej i drugiej poematu, w tym wersy rozpoczynające utwór Tuwima, jeden fragment pochodzący z części trzeciej oraz epilog. Trudno powiedzieć, czym motywowany był wybór tłumacza. Możliwe, że przełożył on te fragmenty, które mu się spodobały. Na jego decyzji mogły również zaważyć trudności związane z tłumaczeniem Tuwima. Nie wiadomo też, czy opuszczenia nie wynikają z wpływu cenzury na przekładowcę, co jest możliwe.

Jednak zajmując się porównaniem pierwowzoru i jego wersji przekładowej, poza pytaniami o opuszczenia w wersji docelowej należałoby przyjrzeć się także zachowaniu w niej charakterystycznych właściwości poematu dygresyjnego, jakim jest dzieło polskiego poety. Cechami gatunkowymi, które interesują mnie szczególnie, będą więc różnorodne obecne w *Kwiatach...* dygresje, w tym liczne nawiązania biograficzne. Dlatego też, zanim przejdę do wspomnianych redukcji, chciałabym odnieść się do poprzedzających poemat epigrafów, a mianowicie cytatów z *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego: „Pruchno się w gwiazdy rozlata [...]”¹³ i z *Cyganów* Aleksandra Puszkina: „I wszędzie fatum namiętności, / I nic przed losem nie obroni”¹⁴. Rosyjski tłumacz proponuje w ich miejscu najprawdopodobniej własny przekład słów Słowackiego: „Гнилушки разлетаются, как звезды [...]” oraz bezpośredni cytat z poematu Puszkina: „И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет [...]”¹⁵. Wypada w związku z tym przyznać, że oba epigrafy zostały przełożone adekwatnie i wywołują u czytelnika przekładu asocjacje podobne do tych, jakie pojawiły się u odbiorcy oryginału. Trzeba odnotować, iż odbiorca rosyjski otrzymuje jeden cytat z literatury ojczystej (Puszkin), a więc znanej, i jeden z polskiej (Słowacki) — nieznannej, podobnie jak czytelnik polski, któremu znany jest tekst Słowackiego, a nieznanne dzieło Puszkina.

12 J. Tuwim: *Kwiaty polskie*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1949.

13 J. Słowacki: *Beniowski*. W: *Dzieła Juliusza Słowackiego*. T. 3. Księgarnia Polska, Lwów 1894, s. 409. Zapis „pruchno” zgodny z oryginałem.

14 Prawdopodobnie przekład J. Tuwima.

15 А. Пушкин: *Цыганы*. W: idem: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 4: *Поэмы, Сказки*. «Наука», Ленинград 1977, s. 169.

Przechodząc do przetłumaczonych na język rosyjski fragmentów poematu oraz do wyraźnych w rosyjskim wariantach redukcji tekstu Tuwima, wypada odnotować, że Czukowski rozpoczął swój przekład od otwierających część pierwszą słów: „Bukiety wiejskie, jak wiadomo [...]” (s. 9) i zakończył pierwszy fragment tłumaczenia wersem: „Rezeda pachnie — jak rezeda” (s. 17). Cała ta część tekstu źródłowego została przełożona stosunkowo adekwatnie. Drobne transformacje, na przykład typu: „Kolory brał bohomas świetny, / Rafael Rawy i Studzianny” — „Брал краски тот маляр нехитрый, / Из Равы Рафаэль простой” (brak Studzianny) czy „I jar bedoński na Zakrzyżu” — „Овраг в каком-нибудь Закшиже” (brak Bedonia), nie wpłynęły ani na sensy, ani na związane z nimi asocjacje. Pomocne okazały się przy tym przypisy, którymi posiłkował się tłumacz, objaśniając na przykład, że Rawa Mazowiecka to niewielkie miasteczko w Polsce, w województwie łódzkim („Рава Мазовецкая городок в Польше, в Лодзинском воеводстве”), podobnie jak Inowłódz, nazwany przez Czukowskiego miejscowością w województwie łódzkim („Иновлодзь — поселок в Лодзипском воеводстве”).

Elementy wnoszące do tekstu polskiego lokalizację czasem znikają w wersji przekładowej, a czasem są w niej odtwarzane, dzięki czemu odbiorca docelowy lokuje obrazy poematu w Polsce. Sprzyjają temu także polskie imiona bohaterów czy reminiscencje z przeszłości („uśmiech Zosi Opęchowskiej” — „хохот Зоси Опенховской”), choć w tym wypadku „uśmiech” został zastąpiony przez „chichot”, co zmieniło emocjonalność oraz dźwiękowe skojarzenia związane z tą wypowiedzią.

Trzeba w tym miejscu wspomnieć również o obecnych w danej części odniesieniach intertekstualnych. Chodzi o słowa: „Bez wywodzenia się z Saronu”, w przekładzie: „Не происходят из Сарона”, co jako nawiązanie do starotestamentowej „róży Saronu” z Pieśni nad Pieśniami powinno być zrozumiałe dla odbiorców z kręgu zarówno polskiej, jak i rosyjskiej kultury (o ile znają oni Stary Testament). Wprawdzie czytelnik polski może asocjacyjnie poszerzyć krąg skojarzeniowy o obraz Józefa Mehoffera *Róża Saronu* z 1923 roku, który jest portretem Zofii Minderowej¹⁶, ale to mało prawdopodobne. Z kolei w wypadku czytelnika rosyjskiego takie skojarzenie wydaje się prawie niemożliwe.

Kolejnym tego typu elementem — „Kłębami dymu / Niechaj otoczę się” — jest nieco zmieniony cytat z *Beniowskiego* Słowackiego: „Kłębami dymu / Niechaj się otoczę”¹⁷ [Słowacki, 1894: 433]. Czukowski wprowadza w tym miejscu

16 J. Mehoffer: *Róża Saronu*. 1923. <https://www.luelue.pl/roza-saronu-jozef-mehoffer-reprodukcja.html> [dostęp: 13.09.2023].

17 J. Słowacki: *Beniowski...*, s. 433.

słowa: „Клубами дыма я окружу себя [...]” i uzupełnia je przypisem głoszącym, że wers pochodzi z poematu Słowackiego *Beniowski* („Строка из поэмы польского поэта Ю. Словацкого (1809—1849) *Беневский*”). Nazwisko tłumacza nie zostało wskazane, zapewne więc jest nim sam autor rosyjskiego wariantu *Kwiatów*...

Przypisy dotyczą również polskich zwyczajów i tradycji, jak w wypadku objaśnienia odnoszącego się do śmigusa-dyngusa: „Апрельское обливание — польский народный обычай. На второй день пасхи парни и девушки обливают друг друга водой” („Kwietniowe oblewanie wodą — polski zwyczaj ludowy. Drugiego dnia Wielkiej Nocy chłopcy i dziewczęta oblewają się nawzajem wodą”).

Po pierwszej przełożonej przez Czukowskiego części poematu w tłumaczeniu pojawia się „wyrwa” (s. 17—18) — w przekładzie nie ma więc odniesień do Warszawy, takich jak Ogród Saski czy Bielany, brak charakterystycznej dla obrazu stolicy z tych lat postaci Stefana Wiecha, a zarazem odwołań do gwary warszawskiej (np.: „przez Pułaskie”, „Fordziak wyrznął”, „tyż pod gazem krzynkie”, „Flimon szarpany za podpinkie”, „leguralnie”), do potocznego słownictwa: „Niech ja skonam”, „któren”, „Ja nie frajer”, „bajer”, „Pan się zatrudniasz alkoholem”, „Ja chromołą”, „szemrany”.

Kolejny fragment tłumaczenia otwiera dygresja dotycząca bzu (s. 18), a następnie odwołanie do początku II wojny światowej. Rozpoczyna się ono wersem: „[...] Więc tak pachniałeś, bzie warszawski”, a kończą je słowa: „O «hitlerowcach» czy «rasistach» / Ta komplementów krótka lista” (s. 19).

Jednak w związku z kolejnym opuszczeniem (s. 19—37) w tłumaczeniu brak choćby obrazów bombardowania, ruin, trupów, psów łaszących się do rąk zmarłych. Nie ma również wskazania na Psie Pole i, co za tym idzie, gry słów: psy — Psie Pole. Pominięte zostały też części druga i trzecia oraz fragment części czwartej rozdziału pierwszego. Dlatego nie są w nim obecne dygresje biograficzne odnoszące się do siostry, matki i Łodzi, ale również do emigracji Tuwima (Brazylia, Londyn).

Po tej przerwie tłumacz kontynuuje translację, przekładając reminiscencję dotyczącą bałuckich dzieci („Bałuckie, limfatyczne dzieci”, s. 37), którą przerywa w momencie, gdy Tuwim wraca myślą do swego ojca („Ojciec w biurze”, s. 40).

W przetłumaczonej części poematu pojawiają się trzy nawiązania do *Statku pijanego* Artura Rimbauda (fr. *Le Bateau ivre*, 1871)¹⁸. Pierwsze z nich to cytat

18 Zapis zgodny z rękopisem. Zob. A. Rimbaud: *Le Bateau ivre*. 1871. https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bateau_ivre#/media/Fichier:Le_Bateau_ivre_manuscrit_Verlaine.jpg [dostęp: 13.09.2023].

bepośredni: „J'ai heurté, savez-vous, / d'incroyables Florides?”, który został przez Czukowskiego przetranskrybowany i opatrzony przypisem z tłumaczeniem na rosyjski oraz informacją o pochodzeniu cytatu: „Я натыкался, знаете ли, на невероятные Флориды» (франц.). Цитата из «Пьяного корабля» Артюра Рембо”. Drugie jest wyraźnym wskazaniem na poemat Rimbauda: „Pijany / Rozbijał statek oceany” i podobnie prezentuje się w wariacie rosyjskim: „То Пьяный Корабль плывет сквозь океаны”. Trzecie jest nieco zmienionym cytatem ze *Statku pijanego* w polskim przekładzie Zenona Przesmyckiego:

Statek pijany A. Rimbauda
w tłum. Z. Przesmyckiego

Jeżeli jakiej wody tam w Europie pragnę,
To błotnistej kałuży, gdzie w zmrokowej chwili
Dziecina pełna smutków, kucnąwszy nad bagnem,
Puszcza statki węższe od pierwszych motyli¹⁹.

J. Tuwim — fragment
Kwiatów polskich

Jeżeli jakiej wody pragnę
Tam w Europie, to kałuży,
Gdzie dziecko schyla się nad bagnem
I puszcza o zmrokowej chwili
Statki węższe od motyli²⁰.

Pomijając pewne rozszerzenia i redukcje, które nie wpływają na sensy całości, tłumaczenie zaproponowane przez Czukowskiego stosunkowo wiernie odtwarza obraz poetycki odczytywany w polskim tekście:

Уж если сердце здесь
По европейским водам тужит,
Так только по вонючей луже,
В которой детская рука,
Мелькая в сумерках, пускает
Корабль нежнее мотылька [...] ²¹.

Tłumacz zmuszony był dokonać własnego przekładu potrzebnych mu wersów z dzieła Rimbauda, ponieważ żadne z siedemnastu istniejących tłumaczeń *Le Bateau ivre* na język rosyjski nie odpowiada polskiemu wariantowi. Czukowski opatrzył też swój cytat przypisem, podobnie jak nazwę „Bałuty”, choć w tym wypadku zamiast pisać o dzielnicy, wspomina on o przedmieściu Łodzi. Możliwe, że przyczyną omyłki jest stosunkowo późne przyłączenie Bałut do miasta (w 1915 roku).

19 A. Rimbaud: *Statek pijany*. Przeł. Z. Przesmycki. 1892. https://poezja.org/wz/Art_hur_Rimbaud/2812/Statek_Pijany [dostęp: 13.09.2023].

20 J. Tuwim: *Kwiaty polskie...*, s. 38.

21 Ю. Тувим: *Цветы Польши...*, s. 27.

Po kolejnej przerwie (s. 40—45) przekładowca wznawia translację, tłumacząc fragment znany jako *Grande Valse Brillante*, choć bez poprzedzających go słów (brak tłumaczenia od: „Ja — wódkę za wódką w bufecie [...]” do „i porywam — na życie i śmierć — do tańca”), a także bez ostatnich wersów części szóstej. Rosyjski tekst rozpoczyna się od wersu „Czy pamiętasz, jak z tobą tańczyłem walca” (s. 45) i kończy słowami „Wiarołomna madonno” (s. 47). Przekład ten adekwatnie odwzorowuje oryginał, choć walc Czukowskiego nie jest tak dobrze zrytmizowany jak walc Tuwima. Niezależnie od pewnych odchyień od rytmu na trzy, widocznych w obu wariantach językowych, trzeba przyznać, że w tłumaczeniu jest ich więcej. Taka translacja mogłaby przeszkodzić w melicznym wykonaniu tekstu, znanym w polskim kręgu kulturowym w wykonaniu Ewy Demarczyk, która śpiewała *Grande Valse Brillante* do muzyki Zygmunta Koniecznego. Omówiona część poematu jest ostatnim przełożonym przez Czukowskiego fragmentem pochodzącym z rozdziału pierwszego *Kwiatów polskich*.

Drugi rozdział części pierwszej Tuwimowego utworu tłumacz, podobnie jak wcześniej, rozpoczyna od inicjalnego wersu oryginału: „O, siwa mgło! O, srebrna mgło!” (s. 51), a kończy swój tekst słowami z pieśni *Czerwony sztandar*²² (s. 57), wprowadzonymi przez Tuwima przy okazji dygresji dotyczącej rewolucji z 1905 roku. Cytat z pieśni Bolesława Czerwieńskiego zastąpiony został w przekładzie cytatem z rosyjskiego tłumaczenia *Czerwonego sztandaru* niewiadomego autorstwa, które najczęściej przypisywane jest Władimirowi Akimowowi-Machnowcowi bądź Władimirowi Bogorazowi (Tanowi)²³. Nie wymagał on żadnego objaśnienia, tym bardziej że odbiorca rosyjski doskonale kojarzy tę pieśń, choć nie zawsze z polskim autorem:

J. Tuwim — cytat z B. Czerwieńskiego	N. Czukowski — cytat z rosyjskiego przekładu
Niesie on	И несет клич борьбы, мести гром,
zemsty grom,	И семя грядущего сеет,
ludu gniew,	Оно горит и ярко рдеет —
Przyszłości rzucając siew,	То наша кровь горит огнем,

22 B. Czerwieński: *Czerwony sztandar*. 1881. [https://pl.wikisource.org/wiki/Czerwony_sztandar_\(Czerwie%C5%84ski,_1920\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Czerwony_sztandar_(Czerwie%C5%84ski,_1920)) [dostęp: 14.09.2023].

23 O sporach dotyczących autorstwa rosyjskiego wariantu pieśni wspominała np. Swietłana Podrieżowa. Zob. komentarz w pracy: М.С. Друскин: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. V: *Русская революционная песня*. Редактор-составитель Л.Г. Ковнацкая, комментарии С.В. Подрезова. Издательство «Композитор», Санкт-Петербург 2012, s. 287. W niniejszym artykule nie zajmuję się tym sporem. Pomijam również fakt, że dla Czerwieńskiego pierwowzorem była francuska pieśń *Le drapeau rouge* autorstwa Achille’a Le Roy.

A kolor jego jest czerwony,	То наша кровь горит огнем,
Bo na nim robotników krew,	То кровь работников на нем [...] ²⁴ .
Bo na nim robotników krew [...] ²⁵ .	

Po kolejnej „wyrwie” (s. 57—85), obejmującej obrazy rewolucji związane z fabułą poematu, takie jak choćby śmierć rosyjskiego oficera — zięcia Ignacego Dziewierskiego, a także jego zabójcy — robotnika Jana Mergieła, narodziny Anielki, czy dygresje literackie (np. nawiązanie do *Otella* Williama Shakespeare’a) bądź kulturowe (np. odnoszące się do śmierci w Łodzi ciemnoskórego aktora Iry Aldridge’a)²⁶, przekładowca rozpoczyna translację od słów „My country is my home” (s. 85), a kończy ją wizją „narodu stu narodów” (s. 91). Słowa pochodzące z języka angielskiego zostały przez Czukowskiego przetranskrybowane i opatrzone przypisem z przekładem na rosyjski, podobnie jak wcześniej cytaty ze *Statku pijanego*.

Z części drugiej Czukowski również wybrał otwierające ją „Poezjo! Jakie twoje imię?” (s. 99), tłumacząc tekst Tuwima do słów „Koń obudzony skrzydła zaczął” (s. 101). Opuścił fragment dotyczący Łodzi i przełożył kolejne wersy od słów „Poezjo! lampo czarodziejska” (s. 102) do „i dyscypliną kontrapunktu” (s. 103). Wreszcie, pomijając następne fragmenty utworu (s. 103—134), w tym nawiązania do realiów kulturowych i historycznych oraz część fabuły, wrócił do przekładu, rozpoczynając od słów „Z niebieskich ruin rośnie Dwór” (s. 134) i doprowadzając tłumaczenie do słów „Jest bardzo byczo” (s. 142). Tu następuje jeszcze jedna długa przerwa (s. 142—207), aż do piątej części rozdziału drugiego i wersu „W tych czasach autor tej gawędy” (s. 207). Tym razem tłumacz przerywa tekst wraz z wersetem „Przyszła mędrzyni niepiśmienna” (s. 210) i wraca do niego, przekładając epilog (s. 231—236).

Nie będę szerzej omawiać tych fragmentów, chcę jedynie zauważyć, że pojawiają się w nich przypisy objaśniające miejsca niezrozumiałe. Niemniej dotyczą one przede wszystkim innojęzycznych słów (np.: „Birbone, furbo, truffatore, / Il grande storico gridore”, którym towarzyszy przypis: „Итальянские

24 Zob. fragment pieśni bez nazwiska polskiego autora z informacją o Akimowie jako autorze słów rosyjskich: *Красное знамя*. <http://a-pesni.org/starrev/krznamia.htm> [dostęp: 13.09.2023] oraz inny — z odnotowanym nazwiskiem Czerwieńskiego i Bogorazem (Tanem) jako autorem rosyjskiej wersji śpiewanej (песенный вариант): *Красное знамя*. <https://mus-revolution.livejournal.com/2407.html> [dostęp: 13.09.2023]. W obu wypadkach podana została data 1900.

25 B. Czerwieński: *Czerwony sztandar...*

26 W tym wypadku wskazane nawiązania łączą obie funkcje, ponieważ Aldridge grał właśnie *Otella*.

слова, означающие: подлец, плут, мошенник, великий исторический крикун. Автор имеет в виду Муссолини” — „Włoskie słowa, które znaczą: podlec, łajdak, aferzysta, wielki historyczny krzykacz. Autor ma na myśli Mussoliniego”). Komentowane są również nazwiska niektórych postaci, takich jak Jan Matejko czy Piastowie. Natomiast realia związane z łódzkimi bądź warszawskimi klimatami raczej objaśniane nie są, z wyjątkiem niektórych toponimów (Inowłódz, Bałuty itp.). Odbiorca rosyjski nie dowie się na przykład, skąd u Tuwima wziął się skrzydlaty koń.

Jak już wspomniałam, rosyjskie *Kwiaty polskie* [Цветы Польши] wieńczy przełożony w całości *Epilog*. Jego tłumaczenie wykonane zostało podobnie jak poprzedzające go fragmenty. Interesujące jest natomiast, że właśnie w nim po raz pierwszy i ostatni Czukowski wspomniał o Ignacym Dziewierskim.

Przesunięcia translatorskie i „wyrwy nieenroiczne”

„Przekładać Tuwima jest bardzo trudno” — pisał w 1955 roku Nikołaj Asiejew²⁷, komentując tłumaczenie Czukowskiego. Wskazywał przy tym na niezwykłą ostrość używanych przez polskiego poetę określeń, nieoczekiwane, śmiałe i wyraziste obrazy, zwracając uwagę na stosowanie przez autora *Kwiatów polskich* różnorodnej stylistycznie leksyki i intonacji, na polirytmie oraz na szczególne podejście do brzmienia.

Dalej Asiejew konstatuje, że w wypadku omawianego przeze mnie poematu nie wystarczy zastąpienie polskich słów ich słownikowymi ekwiwalentami. Zwraca uwagę na fakt, że to samo słowo w różnych kontekstach przybiera inne znaczenia. Posiłkując się wskazanym wcześniej obrazem limfatycznych dzieci, porównuje pierwsze cztery wersy oryginału i tłumaczenia:

J. Tuwim	Tłum. N. Czukowskiego
Bałuckie limfatyczne dzieci	О, лимфатические дети
Z wyostrzonymi twarzyczkami	Балут! О лиц их острота!
(Jakbyś z bibułki sinoszarej	(Как будто вырезаны эти
Wyciął ich rysy nożyczkami) ²⁸ .	Черты из серого листа) ²⁹ .

27 Н. Асеев: *Цветы Польши*. «Литературная газета», 27.01.1955. <https://www.chukfamily.ru/nikolai/biblio-nikolai/statiy/nikolaj-aseev-cvety-polshi> [dostęp: 14.09.2023].

28 J. Tuwim: *Kwiaty polskie...*, s. 37.

29 Ю. Тувим: *Цветы Польши — фрагменты...*, s. 27.

Na tej podstawie dochodzi do wniosku, że rosyjski przekład terminu „limfatyczne” jako „лимфатические” jest wprawdzie dopuszczalny, ale giną w nim skojarzenia z „anemiczny”, „chorowity”, „błady”, co zdaniem Asiejewa chciał ukazać Tuwim. Pisze również o zastąpieniu „bibułki sinoszarej” „szarym papierem” / „kartonem” („вырезаны эти” / „Черты из серого листа”), różniąc chorobliwą delikatność, sublimację czy wycieńczenie i szarość wyrażającą brak wyrazistości, nieokreśloność.

Komentując przekład tego samego fragmentu poematu (o limfatycznych dzieciach), autor artykułu krytykuje też tłumaczenie następującego dwuwersu:

J. Tuwim

I płyną w ślad nędzarskich jachtów
Marzenia, a za nimi — szczury³⁰.

Tłum. N. Czukowskiego

Мечты плывут за челночками,
Плывут и крысы за мечтами [...] ³¹.

Uważa on, że obraz w rosyjskim tekście przeczy oryginałowi, jest mniej wyrazisty, mniej emocjonalny i nie odwzorowuje intencji Tuwima, który według niego chciał ukazać kontrast między przedstawieniem marzeń i szczurów, podczas gdy u Czukowskiego tego kontrastu brak.

Moim zdaniem tłumacz adekwatnie przekazuje obrazy poetyckie Tuwima — pewne zmiany w przekładzie są nieuchronne, a mikroodstępstwa nie burzą obrazu całości. W wypadku ostatniego przykładu na odejście od oryginału z pewnością wpłynął też rym parzysty: „челночками — мечтами”, do którego dążył Czukowski. Ponadto trudno powiedzieć, czego chciał Tuwim, choć rosyjski krytyk kilkakrotnie przekazuje swojemu czytelnikowi „wiedzę” na ten temat.

Wypada też zauważyć, że krytyk odnosi się do odtworzenia metrum w jednym z przełożonych fragmentów, nazywając je „jakby podobnym do jambu”, i konstatuje, iż w przekładzie pojawił się czterostopowy jamb. Takie podobieństwa widoczne są w tłumaczeniu części. Jednak nie wpływają one na kompozycję całości tekstu.

Wydaje się, że o wiele ważniejsze od zauważonych przez Asiejewa drobnych przesunięć semantycznych są opuszczenia, których w przekładzie jest więcej niż przetłumaczonych fragmentów. Także odstępstwa translacji od schematu rymów i rytmiki nie wpływają na całość tekstu. Co więcej, różnice w budowie poematu trudno ocenić na podstawie przełożonych fragmentów. Wnioski będą bowiem równie fragmentaryczne. Z kolei opuszczenia dotyczą

30 J. Tuwim: *Kwiaty polskie...*, s. 37.

31 Ю. Тувим: *Цветы Польши...*, s. 27.

istotnych obrazów i sensów zawartych w utworze polskiego poety. Z wariantu rosyjskiego zniknęły przede wszystkim wątki tworzące fabułę poematu. Jak już wspomniałam, jedyne napomknięcie o Ignacym Dziewierskim odnaleźć można w *Epilogu*. Nie ma tu historii życia Dziewierskiego, jego córki i wnuczki, redukcji uległy więc dygresje tworzone „na bazie” owej nieobecnej fabuły.

Odpowiadając na pytanie „Dlaczego?”, można stwierdzić, że zaważyły na tym trudności przekładu. Można również uznać, że Czukowski nie chciał przekazywać wszystkich obrazów przedwojennej Łodzi czy Warszawy i odnieść do nich, ewentualnie rozważyć świadome pominięcie przez tłumacza tego, co przeczyło realiom politycznym Związku Radzieckiego, nie było zgodne z ideologią komunistyczną.

Natomiast próbując wyjaśnić, czy *Kwiaty polskie* w wariacie Czukowskiego pozostały poematem dygresyjnym, skłaniam się ku odpowiedzi negatywnej. Brak fabuły, którą Tuwim oplątał wijącymi się dygresjami, nie pozwala na uznanie przetłumaczonych fragmentów za odpowiednik gatunkowy tekstu polskiego. Z kolei „wyrwy”, w których giną istotne dla poematu obrazy i skojarzenia, nie pozwalają się ich domyślić. Dlatego też nazywam je „nienenroicznymi” w przeciwieństwie do wyrw enroicznych, o których wiele lat temu pisał Henryk Lebedziński³². Zgodnie z jego teorią umożliwiają one domyślenie się tego, co nie zostało powiedziane. W danym wypadku nie jest to możliwe.

U odbiorcy rosyjskiego nie można wywołać skojarzeniowego łańcucha podobnego do tego, jaki odczytywany jest w oryginale, trudno na przykład o zaproponowane w jednym z artykułów wspomnianego już Michałowskiego³³ spojrzenie na poemat Tuwima (przede wszystkim na jego pierwszą część) jak na metaforyczny traktat o bukieciarstwie z licznymi dygresjami budowanymi na „kwiatowej” bazie. Takie odczytanie utworu polskiego poety przez odbiorcę rosyjskiego jest w tym wypadku niemożliwe ze względu na zbyt wielką liczbę obserwowanych w przekładzie „wyrw nienenroicznych”. Redukcje, o których mowa, nie pozwalają nakreślić powiązań między kolejnymi dygresjami, gdyż w tłumaczeniu brakuje fabuły tworzącej dla nich bazę. Wprawdzie pewne obrazy czy skojarzenia, a nawet dygresje z poematu Tuwima, zostały przełożone, trudno jednak mówić o powiązaniach między nimi. Metaforyczny łańcuszek rozpada się na pojedyncze ogniwa — fragmenty przełożone przez Czukowskiego. Stanowią one odrębne poetyckie całości związane ze sobą nawzajem. Dlatego też dygresje, nawet jeśli się pojawiają, dotyczą wyłącznie konkretnego fragmentu, a nie całego tekstu. Najlepszym przykładem jest wspomniane już

32 H. Lebedziński: *Przekładoznawstwo ogólne wobec teorii enroi*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

33 P. Michałowski: *Bukiet, wiecheć, ikebana...*

nazwisko Dziewierskiego, które tłumacz wymienił tylko w epilogu, dlatego też dla odbiorcy rosyjskiego stało się ono jedynie odniesieniem kulturowym.

Niniejszy tekst nie rozpatruje wszystkich problemów translatorskich zauważanych w przekładzie *Kwiatów polskich* na język rosyjski. Prowadząc tego typu analizę, warto byłoby przyjrzeć się również innym zagadnieniom przekładowym, na przykład odtworzeniu Tuwimowych neologizmów, stylistycznego przemieszania czy wtrętów obcojęzycznych, co jednak wymaga osobnych badań.

Literatura

- Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. II: *Ideologie artystyczne*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988.
- Chłoniewski J.: *Słowo wstępne od wydawcy*. W: J. Tuwim: *Kwiaty polskie*. Estymator. 2021. <https://www.legimi.pl/ebook-kwiaty-polskie-julian-tuwim,b662683.html> [dostęp: 14.09.2023].
- Czerwieński B.: *Czerwony sztandar*. 1881. [https://pl.wikisource.org/wiki/Czerwony_sztandar_\(Czerwie%C5%84ski,_1920\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Czerwony_sztandar_(Czerwie%C5%84ski,_1920)) [dostęp: 14.09.2023].
- Głowiński M.: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
- Lebiedziński H.: *Przekładoznawstwo ogólne wobec teorii enroi*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.
- Michałowski P.: *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*. „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1996, nr 6 (42), s. 113—131.
- Michałowski P.: *Za sztachetami gęstych jambów: o wersyfikacji „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*. „Ruch Literacki” 1997, z. 1, s. 55—69.
- Michałowski P.: *Wstęp*. W: J. Tuwim: *Kwiaty polskie*. Universitas, Kraków 2004, s. 5—62.
- Rimbaud A.: *Statek pijany*. Przeł. Z. Przesmycki. 1892. https://poezja.org/wz/Arthur_Rimbaud/2812/Statek_Pijany [dostęp: 13.09.2023].
- Sandauer A.: *Kwiaty polskie*. „Odrodzenie” 1949, nr 13, s. 4.
- Słowacki J.: *Beniowski*. W: *Dzieła Juliusza Słowackiego*. T. 3. Księgarnia Polska, Lwów 1894, s. 345—454.
- Tuwim J.: *Kwiaty polskie*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1949.
- Tuwim J.: *Kwiaty polskie*. Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 1985.

- Асеев Н.: *Цветы Польши*. «Литературная газета», 27.01.1955. <https://www.chukfamily.ru/nikolai/biblio-nikolai/statiy/nikolaj-aseev-cvety-polshi> [dostęp: 14.09.2023].
- Друскин М.: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. V: *Русская революционная песня*. Редактор-составитель Л.Г. Ковнацкая, комментарии С.В. Подрезова. Издательство «Композитор», Санкт-Петербург 2012.
- Пушкин А.: *Цыганы*. W: idem: *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. 4: *Поэмы, Сказки*. «Наука», Ленинград 1977, s. 151—169.
- Тувим Ю.: *Цветы Польши*. Из поэмы. Перевод. Н. Чуковский. «Новый мир» 1963, № 6, s. 87—92.
- Тувим Ю.: *Цветы Польши — фрагменты*. Перевод. Н. Чуковский. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1971.
- Червенский Б.: *Красное знамя*. Перевод. В. Акимов. 1900. <http://a-pesni.org/starrev/krznamia.htm> [dostęp: 13.09.2023].
- Червенский Б.: *Красное знамя*. Перевод. В. Богораз (Тан). 1900. <https://mus-revolution.livejournal.com/2407.html> [dostęp: 13.09.2023].
- Чуковский К.: *Искусство перевода*. Academia, Ленинград 1930.
- Чуковский К.: *Высокое искусство*. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1941.

Strony internetowe

- Mehoffer J.: *Róża Saronu*. 1923. <https://www.luelue.pl/roza-saronu-jozef-mehoffer-reprodukcja.html> [dostęp: 13.09.2023].
- Rimbaud A.: *Le Bateau ivre*. 1871. https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bateau_ivre#/media/Fichier:Le_Bateau_ivre_manuscrit_Verlaine.jpg [dostęp: 13.09.2023].
- Weinberg M.: *Symfonia nr 8, op. 83 „Kwiaty polskie”*. Warszawską Orkiestrą Symfoniczną i Chórem dyryguje A. Wit. <https://www.youtube.com/watch?v=2K1CU9i88wE> [dostęp: 13.09.2023].

Анна Беднарчик

Перевод отступлений и интертекстуальных ссылок в контексте «неэнроических пробелов»

РЕЗЮМЕ | Автор рассматривает воспроизведение отступлений и интертекстуальных ссылок, сравнивая поэму *Kwiaty polskie* Юлиана Тувима и ее русский перевод выполненный Николаем Чуковским. Исследуемые элементы обычно подвергались переводу. Однако, если обратим внимание на многочисленные «пробе-

лы» — наблюдаемые в переводе опущения, мы видим, что не все соответствует первоисточнику. Упоминаемые автором пропуски противостоят так называемым «энроичным пробелам» (определение Хенрика Лебедзинского), в случае которых можно догадаться об опущенном тексте (коммюнике). Однако пропуски, допущенные переводчиком, не позволяют этого сделать, так как они слишком обширны и ни один читатель перевода не способен догадаться, что связывало переведенные части поэмы. Оттуда и введенное автором определение «неэнроический пробел», а также вывод, что к трате отступленческого характера польского произведения в переводе причастны именно эти «пробелы».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | перевод, отступления, интертекстуальные ссылки, (не-)энроические пробелы.

Anna Bednarczyk

On the Translation of Digressions and Intertext Against the Background of “Non-enroic Gaps”

SUMMARY | The author examines the reconstruction of digressions and intertextual references comparing the poem *Polish Flowers* by Julian Tuwim and its Russian translation by Nikolai Czukowski. The elements that are discussed usually are translated. However, if we notice numerous “gaps” — visible in the translation, it appears that not everything corresponds to the original. These “gaps” are the opposite of “enroic gaps” (the term coined by Henryk Lebedziński), which made it possible to guess the omitted content (message). On the other hand, the omissions made by the translator do not allow this, because they are too extensive and a reader of the translation will not be able to guess what connected the translated parts of the poem. Hence, the author introduced the term “non-enroic gaps” and concluded that these “gaps” are responsible for the loss of the digressiveness of the Polish work in translation.

KEYWORDS | translation, digressions, intertextual references, (non-)enroic gaps


ANNA BEDNARCZYK | prof. dr hab., Uniwersytet Łódzki, Kierownik Zakładu Przekładu i Dydaktyki Instytutu Rusycystyki. Zainteresowania badawcze dotyczą szeroko pojętej teorii i praktyki przekładu literackiego, w tym krytyki tłumaczenia. Ostatnia monografia: *Medaliony Igora Siewierianina. Wydanie krytyczno-translatologiczne (na tle polskiej recepcji)* (2021); najnowsza publikacja naukowa: „*Два часа в резервюаре*” Iosifa Brodskiego vs. wariant Wiktora Woroszyłskiego „*Dwie godziny w zbiorniku*” jako przykład tłumaczenia elementów intertekstualnych i „intertekstualizowanego” tekstu („Świat i Słowo” 2023, nr 41/42, s. 35—49); ostatnia większa praca translatorska: M. Cwietajewa: *Poemat kresu* („Tekstualia” 2022, nr 4/71, s. 137—160).



O tłumaczeniu poezji regularnej (problemy techniki translatorskiej)

On the Translation of Regular Poetry (the Problem of Translation Techniques)

Piotr Fast

 <https://orcid.org/0000-0002-4158-671X>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

piotr.fast@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 22.01.2024 r. | Data akceptacji: 20.05.2024 r.

ABSTRACT | The paper deals with the relationships between the formal regularity in translated poems and their semantics. The author advocates the thesis that the most often used method by translators is replacing non-metaphorical and metaphorical expressions by to some extent equivalent forms of metonymy and synecdoche. This technique makes it possible to reconstruct the rhythm and rhyme of the original text. This claim is illustrated by fragments of Polish poems translated into Russian, Russian/English texts and their Polish/Russian equivalents.

KEYWORDS | poetry translation, regular poetry, metaphor, technical problems, rhythm, rhyme

W pracach krytycznych i naukowych o przekładzie artystycznym stosunkowo mało miejsca poświęca się problemom techniki translatorskiej. Natomiast prozodia, układ wersyfikacyjny, sposób rymowania i instrumentacja nie dają się niejednokrotnie pogodzić ze stylistyką czy semantyką utworu. Właśnie dlatego chciałbym się w tym szkicu skupić na pewnym warsztatowym problemie związanym na pierwszy rzut oka z czysto technicznymi zagadnieniami tłumaczenia poezji napisanej regularnym rozmiarem, kiedy wiersz jest przy tym zorganizowany dodatkowymi uporządkowaniami rytmicznymi — szczególnie regularnym i dokładnym rymem.

Podjmuję zagadnienie z pozoru anachroniczne, gdyż współczesna poezja, szczególnie najnowsza, wykorzystuje regularne metrum i rym sporadycznie. Precyzja prozodyczna, podporządkowanie się „formalnym” nakazom regularności, pojawia się dziś okazjonalnie, głównie w celach parodystycznych lub jako wyraźne polemiczne nawiązanie do tradycji literackiej. W innych przypadkach jest raczej sygnałem niemocy, grafomanii czy pseudopoetyckości, a nie manifestacją sztuki poetyckiego.

Byłaby to prawda, gdybym mówił o literaturze polskiej, w której zjawiska tego rodzaju pojawiają się naprawdę nieczęsto. Inaczej rzecz się ma w literaturze rosyjskiej, gdzie regularny metrycznie i starannie zrymowany wiersz ciągle jednak odwołuje się do wielkiej tradycji rosyjskiego klasycznego wzorca sylabotonicznego — do dzisiaj jest to w Rosji zjawisko bynajmniej niemarginalne. Ów sylabotoniczny wzorzec — a poezja rosyjska śmiało operuje także innymi schematami metrycznymi i najróżniejszymi wariantami dekomponującymi go oraz ogromną różnorodnością struktur rytmicznych pośrednich między wierszem sylabotonicznym i tonicznym — stanowi tam nadal rodzaj testu sprawności warsztatowej poetów.

Tłumacz poezji rosyjskiej, także nowej i często najnowszej, staje więc także dzisiaj przed wyzwaniem, jakie stawia wiersz regularny, i musi podejmować decyzje zupełnie inne niż te, które są udziałem tłumacza wiersza wolnego.

Na początek spójrzmy na króciutki przykład z *Taszkienckich stronic* Anny Achmatowej w przekładzie Wiktora Woroszyńskiego:

Мы были с тобою в таинственной мгле,
Как будто бы шли по ничейной земле,
Но месяц алмазной фелукой
Вдруг выплыл над встречей-разлукой...

We mgle nieprzejranej tonący po szyję,
Tak szliśmy we dwoje po ziemi niczyjej,

Aż miesiąc jak łódź diamentowa
Wychynał i znowu się schował¹.

Tłumacz w drugim wersie zastępuje porównanie metaforą, w czwartym natomiast gra podobnym skojarzeniem, zmieniając jednak ambiwalentność spotkania/rozstania bohaterów na metonimiczne względem oryginału „zachowanie” księżycy.

Podobnie postępuje Zbigniew Dmitroca, przekładając wiersz Demiana Kudriawcewa:

вот на встречу им бритоголовы
здесь у них и логово и слово²

naprzeciwko nich stają łysole
to ich teren tu rządzą do woli³.

Potoczne, czy właściwie slangowe, „логово” tłumacz wyrzuca z przekładu, chociaż do pewnego stopnia kompensuje je w poprzednim wersie nacechowanymi stylistycznie „łysolami”. Rezygnuje jednak z metaforycznego leksemu „слово”, który w oryginale opisuje rządy owych „łysoli” udosłownionym określeniem pełni władzy bohaterów.

Należy też uderzyć się we własne piersi. Przytoczę dwa niewielkie fragmenty przekładów jednego z najbardziej „regularnych” poetów rosyjskich połowy XX wieku, Nikołaja Rubcowa:

Сам не знаю, что это такое...
Я не верю вечности покоя!

Chodzę, słucham własnych kroków...
Nie, nie wierzę w wieczny spokój!

Раздался стук. Я выдернул засов.
Я рад обняться с верными друзьями.

1 <https://slova.org.ru/ahmatova/iz-cikla-tashkentskie-stranicy/> [dostęp: 26.09.2023]; W. Woroszyński: *Moi Moskale. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej od Puszkina do Ratuszyńskiej*. Biuro Literackie, Wrocław 2006, s. 86.

2 <http://www.vavilon.ru/texts/kudryavtsev3.html#3> [dostęp: 28.09.2023].

3 Z. Dmitroca: *Radio Swoboda. Współczesna poezja rosyjska*. Biuro Literackie, Wrocław 2015, s. 109.

Повеселились несколько часов.
Повеселились с грустными глазами.

Dzwonek do drzwi. Odsuwam ciężki rygiel.
Z radością witam mych przyjaciół wiernych.
Wesołość pokój mój ogarnia migiem —
Oczy jej puste, a dusza mizerna...⁴

W tych dwóch wyimkach widać wyraźnie dwie dość oczywiste tendencje. Pierwszą jest dążenie do dokładnego odtworzenia rymów (rezygnacja ze współbrzmienia jednozgłoskowego na rzecz żeńskiego w wersach parzystych to zjawisko częste w tłumaczeniu na język polski, nie będę się więc na tym zatrzymywał). Drugą — także od razu rzucającą się w oczy — jest usiłowanie zachowania regularnego metrum sylabotonicznego. Zobaczmy, jakie są koszty tego przedsięwzięcia.

W pierwszym dystychu dość naiwne i prozaicznie dosłowne — przynajmniej — sformułowanie zostało zastąpione metonimicznym opisem zachowania bohatera, które najwyraźniej ma konotować skupienie, zagubienie i głęboką refleksję podmiotu. No i stwarza szansę na rym. Wydaje mi się, że rozwiązanie zastosowane w przekładzie jest trafniejsze od oryginalnego. Lepiej brzmi po polsku, chociaż równocześnie sprzeniewierza się regułom wyznaczonym przez oryginał.

W drugim cytacie także nietrudno zauważyć uparte dążenie do odtworzenia układu rymów. A koszty? Pewien anachronizm — w wiejskiej chacie, zamkniętej na zasuwę, nagle rozlega się dzwonek! Nieco sztucznie brzmi inwersja „witam mych przyjaciół wiernych”. Pretensjonalnie wesołość ogarnia pokój „migiem”, kiedy w oryginale po prostu „było nam przez kilka godzin wesoło”. No i w ostatnim wersie „wesołość ze smutkiem w oczach” została zastąpiona metonimiczną pustką w oczach i metaforyczną amplifikacją mówiącą o „duszy mizernej”.

Na tego rodzaju zjawiska natykamy się nieustannie, badając przekłady poezji rosyjskiej na język polski, ale nierzadko spotkamy je także w tłumaczeniach wierszy polskich na język rosyjski — między innymi w utworach młodopolskich czy tekstach skamandrytów, bo w obu tych przypadkach poeci/poetki nader często odwoływali się do regularnej poezji sylabotonicznej. Weźmy tytułem egzemplifikacji kilka może mało znaczących fragmentów, które jednak potwierdzają tezę, jaką usiłuję tu sformułować.

4 N. Rubcow: *Wiersze*. Przeł. P. Fast. Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice 1992, s. 54—55, 40—41.

Na przykład Maria Pawlikowska-Jasnorzewska zatytułowała jeden ze swoich wierszy (napisanych w pierwszej połowie lat 30., w czasie fascynacji jej przysłym mężem lotnikiem Stefanem Jasnorzewskim) *Kochanka lotnika*⁵. Zacytujmy początek tego niewielkiego utworu:

Kochanka lotnika

Patrzę z ziemi ku tobie, leżąc w polnym rowie,
rozłożywszy ramiona wśród szalwii i mięty,
gdy zgrzytającym wieńcem owijasz mi głowę,
lotniku, ty przez niebo porwany mój święty.

Tak brzmi odpowiedni fragment w tłumaczeniu Natalii Astafjewej:

Женщина и летчик

Лежа навзничь в траве, средь шалфея и мяты,
ввысь гляжу на тебя, как в круженье лихом
ты жужжащим меня оплетаешь венком,
летчик ты мой святой, небом заживо взятый⁶.

Nietrudno zauważyć, że Astafjewa niby w niewielkim stopniu, ale przecież istotnie przekształciła tytuł wiersza. Kochanka lotnika, która najwyraźniej nie przypadkiem znalazła się w najbardziej wyeksponowanym miejscu utworu, została zastąpiona uogólniającym i odbierającym tytułowemu sformułowaniu napięcie emocjonalne neutralnym passusem. Oba te tytuły łączy relacja zawierania. Nie potrafię sensownie uzasadnić decyzji doświadczonej tłumaczki — może powodowało nią dążenie do zneutralizowania semantyki namiętnego erotyku polskiej poetki? Jednocześnie Astafjewa dodaje przecież erotyzmu, każąc bohaterce wiersza leżeć na wznak w oczekiwaniu kochanka, kiedy u polskiej poetki leży ona w niezbyt skłaniającym do erotycznych asocjacji rowie. Jakkolwiek interpretować semantykę tego wiersza i zamiary autorki przekładu (co dla moich celów jest tu drugorzędne), należy powiedzieć, że tytułowe sformułowanie Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej Astafjewa przekształca synekdochicznie („kobieta” to pojęcie wyraźnie szersze od „kochanki”), omówiony zaś

5 Korzystam z tekstu opublikowanego w internecie: https://poezja.org/wz/Maria_Pawlikowska-Jasnorzewska/25511/Kochanka_lotnika [dostęp: 24.09.2023].

6 Н. Астафьева, В. Британишский: *Польские поэты XX века. Антология*. Алетеия, Санкт-Петербург 2000, s. 118.

krótko inicjalny wers — metonimicznie. Nie prowadzi to wszak do znaczącej zmiany emocjonalnego nasycenia wiersza.

Przywołam jeszcze jeden przykład tego rodzaju deformacji. W wierszu Kazimierza Wierzyńskiego *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny* znajdziemy taki fragment:

W ugornej pustce jałowizny
Będziemy razem nie mieć domu⁷.

Natalia Astafjewa tłumaczy ten dwuwiersz tak:

Мы вместе будем здесь учиться
В бездомности иметь свой дом⁸.

Zostawmy na boku strasznie manieryczny zwrot informujący o „ugornej pustce jałowizny” (cóż, tak się wtedy pisało), co Astafjewa — na szczęście dla rosyjskiego brzmienia wiersza — udatnie prozaizuje. Zwróćmy wszelako uwagę na ogólny sens tego fragmentu. Bohater Wierzyńskiego, manifestując dość głębokie emocjonalne zaangażowanie (to owa „ugorna pustka jałowizny”), mówi o tym, że wraz z adresatem (?) wypowiedzi nie będzie miał domu. To jednak całkiem co innego niż Astafjewej uczenie się, jak w bezdomności znaleźć swój dom. Kolejny raz mamy tu do czynienia z deformacją polegającą na metaforycznym przekształceniu tłumaczenia w porównaniu z oryginałem.

Semantyczna struktura przytoczonych tłumaczeń nieustannie oscyluje tutaj między dosłownością i metaforycznym rozszerzaniem lub zawężaniem (partykularyzowaniem) znaczeń, odsyłaniem do metonimicznych, konotacyjnie motywowanych sensów czy też zastępowaniem sformułowań „prozaicznych” ich metaforycznymi ekwiwalentami lub na odwrót.

Tego rodzaju zjawiska nietrudno zaobserwować w twórczości poety, który jest w Polsce znany i lubiany, oczywiście także często przekładany. Josif Brodski, bo o nim mowa, w sposób czasami wręcz niewiarygodny komplikuje bowiem formalne uporządkowania swoich wierszy, nierzadko stawiając tłumaczy przed zadaniami niemal niemożliwymi do zrealizowania. Dlatego też wielokrotnie natykamy się w przekładach jego tekstów na przypadki niefortunnosci translatorskiej polegającej na tym, że w polskich wariantach jego wierszy nie udało się pogodzić wymogów semantyki i sensu utworu z jego

7 <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/1421-kazimierz-wierzynski-ktokolwiek-jestes-bez-ojczyzny.html> [dostęp: 24.09.2023].

8 Н. Астафьева, В. Британишский: *Польские поэты XX века...*, s. 178—179.

stylistyką, prozodią i wersyfikacyjną regularnością (przedmiotem mojej uwagi w tym szkicu nie będą jednak te błędy czy niezręczności — skupiam się na mechanizmach, na tym, co powtarzalne, nie zaś na przypadkowych lapsusach, które są efektem tekstowych przymusów czy translatorskiej nieudolności).

Chciałbym na przykładzie wyimków z kilku tłumaczeń Brodskiego pokazać łamigłówki, które muszą rozwikłać tłumacze, i obejrzeć rezultaty ich partykularnych decyzji. Przekształcenia te traktuję tu jako przykłady często stosowanych technik translatorskich, dzięki którym usiłuje się sprostać wymogom zachowania regularności wersyfikacyjnej i nie oddalić się przy tym od litery tekstu, próbując równocześnie — na ile się da — nie sprzeniewierzyć się głębszym i szerszym (konotacyjnym) sensom utworów.

Spójrzmy wpierw na kilka fragmentów tłumaczeń późnego wiersza Josifa Brodskiego — napisanego w roku 1989 po angielsku tekstu *A Song*⁹, przetłózonego na język polski przez Stanisława Barańczaka¹⁰ i zatytułowanego przez niego *Piosenka*, oraz dwóch zaczerpniętych z internetu przekładów rosyjskich¹¹.

W pierwszej oktawie pojawia się u Brodskiego taki fragment (obok cytuję tłumaczenia):

I wish you sat on the sofa
and I sat near.

Siedziałybyś na sofie,
ja — na dywanie.

мы рядом могли бы
сидеть на диване (А).

9 Korzystam z publikacji wiersza w czwartym tomie dzieł zebranych Brodskiego: *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. 4. Издательство Пушкинского Фонда, Санкт-Петербург 2001, s. 342. Identyczny tekst, opatrzony tytułem *A Song — Poem by Joseph Brodsky*, można znaleźć pod adresem: <http://www.poemhunter.com/poem/a-song-3/> [dostęp: 1.06.2016]. Szczegółową analizę trzech tłumaczeń wiersza Brodskiego, którego niewielkie fragmenty cytuję poniżej, przedstawiłem w artykule *О переводах стихотворения „А Song” Иосифа Бродского — технологический эскиз*. „Przegląd Rusycystyczny” 2017, nr 2, s. 80—92.

10 Tłumaczenie to ukazało się w tomie J. Brodski: *Wiersze ostatnie*. Przeł. K. Krzyżewska, S. Barańczak. Znak, Kraków 1998, s. 7.

11 Pierwszy, zatytułowany *Песня — А Song*, sygnowany jest kryptonimem „Ученый кот” (<http://www.stihi.ru/2009/02/22/4833> [dostęp: 1.06.2016] — cytaty z tego przekładu oznaczam UK), i drugi, który nie został ani podpisany, ani opatrzony rosyjskim tytułem (<http://www.chitalnya.ru/work/887510/> [dostęp: 1.06.2016] — cytaty z tego przekładu oznaczam A); jego autora określam jako Anonima.

Сидела бы ты на софе,
и я бы сидел (UK).

Barańczak pozwala tu sobie na wyraźną zmianę. Jest ona ewidentnie związana z potrzebą zrymowania czwartego wersu z drugim. Oryginał i oba przekłady rosyjskie informują, że bohaterowie wiersza siedzą (siedzieliby) obok siebie na sofie (kanapie, tapczanie). Barańczak każe natomiast bohaterowi usiąść „na dywanie” — pewnie u stóp siedzącej na sofie bohaterki. Mechanizm semantyczny, który został tu zastosowany, jest bardzo prosty. Ze względu na rym („kochanie/dywanie”) tłumacz poszerza nieco pole semantyczne tego fragmentu przekładu, zachowując jednak konotację bliskości obojga bohaterów. Zwrot znaczący tyle, co „siedzieć obok siebie na sofie”, zastępuje metonimią zawierającą jednak najistotniejszy element znaczenia oryginału, czyli to, że siedzą oni blisko siebie. Pewnego smaczku temu fragmentowi tłumaczenia dodaje fakt, że „dywan”, na którym Barańczak każe usiąść bohaterowi, jest homofonem rosyjskiego słowa oznaczającego sofę, kanapę czy tapczan.

W drugiej strofie wiersza najwięcej znaczących deformacji znajdziemy także w tłumaczeniu polskim. Szczególną uwagę zwraca bardzo specyficzna amplifikacja. Fragment z Brodskiego — „and you'd shift the gear” — Barańczak zastępuje bardzo rozbudowanym obrazem: „Prowadząc wóz, / dłoń kładłbym / na twym kolanie, / udając, że je myślę / z dźwignią, gdy zmieniam bieg”. Polski tłumacz pozwala sobie tu na daleko idącą rozbieżność z fragmentem źródłowym, wprowadzając nieobecny w bardzo wstrzemięźliwym i nostalgicznym klimacie tekstu angielskiego element frywolności. Specyficzna aluzja erotyczna radykalnie zmienia emocjonalny sens tej strofy. Chwył zastosowany przez Barańczaka, niezależnie od konsekwencji semantyczno-konotacyjnych tego zabiegu, uznać można za homerycką niemal metonimię oryginalnego zwrotu. Po tym rozbudowanym i emocjonalnie nieuzasadnionym fragmencie, poszerzającym tekst Brodskiego dwukrotnie, Barańczak redukuje kolejny tetrastych angielskiego wiersza do dystychu. Źródłowe „we'd find ourselves elsewhere, / on an unknown shore. / Or else we'd repair / To where we've been before” zastępuje formułą „Wabiłby nas nieznaną / lub właśnie znany brzeg”, której fonetyczne echo i dość pretensjonalny zwrot „wabiłby nas” przydają tekstowi nadmiernej poetyckości. Przesunięcie semantyczne, którego tu dokonano, i tym razem pozostaje w metonimicznej relacji wobec oryginału.

W ostatniej oktawie zmian jest nieco mniej. Anonim używa na przykład w drugim wersie tłumaczenia tej oktawy zwrotu „я сидел бы у дома”, który pojawia się na miejscu sformułowania Brodskiego „I sit on the porch” — oba

te wyrażenia konotują bowiem analogiczny sens, pozostając ze sobą w relacji metonimicznej. Nieco bardziej oddala się od Brodskiego Barańczak, który napisał: „siedząc na ganku / w letniej koszuli / i z puszką «Heinekena»”, choć i jego modyfikacja konotuje sensory zbliżone do zawartych w oryginale. Podobnie metonimicznie odnoszą się do tekstu źródłowego niektóre passusy w pozostałych tłumaczeniach. Uczony Kot każe siedzącemu na ganku bohaterowi przeżywać nudę („я на крылечке / с пивом скучаю”), której w pierwotnym wzorze nie znajdziemy ani śladu, zachodzącemu słońcu zaś — metaforycznie tonąc o zachodzie („вечером тонет солнце”). U Anonima natomiast neutralny stylistycznie zachód słońca z oryginału („the sun is setting”) znów uzyskał metaforyczne cechy poetyckości („закат / бледно-розовым светит...”). Z kolei u Barańczaka syntagma „It’s evening, the sun is setting” została zastąpiona metonimicznym „zmięrzchem” rozszerzonym o amplifikujące wyrażenie „liści szmer”, będące już elementem nadmiernego przypisania sobie autorских uprawnień przez tłumacza.

Zajrzyjmy jeszcze do kilku innych przekładów tekstów Brodskiego.

Główny tekst *На смерть Т.С. Элюма* z 1965 roku otwiera następująca strofa:

Он умер в январе, в начале года.
Под фонарем стоял мороз у входа.
Не успевала показать природа
ему своих красот кордебалет.
От снега стекла становились уже.
На перекрестках замерзали лужи.
Под фонарем стоял глашатай стужи.
И дверь он запер на цепочку лет¹².

Porównajmy to z przekładem wybitnego znawcy i tłumacza poezji rosyjskiej Wiktora Woroszyłskiego:

On umarł w styczniu, na początku roku.
Mróz pod latarnią dzierżył straż u progu.
We wdzięków swych balecie zrobić kroku
przyroda nie zdążyła, a już ślad
zawiany, okna się zwężyły w zaspach.
Straż pod latarnią dzierżył mrozu zwiastun.

12 *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. I. КПО „Пушкинский фонд”—„Третья волна”, Париж—Москва—Нью Йорк 1992, s. 411.

Kałuże zastygały pośród miasta.
I on drzwi zawarł na łańcuszek lat¹³.

Woroszyński, powodowany potrzebą zachowania rytmu i rymu, metonimicznie amplifikuje charakterystyczną dla poetyki Brodskiego enumerację niosącą semantykę zimy, chłodu, mrozu o zwrot „a już ślad / zawiany”. Trzeba przyznać, że to rozwiązanie udane, które nie narusza reguł poetologicznych ani semantycznych wyznaczonych przez oryginał.

Podobnie rzecz się ma na przykład w dokonanej przez Katarzynę Krzyżewską tłumaczeniu wiersza Brodskiego *Над восточной рекой*¹⁴. Końcowy fragment tego wiersza brzmi tak:

Голова болит, голова болит.
Ветер волосы шевелит
на большой голове моей в буром парке.

I przekład:

Boli. Wciąż boli głowa.
Wiatr we włosach się schował.
Szumi tam i szeleści jak w brunatnym parku.

Krzyżewska demetaforyzuje sformułowanie Brodskiego, u którego wiatr rozwiewa włosy bohatera niczym bury/brunatny park. W przekładzie znajdziemy natomiast z jednej strony amplifikujący szum i szelest wsparty jeszcze bardzo dosłownym, rezygnującym z metafory porównaniem. Trzeba jednak przyznać, że efekt tych operacji jest satysfakcjonujący, nie narusza bowiem ramy semantycznej zadanej w oryginale.

Bywa jednak tak, że czasami zastosowanie metonimii czy synekdochy nie okazuje się równie szczęśliwe. Jednym z najbardziej charakterystycznych w tym aspekcie jest inicjalny wers wiersza *Sonet* z 1962 roku, który przesładuje mnie od dziesięcioleci. Oryginał brzmi tak: „Мы снова проживаем у залива [...]”¹⁵, który u Brodskiego konotuje uniwersalność doświadczenia czy kondycji ludzkiej w postrzeganiu relacji między czasem egzystencji a wiecznym zewnętrznym czasem fizycznym. George L. Kline, tłumacz

13 J. Brodski: *Pamięci T.S. Eliota*. Przeł. W. Woroszyński. W: idem: *82 wiersze i poematy*. Wyb. i oprac. S. Barańczak. Przedm. C. Miłosz. Znak, Kraków 1989, s. 34.

14 И. Бродский: *Уrania*. Ardis, Ann Arbor 1987, s. 28. Przekład: J. Brodski: *Urania*. Zeszyty Literackie, Warszawa 2015, s. 32.

15 *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. I..., s. 204.

wielce zasłużony dla popularyzowania Brodskiego w Stanach Zjednoczonych, przełożył ten wers następująco: „Once more we’re living by the Bay of Naples”¹⁶. Zastosowana przez niego synekdocha, zastępująca konkretnym odniesieniem geograficznym jakąkolwiek/każdą zatokę w każdym czasie, niestety zupełnie zmienia efekt semantyczny tego wiersza, przekształcając jego uniwersalny sens w opis jednorazowego przeżycia bohatera utworu. Synekdocha tym razem przekroczyła granice „wierności” semantycznej. Co więcej, autorem angielskiej wersji wiersza nie powodowało bynajmniej dążenie do zachowania wersyfikacyjnej ekwiwalencji wobec oryginału: wiersz Brodskiego jest bowiem napisany regularnym pięciostopowym jambem, podczas gdy przekład Kline’a zorganizowany został zgodnie z wymogami wiersza tonicznego.

* * *

Zastanówmy się, co z tego całego wywodu wynika.

W przypadku tłumaczenia poezji napisanej regularnym rozmiarem i rymowanej stosowane są zazwyczaj typowe techniki translatorskie, spośród których część można uznać za uprawnione, inne zaś za przekraczające uprawnienia tłumacza lub wręcz błędne. Te ostatnie traktować należy jako przejaw braku kompetencji translatorskich lub świadome działanie — wynikające z trudności w znalezieniu lepszego ekwiwalentu:

- 1) nadużycia, deformujące organizację tekstu lub semantykę przekładanych utworów; zubożenie lub rezygnacja z wysokiego stopnia regularności rymów (dopuszczyć jednak należy zmiany w samym układzie rymów);
- 2) jedynie pretekstowe powiązanie zestawu leksyki tłumaczenia z oryginałem, stwarzające pozory analogicznego do oryginału ustrukturalizowania pola semantycznego przekładu przy równoczesnym diametralnym przekształceniu sensu tekstu docelowego (zmiana realiów, sposobu obrazowania, przebiegu zdarzeń), które prowadzi do deformacji znaczeń poszczególnych fragmentów tekstu. Chwyty tego rodzaju stanowią w istocie zachowania zastępcze, przekształcające tłumaczenie *sensu stricto* w adaptację oryginału.

16 I. Brodsky: *Selected poems*. Trans. G.L. Kline. Harper & Row, New York 1973. Można poniekąd zrozumieć przyczynę tej deformacji — w trzecim wersie tej strofy Brodski pisze bowiem o Wezuwiuszu, choć jego przywołanie ma jednak w wierszu także sens uniwersalizujący, czego tłumacz nie dostrzegł.

Wśród technik dopuszczalnych, niełamających reguł narzuconych przez oryginał, należy wskazać takie przekształcenia stylistyczne — głównie synekdochę i metonimię, ale też metaforę właściwą, hiperbolę, litotę czy porównanie — które posiadają wspólny rdzeń znaczeniowy z oryginałem. Znaczy to ni mniej, ni więcej, że w przypadku tłumaczenia wiersza regularnego dopuszczalne są — mówiąc w znacznym uproszczeniu — takie zmiany stylistyczne, które można uznać za konotacyjne czy metaforyczne przekształcenia oryginału posiadające wspólny z oryginałem archisem, niedeformujące jednak całościowego sensu utworu.

Literatura

- Akhmatova A. [Ахматова А.]: *Из цикла «Ташкентские страницы»*. <https://slova.org.ru/ahmatova/iz-cikla-tashkentskie-stranicy/> [dostęp: 26.09.2023].
- Astafyeva N., Britanishskiy V.: *Polskiye poety XX veka. Antologiya*. Aleteya, Sankt-Petersburg 2000 [Астафьева Н., Британишский В.: *Польские поэты XX века. Антология*. Алетея, Санкт-Петербург 2000].
- Brodski J.: *Pamięci T.S. Eliota*. Przeł. W. Woroszyłski. W: idem: *82 wiersze i poematy*. Wyb. i oprac. S. Barańczak. Przedm. C. Miłosz. Znak, Kraków 1989.
- Brodski J.: *Wiersze ostatnie*. Przeł. K. Krzyżewska, S. Barańczak. Znak, Kraków 1998.
- Brodski J.: *Urania*. Zeszyty Literackie, Warszawa 2015.
- [Brodskiy I.]: *Sochnyeniya Iosifa Brodskogo*. T. 1, 2, 4. КРО „Pushkinskiy fond” — „Третья волна”, Parish—Moskva—Nyu York 1992 [Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1, 2, 4. КРО „Пушкинский фонд” — „Третья волна”, Париж—Москва—Нью Йорк 1992].
- Brodskiy I. [Бродский И.]: *A Song*. <http://www.chitalnya.ru/work/887510/> [dostęp: 1.06.2016].
- Brodskiy I.: *Pesnya — A Song*. Trans. Uchonyu kot [Бродский И.: *Песня — A Song*. Trans. „Ученый кот”]. <https://www.stihi.ru/2009/02/22/4833> [dostęp: 1.06.2016].
- Brodsky I.: *Selected poems*. Trans. G.L. Kline. Harper & Row, New York 1973.
- Brodsky I. [Бродский И.]: *Urania*. Ardis, Ann Arbor 1987.
- Dmitroca Z.: *Radio Swoboda. Współczesna poezja rosyjska*. Biuro Literackie, Wrocław 2015.
- Fast P.: *О переводах стихотворения „A Song” Иосифа Бродского — технологический эскиз*. „Przegląd Rusycystyczny” 2017, nr 2, s. 80—92.

- Kudryavtsev D.: * * * [„vecherom, kogda navstrechu smerti”] [Кудрявцев Д.]: * * * [„вечером когда навстречу смерти”]. <http://www.vavilon.ru/texts/kudryavtsev3.html#3> [dostęp: 28.09.2023].
- Pawlikowska-Jasnorzewska M.: *Kochanka lotnika*. https://poezja.org/wz/Maria_Pawlikowska-Jasnorzewska/25511/Kochanka_lotnika [dostęp: 24.09.2023].
- Rubcow N.: *Wiersze*. Przeł. P. Fast. Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice 1992.
- Wierzyński K.: *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny*. <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/1421-kazimierz-wierzynski-ktokolwiek-jestes-bez-ojczyzny.html> [dostęp: 24.09.2023].
- Woroszyński W.: *Moi Moskale. Wybór przekładów z poezji rosyjskiej od Puszkina do Ratuszyńskiej*. Biuro Literackie, Wrocław 2006.

Петр Фаст

O pereweде регуляpной поэзии (проблемы переводческой техники)

РЕЗЮМЕ | Статья посвящается связи формальной регулярности переводимого текста с его семантикой. Автор статьи утверждает, что чаще всего применяемым переводчиками методом оказывается замещение неметафорических и метафорических словосочетаний метонимическими и синекдохическими выражениями. Эта практика позволяет передать рифму и ритм переводимого стихотворения. Тезис автора статьи иллюстрируется фрагментами польских стихотворений в русском переводе, русских и английских стихов в их польских и русских эквивалентах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | поэтический перевод, регулярная поэзия, метафора, техника перевода, ритм, рифма

PIOTR FAST | prof. dr hab., zatrudniony w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Zainteresowania badawcze: dwudziestowieczna i najnowsza literatura rosyjska, przekładoznawstwo. Historyk literatury rosyjskiej, przekładoznawca, tłumacz. Autor kilkunastu książek o dwudziestowiecznej i najnowszej literaturze rosyjskiej oraz ponad dwustu artykułów w czasopismach i monografiach zbiorowych. Przełożył kilkadziesiąt książek poezji i prozy rosyjskiej (m.in. Boriśa Akunina, Jewgienija Riejna, Jurija Druźnikowa, Aleksandra Woronskiego, Nikołaja Rubcowa, Yakova Shechtera). Redaktor naczelny „Przeglądu Rusycystycznego” oraz serii wydawniczych *Studia o Przekładzie i Biblioteka „Przeglądu Rusycystycznego”*. Prezes Polskiego Towarzystwa Rusycystycznego. Najnowsze publikacje: *Rosja — imperium i literatura* („Przegląd Rusycystyczny” 2022, nr 4), *Przekład wobec estetyk i poetyk awangardowych* (2022, red. wraz z A. Świeściak), *Czy potrzebna jest nowa historia literatury rosyjskiej XX wieku?* („Przegląd Wschodniosłowiański” 2023, nr 2).



Słowacka proza liryzowana w polskich przekładach — modernizm czy awangarda?

Slovak Lyrical Prose in Polish Translations — Modernism or Avant-garde?

Marta Buczek



<https://orcid.org/0000-0001-9623-2460>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

marta.buczek@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 17.02.2024 r. | Data akceptacji: 26.02.2024 r.

ABSTRACT | The article concentrates on the phenomenon of Slovak lyrical prose, which was developing in Slovak literature in the interwar period of the 20th century. The author of the article is interested in how this prose functions in Polish translations. The considerations presented in the article focus on the aspect of translating this prose into Polish, the possibilities of translation, translation problems related to the act of translating modernism and avant-garde elements. The author is interested in the changing artistic criteria of translators over time, their translation choices and transformations in translation, the final effect of the act of translation.

KEYWORDS | Slovak literary prose, prose of naturizmus, Slovak literary prose in Polish translation, Translation Studies, literary translation

Z perspektywy badawczej XXI wieku słowacka proza liryzowana (sł. *lyrizovaná próza*), w tym jej dojrzała postać naturyzm (sł. *naturizmus*)¹, to fakt literacki odgrywający kluczową rolę w słowackim procesie historycznoliterackim XX wieku. Uznany przez rodzimych literaturoznawców za jedno z najbardziej znaczących zjawisk epoki międzywojennej² zmienił oblicze słowackiej literatury, przyczyniając się do nadania jej nowoczesnej formy istnienia. Wpisywał się w doświadczenie nowoczesności, które ogarnęło literaturę europejską³, gruntownie przewartościowując tradycyjne konwencje, wzory światopoglądowe, językowo-literacko-poetologiczne i artystyczno-estetyczne⁴. Nurt, przyjęty w rodzimym kręgu początkowo z wyraźną rezerwą, oscylował na granicy estetycznego szoku, wynikającego ze zbyt gwałtownego oderwania się od przeszłości (tradycji), w imię teraźniejszości (nowoczesności). Na gruncie rodzimej tradycji literackiej nabrał znaczenia „rewelacji artystycznej i estetycznej”⁵, która pojawiła się w słowackiej literaturze międzywojennej w latach 20. XX wieku, by osiągnąć swój szczyt w postaci naturyzmu na przełomie lat 30. i 40. XX wieku.

Znaczenie prozy liryzowanej, przede wszystkim naturyzmu, tkwiło w fakcie kreowania przez jej twórców oryginalnych, niestandardowych, myślowych i stylistycznych idiomów literackich⁶, rodzących się w momencie ważnego zwrotu (historycznego, historycznoliterackiego, kulturowego). Jej pojawienie się związane było z istotnymi dla Słowaków przemianami, z intensywną oraz dynamiczną modernizacją kultury i literatury, odczuwaną nieadekwatnością „starych” języków, wzorców, norm kulturowych i literackich⁷. W erze wielo-

- 1 Por. O. Čepan: *K periodizácii tzv. lyrizovanej prózy (Ornamentalisti, lyrizátori, naturisti a sujetoví básnici)*. W: idem: *Literárne dejiny a literárna veda. Vyber z diela Oskára Čepana. Zväzok III: Veda*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 2002, s. 26.
- 2 Por. A. Mašková: *Slovenský naturizmus v časopriestore*. Prel. H. Kubišová. Spolok slovenských spisovateľov, Bratislava 2009; I. Sedlák: *Dejiny slovenskej literatúry II*, Matica slovenská, Literárne informačné centrum, Martin, Bratislava 2009; O. Čepan: *Lyrizovaná próza*. W: idem: *Literárne dejiny a literárna veda...*, s. 72—74; P. Števec: *Podľa vzoru človek*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2002; S. Šmatlák: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Národné literárne centrum, Bratislava 1999.
- 3 Por. R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Universitas, Kraków 2011, s. 69.
- 4 Por. M. Buczek: *Słowacka proza naturyzmu w polskich przekładach — strategie translacji w zmieniającej się perspektywie kulturowej drugiej połowy XX wieku*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1, s. 203—205.
- 5 Por. O. Čepan: *Kontúry naturizmu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1977.
- 6 Por. M. Tomčík: *Epické súradnice*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava, 1980, s. 65; P. Števec: *Podľa vzoru človek...*, s. 9; także G. Gazda: *Proza lyrizowana*. W: idem: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 257.
- 7 Por. A. Mašková: *Literárny život na Slovensku v 20.—40. 20. stročia*. W: eadem: *Slovenský naturizmus v časopriestore...*, s. 10—23; S. Šmatlák: *Kontexty literatúry medzi-vojnoveho obdobia. Nová tvár národného života*. W: idem: *Dejiny slovenskej lite-*

znaczności historii nowoczesnej i kulturowego zamieszania stanowiła nowy, istotny rozdział w rozwoju literatury słowackiej, która stała się dzięki temu „częścią europejskiego, kulturowego myślenia”⁸.

Proza liryzowana — modernizm i awangarda

Nurt prozy liryzowanej był symbolem modernistyczno-awangardowego przełomu w literaturze słowackiej. W świadomość twórców nurtu wpisana została typowa dla poetyk modernistycznych, także awangardowych, idea przełomowości, która stała się dominującą cechą charakteryzującą dynamikę jej rozwoju od lat 20. po lata 40. XX wieku⁹. Na plan pierwszy wysuwały się tu zarówno modernistyczne, jak i awangardowe projekty artystyczne, napływające do Słowacji z zachodnioeuropejskich kręgów ze znacznym opóźnieniem. Przewartościowanie myślenia o kulturze i literaturze w słowackiej tradycji literackiej wiązało się z utratą zaufania do reprezentatywnych modeli kultury. Twórcy przekonani, iż dotychczasowe, skodyfikowane normy i konwencje oraz wartości estetyczne pozostają już tylko w sferze stereotypów komunikacyjnych, dążyli, w myśl awangardowej idei burzenia zastanego porządku i budowania nowego, w kierunku nowoczesności, która stała się dominującym wyznacznikiem literatury, ustanawiającym zbiór założeń artystycznych i estetycznych¹⁰.

ratúry II..., s. 285—305; O. Čepan: *Literárny vývin v rokoch 1918—1945*. W: idem: *Literárne dejiny a literárna veda...*, s. 11—19; S. Šmatlak: *Generačná diferenciacia literatúry*. W: idem: *Dejiny slovenskej literatúry II*, s. 291—296; D. Chrobák: *O zmysle slovenskej literatúry* (z roku 1932). W: *Slovenská literárna kritika. Zväzok IV*. Ed. M. Tomčík. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1984, s. 177.

8 Por. *Slovenská literatúra — jej špecifiká a kontenty*. Eds. M. Bátorová, E. Faitková. Univerzita Komenského, Bratislava 2013, s. 104; O. Čepan: *Literárny vývin v rokoch 1918—1945*. W: idem: *Literárne dejiny a literárna veda...*, s. 16.

9 Przełomowość słowackiej prozy liryzowanej zawiera w sobie sens „punktu zero” (por. J. Orska: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Universitas, Kraków 2004, s. 8; zob. także: R.E. Krauss: *Oryginalność awangardy*. W: eadem: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. Szuba. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 163), tj. wyraża pragnienie rozpoczęcia „wszystkiego od początku”, wpisuje się w konieczność takiej reformy sztuki, by w zautonomizowanym kształcie mogła odpowiedzieć na wyzwania współczesności. W takim rozumieniu kierunek stanowi przełom kanoniczny, stymulujący dynamikę rozwoju rodzimej literatury okresu międzywojennego i konstytuujący nowe narzędzia autonomicznej ekspresji.

10 Nowoczesność, w rozumieniu za Włodzimierzem Boleckim jako proces modernizacyjny (por. W. Bolecki: *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 13; zob. także: J. Franczak:

Proza liryzowana stanowiła konfigurację tendencji, zjawisk i stanowisk, które usankcjonowały w słowackiej literaturze cechy takie jak wieloznaczność i wieloznaczeniowość w koncepcjach poznawczych, estetycznych i w języku artystycznym. Wprowadzała nowe doświadczenia i sposoby ekspresji, nową, inwariantną wizję świata i człowieka w świecie, nową, rozpoznawalną na różnych poziomach komunikacji literackiej, poetykę. Ewoluuując od lat 20. XX wieku, odznaczała się dynamiką i zróżnicowaniem, różnym w zależności od fazy rozwoju rozłożeniem wyznaczników oraz dominat. Jako formacja artystyczna, konstelacja stanowisk literackich i światopoglądowych relacyjnie połączyła wąsko rozumiany modernizm¹¹ z ruchami awangardowymi¹². Współwystępowanie w literaturze słowackiej w danym okresie modernizmu oraz awangardy przyczyniło się ostatecznie do wytworzenia się i funkcjonowania obok siebie dwóch wariantów prozy liryzowanej: modernistycznego i eksperymentalno-awangardowego¹³. Biorąc pod uwagę propozycję typologiczną literaturo-

Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej. Universitas, Kraków 2007, s. 12—13; E. Balcerzan: *Eksperyment literaturoznawczy: modernizm. W: (w) sieci modernizmu. Historia literatury — poetyka — krytyka.* Red. A. Klubka, M. Rembowska-Pluciennik. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017, s. 39—40), była nieustannie poszukiwaną przez słowackich artystów wartością, postulowaną i urzeczywistnianą z większym lub mniejszym powodzeniem, stanowiąc dynamikę rozwoju kolejnych formacji w szeroko ujętym modernizmie. W słowackiej prozie liryzowanej stała się istotnym wyznacznikiem prozy okresu międzywojennego, decydującym o zbiorze jej założeń artystycznych i estetycznych.

- 11 Modernizm słowacki wykazuje znaczne przesunięcie w czasie względem modernizmu europejskiego. Wnioski Boleckiego na temat modernizmu i jego wariantów (modalności) w literaturach wschodniosłowiańskich i zachodnioeuropejskich potwierdzają także przypadek literatury słowackiej. Por. W. Bolecki: *Modalności modernizmu...*, s. 73.
- 12 Słowackie opracowania prezentują dwa podejścia: z jednej strony konserwatywne, umiejscawiające nowe zjawiska w kontekście kontynuacji romantyzmu i modernizmu (m.in. Miloš Tomčík), z drugiej strony — nowoczesne, podkreślające awangardowość zjawiska. Proza liryzowana w ujęciu awangardowej nowoczesności, nowatorskiego eksperymentu, miała być lekarstwem na ówczesny kryzys literatury i kultury. Por. M. Tomčík: *Príspevok k interpretácii lyrizovanej prózy.* „Slovenská literatúra” 1970, r. XVIII, č. 3, s. 257—267; idem: *Cestami literatúry.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1961.
- 13 Nawiązuję tu do teorii Joanny Orskiej, która wyróżnia dwa warianty konstytuujące modernistyczno-awangardowe przemiany w literaturze okresu międzywojennego, naświetlając zachodzące pomiędzy nimi stosunki. Modele wysoko-modernistyczny i eksperymentalno-awangardowy traktuje jako rodzaj ideowych konstruktów, które przenikają poetyki okresu międzywojennego. Przyjmując za badaczką punkt widzenia rozpatrujący modernizm i awangardę z perspektywy współrzędności i współzależności, należy podkreślić, że w literaturze słowackiej trzeba traktować je nie w optyce następstwa, lecz współwystępowania właśnie. Kierunek prozy liryzowa-

znawcy Oskára Čepana¹⁴, można uznać, że wąsko rozumiana proza liryzowana (sł. *lyrizovaná próza*; twórczość m.in. Jozefa Cígera Hronského, Štefana Letza, Štefana Rysuli i in.) zdecydowanie wpisywała się w wariant wysoko-modernistyczny; nurty prozy ornamentalnej (sł. *ornamentálna próza*; twórczość m.in. Jozefa Tido Gašpara, Jána Hrušovského, Ivana Horvátha) i utwory „poetów wątku” (sł. *básnici sujetu*); twórczość Dominika Tatarki, Jána Červeňa stanowiły w znacznej mierze wariant eksperymentalno-awangardowy. Problematyczna w takim ujęciu stawała się proza naturyzmu (sł. *naturizmus*), której autorzy, w zależności od momentu tworzenia, wykorzystywali model bądź wysoko-modernistyczny (wczesna twórczość Ludo Ondrejova, Margity Figuli, Dobroslava Chrobáka, twórczość Hany Zelinovej), bądź eksperymentalno-awangardowy (dojrzała twórczość Dobroslava Chrobáka, Františka Švantnera). W szerokim ujęciu nurt ten obejmował zatem zarówno modernizm z jego dyrektywą autonomii literatury i sztuki, jak i awangardę z jej kultem artystycznego nowatorstwa¹⁵, przejawiającego się poprzez artystyczną pomysłowość, stylistyczną inwencyjność i innowacyjność.

Wymienione nurty połączyło przede wszystkim nowatorskie podejście do problematyzacji podmiotu i rzeczywistości świata przedstawionego oraz nowy sposób patrzenia na język prozy. Warianty te, sytuując się w negatywnej pozycji wobec normy realistycznej, sięgały do różnych źródeł. W ujęciu niektórych literaturoznawców wariant wysoko-modernistyczny wyróżniało nawiązanie do literackiej tradycji rodzimego i europejskiego modernizmu, pośrednio także do romantyzmu¹⁶, cechowała go hybrydyzacja stylów, łączenie heterogenicznych form literackich w obrębie płynnych ram tekstowych, tendencje do poetyzacji prozy¹⁷ oraz kreatywna postawa wobec sztuki i literatury. Wariant eksperymentalno-awangardowy nosił znamiona awangardowej rewolucji. Kierując się zasadą „wstrząsu” i „imperatywem nowości”, charakteryzował się innowacyjnością oraz nowymi sposobami ujmowania, proponowanymi przez awangardy europejskie, m.in. ekspresjonizm czy nadrealizm. W wariacie wysoko-modernistycznym nacisk został położony na

wanej, łączący w sobie rozbieżne i sprzeczne tendencje, jest wyraźnym tego dowodem. Por. J. Orska: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie...*, s. 12–13, 460–461.

14 Por. O. Čepan: *Kontúry naturizmu...*, s. 46–47. Zob. także: idem: *Lyrizácia epických žánrov*. W: idem: *Dejiny slovenskej literatúry V*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1984, s. 655–672.

15 Por. J. Števec: *Lyrická tvár slovenskej prózy*. Smena, Bratislava 1969, s. 112–115.

16 Por. M. Tomčík: *Príspevok k interpretácii lyrizovanej prózy...*

17 Por. O. Čepan: *Kontúry naturizmu...*, s. 11; M. Bakoš: *Umelecká avantgarda na Slovensku a hnutie A 38*. W: idem: *Avantgarda 38. Štúdie, články, dokumenty*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1969, s. 34–40.

autonomiczność sfery estetyki, na przeżycie estetyczne, a także na kreację artystyczną literackiego podmiotu predestynowanego do tworzenia światów o uniwersalnym znaczeniu, dlatego też mowa o propozycji umiarkowanej koncepcji artystycznej oryginalności¹⁸. Wariant eksperymentalno-awangardowy, koncentrując się na odcięciu się od tradycyjnych (nieadekwatnych — „starych”) środków wyrazu, wprowadzał „nowe”, bazujące na idei autonomiczności i autentyczności umożliwiające wyrażenie nowoczesności. Wyznacznikiem stało się tu ukonstytuowanie odmiennych niż dotychczasowe wzorców artystycznego przekazu, wykładanych przy pomocy poetyckich (lirycznych) środków ekspresji. Chodziło zatem o przełamanie tradycji, nie jej kontynuację.

To, co wyróżnia wariant eksperymentalno-awangardowy, to wykorzystanie dystynktywnych cech awangardowości: kategorii innowacyjności, nowatorstwa i radykalności na poziomie doktryny estetycznej, sprzeciw wobec tradycji i konwencji, rezygnacja z racjonalnych, „umiarkowanych” poglądów i stereotypów. Twórcy tego wariantu kształtowali nową formę artystyczną, pretendującą do miana „sztuki awangardowej”¹⁹, realizując kluczowe wyznaczniki awangardowej literatury europejskiej²⁰, takie jak: eksperymentowanie z rodzajami (przekraczanie granic pomiędzy prozą a poezją) i tematami (selekcja tematów — przyroda, fascynacja naturą, krytyka cywilizacji); wprowadzenie tzw. wątków lirycznych (miłość, przyjaźń, dzieciństwo)²¹; eksperymentowanie z perspektywami narracyjnymi i technikami narracji (wymienność ról pomiędzy narratorem a bohaterami, problematyzacja wiarygodności narracji, polifoniczność), konstrukcjami czasu i przestrzeni (relatywizacja, zburzenie linearnej ciągłości czasu, symultanizm czasowo-przestrzenny), fabułą (przypadkowość, nielinearność, fragmentacja), kompozycją (rozbicie elementów utworu na elementy łączone na podstawie asocjacji, epizodyczność, mozaikowość, posługiwanie się obrazem poetyckim) i przede wszystkim z językiem (liryzacja/nadorganizacja warstwy słownej, aktualizacja języka, zastosowanie języka poetyckiego, języka ludowego). Ostre jakości estetyczne, kontrasty stylów, rzeczywistości, tematów, sposobów przedstawiania świata, a także ekspre-

18 Por. O. Čepan: *Kontúry naturizmu...*, s. 46—47. Zob. także: idem: *Liryčacia epických žánrov*, in: *Dejiny slovenskej literatúry V...*; M. Tomčík: *Príspevok k interpretácii lyrizovanej prózy...*

19 M. Bakoš: *Umelecká avantgarda...*, s. 38.

20 Na rozwój ten istotny wpływ miały „remitologizacje” w prozie europejskiej m.in. twórczości Jamesa Joyce’a, Franza Kafki, Thomasa Manna czy Marcela Prousta. Por. M. Bakoš: *Umelecká avantgarda...*

21 Por. E. Spadzinska-Žak: *Proza liryzowana*. W: *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890—1990*. T. 1: *Literatura łużycka i słowacka*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1994, s. 397.

sjonistyczna skłonność do deformacji znalazły tu swoje odzwierciedlenie jako najważniejsza innowacja.

Miarą awangardowości było zatem podważenie jednowymiarowego, ciąglego, obiektywnego i substancjalnie stabilnego obrazu świata, nowe rozumienie języka, jak również antropologiczne, epistemologiczne, ontologiczne i estetyczne problemy reprezentacji świata, wyrażania i komunikowania. Wychodząc poza system leksykalny i semantyczny języka, poza jego funkcję komunikacyjną i informacyjną, poza jego referencjalność, pisarze awangardowego wariantu tworzyli język, który stawał się swoistym narzędziem ekspresji. Wierząc w możliwość wyrażenia rzeczywistości pozawerbalnej oraz w to, że faktyczne znaczenie ma charakter pozasłowny²², twórcy szukali mechanizmów jego odkrywania. Poprzez nowoczesny język urzeczywistniali nowoczesny typ poznania. Uznanie „ja” immanentnego za medium przedstawienia pociągało za sobą postulat języka intuicyjnego, wychwytyjącego ruch myśli, wnikliwość pozarozumowego przenikania do spraw najważniejszych. Język poetycki (poetyckie środki wyrazu, poetyckie wypowiedzenie, ekspresja, ewokacja) odświeżał znaczenia, pozwalała wyrazić podmiot, jego istnienie, symultaniczność, wielość wrażeń i doznań, wieloznaczność myśli, oraz przedmiot — świat zapośredniczony przez jego świadomość, pozbawiony porządku, irracjonalny, chaotyczny. Świadomość twórczego potencjału zawartego w języku poetyckim prowadziła do traktowania go jako wartości samoistnej. Następuje tu zatem zmiana funkcji słowa, które od tej pory miało oddziaływać nie tylko jako składnik łańcucha myśli, lecz także bezpośrednio (m.in. dźwiękiem, brzmieniem, rytmem, porządkiem aliteracyjnym itd.). Język w wariacie awangardowym dodatkowo zakotwiczony został w jego społecznych odmianach (język potoczny, gwara ludowa)²³. Język potoczny (gwara) traktowany był w tym układzie jako język naturalny, jako kod, którego korzenie tkwią w głębszych pokładach świadomości, jako język, który mógł przekazywać „prawdę” („autentyczność”) rzeczywistości, esencję tkwiącą w prostocie, czystości i prymitywnej „niewinności”.

Tezy twórców prozy liryzowanej były zatem mieszanką założeń estetycznych, co wpisywało ją w ponadnarodową poetykę modernistycznej powieści zachodnioeuropejskiej, poszerzając o założenia awangardowe. To szerokie, całościowe zjawisko artystyczne okazało się trwałym doświadczeniem pokoleniowym słowackich pisarzy okresu międzywojennego, mającym niepodważalny wpływ na dalszy rozwój słowackiej literatury współczesnej.

22 Por. D. Chrobák: *O funkcii umenia*. W: idem: *Prozaické dielo*. Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2011, s. 329—333.

23 Por. E. Pauliny: *Poézia Chrobákovej prózy*. Zost. J. Števíček. Tatran, Bratislava 1977, s. 45.

Przekłady słowackiej prozy liryzowanej — problem translacji

Przekład słowackiej prozy liryzowanej stanowi znaczący problem translacyjny, a powodzenie translacji uzależnione jest od doboru strategii. W takim przypadku konieczne jest zachowanie dominujących elementów poetyki, jej eksperymentalnej, modernistycznej czy awangardowej formy. Ma to zasadnicze znaczenie w akcie, którego zadaniem jest rozpoznanie i uznanie w przekładzie wartości tego, co odmienne i różne. Swoista synkretyczność słowackiej prozy liryzowanej — szczególnie jej dojrzałej postaci, prozy naturyzmu, dwoistość przejawiająca się w zespalaniu elementów (moderny i awangardy), w łączeniu epiki i liryki w ramach jednolitej strukturalnie wypowiedzi — wymaga jednostkowego podejścia do przekładu, reakcji na zmiany stylu, uwzględniającej dynamikę zmian języka artystycznego. Tłumacz staje w tym przypadku przed wymogiem zastosowania strategii, która wydobyłaby aspekty modernistycznych bądź awangardowych nawiązań, eksponowała zasadę konstrukcji — liryzację wnikającą we wszystkie warstwy tekstu, swoisty rejestr języka i stylu²⁴. Znaczący staje się w tej sytuacji przenikający całą tkanę tekstu kod hermeneutyczny, spełniający funkcję, którą rozpoznajemy (za Romanem Jakobsonem) w kodzie poetyckim²⁵. To w ujęciu Rolanda Barthes'a kod „zagadek”, „wprowadzenie zagadki i podsuniecie jej rozwiązania”²⁶, według Jacques'a Derridy — „kod różnicy”, tego, co w tekście niekanoniczne i skłaniające do interpretacji²⁷.

Z hermeneutycznego punktu widzenia tłumaczenie bazujące na mechanizmach etycznie uznawanej inności (Obcy) i „aneksji” (Swoj) prowadzi zasadniczo do dwóch trybów przekładania, tzn. „hermeneutyki dosłowności” i „her-

24 O problemach translacyjnych, strategiach przekładu słowackiej prozy liryzowanej/naturyzmu zob. także: M. Buczek: *Słowacka proza naturyzmu w polskich przekładach — strategie translacji...*; eadem: *Słowacka proza naturyzmu w Polsce — z problematyki przekładu*. W: *Komunikacja międzykulturowa, przekład / komparatystyka / teoria i historia literatury. Księga jubileuszowa dedykowana profesor Bożenie Tokarzowej*. Red. M. Gawlak, A. Świeściak. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2016, s. 95—109; eadem: *Polski przekład powieści „Tri gaštanové kone” Margity Figuli — nurt naturyzmu w polskim horyzoncie odbioru*. W: *Horyzonty słowacyztyki. Literatura. Język. Dydaktyka*. Red. M. Szymczak-Rozlach, M. Buczek, S. Sojda. Wydawnictwo Naukowe STUDIO NOA, Katowice 2023, s. 115—132.

25 Por. J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 158, 86—87.

26 Por. R. Barthes: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski. KR, Warszawa 1999, s. 51.

27 Za: J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora...*, s. 86.

meneutyki przywłaszczania²⁸, odpowiadających strategiom egzotykcji versus naturalizacji czy też „wierności” i „zdrady” w ujęciu Paula Ricœura²⁹, „translokacji” i „substytucji” według Edwarda Balcerzana³⁰, „wyobcowania” („foreignizing”) i „oswajania” („domesticating”), zgodnie z teorią Lawrence’a Venutiego³¹. Hermeneutyka dosłowności (egzotykcja, translokacja, wyobcowanie) otwiera struktury własnego języka na obcość struktur języka tłumaczonego, na akceptację obcości, nawet za cenę pewnego „zgrzytu”. Manifestuje nieprzezroczystość tekstu przekładu, sygnalizując, że jest to przekład, a nie tekst pozornie napisany w języku własnym tłumacza³². Według Georga Steinera tłumacz „wierny tekstowi, sprawia, że jego odpowiedź jest odpowiedzialna, tylko wtedy, gdy usiłuje przywrócić równowagę sił, równowagę integralnej obecności, którą zakłóciło jego zawłaszczające rozumienie”³³. Od czasów romantyzmu, jak twierdzi badacz, dążenie do dosłownej wierności częściej prowadziło do twórczej innowacji na gruncie języka przekładu niż „hermeneutyka przywłaszczania”, sprowadzająca obcość do zastanych wzorców³⁴. Dosłowność zatem nie jest, jak zakładają tradycyjne modele przekładu, naiwną, łatwą odmianą tłumaczenia, lecz stanowi przekład ostateczny³⁵, a „przekład «słowo-w-słowo» potrafi przekazać pewien posmak oryginału i niemal cały jego sens”³⁶.

Podobną teorię wysuwa Antoine Berman, podkreślając, że „literalizm jest lepszy od tworzenia tekstu, który jest bardziej «przejrzysty» i «elegancki» od oryginału, a przez to niszczy literę na korzyść znaczenia”³⁷, „stanowi destrukcję

28 Por. G. Steiner: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Przeł. O. Kubińska, W. Kubiński. Universitas, Kraków 2000, s. 405—413.

29 Por. P. Ricœur: *Paradygmat tłumaczenia*. W: P. Ricœur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Przeł. T. Swoboda, S. Ulaszek. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 41, 44.

30 Por. E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako wojna światów. W kręgu translologii i komparatyki*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 100.

31 Por. L. Venuti: *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Routledge, London—New York 1995, s. 22, 34.

32 Por. U. Dąbska-Prokop: *Przekład a hermeneutyka*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. eadem. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii, Częstochowa 2000, s. 168—169.

33 G. Steiner: *Akt hermeneutyczny*. W: idem: *Po wieży Babel...*, s. 412.

34 Za: U. Dąbska-Prokop: *Przekład a hermeneutyka*. W: *Mała encyklopedia...*, s. 169. Podobne ujęcie proponuje Anton Popovič, broniący strategii dosłowności (dosłownego przekładu) w szczególnym przypadku tłumaczenia poezji surrealistycznej, programowo przeciwstawiającej się tradycyjnym formom i zastanym znaczeniom. Por. A. Popovič: *Teória umeleckého prekladu*. Tatran, Bratislava 1975, s. 93—94.

35 Por. G. Steiner: *Akt hermeneutyczny*. W: idem: *Po wieży Babel...*, s. 441.

36 Ibidem, s. 421.

37 A. Berman: *Translation and the Trials of the Foreign*. Trans. L. Venuti. W: *The Translation Studies Reader*. Ed. L. Venuti. Routledge, London—New York 2000, s. 297.

literę na rzecz sensu”³⁸. W takim rozumieniu przywłaszczenie wpisując literaturę w porządek kultury przyjmującej, naturalizujące i — w związku z tym — wprowadzające przekład w nowy układ kulturowych oraz literackich odniesień, neutralizuje równocześnie artystyczną i estetyczną wartość poetyk, szczególnie tych zasadzających się na eksperymencie czy idei awangardowości. Artystyczna odmienność oparta na różnicy i nieprzystawalności tradycji historycznoliterackiej, stanowiąca estetyczną wartość takiej literatury, w przekładzie ulec może zatarciu. Neutralizujące przywłaszczenie prowadzić może w takim przypadku do przesunięcia znaczeń, a tym samym niezrozumienia bądź braku porozumienia, narażając przekład na wchłonięcie go przez kulturę przyjmującą, zatarcie oryginalności, ujednoczenie według obowiązujących w kulturze przyjmującej schematów.

Przekład prozy liryzowanej, w której skorelowane zostały czynniki prozy modernistycznej i awangardowej, stawiający przed tłumaczem szczególne wymagania związane z odkryciem liryzacji oraz relacji pomiędzy czynnikiem konstrukcyjnym (czynnik liryczny) a czynnikiem podporządkowanym (czynnik epicki), neutralizujące przywłaszczenie wyklucza. Świadomość, że w przemienności wzajemnych związków liryczności i epickości rodzi się dynamika formy prozy liryzowanej, świadomość osłabienia antynomii między epiką a liryką, odchodzenia od charakterystycznego ujęcia prozy w kategorii służącej przede wszystkim komunikowaniu, pociąga za sobą, w myśl hermeneutycznego aktu translacji, ideę odtworzenia „pierwotnego przeznaczenia dzieła”³⁹, oddającego jego artystyczną innowacyjność. Ekspresywne, ematywne i poetyckie nacechowanie języka w prozie liryzowanej wymaga indywidualnych rozwiązań. Możliwości takie daje wspomniana strategia hermeneutycznej dosłowności, przenosząca w postaci niezmienionej pewne cechy czy składniki oryginału do tekstu przekładu, pozwalająca w tym przypadku na przekroczenie granic konwencji literackich i językowych. Może ona wskazywać na bogactwo ekspresji, sygnalizując obecne w tekście niewypowiedziane sensory i konotacje (znaczenia, barwy uczuciowe, nastroje). Inwencja tłumacza bazującego na dosłowności nie oznacza w tej sytuacji mechanicznego przeniesienia (transferu) — zasadza się na wyborze tych elementów artystycznych, które wskazują na przekroczenie granic konwencji odzwierciedlających obowiązującą w sekundarnym horyzoncie praktykę literacką. Może ona sprzyjać,

38 Por. A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 264.

39 H.G. Gadamer: *Rekonstrukcja i integracja jako zadania hermeneutyczne*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: *Współczesna myśl w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Red. H. Orłowski. Czytelnik, Warszawa 1986, s. 20.

jak podkreśla Edward Balcerzan, dezautomatyzacji stereotypów rodzimych, dawać efekt niezwyklenia⁴⁰.

Język i styl prozy liryzowanej jawią się jako właściwy zespół sposobów i środków, które składają się na indywidualne rysy utworów. Artyzm tkwi tu w czynniku istotnym dla wszelkich awangard, w nastawieniu na swoistość tworzywa wypowiedzi artystycznej⁴¹, na odnowę języka, w którym kumulowane są znaczenia. Tak jak w poezji, dąży się tu do nieprzejrzystości języka, nie tyle po to, by wyrazić to, co niewidzialne, ile po to, by „odgrodzić się subiektywną do ostateczności zasłoną języka od obiektywnie sklasyfikowanego świata”⁴². We wszystkich dziełach twórców nurtu wypowiedź nakierowana jest na samą siebie, w przekładzie rodzi się zatem potrzeba oddania tej oryginalności, odpowiadającej indywidualnym treściom, skłonności do skrajności wyrażającej się zarówno w intensywności, jak i w egzaltacji. Proza liryzowana pociąga więc za sobą konieczność reekspresji struktury nie tylko semantycznej, lecz także symbolicznej języka oryginału. Nieodzowna staje się waloryzacja właściwości niestandardowego rejestru języka, odkrycie sensów poetyckich poza dyskursem logicznym, zwrócenie uwagi na styl poetycki zespolony ze stylem potocznym, opartym na mówionej odmianie języka ogólnego, gwarze ludowej. W tej sytuacji szczególnej wagi nabierają wszelkie przetworzenia oraz uchwytne w nich piętno indywidualności.

W prozie liryzowanej, zwłaszcza w jej dojrzałej postaci naturyzmu, podobnie jak w poezji, sens wyrażony zostaje nie tylko poprzez leksykalne znaczenie pojedynczych słów i wyrażeń, tj. środki semantyczne (tropy: epitety, metafory, porównania, peryfrazy, animizację, personifikację), lecz także poprzez różne elementy brzmienia (poetycką eufonię w postaci aliteracji, asonansów, konsonansów, onomatopei) oraz środki składniowe (paralelizmy, kontrasty, anafory, epifory, reduplikację składniową, szyk przestawny, elipsy). Określenie kluczowego elementu struktury tekstu, konieczne z perspektywy funkcjonalnej, umożliwia realizację procesu przekładu. Dobór na poziomie „mikro” pociąga za sobą w tym szczególnym przypadku selekcję ekwiwalentu językowego, począwszy od ekwiwalencji leksykalnej, fonetyczno-fonologicznej, poprzez morfologiczno-składniową i stylistyczną, do ekwiwalencji semantycznej, pragmatycznej i estetycznej. Wybór strategii uzależniony jest w tej sytuacji od uświadomionego przez tłumacza problemu translacji prozy przejawiającej silną tendencję do metaforyzacji, cechującej się szczególną nadorganizacją słowa (włączając w to

40 Por. E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako wojna światów...*, s. 178.

41 Por. E. Balcerzan: *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 276.

42 M. Delaperrière: *Subiektywizm i niewyraźność w poezji awangardy*. W: eadem: *Dialog z dystansu. Studia i szkice*. Universitas, Kraków 1998, s. 112.

warstwę brzmieniową) i silną rytmizacją całości. Wykorzystanie tych stylistycznych konstrukcji prowadzi do tłumaczenia, które uwzględni fakt nierozzerwalnej więzi sensu i brzmienia, znaczącego i znaczonego.

Autor przekładu niejednokrotnie w akcie translacji musi decydować o hierarchii ważności, po to, by ustanowić dominantę, kiedy zajdzie potrzeba poświęcenia w części formalnych lub semantycznych wartości utworu — twierdzi Wojciech Kalaga⁴³. „Potrzeba pewnej genialności, by w dziele sztuki wyczuć i zobaczyć to, co w prawdziwych dziełach sztuki jest właśnie szczególne, niepowtarzalne, dla czego w ogóle nie istnieją żadne wzory” — podkreślał Roman Ingarden⁴⁴. Tłumacz prozy liryzowanej, biorąc pod uwagę fakt istnienia napięcia między porządkiem artystycznym, konstrukcją a denotacją, musi nieustannie oscylować pomiędzy strategią zachowującą obcość i nowatorstwo oryginału a strategią kulturowego zbliżenia, sprowadzającą się do przetłumaczalnej konfiguracji pojęć zrozumiałych w języku i kulturze przekładu. W następstwie tych decyzji dochodzi do spotkania w przekładzie różności / artystycznej odmienności i tożsamości / kulturowego zdomowienia

Proza liryzowana w polskich przekładach — translatoryczne realizacje

Znaczenie słowackiej prozy liryzowanej w rodzimym kręgu odbioru, jej wpływ na rozwój rodzimej tradycji literackiej XX wieku oraz nowatorstwo i innowacyjność poetyki, sięgającej do osiągnięć modernizmu, awangardy, ekspresjonizmu i regionalizmu — wszystkie te czynniki zadecydowały o zainteresowaniu nurtem w Polsce⁴⁵. Inspirowała przynależność do zjawisk uznanych za „osobli-

43 W. Kalaga: *Efekt teorii: przekład — interpretacja — etyka*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatoryczne*. Red. P. Fast. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998, s. 25. O hierarchizacji dominant zob. także: K. Hejwowski: *Iluzja przekładu*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2015, s. 56.

44 R. Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Przeł. D. Gierulanka. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976, s. 89—90.

45 Por. W. Nawrocki: *František Švantner: świat jako zagadka i tajemnica*. W: F. Švantner: *Malka*. Przeł. D. Meyza-Marusiaková. Wyb. i wstęp W. Nawrocki. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1980, s. 5—18. Zob. także: A. Piotrowski: *Zamiast wstępu*. W: *Królewskie wolne miasto. Opowiadania słowackie*. Oprac. i wstęp A. Piotrowski. PAX, Warszawa 1969, s. 6; D. Abrahamowicz: *Posłowie*. W: *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie*. Wyb. i posł. D. Abrahamowicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 486. O tym aspekcie przekładu prozy liryzowanej, „makro” wyborach oraz jej

we i nieczęste w literaturze europejskiej międzywojennego dwudziestolecia”⁴⁶. Interesująca wydawała się także możliwość konfrontacji zjawiska z polską tradycją literacką.

W wyniku wzrostu zainteresowania nurtem, w selektywnych makrowyborach na przestrzeni lat 1962—1998 ukazały się przekłady najbardziej znaczących utworów prozy liryzowanej, przede wszystkim jej dojrzałej postaci — naturyzmu, konstytuujące w polskim horyzoncie odbioru reprezentatywny obraz, obejmujący dzieła z fazy wstępnej rozwoju naturyzmu: powieść Ludo Ondrejova pt. *Zbojnícka mladosť* (1937, pol. *Młodość zbójnika*, 1963, tłum. Jadwiga Bułakowska), opowiadania Margity Figuli z pierwszego zbioru opowiadań pt. *Pokušenie* (1937, pol. *Kuszenie*, 1969, tłum. Andrzej Czycibor-Piotrowski⁴⁷) i opowiadania Dobroslava Chrobáka z debiutanckiego zbioru pt. *Kamarát Jašek* (1937, pol. *Mój przyjaciel Jasiek*, 1969, tłum. Edward Madany⁴⁸; *Las*, 1979, tłum. Danuta Abrahamowicz; *Powrót Ondreja Baláža*, 1982, tłum. Danuta Abrahamowicz⁴⁹); następnie kluczowe dzieła z fazy ofensywnej: powieść Margity Figuli pt. *Tri gaštanové kone* (1940, pol. *Trzy kasztanki*, 1962, tłum. Andrzej Sieczkowski), opowiadania *Horali* (1938, pol. *Górale*, 1984, tłum. Danuta Abrahamowicz⁵⁰) i *Olovený vták* (1940, pol. *Ołowiany ptak*, 1980, tłum. Józef Zarek⁵¹); oraz dzieła najdojrzalsze, stanowiące punkt kulminacyjny w ewolucji nurtu: opowiadania Františka Švantnera z debiutanckiego zbioru *Malka* (1942, pol. *Malka*, 1969, tłum. Romualda Pęgierska-Piotrowska⁵²; *Piargi*, 1970, tłum. Danuta Meyza-Marušiaková; *Malka*, 1982, tłum. Marta Burkówna⁵³; *Ačka*, 1984, tłum. Marta Burkówna⁵⁴), opowiadanie *Dáma* (1966, pol. *Dama*, 1980, tłum. Joanna Goszczyńska⁵⁵) i powieść

recepacji w Polsce por. M. Buczek: *Słowacka proza naturyzmu w Polsce — z problematyki przekładu*. W: *Komunikacja międzykulturowa...*, s. 101—105; eadem: *Słowacka proza naturyzmu w polskich przekładach — strategie translacji...*, s. 218—222.

46 W. Nawrocki: *František Švantner: świat jako zagadka i tajemnica*. W: F. Švantner: *Malka...*, s. 10.

47 Zamieszczone w antologii *Królewskie wolne miasto. Opowiadania słowackie...*

48 Ibidem.

49 Zamieszczone w antologii *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie...*

50 Zamieszczone w antologii *Opowieść o białych kamieniach. Opowiadania słowackie*. Przeł. D. Abrahamowicz, M. Burkówna. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984.

51 W zbiorze *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie...*

52 W zbiorze *Królewskie wolne miasto. Opowiadania słowackie...*

53 *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie...*

54 *Opowieść o białych kamieniach...*

55 W antologii *Razem w imieniu życia. Opowiadania czeskie i słowackie*. Przeł. S. Dębski, A. Gordziejewski, J. Goszczyńska et al. Wstęp V. Ržounek. Czytelnik, Warszawa 1980.

Dobroslava Chrobáka pt. *Drak sa vracia* (1943, pol. *Wilkołak wraca*, 1979, tłum. Danuta Abrahamowicz⁵⁶). Sekundarny odbiorca zyskiwał tym samym całościowy i wielowymiarowy ogląd nurtu, nazywanego w Polsce „epiką liryczną”⁵⁷, „prozą poetycką”⁵⁸ czy „prozą liryczną”⁵⁹. Translatoryczne wybory w sferze „makro” objawiały ciągłość w spojrzeniu na ewolucję tej formy artystycznej, uzmysławiając odbiorcom sekundarnym istnienie w obcej im tradycji literackiej kompleksu utworów literackich uzależnionych rozwojowo i typologicznie, zwracając uwagę na przestrzenny i czasowy jego wymiar⁶⁰.

Wymienione tłumaczenia uzupełniały przekłady innych twórców prozy liryzowanej, prekursorów naturyzmu: powieść Milo Urbana *Živý bič* (1927, pol. *Żywy bicz*, 1966, tłum. Emilia Witwicka) oraz opowiadanie *Za vyšným mlynom* (1926, pol. *Za wyżnym młynem*, 1969, tłum. Emilia Witwicka⁶¹); także utwory przedstawicieli prozy ornamentalnej: Ivana Horvátha, *Strieborný prach* (1929, pol. *Srebrny pył*, 1969, tłum. Andrzej Piotrowski⁶²) i *Vízum do Európy* (1930, pol. *Wiza do Europy*, 1981, tłum. Ewa Kraszewska) czy Jána Hrušovského *Muž s protézou* (1930, pol. *Sprawa podporucznika Seeborna*, 1984, tłum. Cecylia Dmochowska), oraz opowiadanie *Či je Hugala-Vahan zbojník* ze zbioru *Podpolianske rozprávky* (1932, pol. *Czy Hugala Vahan jest zbójnikiem?*, 1969, tłum. Edward Madany⁶³), powieści *Magdaléna* (1932, pol. *Magdalena*, 1983, tłum. Antoni Kroh), *Jozef Mak* (1933, pol. *Józef Mak*, 1977, tłum. Andrzej Siczkowski) i *Pisár Grač* (1943, *Pisarz Gracz*, 1989, tłum. Joanna Goszczyńska) twórcy wąsko rozumianej prozy liryzowanej Jozefa Cígera Hronského.

56 W zbiorze D. Chrobák: *Las*. Wyb., wstęp i tłum. D. Abrahamowicz. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1979.

57 Por. W. Nawrocki, T. Sierny: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980. Dzieje recepcji i bibliografia*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983; W. Nawrocki: *Współczesność i historia. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1982; idem: *Szkie czeskie i słowackie. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej oraz jej recepcji w Polsce w latach 1944—1984*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988; D. Abrahamowicz: *Dobroslav Chrobák: Poeta prozy*. W: D. Chrobák: *Las...*, s. 5—20; L. Spyрка: *O tłumaczeniu tzw. prozy lirycznej*. W: *Przekład artystyczny*. T. 5: *Strategie translatorskie*. Red. P. Fast. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1993, s. 133—141.

58 Por. D. Abrahamowicz: *Dobroslav Chrobák: Poeta prozy*. W: D. Chrobák: *Las...*

59 Por. L. Spyрка: *O tłumaczeniu tzw. prozy lirycznej*. W: *Przekład artystyczny*. T. 5..., s. 133.

60 Por. M. Buczek: *Słowacka proza naturyzmu w Polsce — z problematyki przekładu*. W: *Komunikacja międzykulturowa...*, s. 101—105; eadem: *Słowacka proza naturyzmu w polskich przekładach — strategie translacji...*, s. 218—222.

61 W zbiorze *Królewskie wolne miasto. Opowiadania słowackie...*

62 Ibidem.

63 Ibidem.

Przekłady te współtworzyć miały heterogeniczny obraz prozy liryzowanej w polskim horyzoncie odbioru, odkrywając jej urozmaiconą konfigurację, zmienność, różnorodność, oryginalność, siatkę napięć, opozycji bądź alternatyw tworzących literacki system. Poprzez wybrane przekłady uchwycić próbowano wewnętrzny dialog, procesualność wpisana w międzywojenny proces systemowej ewolucji, uzewnętrzniający napięcie między kontynuacją (konserwatyzmem) a nowatorstwem (innowacją), modernizmem, awangardą.

Warto zastanowić się, czy translatoryczne reinterpretacje polskich przekładów prozy liryzowanej oddawały zakodowaną ideę artystycznej innowacyjności, napięcie między wariantami wysoko-modernistycznym a eksperymentalno-awangardowym. Analizując przekłady prozy liryzowanej⁶⁴, dostrzec można wyraźny rozdźwięk między tłumaczeniami z lat 60. a przekładami późniejszymi (lata 70. i 80. XX wieku). Przekłady z lat 60., przede wszystkim utworów naturyzmu — w tłumaczeniu Andrzeja Sieczkowskiego (M. Figuli: *Tri gaštanové kone / Trzy kasztanki*), Jadwigi Bułakowskiej (L. Ondrejov: *Zbojnícka mladosť / Młodość zbójnika*), Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego (M. Figuli: *Pokušenie / Kuszenie*), Edwarda Madanego (D. Chrobák: *Kamarát Jašek / Mój przyjaciel Jasiek*) czy Romualdy Pęgierskiej-Piotrowskiej (F. Švantner: *Malka / Malka*) — wyraźnie zmuszały do refleksji nad poetyką i artyzmem tej prozy, nad prymarną tradycją literacką, rozwojem rodzimych w kulturze przyjmującej form artystycznych, wariantów modernistycznego i awangardowego. We wczesnych przekładach uzewnętrzniało się dążenie do wyinterpretowania, biorąc pod uwagę ujęcie hermeneutyki, „prawdy tekstu”: jego indywidualności (niepowtarzalności i jedyności, uwikłania historycznego i kulturowego), nadsumatywności (znaczenia globalnego, skomplikowanej relacji równych elementów) i wieloperspektywiczności (wielości perspektyw „przedstawienia”, współgrania różnych struktur, elementów stylistycznych i norm tekstowych)⁶⁵. Uwidaczniały się w nich wyraźnie empatia, intuicja, wycucie językowe oraz receptywność tłumaczy⁶⁶, umiejętność wczucia się w dwa odmienne światy kulturowe, uwrażliwienie na sensy tekstu. Dominowała strategia hermeneutyicznej dosłowności, przenosząca w postaci niezmienionej istotne cechy poetyki. Były to przekłady otwierające się na doświadczenie graniczne, o którym pisała Jolanta Kozak. W doświadczeniu tym istota i specyfika ontologicznego

64 Ograniczona przestrzeń artykułu nie pozwala na przedstawienie szerszych analiz, niniejsza część bazuje na wnioskach wynikających z zaprezentowanych przykładów oraz wcześniejszych analiz.

65 Por. F. Paepcke: *Rozumienie tekstu a przekład*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 339.

66 Ibidem, s. 22.

istnienia przekładu tkwi w rozpoznaniu obcości w swojskości, Innego w Ja, różnicy w podobieństwie⁶⁷. O wczesnych tłumaczeniach można powiedzieć, że wskazując bogactwo ekspresji, artyzm, sygnalizują obecne w oryginale niewypowiedziane sensory, konotacje oraz znaczenia, przekraczają granice konwencji literackich i językowych. Strukturalna obecność liryzacji stawała się ich głównym wyznacznikiem, dążyły one do oddania autonomiczności, funkcji pojedynczego słowa. W tłumaczeniach tych zwraca uwagę przede wszystkim poszukiwanie adekwatnego wymiaru języka poetyckiego. Oto kilka przykładów:

- (1) *Cez haluze smrekov šumel vietor a nízko ponad nás niesol oblak, ľahko a vzdušne, ako na chrbte žrebca. Tento biely, nežný a čistý oblak mal krásny tvár ženy, ktorá pokojne a s odovzdanosťou ležala vetru v náručí. Niesol si ju, aby kdesi v hlbokom lese za vrchmi strávil s ňou tichú noc, a tak sa stratil nášmu zraku. [...] ...sledoval som odchod vetra hladnými, závistlivými očami. [...] Tmavé jarné nebo viselo nízko a smutne nado mnou (M. Figuli: *Tri gaštanové kone*, s. 39, 135)⁶⁸.*

Wśród świerkowych gałęzi szumiał wiatr, a na jego skrzydłach lekko i zwiewnie unosił się tuż nad nami obłok. Delikatny, biały, czysty — miał kształt twarzy pięknej kobiety, która spokojnie i z ufnością spoczywa w objęciach wiatru. Niósł ją, by kędyś za szczytami gór, w głębokim lesie spędzić z nią słodkie godziny cichej nocy. Gdy tak marzyłem, obłok sunął dalej i wkrótce zniknął. [...] Z uczuciem zawiści pragnienia zęgnąłem odpływający obraz. [...] Ciemne niebo wiosennej nocy, wisiało nade mną nisko, jakby zasnutę mgłą smutku (M. Figuli: *Trzy kasztanki*, s. 44, 161)⁶⁹.

- (2) *Jerguš snil v ljkovej džungli, hľadiac do prázdna... [...] Je noc, ovce v košari bliakajú. Z ohniska šľahá plameň, olizuje kotlík s mliekom. [...] V hlbkej tme pod veľkými stromami šľahajú lilavé plamene. [...] Lilavé jazyky sa doňho obrátia, šľahajú do tváre, pália a oslepujú. Šipia ako hady a šepocú: — Ústup alebo zahynieš... (L. Ondrejov: *Zbojnícka mladosť*, s. 104—105)⁷⁰.*

Jergusz zapatrzonny w przestrzeń w swej chmielowej dżungli, marzył... [...] Jest noc, owce w koszarze pobekują. Z ogniska strzelają płomienie, liżąc kociołek

67 Por. J. Kozak: *Doświadczenie graniczne*. W: eadem: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 163—164.

68 M. Figuli: *Tri gaštanové kone*. Dosl. J. Števček. Tatran, Bratislava 1991.

69 M. Figuli: *Trzy kasztanki*. Przeł. A. Sieczkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.

70 L. Ondrejov: *Zbojnícka mladosť*. Mladé leta, Bratislava 1984.

z mlekiem. [...] W głębokich ciemnościach spod wielkich drzew biją w górę fioletowe płomyki. [...] A fioletowe języki skaczą na niego: biją go po twarzy, palą, oslepiają. Poprzez gadzinowe syki słyszy szept: — Odejdź, bo zginiesz... (L. Ondrejov: *Młodość zbójnika*, s. 137—138)⁷¹.

Poszukiwanie równoznacznego wyrazu języka poetyckiego przejawiało się tu poprzez zastosowanie ekwiwalentnych środków artystycznych (emocjonalnie nacechowanych, peryfrastycznych epitetów, zageszczonych wiwifikacyjnych metafor, porównań, animizacji i personifikacji), odmiennych od zdyscyplinowanej myślowo prozy realistycznej syntaktycznych odchyień (inwersji, powtórzeń, przewagi hipotaksy nad parataksą), a także środków podkreślających znaczenia warstwy brzmieniowej (onomatopei, aliteracji, paralelizmów brzmieniowych, paronomazji, dźwiękowych współbrzmień), rytmu zdania czy powtarzalności słów-kluczy:

- (1) Keď sme sa pohli, práve na vrchu kopca vyšľahli prvé plamene a vyrástli do žltého stĺpa. [...] Voda [...] čľupkala a na hladine zrkadlili sa odlesky slnka (M. Figuli: *Tri gaštanové kone*, s. 60, 92, 107).

Kiedyśmy ruszali, na szczycie góry buchnęły właśnie pierwsze płomienie ogniska, złocistym słupem ku ciemnemu niebu. [...] woda [...] cicho pluskała, migotliwie odbijając blask słońca... (M. Figuli: *Trzy kasztanki*, s. 67, 107, 125).

- (2) V hore zareval vietor, jedle zavrždali, spraštali, zaplakali... Slnko zmizlo, polotma sa pustila štvornožky okolo stromov, brnivé oblaky pretekali sa nad horou (L. Ondrejov: *Zbojnícka mladosť*, s. 112).

Po lesie przeleciał z łoskotem wiatr: jodły skrzypiały, trzeszczały, płakały... Słońce znikło, półmrok pełzał na czworakach wokół drzew, ciemne chmury przewalały się nad lasem... (L. Ondrejov: *Młodość zbójnika*, s. 148).

W wyniku obranej strategii intensyfikacji wzmocnieniu podlegał w przykładzie zasięg oddziaływania sfery wizualnej i językowej, wymiar obrazowości poetyckiej, podkreślającej sferę podmiotowej wyobraźni (nastroje, wrażenia, wizyjność, sensualność przeżyć i doznań). Na poziomie mikrostylistyki widać było dążenie tłumaczy do zaktualizowania ukrytych znaczeń, uzewnętrznienia liryzacji, zintensyfikowania wieloznaczności, odczytania mechanizmów

71 L. Ondrejov: *Młodość zbójnika*. Przeł. J. Bułakowska. Nasza Księgarnia, Warszawa 1963.

rządzających mową wielopiętrowo przetwarzającą język potoczny w język poetycki. Stanowiło to główną siłę wymienionych przekładów, eksponujących opozycję między nieprzeźroczystością języka narracji a sytuacją przedmiotową (fabuła, opis rzeczywistości, opis postaci)⁷².

Kreacja zmetaforyzowanego świata i liryczna perspektywa zyskiwały w przekładach analogiczną w stosunku do oryginału wartość autonomiczną. Proza liryzowana (naturyzm) w translatorskich reinterpretacjach z jednej strony nosiła znamiona prozy wysoko-modernistycznej, odkrywała „ornamentalność” poetyki Margity Figuli, modernistyczną ekspresję poetyki Ludo Ondrejova, z drugiej strony wskazywała na stopniowe przekształcanie się nurtu w wariant eksperymentalno-awangardowy, podkreślając elementy ekspresjonistyczne, nadrealistyczne, radykalny antymimetyzm odrzucający konwencje realistycznego i mimetycznego sposobu przedstawienia w twórczości Dobroslava Chrobáka czy Františka Švantnera. Tłumacze danego okresu wyraźnie dostrzegali potrzebę transferu językowo-kulturowego w odmiennych perspektywach niż powszechnie przyjęte. Dokonując hierarchizacji elementów, inicjowali odkrycie stylu i poetyki prozy liryzowanej w jej dojrzałej postaci, proponowali nowe wzorce, języki i kryteria.

Porównanie przekładów z lat 60. z tymi z lat 70. czy 80. XX wieku potwierdza stwierdzenia, że miejsce i czas to ważne współczynniki aktu translacji⁷³, a wybory translatoryczne ewoluują wraz z czasem i świadomością tłumaczących⁷⁴. Teksty przekładu odbijają historyczny kontekst ich powstawania⁷⁵, każdy wybór uprawdopodobnia poszczególne możliwości oraz nadaje im wymiar czasowy. W wyniku dekontekstualizacji oryginalne utwory wprowadzone zostają w odmienny kontekst przestrzenny i czasowy procesu literackiego oraz kultury przyjmującej. Powstała sieć związków zależna jest nie tylko od wyboru translatorskiego tłumacza na poziomie „makro” (epoka, autor, dzieło) — tkwi w konkretnych rozwiązaniach językowych, w toku reekspresji⁷⁶.

Transformacje lat 70. i 80. pociągnęły za sobą radykalną zmianę w pojmowaniu aktu translacji, celu przekładu, co widać wyraźnie na przykładzie tłumaczeń prozy liryzowanej. Dostrzegalna zmiana strategii translacji na

72 Za: W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*. Wyd. 2. Universitas, Kraków 1996, s. 242.

73 Por. T. Hermans: *Systemy łączące*. Przeł. K. Wasilewska, K. Wojda. W: idem: *Narada języków*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 151.

74 Por. K. Hejwowski, *Iluzja przekładu...*, s. 29.

75 Por. M. Heydel: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 9. Zob. także: M. Buczek: *Słowacka proza naturyzmu w polskich przekładach — strategię translacji...*, s. 217—218.

76 M. Heydel: *Gorliwość tłumacza...*, s. 58, 79.

poziomie „mikro” wiązała się tu ściśle ze zmianą sytuacji odbiorców przekładu, uwarunkowań historycznych i norm kulturowych. Tłumaczenia powstałe w latach 60. ukierunkowane na awangardową funkcję przekładu, wpisywały się w sytuację przełomu po roku 1956, kiedy literatura polska, wyzwalając się z ograniczeń, odkrywała nowe obszary doświadczenia⁷⁷. Tłumaczenia te miały z założenia inspirować, wzbogacać, dostarczać wiedzy literackiej i potwierdzać ewolucję procesu literackiego, wskazywać rozwój rodzimych (oryginalnych) projektów modernistycznych czy awangardowych. Ideą stawało się tu poszerzenie horyzontów konceptualnych odbiorcy sekundarnego. W wymienionych przekładach wyeksponowano „pokłady inności”⁷⁸, które uaktywniać miały gotowość odbiorcy do porównania, odkrywania różnic i podobieństw (m.in. w kreacji prozy modernistycznej czy awangardowej). W tłumaczeniach prozy liryzowanej z lat 70. i 80. widoczna była zmiana strategii. Przekłady z tego okresu — Danuty Meyzy-Maruśiakowej (F. Švantner: *Pargi*), Józefa Zarka (M. Figuli: *Olovený vták / Ołowiany ptak*), Danuty Abrahamowicz (M. Figuli: *Horalí / Górale*; D. Chrobák: *Les; Powrót Ondreja Baláža; Drak sa vracia / Wilkołak wraca*), Marty Burkównej (F. Švantner: *Atka / Ačka*) czy Joanny Goszczyńskiej (F. Švanter: *Dáma / Dama*) — dążyły przede wszystkim do informacyjności i komunikatywności. Głównym celem stawała się tu funkcja referująca, zasadzająca się na poznaniu kanonu i zrozumieniu obcej literatury oraz kultury⁷⁹.

Przekłady tekstów odległych w czasie miały udostępniać odbiorcom sekundarnym utwory stanowiące już wówczas w rodzimym horyzoncie kanonu. Powrót do minionej tradycji literackiej powodował przefiltrowanie modernistycznej i awangardowej poetyki prozy liryzowanej, naturyzmu, przez świadomość współczesną. Przekłady te koncentrowały się bardziej na linearnej reprodukcji tekstu, na odtwarzaniu, które zagraża tożsamości, neutralizuje bądź eliminuje obcość, będąc pod wpływem literatury i kultury przyjmującej. Tłumacze, wybierając strategię, proponowali dla tych przekładów głównie hermeneutykę przywłaszczenia, dopasowując je do obowiązujących w sekundarnym horyzoncie odbioru konwencji, w tym przypadku głównie realizmu. Przemieszczenie w stronę nurtu realizmu, jego dominujących cech — opisowości, referencji wypowiedzi i przedstawienia pojęciowego — uzewnętrzniało „racjonalizujące zacieśnienie”, dążenie do konkretności, tendencję do

77 Por. E. Balcerzan: *Eksperyment literaturoznawczy: modernizm*. W: (w) *sieci modernizmu...*, s. 35.

78 Por. M.P. Markowski: *Obcość, odmienność, przekład*. W: idem: *Kiwka*. Austeria, Kraków 2015, s. 125.

79 Zob. także: M. Buczek: *Słowacka proza naturyzmu w polskich przekładach — strategie translacji...*, s. 220—201.

objaśniania, uszlachetniania i odkrywania ukrytych sieci znaczeniowych⁸⁰, a więc intencję niczym niezakłóconej komunikacji. W przekładach z tego okresu wyraźnie widać, że w znacznej mierze dążyły one w kierunku narzucenia określoności w momentach, kiedy oryginał poruszał się w charakterystycznych dla tekstów modernistycznych czy awangardowych nieokreślonościach, niejednoznacznościach, nieoczywistościach i wielowymiarowościach:

- (1) Úšust tají nebezpečensvo. Je prilepený na najstrmšom svahu. Čuší a čaká na obeť ako dravec v konároch. Touto obeťou môže byť vták, môže byť zviera, ale najskôr človek, lebo on sa cíti na úšuste tak ako plavčík, ktorý je prvý raz na mori. Ak mu chýbajú ložiska, na ktorých by sa v najkritickejšej chvíli dal do pohybu a rozdrvil svojou kamennou hmotou všetko (F. Švanter: *Horiaci vrch*, s. 39—40)⁸¹.

Piarg kryje niebezpieczeństwo. Przyczajony jest na najbardziej stromym zboczcu. Milczy i jak drapieźnik na konarze czeka na ofiarę. Tą ofiarą może być ptak, może być zwierzę, ale najczęściej człowiek, bo on na piargu czuje się jak początkujący pływak w morzu. A ponieważ piarg nie ma łożysk, którymi ruszyłby w najkrytyczniejszej chwili, by swą kamienną masą zmiażdżyć wszystko (F. Švanter: *Piargi*, s. 84—85)⁸².

- (2) Už i samo slnce bolo toho dňa celkom nepodarené. Nebolo ho vidno, ale **parilo ná ramne a s akýmisrdom**. Vlažina z včerajšieho dažďa zostávala pri zemi, čupela v doline ako jedovatá, **nehybná para a zadúšala človeka, les i trávu**. V taký deň naozaj najlepšie je zostať na priči a nestarať sa, kým sa len dá, o šafárenie belzebuba (D. Chrobák: *Červený jarok*, s. 172—173)⁸³.

Już nawet samo słońce było tego dnia niewydarzone. Nie było go widać, ale grzało mocno, jakby rozsierzzone. Wilgoć z wczorajszego deszczu została przy ziemi i słała się w dolinie, jak jadowna, nieruchoma para, przyduszająca i człowieka, i las, i trawę. Takiego dnia naprawdę najlepiej jest zostać na przyczy

80 Por. A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia...*, s. 253—264.

81 F. Švanter: *Horiaci vrch*. W: idem: *Malka*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1965, s. 27—44.

82 F. Švanter: *Płonący wierch*. W: idem: *Piargi*. Przeł. D. Meyza-Marusiaková. Wyb. i wstęp W. Nawrocki. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1980, s. 68—90.

83 D. Chrobák: *Červený jarok*. W: idem: *Kamarát Jašek*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1964, s. 172—182.

i dopóki to możliwe, nie mieszać się w rządy Belzebuba (D. Chrobák: *Czerwona struga*, s. 30–31)⁸⁴.

Ukonkretnienie, racjonalizacja, objaśnianie, wydłużanie, logika dyskursywnego opisu i konwencje referencjalnego języka realistycznego prowadziły do „nad-komunikatywności”. Układy węzłowe tekstu w reinterpretacji ulegały ujednoznacznieniu i doprecyzowaniu, w wyniku redukcji zanikała nadorganizacja, semantyczna autonomia znaków i wieloznaczność oryginału. Przekłady wyraźnie neutralizowały idee wyrażania niewyraźności, prezentowania świata w formie momentu-śladu, częstokroć w jego niepowtarzalności i ulotności, w myśl idei, że „nie rzecz się liczy, ale efekt, który ona wywołuje”⁸⁵. To, co ulotne i niepowtarzalne, przekształcało się w translatorycznej reekspresji w materialne i substancjalne.

Mamy tu już wyraźnie do czynienia ze strategią regulującą poziom akceptowalności stylu i poetyki w kręgu kultury przyjmującej. Realizacja obowiązujących norm dawała gwarancję uznania przekładu za poprawny tekst kultury docelowej. Kierując się tą zasadą, tłumacze odrzucali możliwość rewizji norm i powstania nowej wartości literackiej, adaptowali przekład na potrzeby kultury przyjmującej. Mówiąc słowami hermeneuty, przenosili na obszar własnego rozumienia, wchłaniali znaczenia obcego dzieła, po to, aby „zastąpić je tworem zapożyczonym z własnego języka i klimatu kulturowego”⁸⁶. Używając stwierdzenia Venutiego, przekłady takie były „inskrzybowane rodzimymi sposobami rozumienia i rodzimymi interesami”⁸⁷. Opierając się na iluzji transparenacji, pozorowały semantyczną ekwiwalencję, podczas gdy w istocie wpisywały w obcy tekst stroniczą interpretację, pomniejszając tym samym siłę jego oddziaływania.

Odrzucenie różnicy, hermeneutyczne „wtargnięcie”, napór rozumienia na pokrewny język i kontekst kulturowy powodowały komplikacje, w wyniku których modyfikacji ulegał kod hermeneutyczny poetyki nurtu. Zrozumieniu, w tym przypadku, towarzyszył oparty na doświadczeniu podobieństwa (bliskości) i swojskości, a nie różnicy, zbiór pewnych założeń i instynktownych przewidywań. Efektem były przekłady pozbawione „obronnego samookreślenia”, zawłaszczone, podlegające aktowi przeniesienia, a ich odbiór opierał się na impulsie „wchłaniania”, wiodącego do postrzegania ich jako element znany, zdewaluowany, powielający „swojski” kanon oraz realistyczną

84 D. Chrobák: *Czerwona struga*. Przeł. D. Abrahamowicz. W: idem: *Las...*, s. 30–42.

85 M. Delaperrière: *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*. Universitas, Kraków 2006, s. 17.

86 G. Steiner: *Po wieży Babel...*, s. 356–357.

87 L. Venuti: *Przekład, wspólnota, utopia*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 267.

konwencję. Strategia taka nie była w stanie zapewnić przekładom przedłużonej egzystencji, nie wprawiała ich w ruch w przód, uniemożliwiała przetrwanie⁸⁸. Traciły one tym samym znamiona inspirującej nowoczesności, eksperymentalnej awangardowości, zacierały artystyczną pomysłowość oryginału, jego inwencyjność i innowacyjność. W takim ujęciu proza liryzowana we współczesnych polskich przekładach stawała się jedynie przykładem obcej literatury z kręgu realizmu, gubiąc swoje modernistyczne i awangardowe korzenie.

Literatura

- Abrahamowicz D.: *Dobroslav Chrobák: Poeta prozy*. W: D. Chrobák: *Las*. Wyb., wstęp i tłum. D. Abrahamowicz. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1979, s. 5—20.
- Abrahamowicz D.: *Posłowie*. W: *Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie*. Wyb. i posł. D. Abrahamowicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 481—487.
- Bakoš M.: *Umelecká avantgarda na Slovensku a hnutie A 38*. W: idem: *Avantgarda 38. Štúdie, články, dokumenty*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1969, s. 33—40.
- Balcerzan E.: *Tłumaczenie jako wojna światów*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.
- Balcerzan E.: *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Balcerzan E.: *Eksperyment literaturoznawczy: modernizm*. W: (w) *sieci modernizmu. Historia literatury — poetyka — krytyka*. Red. A. Kluba, M. Rembowska-Płuciennik. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2017, s. 27—48.
- Barthes R.: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski. KR, Warszawa 1999.
- Berman A.: *Translation and the Trials of the Foreign*. Trans. L. Venuti. W: *The Translation Studies Reader*. Ed. L. Venuti. Routledge, London—New York 2000, s. 284—297.
- Berman A.: *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 247—264.

88 Por. T. Bilczewski: *Porównanie i przekład. Komparatystyka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 152.

- Bilczewski T.: *Porównanie i przekład. Komparatystyka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Bolecki W.: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wyd. 2. Universitas, Kraków 1996.
- Bolecki W.: *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Buczek M.: *Słowacka proza naturyzmu w Polsce — z problematyki przekładu*. W: *Komunikacja międzykulturowa, przekład / komparatystyka / teoria i historia literatury. Księga jubileuszowa dedykowana profesor Bożenie Tokarzowej*. Red. M. Gawlak, A. Świeściak. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2016, s. 95—109.
- Buczek M.: *Słowacka proza naturyzmu w polskich przekładach — strategie translacji w zmieniającej się perspektywie kulturowej drugiej połowy XX wieku*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1, s. 201—226.
- Buczek M.: *Polski przekład powieści „Tri gaštanové kone” Margity Figuli — nurt naturyzmu w polskim horyzoncie odbioru*. W: *Horyzonty słowacystyki. Literatura. Język. Dydaktyka*. Red. M. Szymczak-Rozlach, M. Buczek, S. Sojda. Wydawnictwo Naukowe STUDIO NOA, Katowice 2023, s. 115—132.
- Čepan O.: *Kontúry naturizmu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1977.
- Čepan O.: *Lyrizácia epických žánrov*. W: idem: *Dejiny slovenskej literatury V*. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1984, s. 655—672.
- Čepan O.: *K periodizácii tzv. lyrizovanej prózy (Ornamentalisti, lyrizátori, naturalisti a sujetoví básnici)*. W: idem: *Literárne dejiny a literárna veda. Vyber z diela Oskára Čepana*. Zväzok III: *Veda*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 2002, s. 20—31.
- Čepan O.: *Literárne dejiny a literárna veda. Vyber z diela Oskára Čepana*. Zväzok III: *Veda*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 2002.
- Čepan O.: *Literárny vývin v rokoch 1918—1945*. W: idem: *Literárne dejiny a literárna veda. Vyber z diela Oskára Čepana*. Zväzok III: *Veda*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 2002, s. 11—19.
- Čepan O.: *Lyrizovaná próza*. W: idem: *Literárne dejiny a literárna veda. Vyber z diela Oskára Čepana*. Zväzok III: *Veda*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 2002, s. 72—74.
- Chrobák D.: *Červený jarok*. W: idem: *Kamarát Jašek*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1964, s. 172—182.
- Chrobák D.: *Czerwona struga*. Przeł. D. Abrahamowicz. W: idem: *Las*. Wyb., wstęp i tłum. D. Abrahamowicz. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1979, s. 30—42.

- Chrobák D.: *Las*. Wyb., wstęp i tłum. D. Abrahamowicz. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1979.
- Chrobák D.: *O zmysle slovenskej literatúry* (z roku 1932). W: *Slovenská literárna kritika*. Zväzok IV. Ed. M. Tomčík. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1984, s. 173—181.
- Chrobák D.: *O funkcii umienia*. W: idem: *Prozaické dielo*. Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava 2011, s. 329—333.
- Dąmbska-Prokop U.: *Przekład a hermeneutyka*. W: *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. eadem. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii, Częstochowa 2000, s. 167—170.
- Delaperrière M.: *Subiektywizm i niewyraźność w poezji awangardy*. W: eadem: *Dialog z dystansu. Studia i szkice*. Universitas, Kraków 1998, s. 109—125.
- Delaperrière M.: *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*. Universitas, Kraków 2006.
- Figuli M.: *Trzy kasztanki*. Przeł. A. Sieczkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
- Figuli M.: *Tri gaštanové kone*. Dosł. J. Števíček. Tatran, Bratislava 1991.
- Franczak J.: *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*. Universitas, Kraków 2007.
- Gadamer H.G.: *Rekonstrukcja i integracja jako zadania hermeneutyczne*. Przeł. M. Łukasiewicz. W: *Współczesna myśl w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Red. H. Orłowski. Czytelnik, Warszawa 1986, s. 19—23.
- Gazda G.: *Proza liryzowana*. W: idem: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 257—258.
- Hejwowski K.: *Iluzja przekładu*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 2015.
- Hermans T.: *Systemy łączące*. Przeł. K. Wasilewska, K. Wojda. W: idem: *Narada języków*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 137—169.
- Heydel M.: *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Ingarden R.: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Przeł. D. Gierulanka. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1976.
- Kalaga W.: *Efekt teorii: przekład — interpretacja — etyka*. W: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatoryczne*. Red. P. Fast. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998, s. 23—30.
- Kozak J.: *Doświadczenie graniczne*. W: eadem: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 163—165.

- Kozak J.: *Przekład literacki jako metafora. Między logos a lexis*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Krauss R.E.: *Oryginalność awangardy*. W: eadem: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. Szuba. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 157—174.
- Królewskie wolne miasto. Opowiadania słowackie*. Oprac. i wstęp A. Piotrowski. PAX, Warszawa 1969.
- Markowski M.P.: *Obcość, odmienność, przekład*. W: idem: *Kiwka*. Austeria, Kraków 2015, s. 111—129.
- Mašková A.: *Literárny život na Slovensku v 20.—40. 20. stročia*. W: eadem: *Slovenský naturizmus v časopriestore*. Prel. H. Kubišová. Spolok slovenských spisovateľov, Bratislava 2009, s. 10—23.
- Mašková A.: *Slovenský naturizmus v časopriestore*. Prel. H. Kubišová. Spolok slovenských spisovateľov, Bratislava 2009.
- Nawrocki W.: *František Švantner: świat jako zagadka i tajemnica*. W: F. Švantner: *Malka*. Przeł. D. Meyza-Marušiaková. Wyb. i wstęp W. Nawrocki. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1980, s. 5—18.
- Nawrocki W.: *Współczesność i historia. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1982.
- Nawrocki W.: *Szkice czeskie i słowackie. Z problematyki współczesnej literatury czeskiej i słowackiej oraz jej recepcji w Polsce w latach 1944—1984*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Nawrocki W., Sierny T.: *Czeska i słowacka literatura piękna w Polsce w latach 1945—1980. Dzieje recepcji i bibliografia*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983.
- Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Universitas, Kraków 2011.
- Ołowiany ptak. Opowiadania słowackie*. Wyb. i posł. D. Abrahamowicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Ondrejov L.: *Młodość zbrojnika*. Przeł. J. Bułakowska. Nasza Księgarnia, Warszawa 1963.
- Ondrejov L.: *Zbojnicka mladosť*. Mladé leta, Bratislava 1984.
- Opowieść o białych kamieniach. Opowiadania słowackie*. Przeł. D. Abrahamowicz, M. Burkówna. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Orska J.: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Universitas, Kraków 2004.
- Paepcke F.: *Rozumienie tekstu a przekład*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 335—346.
- Pauliny E.: *Poésia Chrobákovej prózy*. Zost. J. Števček. Tatran, Bratislava 1977.
- Piotrowski A.: *Zamiast wstępu*. W: *Królewskie wolne miasto. Opowiadania słowackie*. Oprac. i wstęp A. Piotrowski. PAX, Warszawa 1969, s. 5—7.

- Popovič A.: *Teória umeleckého prekladu*. Tatran, Bratislava 1975.
- Razem w imieniu życia. *Opowiadania czeskie i słowackie*. Przeł. S. Dębski, A. Gordziejewski, J. Goszczyńska et al. Wstęp V. Ržounek. Czytelnik, Warszawa 1980.
- Ricceru P.: *Paradygmat tłumaczenia*. W: P. Ricceur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Przeł. T. Swoboda, S. Ulaszek. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 39—52.
- Sedlák I.: *Dejiny slovenskej literatury II*. Matica slovenská, Literárne informačné centrum, Martin, Bratislava 2009.
- Slovenská literatúra — jej špecifika a kontenty*. Eds. M. Bátorová, E. Faithová. Univerzita Komenského, Bratislava 2013.
- Šmatlák S.: *Dejiny slovenskej literatury II*. Národné literárne centrum, Bratislava 1999.
- Šmatlak S.: *Generačná diferenciácia literatury*. W: idem: *Dejiny slovenskej literatury II*. Národné literárne centrum, Bratislava 1999, s. 291—296.
- Šmatlák S.: *Kontexty literatúry medzivojnového obdobia. Nová tvár národného života*. W: idem: *Dejiny slovenskej literatury II*. Národné literárne centrum, Bratislava 1999, s. 285—305.
- Spadzinska-Żak E.: *Proza liryzowana*. W: *Literatury zachodniosłowiańskie czasu przełomów 1890—1990*. T. 1: *Literatura łużycka i słowacka*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1994, s. 397—398.
- Spyrka L.: *O tłumaczeniu tzw. prozy lirycznej*. W: *Przekład artystyczny*. T. 5: *Strategie translatorskie*. Red. P. Fast. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1993, s. 133—142.
- Steiner G.: *Akt hermeneutyczny*. W: idem: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Przeł. O. Kubińska, W. Kubiński. Universitas, Kraków 2000, s. 405—554.
- Steiner G.: *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Przeł. O. Kubińska, W. Kubiński. Universitas, Kraków 2000.
- Števíček J.: *Lyrická tvár slovenskej prózy*. Smena, Bratislava 1969.
- Števíček P.: *Podľa vzoru človek*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2002.
- Švantner F.: *Horiaci vrch*. W: idem: *Malka*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1965, s. 27—44.
- Švantner F.: *Płonący wierch*. W: idem: *Piargi*. Przeł. D. Meyza-Marusiaková. Wyb. i wstęp W. Nawrocki. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1980, s. 68—90.
- Tomčík M.: *Cestami literatúry*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1961.
- Tomčík M.: *Príspevok k interpretácii lyrizovanej prózy*. „Slovenská literatúra” 1970, r. XVIII, č. 3, s. 257—267.
- Tomčík M.: *Epické súradnice*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava, 1980.

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

Venuti L.: *Przekład, wspólnota, utopia*. W: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 265—294.

Marta Buczek

Slovenská lyrizovaná próza v poľských prekladoch — moderna alebo avantgarda?

RESUME | Príspevok sa zameriava na fenomén slovenskej lyrizovanej prózy medzi-vojnového obdobia 20. storočia. Z výskumného hľadiska 21. storočia táto próza je kultúrnym faktom slovenskej modernej prózy, tvorí základ jej európskeho významu, zohráva významnú úlohu v slovenskom historickom a literárnom procese. Lyrizovaná próza, prekračujúca generické a žánrové hranice, spájajúca protichodné vzťahy a divergentné tendencie, je vnútorne diferencovaný, heterogénny fenomén, zahrňujúci viacero rôznych smerov. Na jednej strane bola súčasťou kánonu moderny, na druhej strane skúmaním avantgardného kánonu ho prekračovala. Úvahy uvedené v príspevku sa zameriavajú na aspekt prekladu tejto prózy do poľštiny, na prekladateľské problémy súvisiace s aktom prekladu moderny a avantgardných prvkov. Autorku zaujímajú meniace sa umelecké kritériá prekladateľov v čase, ich prekladateľské voľby a premeny v preklade, prekladateľské stratégie, konečný efekt aktu prekladu.

KLÚČOVÉ SLOVÁ | Slovenská lyrizovaná próza, naturizmus, Slovenská lyrizovaná próza v poľskom preklade, translatológia, umelecký preklad

Marta Buczek

Slovak Lyrical Prose in Polish Translations — Modernism or Avant-garde?

SUMMARY | The article concentrates on the phenomenon of Slovak lyrical prose, which was developing in Slovak literature in the interwar period of the 20th century. From the research perspective of the 21st century this prose is a cultural fact of Slovak modern prose and is forming the basis of its European importance. It plays an important role in the Slovak historical and literary process. This prose was a manifestation of the modernism and avant-garde breakthrough. Lyrical prose, crossing generic and genre boundaries, combining opposing relationships and divergent tendencies, is an internally differentiated, heterogeneous phenomenon, encompassing several different directions. On the one hand, it was part of the canon of modernism, on the other hand, it crossed it by exploring the avant-garde canon. The considerations presented in the article focus on the aspect of translating this prose into Polish, the possibilities of translation, translation problems related to the act of translating modernism and avant-garde elements. The author is interested in the changing artistic criteria of translators over time, their translation choices and transformations in translation, the final effect of the act of translation.

KEYWORDS | Slovak literary prose, prose of naturismus, Slovak literary prose in Polish translation, Translation Studies, literary translation

MARTA BUCZEK | dr, adiunkt na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; literaturoznawczyni, słowacystka. Prowadzi badania z zakresu translacji w obrębie literatur zachodniosłowiańskich w perspektywie teoretycznej, historycznoliterackiej i historycznokulturowej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół przekładu i recepcji literatury słowackiej w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem literatury XX wieku oraz literatury najnowszej. Autorka książki *O polskich przekładach prozy Vincenta Šikuli* (2010) i ponad dwudziestu artykułów naukowych dotyczących badań nad przekładem, recepcji literatury polskiej w Słowacji i słowackiej w Polsce, kulturowych uwarunkowań przekładu, specyfiki przekładu w granicach języków bliskopokrewnych, roli przekładu w badaniach komparatystycznych.



Blossoming of Romance Language Literature Translations During the Era of Croatian Second Moderna: Translations of Spanish Literature in the Journal *Krugovi*

Sanja Knežević



<https://orcid.org/0000-0003-0582-4298>

UNIVERSITY OF ZADAR

sknezev@unizd.hr

Date of submission: 10.12.2022 | Date of acceptance: 11.03.2023

ABSTRACT | Poets of second wave modernism in Croatian literature, and especially the generation of *Krugovi* journal poets, open up through translations from other literatures. There has been much talk about the importance of Anglo-Saxon translations penned by Antun Šoljan, Ivan Slamnig, and others, but it is also the generation that opened up to translations of Romance literatures. Translations from Romance literatures (especially Italian literature, and to a lesser extent Spanish) were viewed, due to post-war ideological and political circumstances, as somewhat subversive. However, with the appearance of the journal *Krugovi* (1952), translations of Italian, Spanish, and French literature experience a new boom. In this paper, I will examine the translation work of poet and editor of *Krugovi*, Nikola Miličević, and his translations of Spanish poets.

KEYWORDS | *Krugovi* journal, translations of Spanish literature, Nikola Miličević, Croatian Second Moderna

Introduction

The present paper provides an overview of the translations of Spanish poetry in the journal *Krugovi*, a publication that is considered the flagship journal of the second wave modernism generation. From its very beginning, the editorial concept of *Krugovi* (1952–1958) focused on openness, freshness, and freedom. The young generation of poets and writers – Vlatko Pavletić, Nikola Milićević, Slobodan Novak, Ivan Slamnig, Antun Šoljan, Zlatko Tomičić, Vlado Gotovac, Josip Barković, Josip Pupačić, and others – opened up the space for literary expression that aimed to reject all the dogmatic expectations of social-realism. For such a concept of the 1950s journal to exist in an environment still under strong communist repression, it was necessary to have the courage and wisdom. Therefore, when selecting authors to translate from the languages of the people and countries that were on the other side of political regimes, they chose those who would not cause problems with their political convictions. In that sense, Nikola Milićević deserves great credit for mediating modern Spanish poetry. By choosing “resistance poets” to Franco’s regime in Spain, that is, poets who were mostly in exile, he brought Spanish lyric poetry to Croatian culture, which had literary touchpoints with Croatia since the 16th century. In this paper, by reviewing the translations of Spanish poetry in *Krugovi* journal over all seven years, I will try to show the generational role of the *Krugovi* group, as well as the personal role of Nikola Milićević, in mediating high Spanish literature to the Croatian readership in the second half of the 20th century.

Spanish Literature in Croatia Until the Emergence of the *Krugovi* Journal

Spanish-Croatian translation and literary connections date back to the distant 16th century when two works of Marko Marulić were translated and published in Spain. As noted by the distinguished Spanish Slavist Francisco Javier Juez Gálvez, “After Marulić’s *Evangelistarium* and *Fifty Stories* were translated from Latin into Spanish and published in Madrid in 1655, more than a century passed before new translations of Croatian writers into Spanish.”¹ This

1 Francisco Javier Juez Gálvez, “Hrvatsko pjesništvo u Španjolskoj pedesetih godina,” in *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova V. – *Krugovi* i hrvat-

depiction of Spanish-Croatian relations persisted until the 20th century when mutual translation interests began to emerge. However, given the richness of Spanish literature, especially the widespread Spanish-speaking area, it was all quite modest and inadequate. In the 18th century, a work of world literature – Cervantes’s *Don Quixote* – came to Croatian literature indirectly through translations in Italian, German, and French.² This fact undoubtedly confirms that until the 20th century, translations of literary works dominated from the German and Italian speaking areas, meaning that literary works, mostly classics, were translated through these languages. Such a situation is clear and expected, given the well-known fact of Croatia’s socio-political status at the time. In the first half of the 20th century, Spanish translations began to appear directly from the originals. Iso Velikanović wrote and published the first Spanish-Croatian and Croatian-Spanish dictionary, grammar book, and textbook. Velikanović published the first Croatian translation of Cervantes’s *Don Quixote*.³ This translation was later revised by Josip Tabak and the Velikanović-Tabak translation of *Don Quixote* is still used in Croatia today. Cervantes was also translated by Mirko Tomasović. Tomasović also wrote about translations of Spanish literature from the point of view of a traductologist.⁴ This is an illustrative image of the weak literary and translational ties between Croatia and Spain. At the end of the 19th and the beginning of the 20th century, several translations of shorter novels and plays by Spanish authors were published in Croatia in Croatia. Among the translators of these works was the poet August Harambašić.⁵ However, with new modernist and avant-garde trends in art and culture, and the change in the European political and social scene, there was an increasing interest in a broader view of European literature, including Spanish literature, in Croatia. In that sense, Mirjana Polić Bobić emphasizes that “in the 1920s and 1930s, translations of works that represented the very

ska književnost pedesetih godina prošlog stoljeća, ed. Mirko Tomasović and Vinka Glunčić-Bužančić (Split: Književni krug, 2003), 87.

- 2 Cf. Mirjana Polić Bobić, “Prevođenje španjolske književnosti u Hrvatskoj,” *Croacia España – Hrvatska Španjolska: povijesne i kulturne veze* (Zagreb: DHK, 2018), 28.
- 3 “Velikanović published the first Croatian translation of the complete text of *Don Quijote*, based on the famous edition by Francisco Rodríguez-Marín from 1913, in 1915–1916. Until then, Croatians had been reading Cervantes’ novel in translations into languages that were as unfamiliar to them as Croatian was in previous centuries.” Polić Bobić, “Prevođenje španjolske,” 28.
- 4 Cf. Mirko Tomasović, *Traduktološke rasprave*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1996 and Mirko Tomasović, *Poeti i začinjavci*, Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, 1991.
- 5 Polić Bobić, “Prevođenje španjolske,” 29.

top of Spanish literary prose started to appear in Croatia, either because of their avant-garde nature or their success among a wider readership.”⁶ Among the translators, in addition to Josip Tabak mentioned before, Jakša Sedmak was particularly prominent. Until the 1950s, Milan Crnković, Ivo Hergušić, Vojmir Vinja, Ivan Večerina, and Drago Ivanišević also translated from Spanish. Along with Ivanišević, we find Tin Ujević in the older generation of poets, who were one of the first in Europe to translate a selection of poetry from the famous Spanish generation of ‘27.’⁷

Finally, when it comes to the translation of Spanish poetry, the poet Drago Ivanišević occupies an extremely important place. It is believed that he was the first to translate and publish Federico García Lorca’s poems in Croatian. Interestingly, Mirko Žeželj, Ivanišević’s biographer, testifies⁸ that it was August

6 Polić Bobić, “Prevođenje španjolske,” 29–30.

7 At the International Scientific Conference “Zadar Philological Days 9” held in Zadar on November 12–13, 2021, F. J. Juez Gálvez spoke about these translations. I provide a summary of his presentation: “Tin Ujević (1891–1955) gained a reputation as a prolific translator of prominent works from many languages and literatures, but fortune did not smile upon him when it came to Spanish language literature. During his lifetime, he saw only two of his publications translated from Spanish: in 1934, he published three poems by three Spanish authors belonging to the so-called ‘Generation of ‘27’ (R. Alberti, D. Alonso, L. Cernuda) in the Belgrade Serbian Literary Herald, and in 1952, he published the collection of short stories ‘Trijem noći’ (original title: El patio de la noche, 1940) by the Argentine writer Pablo Rojas Paz (1896–1956) in the Zagreb-based publication *Zora*. In Ujević’s *Collected Works* (vol. 15, Posthumous I, 1966), around fifty translations of the poems of another twenty or so Hispanic authors [...] from the manuscript legacy, mostly Ujević’s contemporaries, including several members of the Generation of ‘27, were published. His translation of the first Spanish epic poem (Cantar de mio Cid) and translations of several prose works are still in manuscript. In addition to ‘Celestina’ and Cervantes’s three ‘Exemplary Novels,’ he translated the novels of his Spanish contemporaries (Pérez Galdós, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Pío Baroja, Alberto Insúa).” Francisco Javier Juez Gálvez, “Tin Ujević, književni prevoditelj sa španjolskog,” in *Međunarodni znanstveni skup Zadarski filološki dani 9*, book of summaries, ed. Sanja Knežević and Adrijana Vidić (Zadar: Sveučilište u Zadru, 2021), 38–39.

8 Cf. “He was associated with the French Popular Front, with Spanish fighters (later with members of the Spanish emigrant government), and with our “Spaniards.” [...] August Cesarec (Guta) came from Moscow in knickerbockers in 1937, went to Spain in them, and returned to Paris in them. [...] They were pictured at a dance and poetry event for Spanish refugee youth. [...] The Spanish language and culture ‘captured’ Drago in Paris as early as 1928/29, with Cervantes and Ramon Gomez de la Serna. He began reading Spanish intensively before the Spanish Revolution, and Lorca during the revolution. Cesarec brought him *The Gypsy Ballads* from Spain, so he began translating it little by little.” Mirko Žeželj, *Zatočenik slobode* (Zagreb: Znanje, 1982), 112–113.

Cesarec who brought Lorca's *Gypsy Ballads* to Paris as a front-line edition and gave it to Ivanišević.⁹ Ivanišević's selection of Lorca's poetry was published as a book under the title *Songs* in 1950 and marked a turning point in Croatian poetry, both in terms of the author's poetry production and a broader interest in translating Spanish poetry.¹⁰ Finally, it is about the years when, after World War II, but also after the Informbiro, Croatian literature, despite communist totalitarian rule, began to open up to a freer artistic expression, but also to follow contemporary literary trends in Western Europe and the world. It is almost universally known and accepted in the history of Croatian literature that the appearance of the *Krugovi* journal in 1952 played an extremely significant role in the process of opening up – both authorial literature and translation interests for national literatures beyond the circle of communist and socialist countries. In this sense, based on an overview of translations of Spanish literature in *Krugovi*, I will offer a picture of Croatian-Spanish literary and translation links in the 1950s, that is, within the literary-historical period of Croatian Second Modernism.

9 August Cesarec published a book called *Spanish Encounters* (first edition in Toronto, Canada, 1938) about his time in the Spanish Civil War. In the chapter "In the theater and a meeting in the theater," Cesarec describes his meeting with the poet Rafael Alberti, in which they discussed the state of art and culture at the beginning of the war. When asked about art and artists in the war, Alberti gave an enthusiastic response which gives further insight into Lorca's position and sacrifice. However, Alberti also introduced Cesarec to the so-called "frontline publishing," from which he probably obtained a copy of Lorca's "Gypsy Ballads": "The Alliance of Antifascist Intellectuals of Spain – Alberti replied to my question – is the result of the Paris Congress for the Defense of Culture against Fascism (held in 1935). We are all in it today: writers, painters, composers, architects, regardless of parties and groups: socialists, communists, republican citizens, anarchists, syndicalists. We have now all put our forces at the disposal of the government during the war. But I am talking specifically about us writers and poets. We work on the front lines, in the countryside, in factories. We published the collection *El Mono Azul*. We collected about a thousand contributions for *Romanzero de la Guerra Civil*. The Spaniards love poetry... We received these thousand contributions from all over, but mostly from the front lines, and mostly in the form of poetry. So far we have published them in three volumes, each one with 30,000 copies. More would be needed, but the situation with paper is difficult." August Cesarec, *Španjolski susreti* (Zagreb: Zora, 1961), 39–40.

10 About the Croatian Loricians and intertextual connections between Croatian modernist poetry and the poetry of F. G. Lorca, more has been written in the essay: S. Knežević "The Intertextual Relationship between Federico García Lorca and Modern Croatian Poetry," *Athens Journal of Philology Quarterly Academic Periodical* 9, no. 2 (June 2022): 117–134.

Spanish Literature in the Journal *Krugovi* (1952–1958)

In the periodization of Croatian literature, the year 1952 is considered relevant for the development of contemporary and free artistic expression. In addition to Miroslav Krleža's speech at the Congress of Yugoslav Writers held in Ljubljana in 1952, the launch of the *Krugovi* journal is considered a concrete turning point in the liberation of literary creation from socialist ideological dogma. This is evident not only in anticipation of completely new poetic and literary names, thus heralding a new, fresh generation, but also in anticipation of poets such as Tin Ujević, who were directly anathematized. The editorial board of *Krugovi* at that time was composed entirely of young Croatian intellectuals and writers (Vlatko Pavletić, Zvonimir Golob, Slobodan Novak, Nikola Milićević and Josip Pupačić), opening up space for freedom in national literature, literature from other Yugoslav republics at the time, as well as literature from Europe and the world. Literary historians unanimously emphasize the importance of *Krugovi* in anticipating young authors and their literary freedoms, together with their role in creating literary connections with the rest of the world through translated literature. In this context, Dunja Detoni-Dujmić summarizes the triple role of *Krugovi* journal in the creation of Croatian literature in the 1950s, emphasizing their simultaneous insistence on tradition, modernity, and openness:

They deserved the openness toward global literary events and examples, towards comparative information, but they never ceased to recall the national tradition and its continuity. Thanks to them, after a long break, the poetic styles of foreign literatures found a significant place in Croatian literary consciousness. The bridge to the Western European cultural circle, with the help of *Krugovi*, was once again raised.¹¹

Writing about the *Krugovi* journal and its conceptual openness to other literatures, Miroslav Vaupotić, one of the editors and associates of *Krugovi*, also emphasizes:

Krugovi regularly published selected essay texts from foreign literature (T. S. Eliot, L. Moholy Nagy, V. Woolf, E. Wilson, etc.) from the beginning, handling the poetry of Apollinaire, Eluard, Dylan Thomas, Spender, Pasternak, Jiménez, from Hispanic-American, Indian and African poetry [...].¹²

11 Dunja Detoni Dujmić, *Krugovi* (Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1995), 12.

12 Miroslav Vaupotić, "Časopisi od 1914–1963," in *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*, ed. Vlatko Pavletić (Zagreb: Stvarnost, 1965), 846.

The interest of the *Krugovi* generation, equally for literary authorship as well as literary translation, is especially emphasized by Tatjana Jukić, believing that with such a concept, *Krugovi* truly differed from all other generationally close literary journals.¹³

In the *Krugovi* journal, we thus record a flourishing of translations and adaptations from Anglo-Saxon literatures, as well as, for example, from Scandinavian literatures. Finally, this is followed by a period of flourishing of Romance literatures – primarily French and Italian literatures, and only then Spanish literature. Interestingly, however, poetic cycles of contemporary Mexican poetry or poetry of African peoples in French-speaking countries were also translated. The situation is similar with literature from the Latin American Spanish-speaking region. Authors from other Slavic literatures (Polish, Czech, Bulgarian) are also being translated. Given the political positions of Yugoslavia at that time, the *Krugovi* translation project today can be considered a testament to the exceptional intellectual courage of its editors and collaborators. Tatjana Jukić, writing about the “language trauma” in Croatia in the 1950s, emphasizes the importance of contextualizing relationships with others (languages, cultures, peoples) which Croatian intellectuals, including young and old *Krugovi* members, experienced as direct repression. Let us consider Tatjana Jukić’s observations, which will also serve us in thinking about the position of Spanish literature in Croatia in the 1950s:

Traditionally multilingual communities in Croatia were subjected to multiple cultural and linguistic repressions in just a few years: from the domination of the German and Italian languages during World War II to the exclusion of German and Italian and the dominance of Russian in the period up to 1948, to later confinement in the problematic framework of the renamed national languages of former Yugoslavia. Therefore, the expressed trauma includes not only an inherent fear of censorship by political and other institutions, although such fear undoubtedly structured the writing of the 1950s, but also a highly specific linguistic competency that was formed by violent, accelerated and repeated crossings of linguistic borders, as well as consecutive violent interrup-

13 Cf. “The *Krugovi* project of the 1950s differed significantly from similar generational projects in the history of Croatian literature: it attributed equal symbolic value to authorial literary production and literary translation.” Tatjana Jukić, “Hrvatske pedesete i prijevodi s engleskog: Krugovaši i slučaj *Izdajica*,” in *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova V. – *Krugovi i hrvatska književnost pedesetih godina prošlog stoljeća*, ed. Mirko Tomasović and Vinka Glunčić-Bužančić (Split: Književni krug, 2003), 49.

tions in the sedimentation of the cultural memory of the community, whose discontinuity further complicated the expression of the trauma of war and post-war period. It could be said that the culture of the 1950s- with its dream of total exclusion of foreign and different cultural policies- was working with an unbearable excess of repression, because it had incorporated added value of active memory of previous exclusions.¹⁴

The cause for Tatjana Jukić's reflections on the "language trauma" were Šo-ljan's translations from English as well as the position of the English language as the "other." On that note, one can think even more drastically about the position of the Spanish language and culture in Croatia after World War II. Considering the victory of Franco's fascist regime in Spain, Yugoslavia had no diplomatic or cultural ties with this country. Of course, this was a hugely difficult factor in achieving an open climate for translating and following contemporary Spanish literature. If one adds to this the fact that Spain became an exile for a large number of Croats who fled the communist regime in Yugoslavia, the fact of the non-grata status of Spanish culture becomes even more obvious. In this context, Ivanišević's translation of Lorca gains additional importance. Thanks to Lorca – a poet of Andalusian province and a victim of fascist repression – he enters Croatian literature as a "poet of resistance" with whom the young Croatian poet generation, who experienced the horrors of World War II, identifies. "Poets of resistance" thus became the key to the entry of modern Spanish literature into the Croatian literary and cultural sphere.¹⁵

14 Jukić, "Hrvatske pedesete," 49.

15 In this context, the translator's "two-way" activity on the Croatia-Spain line is interesting. Namely, while Spanish poets in exile are translated in Croatia, Croatian authors are being translated by Croatian intellectuals in exile in Spain (e.g., Pavao Tijan, Luka Brajnović and others). Cf. more about that in the works of F. J. Juez Gálvez (e.g., "Jedan pokušaj predstavljanja hrvatskoga pjesništva u poslijeratnoj Španjolskoj," in *Drugi hrvatski slavistički kongres*, Zbornik radova II., ed. Dubravka Sesar and Ivana Vidović Bolt (Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2001), 149–154; "Hrvatsko pjesništvo," 87–102).

Nikola Milićević – Translator and Promoter of Spanish Poetry in *Krugovi*

Nikola Milićević,¹⁶ one of the regular contributors and members of the editorial board of the *Krugovi* journal, occupies an important place in the Croatian literary canon among the generation of poets and translators who formed themselves thanks to the *Krugovi* journal.

It should be noted that Nikola Milićević's merits in translating Spanish literature and bringing it back to the Croatian cultural space are truly great. Interestingly, however, Milićević was not a Hispanist. From this fact, we can recognize that his desire to get acquainted with other (which also implies challenging) literatures led him as a young poet and translator. But also, the guiding principle that the editorial board of *Krugovi* set for themselves under the motto – “Let there be liveliness!” – which also means let there be diversity. Therefore, Milićević took on the affirmation of Spanish literature, according to his own testimony, “by chance.”¹⁷ Milićević's “chance encounter” thus became a serious cornerstone in the Croatian-Spanish literary interpenetration. It is interesting to read his personal memories of his own translation work from Spanish. His notes are a real testimony to the experience of the “language trauma” and culture of the “other.”

And then came the Spaniards, with whom I was most engaged, and that was also a strange game of chance. Namely, around 1952, a small anthology of Spanish modern poetry, bilingual, Spanish-Italian, came into my hands. I was greatly impressed by some poets (Machado, Jimenez, Lorca), and the Spanish language, which I didn't know until then, seemed to me very similar to Italian, and I thought it could be learned without much effort. And I enthusiastically started the work: I obtained a Spanish grammar book in Italian and a Spanish-Italian dictionary, and in a short time, I immersed myself in this beautiful language. For pronunciation, I listened to Spanish broadcasts on foreign radio

16 Nikola Milićević (1922–1999) was a Croatian poet, translator, and university professor. He belonged to the *Krugovi* generation of poets and was also part of the first year of editing the journal *Krugovi*, in which he participated in the editing throughout all seven years. He prepared and published a series of important anthologies of Croatian and world poetry. His poetry works that stand out include “Zlatna grana” [Golden Branch] (1952), “Obećanje žute zore” [The Promise of the Yellow Dawn] (1956), “Snijeg i crna ptica” [Snow and the Black Bird] (1964), “Prah zemaljski” [Earth Dust] (1974), among others.

17 Nikola Milićević, “Pogovor,” *Izabrani prepjevi* (Zagreb: Naklada Croata, 1997), 407.

stations and started to acquire Spanish books as I knew and could, through acquaintances and friends, and when I started traveling to Italy and France, I bought as much as I could find there. So, after about ten years, I had accumulated a whole small library of Spanish books, and later even more. In our libraries, there were hardly any of these books. And so, since few people then dealt with Hispanics in our country (except for an excellent connoisseur, Josip Tabak, who mainly translated prose), people began to turn to me whenever they needed something from Spanish literature, and I wrote quite a bit about individual writers. I became a self-taught Hispanist. However, even as such, in the absence of anything better, I was sometimes useful. No one had systematically translated Spanish poetry, and before me there was a whole literary treasure untouched for us. Whatever I translated, it came to our people as a complete novelty, except for Lorca, whom D. Ivanišević published in 1950.¹⁸

In that vein, in the first year, second issue of *Krugovi* journal, Jure Kaštelan published a study titled “Gavran i konj” [The Raven and the Horse], which deals with the relationship between art and folk poetry, partly dedicated to Federico García Lorca.¹⁹ Immediately after Kaštelan’s essay, Zvonimir Golob,

18 Miličević, “Pogovor,” 407.

19 We bring an excerpt dedicated to F. García Lorca from Kaštelan’s essay, in which Kaštelan does not hide his enthusiasm and inspiration from the Spanish poet:

“One great name in world poetry, and great for us, is Federico García Lorca, the most Spanish Spaniard, and equally modern poet. It would make sense to speak about him and his work based on the data provided by the work itself, based on the analysis of his style. It seems to me that through one of Lorca’s most significant poems, Lament for Ignacio Sanchez Mejias, the secret of his poetry and poetics can be revealed. Not now. The most sensitive and enduring component in Lorca’s work is the Spanish folk, restless, demoniac, passionate, free, senseless and boundless. Fatefully and madly in love with Spain, he knew all its sighs and its wounds, its sharp daggers and its gypsy and Andalusian passion, its singing and its agony, the brightness of its culture, the darkness of its stone towers and the rocking of its cradles. He did not get to know it with the poetic passion of a lover, but with passionate love of consciousness awakened and rebellious. Poet and dramatist, painter and musician, singer and actor Federico Garcia Lorca left written testimonies of his quest and his insights. His poetic workshop, the revolutionary nature of his simple and complex poetry, the sources of his inspiration, his specific Spanish tradition and his avant-garde sense and aspiration for modernity, were illuminated by the poet himself in lucid lectures, among which the most important are: ‘The Poetic Image of Don Luis Gongora,’ Granada, 1927, ‘Theory and Play of the Duende,’ Havana, 1930, ‘Spanish Lullabies,’ Havana, 1930. There are no more valuable sentences than these left by the poet. Speaking of F. Garcia Lorca’s views without applying them to his work would make no sense, and this incidental note is not its purpose. The essential thing that lives in every word of the poet, that kills and experiences, that loves and is fascinated, is Spain, its culture, its passion and its people. Although the folk, popular

a poet of the *Krugovi* generation who, like Kaštelan, later continued to translate Lorca, publishes a poem “No Sleep” from his cycle *Twelve Poems* and dedicates it to F. García Lorca.²⁰

In the very first issue of the first volume of *Krugovi*, Nikola Milićević appears as a mediator of Spanish literature and brings a short contribution “Pedro Salinas, a well-known Spanish poet, has recently died in America.” Along with the translation of his two poems “My Faith” and “Excessive Question,” it also publishes a short note about the poet, highlighting the fact that he “was a friend of Juan Ramón Jiménez and Jorge Guillén, so like them he lived in America since the end of the Spanish Civil War, exposed to the usual fate of a refugee, wandering.” The bibliographical information is scarce. Furthermore, he highlights important features of Salinas’s poetics:

His lyricism, fragile and melancholic, which sings about roses, stones, waves, air, and birds, and above all, is saturated with the feeling of time, represents perhaps the happiest fusion between strong reason and sensitive reality. The most ordinary form of his expression is a question, and his lyricism, primarily love, is interwoven with abstract reflections and seems to move in labyrinths.²¹

The note also states that the mentioned poems were translated from Italian “due to the lack of the original text,” which further confirms Milićević’s recollection four decades later.

In the eighth issue of 1954, Milićević publishes a short, journalistically intonated essay “Something about Garcia Lorca (Dates of Birth and Death – Lorca in Today’s Spain).” The reason for his text is Zvane Črnjaš²² introduction in which the exact year of Lorca’s birth is questioned. Milićević further conveys the views and testimonies of several experts on Lorca’s life, which testifies to his complete immersion in the exploration of Lorca’s life. By presenting different interpretations of Lorca’s birth and death dates, he also presents his own reflections on his life and tragic fate.²³

component, is not the only one in Lorca’s opus, it is the most serious. And if he were not the greatest Spaniard, he would not be what he is – Federico Garcia Lorca.” Jure Kaštelan, “Gavran i konj,” *Krugovi* 1, no. 2 (1952): 113

20 Cf. Zvonimir Golob, “Dvanaest pjesama [Twelve Poems],” *Krugovi* 1, no. 2 (1952): 121.

21 Nikola Milićević, “Pedro Salinas, poznati španjolski pjesnik, nedavno je umro u Americi [Pedro Salinas, a well-known Spanish poet, has recently died in America],” *Krugovi* 1, no. 2 (1952): 96.

22 In his text, Milićević only mentions Črnjaš’s initials – Z. Č.

23 Nikola Milićević, “Nešto o Garcia Lorki (Datumi rođenja i smrti. – Lorca u današnjoj Španiji),” *Krugovi* 3, no. 8 (1954): 626–629.

In the second issue of the *Krugovi* journal from 1955, Nikola Milićević published an article entitled “From Modern Spanish Lyrics.” In this text, he published a selection of poems by eight Spanish poets: Antonio Machado’s poems “Poplars on the Duera shore” and “Rainbow and Balcony”; Leon Felipe’s poems “Conversation between Poet and Death,” and “Only a Pilgrim”; Juan Ramón Jiménez’s poems “Strange is the Sky at Day,” “To Die,” and “It is Already Dark”; Pedro Salinas’s poems “Your Soul Was,” and “Deaths”; Rafael Alberti’s poem, “Three Heavenly Memories”; F. García Lorca’s poem, “Little Viennese Waltz”; Gerardo Diego’s poems “Guitar” and “Fan”; and Manuel Altolaguirre poems “Breeze,” “Female Nude,” and “Resting on My Shoulder.”²⁴

At the end of the article, Milićević signed with initials a note titled “Notes on Spanish Lyrics,” through which he provides Croatian readers with an overview of Spanish modern poetry by offering brief observations on each poet. All selected poets are part of the Spanish literature in exile.²⁵ We bring Milićević’s note in its entirety:

In this small selection, poets from two generations that make up modern Spanish poetry of the 20th century were chosen, which is so distinctive, characteristic, and authentic in expression that it undoubtedly belongs today among the first places among the poems of great nations. Machado and Jiménez belong to the older generation, known as “Generation of 98,” which was formed around Ruben Dario, who was born in Nicaragua (1867–1916). All others belong to “Generation of 25.”

Most of these poets are at least partially known to us, so there is no need to provide special comments about them here. Lorca is the best known to us, and for the others, we will only mention some data. Antonio Machado was born on August 26, 1875, in Seville. He was a professor in Madrid and died in exile after the Civil War on February 22, 1939, in Colliure, France. J. R. Jiménez was born on December 24, 1881, in Magueru (Andalusia). To date, he has published more than thirty books of poems. He currently lives in the United States and still publishes poems in South American journals. Leon Felipe is almost

24 Cf. *Krugovi* 4, no. 2 (1955): 119–126.

25 Highlighting this fact is not insignificant because the editors of *Krugovi* had to be careful about the political-censorship aspect of editing and publishing the journal. Compare to: “Some young people [...] will continue in *Krugovi* which acts as a generational journal and depend solely on ideologically conditioned state subsidies, so it is objectively difficult for it, as a generational voice, to reconcile its own differences with the socially desirable profile without which – it was known – its survival was not guaranteed.” Vinko Brešić, *Praksa i teorija književnih časopisa* (Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014), 272.

entirely unknown to us. He was born in Tabara (Zamora) in 1884. He was a pharmacist by profession, but later dedicated himself entirely to literature and is now a professor at the National University in Mexico. He began publishing poems in 1920. Pedro Salinas was born in Madrid in 1892. He was a professor at Cambridge, then in Santander. After the Civil War, he fled to America and was a professor at a university in Baltimore. He passed away in Boston on December 4, 1951. Gerardo Diego was born on October 3, 1896, in Santander. A professor, he wrote many essays on poetry, compiling a famous anthology of Spanish poetry from 1915 to 1931. Rafael Alberti, of Italian origin (his grandfather was a Garibaldi fighter and an emigrant), was born in Puerto de Santa Maria on December 16, 1902. He was a very active political activist and fighter in the Civil War. He traveled to Russia and now lives in Argentina. Manuel Altolaguirre was born in Malaga on June 29, 1905. He was also an active fighter. He now lives in Havana and is involved in publishing magazines and books, as he did in Spain with passion.

Finally, Gustavo Adolfo Becquer (1836–1870), to whom Alberti dedicated “Three Heavenly Memories,” was one of the greatest and most interesting Spanish poets of the 19th century, both in his unfortunate life and poetic accomplishments. Modern Spanish poets have written and dedicated their verses to him, as they learned a great deal from him.²⁶

Nikola Milićević also appeared in the sixth issue of *Krugovi* in 1955, when a group of poets translated a selection of poems from the Spanish classic Don Luis de Góngora. Therefore, alongside Olinko Delorko, Ante Cettineo and Drago Ivanišević, Nikola Milićević translates Góngora’s “Romance (A Spaniard in Oran).” Interestingly, in the note about Góngora, signed with the initials of Drago Ivanišević, an essay by F. García Lorca dedicated to the Spanish humanist from Andalusia is quoted.²⁷

On the occasion of the fortieth anniversary of Rubén Darío’s death, in *Krugovi* from 1956 (issue 2–3), Milićević publishes an essay about Rubén Darío and a selection of translations titled “Three Nocturnes and One Sonnet.” In his essay, Milićević writes about Darío’s life, provides lucid insights into his poetic work, and contextualizes his creativity in Spanish, wider Hispanic, and world literature. However, he pays particular attention to his rootedness in Spanish literature and culture.

26 Nikola Milićević, “Napomene uz španjolsku liriku [Notes on Spanish Lyrics],” *Krugovi* 4, no. 2 (1955): 126–127.

27 Cf. *Krugovi* 4, no. 6 (1955): 389–393.

He was considered a teacher by many poets of his language. Antonio Machado deeply respected him, J. R. Jiménez was his spiritual son, Pablo Neruda and Gabriela Mistral called him father, and García Lorca also considered him one of the greatest modern poets of the Spanish language. [...] Although Ruben Darío was a South American and only spent a few years in Spain, his influence on Spanish poetry was so strong that no history of Spanish literature can ignore him, and his poems are almost always included in Spanish anthologies.²⁸

It is interesting that Milićević concludes the essay with Tina Ujević's assessment of Rubén Darío, apparently wishing to highlight the context of the continuous recognition of Spanish modern poetry in the Croatian cultural space.

Finally, let us mention the late Tin Ujević. He once said in an interview about Rubén Darío: "You know, he may not be a great poet in global relations, but his significance in the history of Spanish poetry is enormous."²⁹

Nikola Milićević selects four poems from Darío's collection *Prosas Profanas*, and thus the cycle "Three Nocturnes and One Sonnet" consists of three poems entitled "Nocturne" and the sonnet "Gypsy woman."³⁰

In the next year's issue of *Krugovi*, specifically in the first issue from 1957, Nikola Milićević publishes a selection of six poems by Juan Ramón Jiménez. These are the poems "The Hourly Return," "Ideal Epitaph for a Sailor," "Smoke and Gold," "In the Best That I Have," "Intimate Rose." In the editorial note, we find a statement that "the poet Nikola Milićević is also known as a translator from the Spanish language. As far as we know, he recently submitted a manuscript for an anthology of Spanish poetry for printing, and he also prepared a book of verses by the winner of last year's Nobel Prize in Literature, J. R. Jiménez. We present a small selection from that book."³¹ The occasion of awarding the Nobel Prize to J. R. Jiménez opened space for Milićević's observation that "this high recognition was awarded through him and the entire Spanish poetry of the 20th century, which has produced a dozen outstanding poets, and especially Antonio Machado and Federico García Lorca, who were officially mentioned alongside Jiménez when this award was granted."³²

28 Nikola Milićević, "Ruben Darío," *Krugovi* 5, no. 2-3 (1956): 83-84.

29 Milićević, "Ruben Darío," 88.

30 Cf. *Krugovi* 5, no. 2-3 (1956): 89-90.

31 *Krugovi* 6, no. 1 (1957): 40.

32 Nikola Milićević, "Juan Ramon Jimenez" (note), *Krugovi* 6, no. 1 (1957): 44.

Giving a brief overview of Jimenez's life and creative journey, Milićević also mentions his life in exile, emphasizing how the poet left his homeland after the victory of fascism:

Jimenez was born in Moguer, Andalusia, on December 24, 1881. He started writing at a very young age and published more than thirty books of poems. His first book, "Almas de Violeta," was published in 1900, and his last, "Animal de Fondo," in 1949 in Buenos Aires. It was a long journey of creation and continuous refinement. Jimenez was a great lover of words and one of the leaders in creating modern poetic expression.³³

Already in the 10th issue from 1957, Nikola Milićević publishes a selection of translations from the younger generation of poets born in the 1920s, thus offering the first insight into recent Spanish poetry to the Croatian literary public. In the article "Today's Spanish Poets," Milićević publishes the following poets: Blas de Otero (1916) – the first poem is untitled ("Here you have a man in poetry and soul") and the poem "Man"; José Luis Hidalgo – two poems: "Destiny," "Birth"; Rafael Morales (1919) – three poems: "Idiots," "Sad Ones," "Bullfight"; Eugenio de Nora (1923) – poem: "Song to the Demon of Blood"; Lorenzo Gomis (1924) – poem "Sad Lion," Manuel Arce (1928) – poem "Now."³⁴ In the introductory letter to these translations, Nikola Milićević actually paints a picture of contemporary Spain:

We chose these six poets from almost a hundred names (born after 1915) that we encountered in various anthologies published in Spain and abroad in recent years. The choice was certainly not easy, and it does not even come close to providing a complete picture of the current state of Spanish poetry, which is very diverse and complex. We chose among the most prominent and interesting names for us. These verses do not require any commentary; they speak for themselves, speaking painfully and quietly about suffocation and pain. Unlike the famous generation of Lorca, they have slightly less artistry and virtuosity, but perhaps a bit more tension and real harsh pain.³⁵

At the end of the article, Nikola Milićević provides a short biobibliographic note on each poet.

33 Milićević, "Juan Ramon Jimenez," 44.

34 Cf. *Krugovi* 6, no. 10 (1957): 809–819.

35 Nikola Milićević, "Današnji španjolski pjesnici," *Krugovi* 6, no. 10 (1957): 809.

In the issues 2–3 of the *Krugovi* journal from 1957, there is a notable study by Ivo Mihovilović entitled “A New Generation and Franco.”³⁶ In this study, the author presents information and reflections about the new generation of poets and artists who are capable of opposing and rebelling against the regime. In the last issue from 1958, there is not a single contribution about Spanish literature or translations from Spanish.

After the closure of *Krugovi* in 1958, Nikola Milićević continued to translate from Spanish. In fact, the “game of chance” that had its origin in the journal became his life’s work. During his lifetime, he published collections of poetry by six Spanish-speaking poets (J. R. Jiménez, Gabriela Mistral, Antonio Machado, F. García Lorca, Pablo Neruda, Luis de Góngora). He continued to publish translations from Spanish in later Croatian periodicals (such as *Forum*, *Republika*, *Mogućnosti*). Milićević also compiled a series of anthologies, including those related to Spanish poets. He published an *Anthology of Modern Spanish Poetry* in 1959, *Modern Hispanic-American Poetry* in 1962, and *The Golden Book of Spanish Poetry* in 1972. All of this fits into the general picture of openness towards Spanish literature during the following two decades. The role of Nikola Milićević in the reception of Spanish literature in Croatia from the 1950s to the 1970s is highlighted by Mirjana Polić Bobić:

Even with those earlier translations, Nikola Milićević had already established himself as the best translator of Spanish poetry into Croatian. However, he showed his enormous ability to translate verses from all periods and styles of Spanish poetry in *The Golden Book of Spanish Poetry* (1972), his own anthology of Spanish poetry in Croatian translation, in which he included all important authors and works from *The Song of the Cid*, from which he translated 130 verses, to older generation poets today.³⁷

Interest in Spanish poetry lasted until the 1970s, or as Mirjana Polić Bobić points out, until “the transfer of readers’ interest to American literature in Spanish.”³⁸ In the context of the *Krugovi* generation, the role of Nikola Milićević as a translator, who is still overshadowed in the Croatian literary canon by poets and translators such as Ivan Slamnig or Antun Šoljan, should be re-evaluated or at least considered equally valuable as Slamnig’s or Šoljan’s in mediating modern English and American literature. When it comes to translation

36 Ivo Mihovilović, “Nova generacija i Franco [A New Generation and Franco],” *Krugovi* 6, no. 2–3 (1957): 135–149.

37 Polić Bobić, “Prevođenje španjolske,” 31.

38 Polić Bobić, “Prevođenje španjolske,” 32.

literature in *Krugovi*, these two authors are most often emphasized. However, Milićević has jumped several levels out of the “language trauma” space, so Croatian culture should truly be grateful to him for not leaving it in the ideological blindness of undesirable languages, literature, and cultures. The fact is that Spanish language and culture are still somewhat exotic for Croatia today. There are only two Spanish language studies (at the Faculty of Philosophy of the University of Zagreb and at the University of Zadar), but Spanish is rarely offered in high schools, despite being one of the largest linguistic areas. Therefore, we have very few translators into or from Spanish. In the aforementioned foreword of the book *Selected Translations*, Nikola Milićević sadly noted in this context: “Today we have a chair for Spanish language and literature, we have all the necessary manuals and dictionaries, many young people know Spanish, but I do not see anyone seriously translating poetry, and that makes me very sad.”³⁹

Conclusion

An examination of literary translations from Spanish in the journal *Krugovi* leads to the conclusion that Nikola Milićević played an extremely significant role in mediating Spanish literature, particularly poetry, in the 1950s. After Drago Ivanišević, who first published a complete collection of F. García Lorca’s poems in 1950, Milićević translated and published other modern Spanish poets in *Krugovi*, mostly selecting the works of Spanish authors in exile. The *Krugovi* journal has a significant role in the history of Croatian literature precisely because of its conceptual openness and advocacy for diversity in poetic styles, reflections, and viewpoints. In this sense, in the 1950s, *Krugovi* were a flagship of translation literature and one of the few journals that offered a view of the cultures of other European and world nations. Translations of Spanish literature in *Krugovi* had an extremely important role in maintaining, albeit fragile, connections between Croatian and Spanish literature. Finally, the translation work of Nikola Milićević, one of the first editors of the *Krugovi* journal, has become a cornerstone for all future Croatian translators from Spanish. After the awakening of translational interest in Spanish literature in the interwar period, there was a justified fear that this interest would again wane after World War II. Therefore, I believe that the translation work of Nikola Milićević and his role in mediating Spanish literature in Croatian

³⁹ Nikola Milićević, “Pogovor [Foreword],” 407–408.

culture is extremely important but still insufficiently appreciated. In the context of reflecting on the development of Croatian poetry of second modernism and the overall development of culture after World War II, the *Krugovi* journal's outreach toward Spanish poetry undoubtedly confirms its role as the foundational journal of a generation that bravely turned its back on any ideological expectations.

References

Translations

- Milićević, Nikola, "Antonio Machado (6 pjesama)." *Krugovi* 4, no. 2 (1955): 119–126.
- Cettineo, Ante, Olinko Delorko, Drago Ivanišević, and Nikola Milićević. "Rukovet stihova (Don Luis de Góngora)." *Krugovi* 4, no. 6 (1955): 389–393.
- Milićević, Nikola. "Iz moderne španjolske lirike (Antonio Machado, Leon Felipe, Juan Ramon Jiménez, Pedro Salinas, Rafael Alberti, F. García Lorca, Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre)." *Krugovi* 4, no. 2 (1955): 119–126.
- Milićević, Nikola. "Rubén Darío Tri nocturna i jedan sonet." *Krugovi* 5, no. 2–3 (1956): 89–90.
- Milićević, Nikola. "Juan Ramón Jiménez (5 pjesama)." *Krugovi* 6, no. 1 (1957): 40–44.
- Milićević, Nikola. "Današnji španjolski pjesnici (Blas de Otero, José Luis Hidalgo, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Lorenzo Gomis, Manuel Arce)." *Krugovi* 6, no. 2–3 (1957): 809–819.

Secondary references

- Polić Bobić, Mirjana. "Prevođenje španjolske književnosti u Hrvatskoj." In *Croacia España – Hrvatska Španjolska: povijesne i kulturne veze*. Zagreb: DHK, 2018.
- Brešić, Vinko. *Praksa i teorija književnih časopisa*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
- Cesarec, August. *Španjolski susreti*. Zagreb: Zora, 1961.
- Detoni Dujmić, Dunja. *Krugovi*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1995.

- Juez Gálvez, Francisco Javier. "Jedan pokušaj predstavljanja hrvatskoga pjesništva u poslijeratnoj Španjolskoj." In *Drugi hrvatski slavistički kongres*, Zbornik radova II., edited by Dubravka Sesar and Ivana Vidović Bolt, 149–154. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2001.
- Juez Gálvez, Francisco Javier. "Tin Ujević, književni prevoditelj sa španjolskog." In *Međunarodni znanstveni skup: Zadarski filološki dani 9*, summaries book, edited by Sanja Knežević and Adrijana Vidić, 38–39. Zadar: Sveučilište u Zadru, 2021.
- Juez Gálvez, Francisco Javier. "Hrvatsko pjesništvo u Španjolskoj pedesetih godina." In *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova V. – *Krugovi i hrvatska književnost pedesetih godina prošlog stoljeća*, edited by Mirko Tomasović and Vinka Glunčić-Bužančić, 87–102. Split: Književni krug, 2003.
- Jukić, Tatjana. "Hrvatske pedesete i prijevodi s engleskog: Krugovaši i slučaj *Izdajica*." In *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Zbornik radova V. – *Krugovi i hrvatska književnost pedesetih godina prošlog stoljeća*, edited by Mirko Tomasović and Vinka Glunčić-Bužančić, 49–59. Split: Književni krug, 2003.
- Golob, Zvonimir. "Dvanaest pjesama." *Krugovi* 1, no. 2 (1952): 117–123.
- Kaštelan, Jure. "Gavran i konj." *Krugovi* 1, no. 2 (1952): 109–116.
- Knežević, Sanja. "The Intertextual Relationship between Federico García Lorca and Modern Croatian Poetry." *Athens Journal of Philology Quarterly Academic Periodical* 9, no. 2 (June 2022) 117–134. <https://www.athensjournals.gr/philology/2022-9-2-1-Knezevic.pdf>.
- Mihovilović, Ive. "Nova generacija i Franco." *Krugovi* 6, no. 2–3 (1957): 135–149.
- Milićević, Nikola. "Pedro Salinas, poznati španjolski pjesnik, nedavno je umro u Americi." *Krugovi* 1, no. 1 (1952): 96.
- Milićević, Nikola. "Nešto o Garcia Lorki (Datumi rođenja i smrti. – Lorca u današnjoj Španiji)." *Krugovi* 3, no. 8 (1954): 626–629.
- Milićević, Nikola. "Napomene uz španjolsku liriku." *Krugovi* 4, no. 2 (1955): 126–127.
- Milićević, Nikola. "Rubén Darío." *Krugovi* 5, no. 2–3 (1956): 83–84.
- Milićević, Nikola. "Juan Ramón Jiménez (bilješka)." *Krugovi* 6, no. 1 (1957): 44.
- Milićević, Nikola. "Današnji španjolski pjesnici (Blas de Otero, José Luis Hidalgo, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Lorenzo Gomis, Manuel Arce)." *Krugovi* 6, no. 2–3 (1957): 809–819.
- Milićević, Nikola. "Pogovor." *Izabrani prepjevi*. Zagreb: Naklada Croata, 1997.
- Tomasović, Mirko. *Traduktološke rasprave*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1996.

Tomasović, Mirko. *Poeti i začinjavci*. Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, 1991.

Vaupotić, Miroslav. "Časopisi od 1914 –1963." In *Panorama hrvatske književnosti XX stoljeća*, edited by Vlatko Pavletić, 769–854. Zagreb: Stvarnost, 1965.

Žeželj, Mirko. *Zatočenik slobode*. Zagreb: Znanje, 1982.

Sanja Knežević

Procvat prijevoda romanskih književnosti
u razdoblju hrvatske druge moderne

Prijevodni rad španjolske književnosti u časopisu *Krugovi*

SAŽETAK | Pjesnici druge moderne u hrvatskoj književnosti, a među njima osobito generacija *krugovaša*, otvaraju se prijevodima s drugih književnosti. Često se govorilo o važnosti anglosaksonskih prijevoda iz pera Antuna Šoljana, Ivana Slamniga i drugih, međutim to je ujedno i generacija koja se otvorila prijevodima romanskih književnosti. Prijevodi s romanskih književnosti (osobito talijanske književnosti, nešto manje španjolske) doživljavane su zbog ideoloških i političkih postratnih okolnosti pomalo i subverzivno. Međutim, pojavom časopisa *Krugovi* (1952.) prijevodi talijanske, španjolske i francuske književnosti doživljavaju novi procvat. U tom smislu u radu ćemo razmatrati prijevodni rad pjesnika i urednika *Krugova*, Nikole Milićevića, i njegove prijevode španjolskih pjesnika.

KLJUČNE RIJEČI | časopis *Krugovi*, prijevodi španjolske književnosti, Nikola Milićević, hrvatska druga moderna

SANJA KNEŽEVIĆ | Associate Professor, Head of the Department of Croatian Studies in University of Zadar. Her primary research interests are contemporary Croatian literature and poetry (especially the Mediterranean complex). She conducts courses at the Department for Croatian Studies about Croatian literature in the 20th Century. Bibliography: <https://www.croris.hr/osobe/profil/28282>.



Głos tłumacza w polsko-słoweńskim dialogu międzykulturowym

The Translator's Voice in a Polish-Slovenian Intercultural Dialogue

Monika Gawlak



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

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

monika.gawlak@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 26.02.2024 r. | Data akceptacji: 25.06.2024 r.

ABSTRACT | The article presents considerations on the role and activities of the translator in a Polish-Slovenian intercultural dialogue. In addition to translating works, translators from peripheral languages engage (to a greater or lesser extent) in various translation-related activities. This also applies to translators of Slovenian literature in Poland. Their role as cultural intermediaries, ambassadors, animators and literary agents becomes important. The article uses the theory of the French sociologist Pierre Bourdieu, which is helpful in describing the complex interaction of various social and cultural realities.

KEYWORDS | Slovenian literature in Poland, literary translation, translator's activities, Bourdieu's theory, Polish-Slovenian intercultural dialogue

W ostatnich latach obserwujemy coraz większą potrzebę dowartościowania roli tłumacza i traktowania go na podobnych prawach co autora. Ma to związek z dynamicznymi procesami kulturowymi, zmieniającą się świadomością przekładu i weryfikacją jego miejsca w kulturze. Tendencje te przejawiają się na różne sposoby, m.in. poprzez wskazywanie nazwiska tłumacza na okładce, uwzględnianie jego zasług przy nagradzaniu dzieł, częstsze pojawianie się komentarzy tłumaczy (np. w postaci perytekstów), przeprowadzanie z nimi wywiadów itp. Warto zatem zwrócić uwagę na rolę i zaangażowanie autorów tłumaczeń w powstawanie i upowszechnianie przekładów tzw. literatur o mniejszym zasięgu oddziaływania, z tzw. języków peryferyjnych¹, a konkretnie tłumaczy literatury słoweńskiej. Rola ta jest bowiem nieco inna niż w przypadku pośredników kultur i języków centrowych czy hipercentrowych.

Na wstępie należałoby doprecyzować rozumienie tytułowego określenia „głos tłumacza”, gdyż może przywoływać różne konotacje. Po wpisaniu tak brzmiącego hasła w wyszukiwarkę rekordy odsyłają przede wszystkim do zagadnień dotyczących tłumaczenia maszynowego, co wiąże się z dynamicznym rozwojem nowych technologii również w obszarze translacji i świadczy o dużej roli tłumaczenia automatycznego, translatorów AI czy tzw. tłumacza głosowego we współczesnych realiach. Niniejszy artykuł stanowi jednak próbę zwrócenia uwagi na zjawisko odmienne — zasadniczą rolę czynnika ludzkiego w transferze międzykulturowym. Przy czym chodzi nie tylko o decyzje na poziomie języka, przekształceń translatorskich, tzw. mikrowyborów², lecz także o różnorodne działania na wielu etapach transferu kulturowego literatury obcej — w tym wypadku słoweńskiej. Określenie „głos tłumacza” rozumiane będzie zatem przede wszystkim jako udział i zaangażowanie osoby tłumacza w rozwój dialogu polsko-słoweńskiego w subpolu translatorskim. Tak pojmowany głos ma związek z przyjmowaną postawą, łączy się (posiłkując się *Słownikiem języka polskiego*)³ z „wewnętrznym nakazem”, „decyzją” wyrażoną poprzez jakieś działanie.

- 1 Na temat hierarchii lingwistycznej w kontekście translacji por. T. Warczok: *Dominacja i przekład. Struktura tłumaczeń jako struktura władzy w światowym i polskim systemie literackim*. W: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*. Podręcznik. Red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński. Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 16—39.
- 2 Rozróżnienie na makrowybory i mikrowybory tłumacza zaproponowała Bożena Tokarz. Por. B. Tokarz: *Wstęp*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2009, t. 1, cz. 1: *Wybory translatorskie 1990—2006*, s. 11.
- 3 *Słownik Języka Polskiego*, wersja internetowa. Hasło: *Głos*. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/g%C5%82os.html> [dostęp: 3.01.2024].

W odniesieniu do przekładu metaforą głosu posłużyła się m.in. Agnieszka Romanowska, pisząc o seriach translatorskich⁴. W kontekście słowiańskim (konkretnie tłumaczeń literatury polskiej na język słoweński) Andrej Šurla zwrócił uwagę na „cichą rozmowę przekładów Tonego Pretnara” z polską poezją, wykazując intersubiektywny wymiar dorobku tego wybitnego tłumacza⁵. W takim ujęciu głos tłumacza rozumiany jest jako pozostawione przez niego w tekście docelowym „ślady”, o których pisała Urszula Dąbska-Prokop⁶. Bywają nieznaczące, niczym inny charakter pisma, inny ton wypowiedzi; czasem jednak zdecydowanie świadczą o swoistej interpretacji dzieła i różnie motywowanym odejściu od oryginału. W jednym i drugim przypadku (na co wskazywał np. Edward Balcerzan)⁷ wyraźne/widoczne są zwłaszcza (a może jedynie) dla badacza przekładu. Uwzględniając autorskie kompetencje tłumacza (za Anną Legeżyńską)⁸, można więc uznać, że przekład to oryginał wypowiedziany głosem tłumacza — pośrednika międzykulturowego.

Zasygnalizowany w tytule udział (głos) tłumacza w polsko-słoweńskim dialogu to bardzo złożone zagadnienie, które można rozpatrywać z wielu perspektyw, a kompleksowe jego omówienie wymagałoby szeroko zakrojonych badań o charakterze interdyscyplinarnym. Ramy artykułu pozwalają skupić się jedynie na wycinku tego zagadnienia, dlatego autorka zdecydowała się na wybór materiału sprowadzony do niektórych tytułów słoweńskiej prozy (konkretnie powieści) oraz do najważniejszych przykładów różnego rodzaju działań tłumaczy, co umożliwi dokonanie koniecznych uogólnień.

Egzemplifikacje głosu tłumacza ujawnionego na poziomie przekształceń translatorskich będących wyrazem swego rodzaju interpretacji omówione zostaną w oparciu o kilka wybranych tytułów. Przeniesienie tej pierwszej informacji metatekstowej niejednokrotnie wydaje się kwestią istotniejszą, a zarazem trudniejszą niż jego nadanie dziełu przez autora prymarnego. Wprowadzanie bowiem tekstu w przestrzeń kultury sekundarnej wiąże się nie tylko z postulatem uwzględnienia czynników językowych, a więc

4 A. Romanowska: *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwaszkiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 340.

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

6 U. Dąbska-Prokop: *Śladami tłumacza. Szkice*. Viridis, Kraków 1997.

7 E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoryki i komparatystyki*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.

8 Por. A. Legeżyńska: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

„wierności” czy lojalności wobec oryginalnego tytułu, lecz także z koniecznością wzięcia pod uwagę bardzo wielu czynników pozajęzykowych wpływających na odbiór dzieła, a więc uwarunkowań natury społecznej, mentalnej i kulturowej. Chodzi zatem o zachowanie (lub nadanie — w przypadku decyzji tłumacza o znacznej modyfikacji tytułu) z jednej strony cech takich jak intencjonalność czy informatywność, a z drugiej sytuacyjność czy akceptowalność. Dlatego też decyzja co do tytułu dokonywana przez tłumacza⁹, autora sekundarnego, wymaga uwzględnienia całokształtu nowej sytuacji aktu komunikacyjnego, w jakiej będzie funkcjonował przekład. Tłumacz uruchamia zatem szeroko pojmowaną kompetencję pragmatyczną, aby sprostać temu zadaniu. Zmuszony jest do dokonania rekontekstualizacji i reinterpretacji dyktowanych wymogami kultury sekundarnej. Przeniesienie tytułu wymaga zatem nieco innego podejścia, innej strategii niż ta odnosząca się do całości tekstu literackiego. Świadczy o tym choćby skrajna praktyka w tym względzie (myśląc szeroko o przekładach tytułów dzieł literackich, jak również koncentrując się jedynie na przekładach tytułów prozy słoweńskiej), od tłumaczenia literalnego lub zapożyczenia do całkowitego odejścia od tytułu oryginału.

Najbardziej znamienne — jeśli chodzi o „ślady tłumacza”, jego „głos” i kompetencje autorskie — wydają się tytuły odbiegające od oryginału. Przy czym autorka nie rości sobie prawa do rozstrzygnięcia, na ile tłumacz powinien ingerować w brzmienie tytułu i do jakiego stopnia może go zmienić, zakładając, że odejście od oryginału było intencjonalne i wynikało z głębszej analizy całokształtu transferu kulturowego.

Śięgając po literaturę słoweńską publikowaną przed 1989 rokiem, można wskazać w tym kontekście na powieść France Bevka *Kaplan Martin Čedermac*¹⁰ (dosł. „Kapłan Martin Čedermac”), która w przekładzie na język polski zyskała tytuł *Słońce w dolinie*. Tłumacz, Marek Antoni Wasilewski, decyduje się na tytuł metaforyczny, pozostający w związku z głębokim planem treściowym oraz sensem ideowym obecnym w słoweńskim utworze. Natomiast dzieło Ivana Potrča zatytułowane *Na kmetih* (dosł. „Na wsi”) ukazało się w Polsce w przekładzie Marii Krukowskiej pt. *Białe czereśnie* (1961). Tytuł oryginału koresponduje z przestrzenią, miejscem wydarzeń, będącymi tłem dla uczu-

9 Świadomie pominięta zostaje kwestia potencjalnego nadania tytułu dziełu tłumaczonemu przez wydawcę.

10 Powieść słoweńskiego autora jest co prawda przełożona z języka serbochorwackiego, ale tytuł jest tu niemal identyczny — *Kapelan Čedermac*, następuje w nim tylko redukcja imienia bohatera. Zagadnienie przekładu z innego języka niż oryginał znacznie wykracza poza temat tego artykułu i powinno dotyczyć ewentualnych przesunięć w całym tekście.

ciowych perypetii bohaterów, zawiera deskrypcję tematyczną i formalną¹¹, odnoszącą się do odmiany powieści. Tłumaczka wykorzystuje jednak motyw czereśni pojawiający się w kontekście platonicznej, wyidealizowanej miłości pomiędzy postaciami. W polskim tytule brak deskrypcji tematycznej czy formalnej, jak również nawiązania do wzorca gatunkowego powieści chłopskiej, z którym utwór Potrča wchodzi w dialog. Polski tytuł staje się natomiast metaforyczny/symboliczny i zyskuje funkcję poetycką. Jest rezultatem interpretacji tłumaczki¹², wydobywa inną płaszczyznę tematyczną niż oryginał, a sytuując ją jako pierwszą informację metatekstową, inaczej też profiluje odbiór dzieła.

Kolejnym przykładem wartym wzmianki jest powieść Mihiy Mazziniego pt. *Telesni čuvaj* wydana w Polsce w 2000 roku. Tłumacz, Wojciech Domachowski, mógł wybrać ekwiwalent dosłowny „ochroniarz”, „osobisty/prywatny ochroniarz”, przez co tytuł wskazywałby na funkcję pełnioną przez głównego bohatera i zawierałby deskrypcję formalną odnoszącą się do kryminalno-sensacyjnego charakteru utworu. Wybiera jednak określenie *Pies* jako polską wersję tytułu, co w kontekście fabuły nie jest bezzasadne, sugeruje wątki policyjne obecne w dziele, ale zawiera informacje metatekstowe niezakładane przez tytuł oryginalny, odnoszące się do fizjonomii protagonisty. Prawdopodobnie tłumacz zdecydował się na nawiązanie intertekstualne do znanego w latach 90. w Polsce filmu kryminalnego w reżyserii Władysława Pasikowskiego pt. *Psy*. Polski tytuł może jednak równie dobrze przywoływać asocjacje z młodzieżową lekturą przygodową (*O psie, który jeździł koleją*).

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden przykład — tytuł powieści Gorana Vojnovicia nagrodzonej w Polsce w 2020 roku nagrodą Angelus. W oryginale brzmi on *Jugoslavija, moja dežela*, a tłumaczka, Joanna Pomorska, decyduje się ująć go jako *Moja Jugosławia*. Jej propozycja jest wynikiem kompleksowej analizy relacji: tytuł oryginalny — dzieło — prymarny krąg odbiorców i tytuł przekładu — utwór tłumaczony — sekundarny krąg adresatów. Uwzględnia ważne konotacje u odbiorców kultury wyjściowej oraz przyjmującej, zwłaszcza pokolenia, które pamięta krwawy rozpad Jugosławii. Tłumaczka zarówno kierowała się lojalnością wobec oryginału, jak i dążyła do zagwarantowania dziełu szerokiej recepcji w nowej przestrzeni kulturowej, biorąc przy tym pod uwagę wiedzę uprzednią czytelników. W zaproponowanym tytule znika co prawda odniesienie do popularnego hasła „Slovenija, moja dežela”, a tym samym jego ironiczny wydźwięk, ale w zasadzie jest ono rozpoznawalne tylko

11 Za: H. Markiewicz: *Tytuły dzieł literackich*. W: idem: *Zabawy literackie*. Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 14.

12 Być może inspiracją w tym wypadku był tytuł filmu powstałego na podstawie powieści Potrča, również operujący metaforą i barwą — *Rdeče klasje* (dosł. „Czerwone kłosy”).

w prymarnym kręgu odbiorczym. Dążenie jedynie do zachowania tego związku byłoby jednostronne i — wobec ostatecznego wyboru tłumaczki — niekorzystne. Nazwa obcego, i wzbudzającego niegdyś ogromną ciekawość Polaków, tworu państwowego, w połączeniu z zaakcentowanym poprzez inwersję zaimkiem dzierżawczym w pierwszej osobie liczby pojedynczej, pełni funkcję atraktywną, pozwala na identyfikację już na poziomie wstępnej informacji metatekstowej i sugeruje opowieść o charakterze osobistym.

Wspomniany udział autora sekundarnego w dialogu międzykulturowym nie ogranicza się jednak tylko do przetłumaczenia dzieła. Zwłaszcza w przypadku tzw. literatur o mniejszym zasięgu oddziaływania ważna staje się jego rola pośrednika, ambasadora i animatora, który dzięki swojej pasji i determinacji angażuje się także w szeroko pojmowane działania okołoprzekładowe. Dlatego też należy zwrócić uwagę na konieczność „zabierania głosu” przez tłumacza języków peryferyjnych już na etapie wyboru dzieła oraz na jego starania o to, by przekład został wydany, by miał szansę dotrzeć do odbiorców sekundarnych.

W tej części artykułu przywołane zostaną pojęcia francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu. Jego teoria oferuje szeroki słownik terminów oraz całościowy model badania i opisu różnych rzeczywistości społecznych i kulturowych, a także sposobów działania w ich obrębie. Służą temu m.in. terminy takie jak: pole społeczne, literackie (w omawianym kontekście subpole translatorskie), aktor (agent, aktant), habitus, kapitał (społeczny, symboliczny) itd.

W omawianiu różnorodnych działań tłumacza związanych z całościowym transferem kulturowym pomocna jest koncepcja pola literackiego i subpola translatorskiego jako wycinka przestrzeni społecznej wyodrębnionego ze względu na pewne konkretne działania i interakcje, złożonego systemu instytucji, napięć i zależności wiążących dzieło literackie bądź artystyczne (w naszym wypadku przekład) ze światem społecznym¹³. Wskazywał na to już Robert Escarpit, pisząc o „aparacie rozpowszechniania” (produkcja, rynek, konsumpcja), w którym produkt literacki (również ten będący przekładem) stanowi „rezultat szeregu wyborów dokonanych przez rozmaite filtry społeczne, ekonomiczne i kulturowe [...]”¹⁴ i sytuować go należy w obszarze komunikacji społecznej.

Istotne, warunkowane politycznie zmiany, jakie dokonały się po 1989 roku względem polityki kulturalnej i wydawniczej w Polsce (w tym dotyczącej

13 P. Bourdieu: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Przeł. A. Sawisz. Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 327.

14 R. Escarpit: *Literatura a społeczeństwo*. Przeł. J. Lalewicz. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 3. Oprac. H. Markiewicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 173.

przekładów), odejście od centralnie sterowanych planów wydawniczych oraz fakt, że literatura tłumaczona ze sfery upaństwowionej przeszła do sfery sprywatyzowanej, powodują, że zmieniła się również sytuacja samych tłumaczy i ich rola. Wciąż definiuje się ich sposób działania w polu literackim, na które znacznie większy wpływ ma ekonomia kultury i potrzeby rynku. Autor sekundarny, prócz swej podstawowej roli translatora i pośrednika międzykulturowego, staje się także mediatorem pomiędzy różnymi obszarami pola społecznego, pomiędzy kulturą a rynkiem. Dotyczy to zwłaszcza tłumaczy z tzw. języków peryferyjnych. To oni najczęściej proponują autora i tekst, dokonują makrowyborów (czasami z pomocą innych pośredników — badaczy, przedstawiciele opiniotwórczych środowisk kultury), niejednokrotnie pośredniczą w pozyskaniu praw do wydania dzieła, w uzyskaniu dofinansowania przekładu oraz samej publikacji książki. Przyjmują aktywną postawę, promując literaturę twórców nieznanych bądź mało znanych polskiemu czytelnikowi, wchodzą zatem w rolę agentów literackich.

Wiele wskazuje na to, że w przypadku literatury o mniejszym zasięgu oddziaływania o obecności przekładów w polu literatury przyjmującej, w subpolu translatorskim, decyduje nie tylko samo przetłumaczenie dzieła, lecz także wkład tłumacza (i nie tylko jego) w rozpowszechnianie informacji o przekładzie, o literaturze i kulturze danego kraju (np. poprzez peryteksty czy wywiady), jego aktywna postawa w poszukiwaniu ciekawych utworów, zaangażowanie w przekonanie wydawcy o wartości danego dzieła oraz niejednokrotnie podejmowane przez niego zabiegi umożliwiające pozyskanie środków na wydanie lub sam przekład.

Tłumacze literatury słoweńskiej w Polsce po 1989 roku podejmowali różne inicjatywy w subpolu translatorskim: redagowali zbiory i antologie, prowadzili działalność publicystyczno-popularyzatorską na łamach czasopism literackich, a także współorganizowali wydarzenia kulturalne z udziałem słoweńskich twórców, stawali się rzecznikami dzieła, agentami literackimi, uczestnicząc w różnych etapach procesu wydawniczego. Ich głos wybrzmiał również we wstępach lub posłowiach do przygotowanych przez nich przekładów oraz w wywiadach, co niewątpliwie jest cenne zarówno z uwagi na przybliżanie w ten sposób ważnego kontekstu społeczno-kulturowego tekstów obcej literatury, jak również dlatego, że tego typu działania około-przekładowe zwiększają możliwości dotarcia publikacji do rąk czytelnika sekundarnego.

Autorzy przekładów literatury słoweńskiej przynależą najczęściej do szerszego pola kultury lub edukacji, czasem łączą rolę tłumacza i twórcy literatury rodzimej, redaktora czy nauczyciela akademickiego, niemniej w żadnym z przypadków, podobnie zresztą jak pisarze (co starał się wykazać Bernard

Lahire)¹⁵, nie pozostają tylko w jednej roli — tłumacza¹⁶. Dlatego też w odniesieniu do nich możemy mówić o sytuacji zmultiplikowanego społecznego uczestnictwa¹⁷.

Przekładów książkowych literatury słoweńskiej po 1989 roku dokonują tłumacze, którzy przynależą do różnych generacji, prezentują różne preferencje co do makrowyborów oraz różne strategie mikrowyborów, zależne od wiedzy, upodobań estetycznych i wrażliwości. W odniesieniu do poezji będą to: Katarina Šalamun-Biedrzycka, Miłosz Biedrzycki, Adam Wiedemann, Agnieszka Będkowska-Kopczyk, Michał Kopczyk, Olga Laić-Krowicka, Karolina Bucka Kustec, Maciej Olszewski, Marcin Warmuz i Marlena Gruda. W obszarze prozy: Joanna Pomorska, Wojciech Domachowski, Tomasz Łukaszewicz, Marlena Gruda, Ewa Ziewiec oraz Agnieszka Żuchowska-Arendt. Istnieją również tłumaczenia opublikowane w czasopiśmie, tomach zbiorowych, broszurach, których autorzy nie zostali tu wymienieni.

Znaczny wzrost liczby przekładów literatury słoweńskiej, który miał miejsce po 1989 roku, wiąże się niewątpliwie z powstaniem studiów słowenistycznych na kilku polskich uniwersytetach (na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach w roku akademickim 1991/92, na Uniwersytecie Warszawskim w roku 1993/94). Odegrały one (podobnie jak wcześniej istniejące lektoryaty) dużą rolę w nauczaniu języka słoweńskiego oraz rozpowszechnianiu wiedzy na temat kultury słoweńskiej, w ożywianiu kontaktów polsko-słoweńskich, a także w podnoszeniu kompetencji translatorskich i promowaniu średniego i młodszego pokolenia tłumaczy.

Wybory tłumaczy poparte są wiedzą (słowenistyczną, sławistyczną i polonistyczną), doświadczeniem literackim i wrażliwością na słowo. Niejednokrotnie ich kontakt z literaturą słoweńską ma szeroki zasięg, gdyż obejmuje także (wspólne z przekładanymi twórcami) uczestnictwo w różnych wydarzeniach kulturalnych oraz wspólną realizację przedsięwzięć literackich, translatorskich czy artystycznych. Sięgają oni po twórczość potwierdzoną recepcją czytelniczą w kulturze wyjściowej, choć czasem widzianą z niewielkiego dystansu czasowego. Dokonując takiego wyboru, odpowiadają także na własne i zbiorowe potrzeby, inspiracje intelektualne i emocjonalne, a kryterium stanowi najczęściej kapitał kulturowy pisarzy, osobiste zainteresowania i gusta, ale również przynależność generacyjna autora. W selekcji tekstów dostrzec można również aspekt interpersonalny, co w zasadzie w mniejszym

15 B. Lahire: *Podwójne życie pisarzy*. Przeł. I. Okulska. W: *Socjologia literatury. Antologia*. Red. G. Jankowicz, M. Tabaczyński. Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 60—86.

16 M. Gawlak: *Podwójne życie tłumacza*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1, s. 59—73.

17 B. Lahire: *Podwójne życie pisarzy...*

lub większym stopniu odnosi się do wyborów translatorskich z literatury słoweńskiej w ogóle.

Należy dodać, że tłumacze ci swoje działania w polu społecznym poszerzają o różnego typu aktywności popularyzatorskie — piszą na temat literatury słoweńskiej bądź kontaktów polsko-słoweńskich teksty naukowe (Będkowska-Kopczyk, Kopczyk, Gruda) lub na różne sposoby (w wywiadach, poprzez zgłaszanie tłumaczonych dzieł do nagród literackich) dają świadectwo uznania dla poezji słoweńskiej (Biedrzycki, Wiedemann), a także organizują wydarzenia kulturalne i warsztaty translatorskie (Będkowska-Kopczyk, Biedrzycki). W wielu obszarach realizują zatem habitus tłumacza i swą rolę tłumacza jako aktywnego pośrednika międzykulturowego. Z kolei Łukaszewicz prezentuje habitus poszerzony o dyspozycje związane z polem wydawniczym. Brał aktywny udział w zakładaniu i działalności wydawnictwa Międzymorze, które przyczyniło się do publikowania literatury słoweńskiej w latach 2009—2011.

Ważną motywacją dla tłumaczy literatury słoweńskiej jako pośredników międzykulturowych jest niewątpliwie potrzeba poszerzenia wrażliwości poznawczej i emocjonalnej oraz możliwość odkrycia nowych obszarów doznań estetycznych przez rodzimy krąg odbiorców¹⁸. Kieruje nimi ciekawość innej kultury wraz z charakterystycznymi dla niej zjawiskami, jak również tymi marginalnymi. Jako mediatorzy pomiędzy różnymi domenami pola społecznego — kulturą i rynkiem — inwestują kapitał kulturowy, jakim dysponują (kompetencje językowe, retoryczno-pragmatyczne, encyklopedyczne, kulturowe), wierząc w wartość działań, które podejmują — *illusio*¹⁹. Twórczość translatorska bazuje na wytworzonym „efekcie wiary” (*illusio*), którego wstępnym warunkiem jest akceptacja reguł obowiązujących w danym polu społecznym. Tłumaczenia są więc odpowiedzią na wewnętrzny imperatyw, „głos wewnętrzny” powodowany wiarą w wartość praktyki przekładowej i wydawniczej oraz w związane z nią konsekwencje estetyczne i społeczne: „Wiara ma zatem zasadnicze znaczenie dla przynależności do pola”²⁰. W odniesieniu do literatury przekładanej zwykle współdzielona jest z innymi osobami zaangażowanymi w proces wydawniczy (w przypadku decyzji

18 Por. B. Tokarz: *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998, s. 61.

19 Por. P. Bourdieu: *Medytacje pascaliańskie*. Przeł. K. Wakar. Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 94. Kierując się teorią Bourdieu, *illusio* w omawianym przypadku oznaczać będzie wiarę w wartość praktyki przekładowej i wydawniczej oraz związane z nią rezultaty estetyczne oraz społeczne.

20 Por. P. Bourdieu: *Zmysł praktyczny*. Przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 93.

o publikowaniu dzieła)²¹. Tłumacze, będąc „wtajemniczonymi”²², mają świadomość kapitału symbolicznego, jakim cechują się wybierane przez nich dzieła, i to wiara w wartość przeniesienia tego kapitału do kręgu kultury sekundarnej jest bodaj najważniejszym czynnikiem decydującym o powstawaniu przekładów. Dodatkowo wiara ta — szczególnie w przypadku przekładów literackich z języków peryferyjnych — jest na tyle silna, że tłumacze najczęściej aktywnie biorą udział w różnych etapach procesu wydawniczego (np. pośredniczą pomiędzy wydawcami z Polski a słoweńskimi instytucjami dofinansowującymi różne etapy wydania publikacji, angażują się w proces pozyskania praw autorskich). Decydują się w ten sposób na uczestnictwo w działaniach, którym można przypisać walor kulturotwórczy i mediacyjny. Będąc wkładem w rozwój kultury i współpracy międzynarodowej, stanowią one swego rodzaju „zysk symboliczny”.

Biorąc pod uwagę wprowadzony przez Jerzego Jarniewicza podział na tłumaczy ambasadorów i legislatorów, należy uznać, że przekładający literaturę słoweńską łączą w sobie obie te postawy. Dążą bowiem do zaprezentowania kulturze docelowej najbardziej reprezentatywnych autorów, dzieł i poetyk literatury wyjściowej, wybierają pisarzy o określonym kapitale symbolicznym, a jednocześnie ich wybory mają aspiracje zainspirowania artystów i odbiorców kultury sekundarnej i zainicjowania dialogu twórczego²³. Katarzyna Majdzik w kontekście przekładów literatury chorwackiej, a konkretnie powieści Miljenka Jergovicia, tłumacza takiego nazywa hybrydą — „ambasadorem z ambicjami legislacyjnymi”²⁴. W przypadku przekładów z języków peryferyj-

21 W wielu przypadkach bowiem — na co zwraca uwagę Bożena Tokarz — można obserwować raczej przepaść interesów między tłumaczami a dysponentami (wydawcami), co jest przyczyną stosunkowo małej liczby publikowanych przekładów literatur mniejszych, peryferyjnych, południowosłowiańskich.

22 Por. B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu literackiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 20.

23 Por. J. Jarniewicz: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Znak, Kraków 2012, s. 23, 26. Z pewnością sytuacja taka ma związek z faktem, iż podział Jarniewicza dotyczy tłumaczy literatury anglojęzycznej, czyli powstałej w języku hipercentrowym, literatury, której obraz osiągnięć kanonicznych jest w dużej mierze ustalony. W przypadku literatury słoweńskiej rozważana jest sytuacja tłumaczy z języka peryferyjnego i literatury, co do której nawet tzw. kanoniczne dzieła będą w kulturze przyjmującej mało znane, będą zatem posiadać ograniczony potencjał do inspiracji i dialogu.

24 K. Majdzik: *Literatura chorwacka i jej polscy ambasadorzy. Uwagi do bibliografii przekładów literatury chorwackiej w Polsce w latach 2007—2013*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 5, cz. 2, s. 46. O tłumaczu-hybrydzie pisze również Bożena Tokarz. Figurę tę łączy jednak z faktem zanurzenia osoby tłumacza w dwóch językach i dwóch kulturach, a także z ciągłą koniecznością ich przekra-

nych tłumacz jako pośrednik międzykulturowy ma do odegrania szczególną rolę i zupełnie inne zobowiązania niż autor przekładów z literatur metropolitalnych (anglojęzyczna, francuskojęzyczna).

Trudno przewidzieć, ile słoweńskich powieści, opowiadań, esejów, wierszy i dramatów byłoby dostępnych w języku polskim bez determinacji i starań tłumaczy nie tylko o ich przełożenie, lecz także o ich wydanie. Może ukazałyby się utwory Draga Jančara i Evalda Flisara, ale czy opublikowano by powieści Gorana Vojnovicia? Opowiadania Vlada Žabota? Czy pojawiłaby się antologia słoweńskiej poezji kobiecej *Szesnaście poetek słoweńskich*? Rzecz jasna, nie można pominąć bardzo istotnej roli wydawców, redaktorów czy innych inicjatorów procesu translatorskiego, niemniej główną intencją niniejszego artykułu jest podkreślenie faktu, że rola i zaangażowanie samego tłumacza w przypadku przekładów z języków peryferyjnych nie ogranicza się jedynie do pracy ze słowem.

Literatura

- Balcerzan E.: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoryki i komparatystyki*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.
- Bourdieu P.: *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Przeł. A. Sawisz. Oficyna Naukowa, Warszawa 2001.
- Bourdieu P.: *Medytacje pascaliańskie*. Przeł. K. Wakar. Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Bourdieu P.: *Zmysł praktyczny*. Przeł. M. Falski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Dąmbska-Prokop U.: *Śladami tłumacza. Szkice*. Viridis, Kraków 1997.
- Escarpit R.: *Literatura a społeczeństwo*. Przeł. J. Lalewicz. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 3. Oprac. H. Markiewicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 148—181.
- Gawlak M.: *Podwójne życie tłumacza*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1, s. 59—73.
- Jarniewicz J.: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Znak, Kraków 2012.

czania: „Tłumacz przypomina hybrydę powstałą w procesie ciągłego przekraczania granic oraz interioryzowania doświadczeń obcej kultury i języka”. B. Tokarz: *Spotkania...*, s. 249.

- Lahire B.: *Podwójne życie pisarzy*. Przeł. I. Okulska. W: *Socjologia literatury. Antologia*. Red. G. Jankowicz, M. Tabaczyński. Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 60—86.
- Legeżyńska A.: *Tłumacz i jego kompetencje autorskie. Na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Błoka*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
- Majdzik K.: *Literatura chorwacka i jej polscy ambasadorzy. Uwagi do bibliografii przekładów literatury chorwackiej w Polsce w latach 2007—2013*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2014, t. 5, cz. 2, s. 43—60.
- Markiewicz H.: *Tytuły dzieł literackich*. W: idem: *Zabawy literackie*. Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 13—34.
- Romanowska A.: *Za głosem tłumacza. Szekspir Iwazskiewicza, Miłosza i Gałczyńskiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Słownik Języka Polskiego*, wersja internetowa. Hasło: *Głos*. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/g%C5%82os.html> [dostęp: 3.01.2024].
- Šurla A.: *Cicha rozmowa ostatnich przekładów Tonego Pretnara*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2009, t. 1, cz. 1, s. 278—292.
- Tokarz B.: *Wzorzec, podobieństwo, przypomnienie*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1998.
- Tokarz B.: *Wstęp*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2009, t. 1, cz. 1: *Wybory translatorskie 1990—2006*, s. 7—11.
- Tokarz B.: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu literackiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Warczok T.: *Dominacja i przekład. Struktura tłumaczeń jako struktura władzy w światowym i polskim systemie literackim*. W: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierrera Bourdieu. Podręcznik*. Red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński. Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 16—39.

Monika Gawlak

Głos tłumacza w polsko-słoweńskim dialogu międzykulturowym

STRESZCZENIE | Określenie „głos tłumacza” w artykule rozumiane jest przede wszystkim jako udział i zaangażowanie tłumacza w rozwój dialogu polsko-słoweńskiego w polu translatorskim. Głos ten wybrzmiewa już na poziomie tytułu, jeśli odbiega on od tytułu dzieła oryginalnego, co omówione zostało na wybranych przykładach (tytuły powieści France Bevka, Ivana Potrča, Mihiy Mazziniego). Co ważne, działania te nie ograniczają się jedynie do przełożenia dzieła — zwłaszcza gdy chodzi o przekłady z tzw. języków peryferyjnych. W ich przypadku istotna staje się rola tłumacza jako pośrednika, ambasadora, animatora, który dzięki swojej pasji angażuje się także w działania okołoprzekładowe. Autorzy przekładów literatury słoweńskiej w Polsce

(po 1989 roku) prowadzili działalność publicystyczno-popularyzatorską na łamach czasopism literackich, współorganizowali wydarzenia kulturalne z udziałem słoweńskich twórców, redagowali zbiory i antologie, wcielali się w role rzeczników dzieła, agentów literackich, uczestnicząc w różnych etapach procesu wydawniczego. Ich głos wybrzmiał również we wstępach lub posłowiach do przygotowanych przez nich przekładów oraz w wywiadach, co jest niewątpliwie cenne zarówno z uwagi na przybliżanie w ten sposób ważnego kontekstu społeczno-kulturowego dzieła obcej literatury, jak i zwiększanie możliwości dotarcia dzieła do rąk czytelnika sekundarnego. Wskazując na pola działania tłumaczy, wykorzystano zaplecze teoretyczne i pojęcia proponowane przez francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu, ponieważ jego teoria oferuje szeroki słownik terminów oraz całościowy model badania i opisu różnych rzeczywistości społecznych i kulturowych, a także sposobów działania w ich obrębie.

SŁOWA KLUCZOWE | literatura słoweńska w Polsce, przekład literacki, działania tłumacza, teoria Bourdieu, polsko-słoweński dialog międzykulturowy

Monika Gawłak

The Translator's Voice in a Polish-Slovenian Intercultural Dialogue

SUMMARY | The term 'translator's voice' in the article is understood primarily as the translator's participation and involvement in the development of the Polish-Slovenian dialogue in the translation field. This voice reverberates already at the level of the title if it differs from the title of the original work, as discussed on selected examples (titles of novels by France Bevk, Ivan Potrč, Miha Mazzini). Importantly, these activities are not limited to the translation of the work. Especially in the case of translations from the so-called peripheral languages. In this case, the role of the translator becomes important as an intermediary, ambassador, animator, who, thanks to his or her passion, is also involved in translation-related activities. Translators of Slovenian literature in Poland (after 1989) have conducted journalistic and popularizing activities in literary magazines, co-organised cultural events with Slovenian authors, edited collections and anthologies, became spokespersons of the work and literary agents, participating in various stages of the publishing process. Their voices were also heard in introductions or afterwards to the translations they prepared and in interviews, which is undoubtedly valuable both because it brings closer the important socio-cultural context of a work of foreign literature, and because it increases the possibility of the work reaching the secondary reader. In pointing to the fields of translator's activities, the article uses the theoretical background and concepts proposed by the French sociologist Pierre Bourdieu. His theory offers a wide range of terms and a comprehensive model for examining and describing various social and cultural realities, as well as ways of acting within them.

KEYWORDS | Slovenian literature in Poland, Literary Translation, Translator's activities, Bourdieu's theory, Polish-Slovenian intercultural dialogue

MONIKA GAWLAK | dr nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, słowenistka, zatrudniona na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się m.in. wokół zagadnień recepcji i kulturowych uwarunkowań przekładu oraz socjologii literatury (również tłumaczonej). Bada dwudziestowieczną literaturę słoweńską oraz jej polskie przekłady. Jest autorką monografii pt. *Świat poetycki Gregora Strnišy* (2012) oraz artykułów z zakresu literaturoznawstwa i przekładoznawstwa. Tłumaczy z języka słoweńskiego teksty literackie i naukowe.

Na okładce
wykorzystano *Grafikę komputerową* Bożeny Witkiewicz
Wydawnictwo dziękuje Instytutowi Sztuk Plastycznych
na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji
Uniwersytetu Śląskiego za wyrażenie zgody na publikację grafiki

Redaktorzy | MARTA BUCZEK, TOMASZ KALAGA,
ANNA PIWOWARCZYK, GABRIELA WILK

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
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Liczba arkuszy drukarskich 16,75
Liczba arkuszy wydawniczych 18,0
Do składu użyto kroju pisma Minion Pro

Przekłady Literatur Słowiańskich

14



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9763

4 5



Więcej o książce

