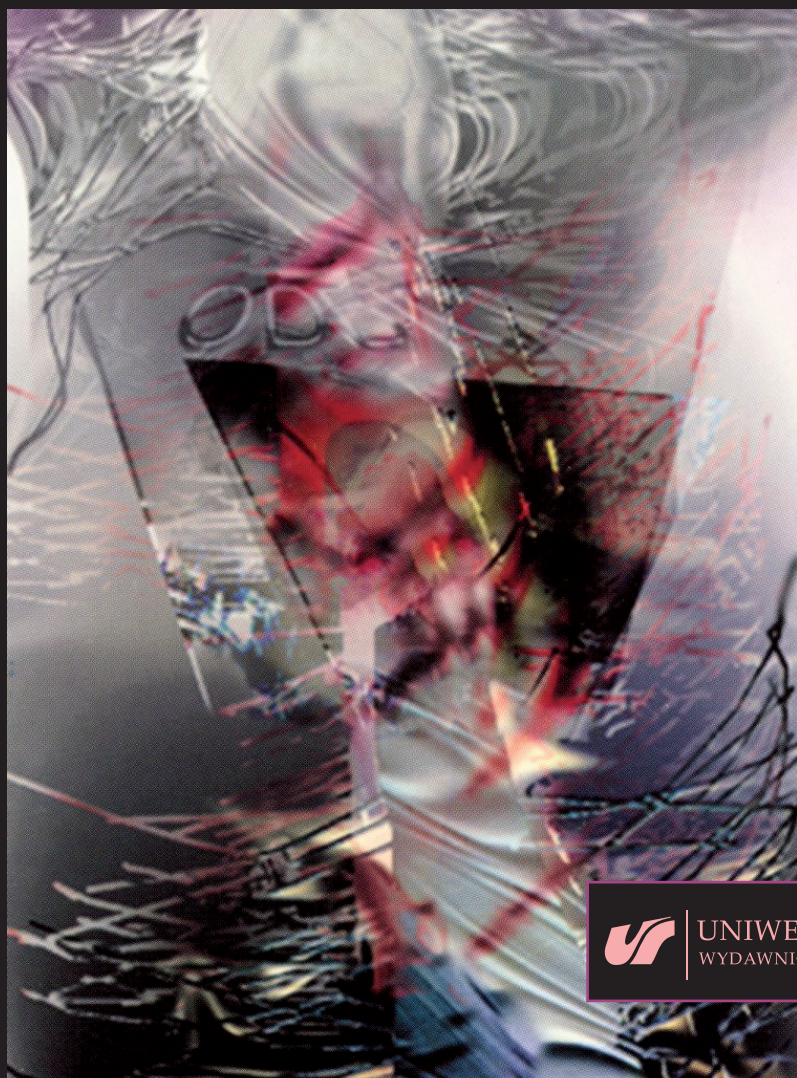


Przekłady Literatur Słowiańskich 15



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Przekłady Literatur Słowiańskich

Tom 15

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 15.

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 Pajak (Warszawa), Cvijeta Pavlović (Zagreb), Ivo Pospíšil (Brno),
Marta Skwara (Szczecin), Tone Smolej (Ljubljana), Elżbieta Tabakowska (Kraków),
Lidija Tanuševska (Skopje), Józef Zarek (Katowice)

RECENZENCI W 2025 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 Ovčina (język bośniacki),
Joanna Mleczo (język bułgarski), Igor Dvorščak (język chorwacki),
Christian Jakob Altmann (język czeski), Andrej Jovanchevski (język macedoński),
Marek Krisch (język niemiecki), Barbara Zwierzyńska (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

Publikacja na podstawie licencji Creative Commons

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



Spis treści

Artykuły i rozprawy

KATARZYNA MAJDZIK PAPIĆ |

Wykonywanie przekładu. Poezja performatywna Dubravki Đurić
wobec zagadnienia translacji

ZUZANNA JASKUŁA |

Niszczanie rytmów w polskim przekładzie *Do latarni morskiej*
Virginii Woolf

AGNIESZKA POTYRAŃSKA |

Obraz Jaryły w oryginale i przekładzie wiersza *Рожество Ярилы* (1905)
Siergieja Gorodieckiego

PAULINA PYCIA-KOŚĆAK |

Engleski intenzifikator *very* i njegovi hrvatski, srpski i poljski
prijevodni ekvivalenti (na primjeru „Winnie the Pooh” A. A. Milnea
i hrvatskog, srpskog te dvaju poljskih prijevoda)

DILYANA DENCHEVA |

Co ma kogut do słoika, czyli o profilowaniu i przekładzie raz jeszcze

JOANNA DERDOWSKA |

Kilka spostrzeżeń na temat pozycji przekładów literatury słowackiej
w czeskim polu literackim (przez pryzmat socjologii literatury)

OKSANA MAŁYSA |

Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy Сергея Песецкого в трех переводах
на белорусский язык

MAŁGORZATA FILIPEK |

Polski przekład powieści Momo Kapor *Zapiski pewnej Anny* wobec
oryginału

ANNA BOGUSKA |

Inwersja, amplifikacja i transakcentacja jako podstawowe operacje
adaptatorskie w filmie Vinka Brešana *Svjedoci*

IZABELA LIS-WIELGOSZ |

Przekład jako zdarzenie hermeneutyczne i wydarzenie publiczne.
Kodeks supraski w polskim obiegu kulturowo-społecznym

Varia

ANA LEDERER |

Doprinos Leszeka Małczaka hrvatskoj teatrologiji

Artykuły i rozprawy



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



Wykonywanie przekładu Poezja performatywna Dubravki Đurić wobec zagadnienia translacji

Performing Translation Dubravka Đurić's Performative Poetry and the Question of Translation

Katarzyna Majdzik Papić



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

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE
katarzyna.majdzik@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 31.03.2025 r. | Data akceptacji: 19.05.2025 r.

ABSTRACT | This article examines Dubravka Đurić's work through the lens of performativity and translation, demonstrating how her poetry and performances become sites of linguistic and identity transgression. Multilingualism, voice, and intertextuality serve as tools of poetic “post-translation”.

KEYWORDS | post-translation, self-translation, Dubravka Đurić, performative poetry, multilingualism

Zainteresowanie performansem (jako aktywnością artystyczną) i performatywnością (szeroko rozumianą, choć jej źródeł upatruje się przede wszystkim w teatrze, potem w językoznawczych koncepcjach J.L. Austina) zaowocowało w ostatnich dziesięcioleciach licznymi badaniami, filozoficznymi (czy filozoficzno-społecznymi) konstatacjami, szybko obejmując refleksją coraz szersze przejawy aktywności człowieka (lub jego konstytucji pojmowanej w kategoriach działania; por. np. J. Buttler, S. Bassnett) i doprowadzając do tzw. zwrotu performatywnego w humanistyce. Zauważalny jest liczebny wzrost wypowiedzi teoretyków humanistów, w tym literaturoznawców, posługujących się kategorią performatywności, za czym iść powinien przyrost koncepcji i narzędzi badawczych. Równocześnie w pracach literaturoznawczych formułowane są zarzuty inflacji teorii (w tym tzw. zwrotów w ogóle¹) i podejmowane próby korygowania pojęć (np. u J. Woźniaka²).

W przekładoznawstwie performatywność pojawia się początkowo jako kolejna metafora dobrze obrazująca kreatywny charakter pracy tłumacza i łącząca przekład z koncepcją dramatu³ (por. np. S. Bassnett). W efekcie dochodzi do przeniesienia punktu ciężkości z kategorii tekstualnych na roz-

- 1 Por. np. J. Olejniczak: *Inflacja – deflacja. O literaturoznawczej praktyce*. W: idem: *Inflacja – deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*. Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Warszawa 2016, s. 11–35. A także np.: R. Koziołek: *Teoria literatury jako akt wiary*. W: *Teoria nad-interpretacji?* Red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok. Wydawnictwo FA-art, Uniwersytet Śląski, Katowice 2012, s. 76–89.
- 2 Autor posługuje się pojęciem „konstelacji dyskursów”. J. Woźniak: *Konstelacje dyskursów i spektakle metafor. Teoria literatury a zwrot performatywny*. Universitas, Kraków 2024.
- 3 Zofia Ziemann we wstępie do numeru „Pamiętnika Teatralnego” poświęconego relacjom dramatu i przekładu konstatuje: „Przekład literacki i tekst dramatyczny mają podobnie nieuchwytną, dwoistą ontologię. Zarówno przekład, jak i dramat jest równocześnie sobą, samoistnym pełnowartościowym tekstem, oraz czymś innym, czymś więcej, tekstem, który, w zależności od tego, jaką przyjmujemy optykę, reprezentuje lub wskazuje coś poza sobą samym – przekład odsyła do obcojęzycznego pierwowzoru, tekst dramatyczny do inscenizacji [...]. Na dwoistej naturze paralele się nie kończą; równie ważna jest kategoria performatywności. Pośród licznych metafor, którymi próbuje się opisać zjawisko przekładu, często pojawia się właśnie «odgrywanie» oryginału. Jak aktor odtwarzający rolę (każdy inaczej, równocześnie stając się postacią i pozostając sobą), przekład odtwarza tekst źródłowy dla określonej publiczności, jest zmiennym aktem interpretacji, stąd mnogość różnych translatorskich «wykonań». Jak aktor, który na podstawie zapisu dialogowego odnajduje w sobie (czy stwarza) głos postaci, tłumacz jest głosem obcojęzycznego autora w swoim języku, a w ramach tego nadrzędnego głosu często jeszcze tworzy zindywidualizowane głosy poszczególnych bohaterów. Tłumacz dramatu jest też inscenizatorem, reżyserem, który musi wystawić tekst na scenie swojej wyobraźni tak, by przemówić do wyobraźni czytelników dramatu, w tym ludzi teatru traktujących przekład jako pod-

poznania kulturowe oraz zainteresowania inspirowane awangardą, praktykami translatorycznymi (E. Gentzler, T. Brzostowska-Tereszkiewicz). Te ostatnie, nierzadko funkcjonując mimo wszystko na obrzeżach zainteresowań publiczności i badaczy, stanowią równocześnie wyrazisty (oparty na eksperymencie, inter-, trans- czy multimedialny, wyswobadzający tłumacza artystę z przymusu wierności czy dążenia do ekwiwalencji; słowem: porzucający tekstocentryzm tradycyjnego przekładu) i bogaty materiał badawczy, zmuszający do poszukiwań nowych formuł teoretycznych (T. Brzostowska-Tereszkiewicz⁴) lub przynajmniej dopominający się opisu czy skatalogowania.

Beate Sommerfeld⁵ trafnie wskazuje wybrane aspekty performatyki pozwalające na rekonceptualizację albo redefinicję translacji, wychodzi przy tym od dobrze już rozpoznanej metafory przekładu:

koncepcja performansu podkreśla procesualny charakter tłumaczenia i ujmuje translację jako działanie. Sandra Bermann podkreśla, że tłumacze oraz badacze przekładu wraz ze zwrotem performatywnym zaczęli się interesować kulturowymi oraz politycznymi uwikłaniami i efektami tłumaczenia i rozumieli translację w kategoriach działania [...]. Performatywne spojrzenie na proces tłumaczenia pozwala zatem – jak twierdzi Michaela Wolf [...] – dostrzec uwarunkowania rządzące procesem translacji i badać przestrzeń działania tłumacza. Wolf zwraca jednak uwagę, że w wielu opracowaniach naukowych pojęcie translatorskiego performansu jest używane synonimicznie z zachowaniem tłumacza (przede wszystkim ustnych) albo sposobem wykonywania swojej pracy, ich skutecznością, produktywnością albo kompetencją [...]. Do tego samego wniosku dochodzi Dominic Cheetham, twierdząc, że w takich sformułowaniach jak „perform a translation” translacyjny performans jest rozumiany synonimicznie z aktem tłumaczenia [...]⁶.

Metaforyzacje, ogólnikowe stosowanie idei performatywności świadczą o niestabilności koncepcji będącej w początkowej fazie. Niedostateczna „rekonceptualizacja performatyki dla potrzeb translacji” (jak problem formułuje za Michaelą Wolf Beate Sommerfeld) koresponduje z postulowanym

stawę do działań scenicznych”. Z. Ziemann: *Przekład – między dramatem a teatrem*. „Pamiętnik Teatralny” 2024, nr 73, 4, s. 9–10.

4 Por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Sztuka post-przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1, s. 77–97.

5 Główne koncepcje przytaczam za: B. Sommerfeld: *Poetyka performatywności w przekładzie – Ryszard Wojnakowski jako tłumacz liryki Friederike Mayrocker*. „Porównania” 2020, nr 1 (26), s. 103–120.

6 Ibidem, s. 104–105.

przez Susan Bassnett i Edwina Gentzlera oraz podejmowanym na polskim gruncie przez Tamarę Brzostowską-Tereszkiewicz zwrotem na zewnątrz, jako ożywym dla dyscyplin(y), choć mającym w zamierzeniu obrać za przedmiot badań przede wszystkim przekład eksperymentalny („post-przekład”):

Translatologia, która zdaniem E. Gentzlera na naszych oczach ewoluuje w stronę „post-translatologii”, powinna się otworzyć na badania nad przekładem prowadzone poza jej granicami – także w dziedzinie teorii i historii sztuki, architektury, studiów nad pamięcią, studiów miejskich, performatyki i medioznawstwa⁷.

Metaforę tłumacza performerą cechuje jednak innowacyjność, która polegać ma na⁸: 1) podkreśleniu kreatywnego charakteru pracy tłumacza, co przeciwdziała jego niewidzialności w rozumieniu L. Venutiego; 2) przyznaniu tłumaczowi prawa do kreatywnego performansu; 3) wzajemnej analogii tłumaczenia do inscenizacji i inscenizacji/sceny teatralnej jako przestrzeni działań translatorskich; 4) językowym umocowaniu metafory translatorskiego performansu poprzez stworzenie *Performative Linguistics* i odwołanie się do Derridiańskiej iterabilności (D. Robinson); i – co wynika z powyższych – 5) uwzględnieniu w akcie przekładu fizycznej manifestacji tekstu i językowej materialności jego elementów oraz ich twórczej reinscenizacji w języku docelowym. Szczególnie dwa ostatnie odczytania konsekwencji przyjętej metafory przekładu wyznaczają istotny i interesujący metodologiczny postulat badawczy (uwypuklenie działań translacyjnych) i narzędzia – w optyce tzw. *Performative Linguistics* Douglasa Robinsona tłumaczenie rozpoznane zostaje jako proces cielesno-emocjonalny i wymaga uwzględnienia określonych aspektów doświadczenia (poza)językowego.

Douglas Robinson, przedstawiając swój koncept języka i przekładu, czerpał z Derridiańskiej koncepcji iterabilności („What happens to our conceptions of translation when we imagine it not as stable equivalence [...] but [...] as what Jacques Derrida calls ‘iterations’, a repetition of the same that always

7 T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Sztuka post-przekładu...*, s. 91. W tym samym miejscu badaczka doprecyzowuje: „Najbliższym kontekstem rozważań teoretycznych nad przekładem eksperymentalnym powinien być tzw. zwrot na zewnątrz (*The Outward Turn*), postulowany przez Susan Bassnett jako naturalna i nieuchronna konsekwencja całej serii zwrotów: od «zwrotu kulturowego» w translatologii po «zwrot translacyjny» w badaniach kulturowych, w bezpośrednim kontekście zwrotów «twórczego» w translatologii oraz «performatywnego» i «ikonicznego» w badaniach kulturowych. Stawką w tym przedsięwzięciu jest redefinicja takich kluczowych dla humanistyki pojęć, jak: rozumienie, przekład, ekwiwalencja, literackość”. Ibidem, s. 91.

8 Ref. za: B. Sommerfeld: *Poetyka performatywności...*

alters the ‘same’, translation as reperformed language?”⁹), którą lokował w kontekście performatywnym (por. B. Sommerfeld, A. Kołtun¹⁰). W dekonstrukcjonizmie iterabilność oznacza zdolność znaku do bycia powtórzonym w zmienionym kontekście, co prowadzi do jego (znaku) zmiany – kontekst nie jest bowiem dokładnie ten sam – ale wymaga równocześnie zachowania pewnej rozpoznawalnej tożsamości¹¹. Analogie z przekładem wydają się jasne: przekład jest „odpowiednikiem” oryginału, który funkcjonuje w nowym kontekście. Sommerfeld wskazuje jednak, w jaki sposób połączyć iterabilność z koncepcji Derridy/Robinsona z przekładem, podkreślając moment reinscenizacji:

Kiedy pojmujemy każdą lekturę tekstu – a zatem każde tłumaczenie – jako nowy akt znaczeniowtwórczy, możemy je również opisać jako performans śladów znaczeń zawartych w tekście. Proces translacji polegałby na pobieraniu informacji z tekstu i ich reinscenizacji [...].

W świetle performatyki każde tłumaczenie, podobnie jak każdy inny akt odczytania, jest kolejną inscenizacją, ogniwem w nieskończonym łańcuchu resygnifikacji – jak to ujmuje Butler [...]. Oryginał i przekład są ze sobą splecione i objęte jednym ruchem performatywnym, w którym są zawieszane i poddawane refleksji i renegocjacji ich znaczenia¹².

W świetle tych konstatacji okazuje się, że szczególnie istotny w procesie/akcie tłumaczenia staje się „czynnik ludzki”, tłumacz wykonuje tekst na swój własny, niepowtarzalny sposób. Ten kreatywny moment przekładu *sensu largo* szczególnie wyrazisty staje się w przypadku tzw. post-przekładów (por. E. Gentzler; T. Brzostowska-Tereszkiewicz). Wyczulenie na język/znak w kontekście, a więc iterabilność w rozumieniu Derridy, pozwala wyswobodzić translatologię ze złudnej – jak się okazuje – stałości ekwiwalentu na rzecz zmienności, niuansu i wyczulenia na materialność (a może i cielesność) ukontekstowanego znaku językowego. Nadmienimy w tym miejscu, że inny badacz,

9 D. Robinson: *Performance Linguistics. Speaking and Translating as Doing Things With Words*. Routledge, New York 2003, s. 18.

10 Por. B. Sommerfeld: *Poetyka performatywności...*; A. Kołtun: *Zwrot performatywny w naukach humanistycznych i społecznych. Wspólne założenia i obszary napięć*. W: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*. Red. Ł. Grajewski et al. Wydawnictwo UMK, Toruń 2015, s. 23–31.

11 Por. J. Derrida: *Signature Event Context*. „Glyph” 1977, vol. 1, s. 172–197. Por. także opracowanie koncepcji Derridy – R. Nycz: *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77, z. 4, s. 101–130.

12 B. Sommerfeld: *Poetyka performatywności...*

Dennis Tedlock¹³, analizując przede wszystkim poezję ustną (której performatywny aspekt jest aż nazbyt oczywisty) i jej translaty, zauważa potrzebę uświadomienia i uwzględnienia w przekładzie kontekstu oryginalnego wykonania. Przekłady tekstów oralnych na język pisany często prowadzą do utraty istotnych elementów oryginału, takich jak rytm, intonacja czy niuanse wypowiedzi. Tedlock stwierdza, że przekład literacki nie może być jedynie procesem lingwistycznym – musi uwzględniać także kulturę, sposób mówienia i kontekst społeczny, co wymaga np. zastosowania specyficznej interpunkcji, pauz, zapisu fonetycznego czy formatowania tekstu oddającego strukturę wypowiedzi mówionej.

Tak rozumiane ukontekstowanie i „ucieleśnienie” znaku językowego może mieć różne wymiary, np. kolektywny bądź indywidualny, werbalny bądź niewerbalny. Yves Winkin w książce *Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain* (1996)¹⁴ formułuje koncepcję komunikacji orkiestralnej, odróżniającej się od tradycyjnej koncepcji telegraficznej. Ten sposób komunikowania zakłada w skrócie, że komunikacja to nie tylko przekazywanie treści, lecz także nieustanna gra między uczestnikami, którzy synchronizują swoje działania, tak jak muzycy w orkiestrze. Komunikację orkiestralną cechuje: 1) koordynacja niewerbalna – podobnie jak w orkiestrze, uczestnicy komunikacji dostosowują się do siebie w sposób często nieświadomy, reagując na gesty, mimikę czy ton głosu; 2) brak jednego dyrygenta – wszyscy uczestnicy współtworzą proces komunikacji; 3) równoczesność i wielokanałowość – komunikacja odbywa się na wielu poziomach jednocześnie, obejmując mowę, gesty, intonację i kontekst sytuacyjny; 4) improwizacja i elastyczność – uczestnicy dostosowują się do siebie w dynamiczny sposób; 5) wpływ kontekstu – znaczenie komunikacji wynika nie tylko z treści przekazu, lecz także z otoczenia, w którym się ona odbywa; 6) interakcja jako proces wspólnotowy – komunikacja nie jest jedynie przekazem informacji, lecz formą współpracy i współdziałania między ludźmi. Z przywoływanym wcześniej pojęciem iterabilności (J. Derrida) koncepcję komunikacji orkiestralnej (Y. Winkin) łączy interakcja w akcie językowym wielu poziomów komunikacji i kontekstu, a więc brak „stałego” znaczenia, dzieli natomiast multimodalność komunikacji orkiestralnej, obejmującej gest, ton głosu, rytm, przy wyrażeniu tekstualnym charakterze koncepcji Derridy. Podobnie jak Robinson, Winkin podkreśla, że nie tylko

13 D. Tedlock: *Toward a Poetics of Polyphony and Translatability*. W: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Ch. Bernstein. Oxford University Press, New York 1998, s. 178–199.

14 Korzystam z polskiego wydania: Y. Winkin: *Antropologia komunikacji: od teorii do badań terenowych*. Tłum. A. Karpowicz. Wstęp W.J. Burszta. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

mowa, lecz także ciało, przestrzeń, rytm wpływają na znaczenie. Komponent niewerbalny i afektywny występujący w obu koncepcjach w przypadku Winikina ma jednak charakter kolektywny, podczas gdy Robinson bada indywidualny proces językowy i tłumaczenie. Wszystkie te idee łączy jednak przekonanie o performatywnym charakterze komunikacji (język „się dzieje”, a nie „posiada”). Powtórzmy zatem: cechy komunikacji orkiestralnej pokrywają się z cechami wykonania performatywnego. Wymienione wymiary ukontekstowania i ucieleśnienia języka oraz działanie językiem i wykonywanie tłumaczenia odnajdziemy w artystycznej działalności Dubravki Đurić.

Urodzona w 1961 roku poetka, pisarka, tłumaczka i performerka, badaczka i teoretyczka literatury, Dubravka Đurić, zawodowo związana jest z Uniwersytetem Singidunum w Belgradzie, a wcześniej także z uniwersytetami w Nowym Sadzie, Belgradzie, Lublanie i kilkoma uczelniami w Stanach Zjednoczonych. Naukowo zajmuje się współczesną poezją (przede wszystkim amerykańską) i teorią sztuki. W latach 1982–1986 była członkiem nieformalnej wspólnoty artystyczno-teoretycznej zajmującej się badaniem przestrzeni; to w niej rozpoczęła działalność w dziedzinie performansu i fotografii. Była także współzałożycielką i redaktorką czasopisma „ProFemina”. Mobilność zawodowa i prywatna będąca rezultatem wyborów Đurić powodowanych sytuacją polityczną i społeczną w Jugosławii i Serbii lat 90. minionego wieku sprawia, że nieobca jest jej kondycja wygnańca, doświadczenie emigracji, a zatem i wielojęzyczności. To istotne problemy z szerszego wachlarza tematów podejmowanych przez autorkę w pracy twórczej. Đurić eksploruje polityczne uwarunkowania języka i form wyrazu poetyckiego, w poetyce jej wykonan/twórczości istotną rolę odgrywa głos; analizuje wpływ rozpadu Jugosławii na język i tożsamość kulturową; podejmuje problematykę feministyczną i genderową, a także refleksję nad kulturą obszaru, z którego się wywodzi, i Zachodu, czerpiąc doświadczenia z jugosłowiańskiej i amerykańskiej poezji i sztuki eksperymentalnej oraz filozofii, teorii i historii literatury.

Performatywną poezję Đurić cechuje uwypuklenie materialności języka, chwyt wielojęzyczności, zestawianie paralelnych wersji językowych tego samego tekstu, korzystanie z językowych *ready-mades*. Zatem pod wieloma względami twórczość ta zawiera pewne „indeksy odniesień do przekładu właściwego” (por. T. Brzostowska-Tereszkiewicz)¹⁵. Właśnie to wielorakie

15 Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz wymienia następujące indeksy: „od (1) kwalifikacji dyskursywnych arbitralnie wprowadzonych do tytułu lub podtytułu wypowiedzi artystycznej, poprzez różnego rodzaju (2) dyskursywnie (w tradycji teoretycznej i krytycznej refleksji przekładowej) motywowane «aluzje tematyczne», po rozmaite (3) «aluzje konstrukcyjne» (przede wszystkim wydania dwujęzyczne i wielojęzyczność jako czynnik konstrukcyjny werbowizualnej wypowiedzi artystycznej)”. T. Brzostowska-Tereszkiewicz: *Sztuka post-przekładu...*, s. 85.

i wielopłaszczyznowe spowinowacenie z translacją domaga się opisanie i stanowić może punkt wyjścia do analizy translatorycznej opartej na kategorii performatywności.

Zainteresowanie performatywnością i taka twórczość Đurić zaczęły kształtować się od końca lat 70. XX wieku w związku z działalnością konceptualnej Grupy 143. Poetka przyznaje, że po raz pierwszy poezję przeczytała w 1983 roku w Studenckim Centrum Kultury w Belgradzie (Studentski kulturni centar), podczas wernisażu wystawy swoich prac ze zdjęciami i tekstami. Đurić podkreśla swoje związki z performatywną sceną jugosłowiańską, jednocześnie jednak wyznaje, że to właśnie za pośrednictwem amerykańskich poetów eksperymentalnych rozpoczęła i wypracowała własną praktykę twórczą. W kręgu poetów jugosłowiańskich prekursorką performansów akcentujących dźwiękowe aspekty mowy, cielesność i doświadczenie wielokulturowości była Katalin Ladik z Wojwodiny.

Ramy pojęciowe dla początkowo niezrozumiałej twórczości Đurić wyznaczają nie tyle dobrze już rozpoznane ponowoczesne praktyki performatywne (np. z lat 60. i 70.) w Europie i Jugosławii, ile badania nad związkami poezji i performansu prezentowane i zebrane przez Charlesa Bernsteina w zredagowanej przez niego książce *Close Listening: Poetry and the Performed Word* (Oxford University Press, Nowy Jork 1998). Autorzy wypowiadający się w tomie analizują (potencjalną) dźwiękowość i performatywność zapisanych tekstów, starej poezji ustnej, a także współczesnych autorów/performerów, zastanawiając się m.in. nad relacją między wierszem a wariantami powstałymi podczas czytania poezji, co wprowadza nas w tematykę translacji. A przecież dla poetki swoistą inicjacją w performans dźwiękowy była prezentacja – wraz z Davidem Albaharim i Władimirem Kopiclem – twórczości Charlesa Bernsteina i Jamesa Sherry'ego w Belgradzie i Nowym Sadzie w 1991 roku¹⁶. Okazuje się, że to właśnie doświadczenie przekładu jako działalności tekstowej i performatywnej (wykonania) było tym pierwszym, istotnym i wprowadzającym we własną twórczość wydarzeniem. Wówczas poetka-tłumaczka działała, imitując, reinscenizując drugojęzyczny oryginał:

While we were performing together, presenting their work, I noticed that they read their poetry in an unusual way, using their voice as a medium. As I read my translations of their poems, I began to mimic them. That initial moment inspired me to work and experiment with my own voice. In 1991 and 1992 I had

16 Por. m.in.: M. Đurđević, D. Đurić: *Moja je poezija politička na nivou forme* [rozmowa z D. Đurić]. „Portal Novosti”, 2.12.2024. <https://www.portalnovosti.com/dubravka-duric-moja-je-poezija-politicka-na-nivou-forme> [dostęp: 31.03.2025].

performances at the Student Cultural Center in Belgrade and Belgrade Cultural Center, and I performed poetry for the first time, combining dance movement and spoken words¹⁷.

Inicjacja w pracę literacką również miała się odbyć poprzez doświadczenie przekładu, co poetka podkreśla w licznych wywiadach. Początkowo Đurić tłumaczyła teksty werbalne, choć wpisujące się w nurt poezji eksperymentalnej, wizualnej i językowej („poezija jezika” – jak o niej pisze – często o charakterze neolingwistycznym), głównie amerykańskie (Bernsteina, lecz także Slobodana Tišmy, Vaska Popy). Ta działalność oraz próby propagowania przekładanej twórczości (a z czasem także własnej) pozwoliły jej wejść w kontakt z twórcami z innych krajów, początkowo z regionu (Chorwacja, Słowenia) i Stanów Zjednoczonych, później także np. z Włoch. Szczególną rolę w budowaniu siatki kontaktów twórczych odegrać mieli wspomniani Bernstein i Sherry, a także Marjorie Perloff czy Jerome Rothenberg. Poetycki eksperyment – eksplorujący nieco inne obszary niż dobrze rozpoznane praktyki z lat 60. i 70. XX wieku – istniał na marginesie zainteresowania nawet profesjonalnych odbiorców¹⁸. Funkcjonował głównie w zamkniętym obiegu i dopiero z czasem zyskał pewną, wciąż skromną, rozpoznawalność. Przetrwał dzięki osobistym kontaktom poetów, performerów i tłumaczy. Đurić wspierała krążenie tekstów, prowadząc pracę badawczą, translatorską i antologijną. Wydała m.in.: *Politika poezije: tranzicija i pesnički eksperiment* (Autonomne ženske inicijative – AŽIN, Beograd 2010), *Poezija, teorija, rod: moderne i postmoderne američke pesnikinje* (Orion art., Beograd 2009), *Impossible Histories: historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991* (The MIT Press, Cambridge 2003), *Jezik, poezija, postmodernizam: jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije* (Oktoih, Beograd 2002), a także – razem z Vladimirem Kopiclem – antologię *Antologija novije američke poezije – novi pesnički poredak* (Oktoih, Beograd 2001), a we współpracy z tłumaczką

17 D. Đurić, S. Ognjanović: *Dubravka Đurić* [notatka biograficzna]. „Secondary Archive” 2022. <https://secondaryarchive.org/artists/dubravka-djuric/> [dostęp: 31.03.2025].

18 Co autorka diagnozuje w następujący sposób: „Problem sa mojim radom je bio taj da nije bilo sasvim jasno šta je to, a neki koji sada globalno mapiraju problem poezije i performansa nisu u stanju da generišu konceptualni okvir koji bi omogućio smeštanje mog rada u istorijski perspektivu pesničkog performansa. Oni na ovu problematiku gledaju kroz historijski definisane prakse, već postojeće i etablirane primere kao univerzalne tipove. U prošlosti, to su radovi iz 60-ih i 70-ih sa jasnim ikonografijama, u doba postmoderne to su jasno definisane prakse eklektičkog postmodernizma u odnosu prema popularnoj kulturi i to one već uveliko kano-nizovane. Sve što se ne uklapa u tu shemu je nevidljivo”. M. Đurđević, D. Đurić: *Moja je poezija...*

Aną Gorobinski – monografię *Antologija američke eksperimentalne poezije nakon 1970.* (Otvoreni kulturni forum, Cetinje 2023). Intelktualna refleksja nad kulturą i literaturą oraz przekład (jako działalność i zasada twórcza) stanowią stały motyw jej twórczości.

Nie tylko niewielka popularność hermetycznej eksperymentalnej poezji, lecz także przynależność do tzw. małej literatury skłoniły Đurić do kontynuowania wysiłku translatorycznego, w tym autotranslacji lub współpracy przekładowej np. z Biljaną Obradović. W tym duecie wydana została np. antologia *Cat Painters: An Anthology of Contemporary Serbian Poetry* (red. D. Đurić, B. Obradović; LA, Diálogos Press, New Orleans 2016) oraz tomik poezji Đurić w przekładzie i opracowaniu Obradović – *The Politics of Hope (After the War): Selected and New Poems* (Roof Books, New York 2023). Potrzeba (wy)tłumaczenia poezji w nowym kontekście wpłynęła na poetykę tekstu. Pojawiające się przy okazji translacji przypisy tłumaczki uświadomiły Đurić potrzebę amplifikacji metatekstowych. W efekcie poetka zaczęła samodzielnie dopisywać przypisy do przełożonych wierszy, co zresztą sporadycznie pojawiało się już we wcześniejszych utworach (por. tomik *All Over*, Feministička 94, Belgrad 2004).

Wśród najbardziej charakterystycznych cech poezji Đurić odnajdujemy: stosowanie anafory, wyliczenia, paralelizm składniowy, aliteracje, zmienną, ale powtarzalną w określonych całościach rytmiczność, skłonność do konstrukcji dopełnieniowych (i powtarzania dopełnień) i jukstapozycji. Wskazują one na poetykę opartą na rytmizacji wypowiedzi, asocjacji, gradacji i dynamizacji – tak charakterystycznych dla wypowiedzi poetki. Asocjacyjnym obrazom towarzyszy intelektualna, teoretyzująca świadomość poetki-badaczki-znawczyni kultury. To kolejny silnie obecny motyw w twórczości Đurić – refleksja nad kulturą obszaru postjugosłowiańskiego, Europy, USA (tzw. Zachodu) i nad lokalnym kulturowo-społecznym uwikłaniem podmiotu. Osobisty ton, sylleptyczność wypowiedzi poetyckiej i metatekstowe komentarze autorki każą odczytywać poezję w kluczu osobisto-biograficznym i wyznaniowym.

Poetykę tę niech zilustruje fragment wiersza pt. *Nostalgija (II)* i pomyślany jako jego kontynuacja wiersz bez tytułu: *** [Poljuljane nade nalaze...] – podaję także ich przekład na język włoski¹⁹:

19 D. Đurić: *Nostalgija (II)*. W: eadem: *All Over. Izabrane i nove pesme sa esejima koji određuju fazu moje poezije od 1996–2004*. Feministička 94, Belgrad 2004, s. 22; eadem: *** [Poljuljane nade nalaze...]. W: eadem: *All Over...*, s. 23. Przekład na język włoski: D. Đurić: *Nostalgia (II)*. Trad. B. Bratić. W: *Voci di donne della ex Jugoslavia*. Trad. a cura di B. Bratić, D. Ivić. Edizioni Akkuaria, Catania 2020, s. 82; eadem: *** [Le speranze che vacillano trovano...]. Trad. B. Bratić. W: *Voci di donne...*, s. 83.

Nostalgija (II)

Nostalgija je neobičan poriv
 Izleće iz sovine glave
 Mudrost se ogleda u njoj
 Izašla iz morske pene
 Lepotom općini svet
 Granice se ne mogu preći
 Govor o slobodi ograničava
 romantične stabljike
 okićene jelke za neimovane praznike

Praznujem opuštanje
 Praznujem ručkove
 Praznujem ćutanje
 Vozila prolaze
 sve mimo mene nema značaja
 Množe se znaci pretnje
 Gore i dole
 nestaju u potresima
 Vatrene jezici zmija [...]

Poljuljane nade nalaze
 utočište u nostalgiji
 Pećina puna kristala
 Tajna tela tu se krije [...]

Pijem vodu sa Lete
 Ponornica izvire u fontani na trgu

Zmajčeki čuvaju tajnu zemlje

Tu je voda bistra i mirna
 Tu grad nalazi svoja čudovišta
 sa travnjaka, sa asfalta, sa kože [...]

Nostalgia (II)

La nostalgia è uno straordinario stimolo
 Si libra dalla testa del gufo
 La saggezza si rispecchia in essa
 Sorge dalla schiuma marina
 Incanta con la Bellezza il mondo
 I confini non si possono oltrepassare
 Il discorso sulla libertà delimita
 i romantici fusti
 degli addobbati alberi di natale per le feste
 senza nome

Festeggio il riposo
 Festeggio i pranzi
 Festeggio il silenzio
 Passano le macchine
 Tutto al di fuori di me non ha significato
 Si moltiplicano i segni delle minacce
 Sopra e sotto
 spariscono nei terremoti
 Le lingue infuocate dei serpenti [...]

Le speranze che vacillano trovano
 rifugio nella nostalgia
 Una grotta piena di cristalli
 Vi è celato il segreto del corpo [...]

bevo acqua dalla fonte Leta
 Il fiume sgorga dalla fontana nella piazza

Piccoli draghi custodiscono il segreto della
 terra

Qui l'acqua è limpida e quieta
 Qui la città trova i suoi mostri
 Che provengono dal prato, dall'asfalto, dalla
 pelle [...]

W przytoczonych utworach poetka podejmuje często powracający w jej twórczości motyw nostalgii, snując refleksję nad przeszłością, pamięcią, tożsamością i rolą wyobraźni. Wiersz *Nostalgija II* powstał w czasie pobytu

autorki w Lublanie po ukonstytuowaniu się nowych państw w wyniku rozpadu Jugosławii i związanych z tym paradoksów „wolności” („Govor o slobodi ograničava...”). Przepuszczone przez intelektualny filtr emocje podmiotu lirycznego ujawniają się w postaci złych przeczuć, przerażających wizji (o sytuacji opisanej w 1998 roku w wierszach Đurić stwierdza: „As someone raised as a Yugoslavian by nationality, the wars in Yugoslavia were a personal drama”²⁰). Przekład wiernie przenosi główne motywy i obrazy:

- nostalgia jako irracjonalny impuls, podświadomy i intuicyjny „nieobičan poriv” / „uno straordinario stimolo”, reakcja na traumę, miejsce ucieczki, separacji od rzeczywistości i kreowania rzeczywistości wyobrażonej („Poljuljane nade nalaze // utočište u nostalgiji” / „Le speranze che vacillano trovano // rifugio nella nostalgia”; „Ne napuštaš lavirint // Kao klovn tražiš svoj rep”, s. 23 / „Non abbandoni il labirinto // Come un pagliaccio cerchi la tua coda”, s. 83);
- zderzenie codzienności z mitologią i snem (upersofinikowana nostalgia jest niczym Afrodyta „Izašla iz morske pene” / „Sorge dalla schiuma marina”; „Pijem vodu sa Lete” / „bevo acqua dalla fonte Leta” – próba odrywania się od wspomnień, przy jednoczesnym wskazaniu nostalgii jako formy pamięci; w nostalgię można uciec, lecz kryje ona za sobą również niebezpieczeństwa)²¹ itd.

W przypisie do innego utworu z tego samego zbioru i cyklu (cykl *Eseji o slobodi kretanja* (Ljubljana, oktobar 1998) wydany w zbiorze *All Over*) poetka wskazuje konkretne miejsce, w którym ulokowany jest podmiot i które niejako wywołuje problem nostalgii, warunkując przedstawiony proces myślenia/wyobrażania: „Nostalgija, kafić u centru Ljubljane” (pol. „Nostalgia, lokal w centrum Lublany”). Czasowniki *słyszę, myślę, pytam (się)* podkreślają statyczną pozycję podmiotu, uwypuklając wyobrażeniowy charakter pojawiających się obrazów. Do Lublany, poza przypisem i podtytułem cyklu, odnosi się opis przestrzeni (plac w centrum miasta, fontanna) i zapożyczenie *zmajčeki*. W wierszu *Granica mog tela* (podaję we fragmentach oryginał, przekład

20 D. Đurić: *The Border of My Body* [słowo wstępne]. „Borders in Globalization Review” 2022, vol. 3, issue 2, s. 94. <https://journals.uvic.ca/index.php/bigreview/article/view/20776> [dostęp: 31.03.2025].

21 Motyw ów łączy Đurić z problematyką tzw. jugonostalgii i dwuznacznym osobistym stanowiskiem poetki do tego fenomenu – z jednej strony odczuwa nostalgię za multietnicznym państwem, krajem młodości, krajem wspólnego języka; z drugiej – w wywiadach dzieli się osobistą krytyczną oceną politycznego systemu byłej Jugosławii i świadomością krytycznego stosunku części społeczeństwa (w Serbii, innych krajach byłej Jugosławii) do zjawiska jugonostalgii.

włoski i angielski²² – zob. *Aneks*, wklejka) podmiot znajduje się z kolei w lublańskim mieszkaniu:

Granica mog tela

Pitam se šta de desilo sa *Evropskim nasleđem*
i *latinskim srednjim vekom* Ernesta Kurcijusa
dok sedim u malom stanu na periferiji Ljubljane
i čitam *Bodies of Modernity* Tamar Garb
i *Modern Poetry and Material Word* Michaela Davidsona

Razmišljam o Nostalgiji
o opticanju vremena
o blagostanju trenutaka
u kojima su telo i razum opušteni
o sintezi pogleda na svet
o razbijenom ogledalu u kojem
se Narcis-žena gleda
o smirenosti i ubrzanjima promena
o stazisima koji nas ograničavaju [...].

W utworze poza rozpoznaną już i naszkicowaną powyżej tematyką pojawia się również refleksja o związku ciała, świadomości i ekspresji artystycznej, koncepcja utekstowionego i jednocześnie ucieleśnionego „ja”. Poprzez chwyt intertekstualności poetka rozważa los europejskiego dziedzictwa kulturowego w kontekście współczesności i konstruowanej przeszłości. Podczas gdy pirotechnicy wykonują swoją pracę, poetka przedstawia otaczającą ją rzeczywistość, czytając Curtiusa, Garb, Davidsona, oczekując na performanse Olega Kulika i Vlasty Delimar (wskazuje więc interesujące ją obszary sztuki), tworząc. Subwersywna sztuka performatywna może być odpowiedzią na kryzys, niebezpieczeństwo wskazane na końcu wiersza. Sens utworu doprecyzowuje znów autorski komentarz umieszczony pod tekstem: „Pesma je nastala inspirisana uvođenjem novog zakona o univerzitetu 1998.” (pol. „Powstanie wiersza zainspirowało wprowadzenie nowego prawa o uniwersytecie w 1998 r.”), każąc

22 Przedstawiona dalej analiza opiera się na tekstach według wydań (zestawienie wersji językowych umieszczono w *Aneksie*): D. Đurić: *Granica mog tela*. W: eadem: *All Over...*, s. 26–27. Przekład na język włoski: D. Đurić: *Il limite del mio corpo*. Trad. B. Bratić. W: *Voci di donne...*, s. 81. Przekład na język angielski: D. Đurić: *The Border of My Body*. Transl. B.D. Obradović. „Borders in Globalization Review” 2022, vol. 3, issue 2, s. 96. <https://journals.uvic.ca/index.php/bigreview/article/view/20776> [dostęp: 31.03.2025].

zreinterpretować intertekstualne odniesienia, filozoficzno-literacki dyskurs oraz pojęcia nostalgii i granic w świetle stosunku podmiotu-poetki do aktualnych politycznych wydarzeń.

Przyjrzyjmy się translacjom tych przykładowych wierszy Đurić. Autorką przekładów na język włoski jest Bojana Bratić – tłumaczka i poetka, osobiście i zawodowo związana z Serbią i Chorwacją, obecnie mieszkająca w Modenie (Włochy). Wybrane wiersze Đurić ukazały się – obok utworów Dorty Jagić, Any Brnardić, Antoniji Novaković, Mariji Andrijašević, Dariji Žilić i Radmili Lazić – w niewielkiej antologii pt. *Voci di donne della ex Jugoslavia* (pol. „Głosy kobiet z byłej Jugosławii”) wydanej w Katanii w 2020 roku. Na język angielski utwory Đurić tłumaczy Biljana D. Obradović (o współpracy tej była już mowa), serbsko-amerykańska poetka, tłumaczka, krytyczka, wykładowczyni na Xavier University of Louisiana. Obradović współpracowała z Đurić przy antologii *Cat Painter...* (2016) oraz przełożyła wybór poezji belgradzkiej performerki pt. *The Politics of Hope (After the War): Selected and New Poems* (2023). Tłumaczenie wiersza *Granica mog tela / The Border of My Body* podaję za publikacją w czasopiśmie „Borders in Globalization Review” (2022, nr 2, por. Aneks).

Przekłady cytowanych wierszy (*Nostalgija (II)*, *** [Poljuljane nade nala-ze...], *Granica mog tela*) próbują naśladować poetykę oryginału: powtórzenia, paralelizmy, rytmiczność, choć z różnym skutkiem. Języki włoski i angielski, daleko mniej syntetyczne, ciężące ku analityczności systemy językowe, muszą korzystać z innych struktur gramatycznych, zatem pełne oddanie rytmu oryginału nie jest możliwe. Zauważalne są pewne różnice w przedstawieniach obrazów poetyckich nagromadzonych w utworach.

Rytm wyznacza czas pojawiania się kolejnych obrazów na zasadzie strumienia świadomości, konstrukcje dopełnieniowe uwypuklają metaforyczne relacje między słowami i abstrakcyjny, nieco nieokreślony, intelektualny charakter wizji. W językach włoskim i angielskim rytm ulega zmianie ze względu na konieczność użycia przyimków i rodzajników lub ich połączenia (*preposizioni articolate*). Przekład włoski zawiera rodzajniki określone, konkretyzuje więc ogólne i niedookreślone rzeczowniki oryginalne, co sprawia wrażenie większej klarowności i formalności w stosunku do swobody pierwowzoru. Przyimki i rodzajniki oddzielają zestawione ze sobą słowa (*Telo hiperteksta / Il corpo dell'ipertesto*), z jednej strony uwypuklając zależność semantyczną elementów (powodując ich hierarchizację i uporządkowanie), z drugiej – osłabiając semantyczny efekt zderzenia słów. Frazy przyimkowe sugerują logikę wywodu; rzeczowniki *benessere*, *intelletto* oraz określenie *Donna-Narciso* wprowadzają rejestr filozoficzno-abstrakcyjny i refleksyjny, przy jednoczesnym naśladowaniu powtarzalności rytmicznej oryginału i anaforycznego przyimka *su* (odpowiednika serbskiego *o*). Charakter tekstu zmienia również

fonetyka właściwa danemu systemowi językowemu i wykorzystana w przekładzie. Rzeczowniki i połączenia rodzajników z przymikiem powodują nagromadzenie głoski /l/ (także /m/) w wersji włoskiej (np. „sulla tranquillità e sull'accelerazione dei cambiamenti // sulle stasi che ci limitano”) w porównaniu z syczącymi i szeleszczącymi głoskami serbskiego oryginału: /s/, /ts/, /f/, /tʃ/ (tu także pojawia się /m/: „o smirenosti i ubrzanjima promena // o stazisi-ma koji nas ograničavaju”). Pierwsze (wersja włoska) sprzyjają wrażeniu eufonii, łagodzą rytm, wzmacniają liryczność; drugie (wersja serbska) balansują między napięciem a tajemniczością, udratyzowując tekst.

Ten sam utwór w wersji angielskiej asocjacyjne wizje lokuje między abstraktem a konkretem (za sprawą niekonsekwentnego użycia rodzajników), dość wiernie odzwierciedla znaczenia jednostek leksykalnych (operuje jednak w stosunku do oryginału rejestrem chłodniejszym i bardziej oficjalnym, np. *welfare of moments, the passage of time*), przy czym gmatwa składnię: „of view of the broken mirror into which // a Narcissist-woman looks at herself”, i zdaje się rezygnować z pewnych ciągów asocjacyjnych, np. we fragmencie oryginału: „o razbijenom ogledalu u kojem // se Narcis-žena gleda” (por. przekład włoski: „sullo specchio rotto nel quale // si rispecchia la Donna-Narciso”) występuje prostsza budowa i jasny ciąg asocjacyjny oparty na wspólnej podstawie słowotwórczej: *razbijeno ogledalo – gleda se*. Wydaje się, że również rytm wypowiedzi i pojawiania się obrazów zostaje zakłócony przez naruszenie zasady anaforyczności i zamienne stosowanie przymików *about* i *of*. Autorka deklaruje jednak, że translatoryczna wierność nie jest dla niej najważniejsza. Dzięki przekładowi bowiem wiersze zostają wyrażone w innym języku, który wzbogaca i dopełnia ich sens. Podczas jednego z wystąpień dla anglojęzycznej publiczności sama decyduje jednak, by wiersz *Nostalgija (II)* (z tego samego cyklu, co *Granica mog tela*) przeczytać w języku ojczystym. W akcie czytania wybrzmiewa pierwotna intencja utworu i oryginalny język, którego brzmienie nie jest zatem poetce obojętne²³.

W przypadku angielskich przekładów poezji Đurić uwagę zwraca wpływ nowego kontekstu na parateksty utworów. Poetka przyznaje, że w trakcie pracy nad wydaniem angielskiego wyboru jej starszych i nowszych utworów

23 W oryginalnej wersji utworu bez tytułu (***) [Poljuljane nade nalaze...] pojawia się ponadto słoweńskie określenie, lokalizujące miejsce akcji – Lublanę, które zanika w propozycji przekładowej (por. oryg. „Zmajčeki čuvaju tajnu zemlje // Tu je voda bistra i mirna”; wł. „Piccoli draghi custodiscono il segreto della terra // Qui l'acqua è limpida e quieta”). To skromny przykład wielojęzyczności utworów poetki. Đurić sięga jednak częściej po wtręty z różnych języków (np. angielskiego), w tym bliskich geograficznie, biograficznie i systemowo serbskiemu. W ostatnim tomiku znajduje się wiersz składający się ze słoweńskich słów – szyldów z lublańskiej ulicy, użytych niczym swoiste *ready-mades*.

(*The Politics of Hope...*) zauważyła, że Obradović umieszcza przy wierszach liczne komentarze-przypisy wyjaśniające amerykańskiemu odbiorcy nieznanemu konteksty. Pod wpływem tych decyzji tłumaczki autorka postanowiła sama opracować szersze przypisy do swoich utworów. Opublikowanemu w 2022 roku przekładowi wiersza *Granica mog tela* (*The Border of My Body*) towarzyszą właśnie rozbudowane w porównaniu z pierwotnymi przypisy. Użyta w nich trzecioosobowa forma przemawia za autorstwem tłumaczki, choć komentarze te stanowią niewątpliwie rozwinięcie króciutkich przypisów umieszczonych w pierwodruku i musiały być konsultowane z Đurić. Parateksty przekładu zawierają odniesienia do biografii autorki. Wyjaśniają sytuację polityczno-społeczną, która sprowokowała powstanie wiersza, wskazują źródła autorskiej poetyki i ujawniają osobiste motywacje i działania poetki. Pierwszy przypis odnosi się do sytuacji politycznej w Serbii – poetka krytycznie odnosi się do prowadzonej przez Slobodana Miloševića polityki naznaczonej nacjonalizmem i etnocentryzmem:

This poem refers to a University Law from 1998 by which Milošević's government intended to abolish the autonomy of the university and to remove all nonobedient professors. All of Djurić's professors that taught at the Department of General Literature and Theory of Literature were suspended, with some even fired²⁴.

Inny przypis (w sumie są cztery – dwa kolejne krótko odnoszą się do O. Kulika i V. Delimar) ukierunkowuje interpretację utworu, wskazując motywację umieszczonych w nim intertekstualnych odniesień do dzieł Curtiusa, Garb i Davidsona (tytuł książki Davidsona został w przekładzie uzupełniony – oryginał zawierał tylko część nazwy publikacji, por. tekst oryginału i przekładu na język angielski):

Ernst Robert Curtius (1886–1956) was a German literary scholar, philologist, and Romance language literary critic, best known for his 1948 study *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, translated in English as *European Literature and the Latin Middle Ages*. The reference to Curtius's book is the reference to the socialist time when Djurić studied General Literature and this book was an important for that program. In the new political circumstances of the 90s, this book for the poet referring to the European heritage became even more important than ever before. Garb's book refers to her feminist position,

24 D. Đurić: *The Border of My Body...*, s. 96.

and Davidson's book, she bought at Ljubljana's University used bookstore, and refers to her interest in Language poetry²⁵.

Sytuacja przekładu skłania zatem autorkę i tłumaczkę do ingerencji w tekst utworu (uzupełnienie tytułu dzieła Davidsona) i towarzyszące mu parateksty. Przekład wyzwala więc działanie twórcze samej autorki w perspektywie funkcjonowania tekstu w nowym czasoprzestrzennym kontekście – oddalenie kulturowo-geograficzne i bez mała 25 lat, jakie dzielą moment powstania utworu od publikacji jego angielskiego przekładu. Daje wreszcie wgląd w akt twórczy, stanowiąc metapoetycki komentarz wikłający oryginał i przekład w sieć meta-tekstowych odniesień.

Chwyt wielojęzyczności poetka eksponuje w cyklu *Identiteti*²⁶ z grudnia 1997 roku, w którym obok wyrażen języka serbskiego pojawiają się wchodzące z nimi w grę znaczeń leksemy angielskie. Komunikatom werbalnym towarzyszą fotografie dokumentujące performatywne działania artystki²⁷. To kolejne odniesienie do przekładu właściwego (na płaszczyźnie werbalnej) i intersemiotycznego (na płaszczyźnie wizualnej). Jednocześnie, choć utwory te funkcjonują w zapisie (kod werbalno-wizualny), poprzez sąsiedztwo dokumentującej i komentującej fotografii wprowadzony zostaje wymiar performatywny. Polega on na odnoszeniu werbalnego do wizualnego (lub przeszłego performansu) i grze kontekstowej – między językami reprezentującymi dwa porządki wyrażania i dwa uniwersa semantyczne (właściwe serbskiemu, czy serbsko-chorwackiemu jak czasem nazywa ów język poetka, i angielskiemu; lokalnemu i uniwersalnemu). Tematycznie Đurić eksploruje wciąż nurtujące ją kwestie tożsamości jako kategorii ogólnoludzkiej i abstrakcyjnej (żongluje hasłami-pojęciami: *vizija, horizont, slika, pitanje, pokret, prostor, ne-ja*), indywidualnej i twórczej – poetyckiej (*samosvest, potrošnja, promena; osetiti pisanje u zagonetnom prostoru praznine i upisati se u njega nju uprkos*), językowej i społeczno-politycznej, która ma wymiar zarówno uniwersalny – sytuacja funkcjonowania „pomiędzy” językami, jak i szczególny – fakt rozpadu Jugosławii i języka²⁸. Podkreśla zatem moment niezrozumienia, utraty kontekstu,

25 Ibidem.

26 D. Đurić: *All Over...*, s. 33–38.

27 Nadmienmy, że Đurić zaczęła działalność performansową właśnie od fotoperformansów, inspirowana Grupą 143 i grupą Zajednica za istraživanje prostora oraz tańcem nowoczesnym i fotografią Julii Margaret Cameron. Por. np. D. Đurić: *Performans poezija: nedovoljno definisano polje kulturalne produkcije?*. „NOVI IZRAZ, časopis za književnu i umjetničku kritiku” 2019, No 75–76, s. 26–32.

28 Ten temat będzie podejmować wielokrotnie, jak zwykle wplatając go w całą siatkę pojęć od tożsamości, przez podmiotowość (przedstawianą również w kategoriach feministycznych lub konstrukcyjnych), performans, sztukę słowa i materialność

funkcjonowania w pustej przestrzeni wyznaczanej przez słowo *ništa* lub ciąg angielskojęzycznych zwrotów. Jest tak np. w otwierającym cykl utworze *Identiteti 1*²⁹, gdzie zdjęciu poetki (na drugim planie widać na wpół przesłoniętą twarz) towarzyszy dwujęzyczny tekst, którego układ odsyła do estetyki programowania komputerowego. Poetka zestawia słowa, prowadząc grę znaczeń i dźwiękowych asocjacji:

SLIKA:LIK:JA

(mistake misreading misunderstanding)

out of context = what is your context =

EMPTY PLACE

(particular context that DOESN'T exist)

SHOULD NOT exist

W innym miejscu, wykorzystując podobne skojarzenia estetyczne, autorka znów zestawia angielskie leksemy z serbskimi odpowiednikami. Utwór, któremu towarzyszy zdjęcie z performansu (poetka kuca nad brzegiem morza), otwiera słowo *PONIŠTAVANJE*, a pod nim *delate*, następnie pojawiają się kolumny z zapisem słowa *NIŠTA*, a całą „operację semantyczną” zamyka znów dwujęzyczny zapis: (*emptiness*) *NIŠTAVILO*. W pewnym sensie autorka przedstawia proces „niszczenia niczego”, stosując figurę powtórzenia odsyłającą do koncepcji iterabilności Derridy. Jukstapozycja wydaje się najważniejszą regułą organizującą tekst, eksponuje blikość, a zarazem oddalenie obu systemów językowych (to moment odnoszący czytelnika do tematyki translatorycznej), a także współgranie systemów wyrażania artystycznego – werbalnego, wizualnego, performatywnego (ze względu na użycie fotografii, uporządkowanie zapisu słów, odesłanie do konkretnego performansu). Wielokrotnie powtarzane słowo *NIŠTA* sprawia, że poszczególne powtórzenia tworzą swego rodzaju kontekst dla siebie nawzajem. Dodajmy, że paradoks polega na tym, że jest to

dźwięku, wolność sztuki itd. Przykładowo w utworze pt. *KIŠA (Mala poetska drama za više glasova)* datowanym na 2004 rok pada stwierdzenie wprost odnoszące się do polityki językowej w krajach byłej Jugosławii: „Morala je smisliti način kako upotrebiti infinitive i samo infinitive. Ispevala je odu infinitivima. Oni daju drugačiji ritam rečenici. Oni rečenici daju drugačiji ritam. Rasprave o jeziku su zatrovale okolinu. Ne vidim izlaz. Ko je rekao. Zašto?”. D. Đurić: *KIŠA (Mala poetska drama za više glasova)*. W: eadem: *All Over...*, s. 73.

29 D. Đurić: *All Over...*, s. 35.

kontekst pusty, bo odnoszący się do niczego/nicości, czyli istotnego tematu cyklu. Poza słowami – w obu systemach językowych – istnieje zatem pustka, którą słowa te powodują (*ponišťavanje/delate*) i sankcjonują (*ništavilo/emptiness*). Nagromadzenie identycznych leksemów z pewnością jednak ukierunkuje ewentualną interpretację performatywną (recytatorską), gdyż w obliczu semantycznej pustki eksponować można tylko materialność dźwięku słowa.

Jeszcze wyraźniej do koncepcji przekładu odnosi się Đurić podczas performatywnych wykonań swoich utworów. Jedno z nich, zamieszczone na kanale autorki na platformie streamingowej YouTube, pt. *Improvizacije: izmedju jezika – engleskog, slovenačkog, srpskog i hrvatskog*³⁰, datowane jest na 8 kwietnia 2019 roku i stanowi rejestrację performansu wykonanego w ośrodku Centar za kulturu Stari Grad w Belgradzie. Bazuje ono na konkretnym werbalnym tekście (wcześniej zapisanym), ale pełne jest improwizowanych wypowiedzi i żywej interpretacji ruchowej (przemieszczanie się po sali-scenie, rytmizacja ruchu, elementy figur tanecznych) i głosowej (rozciągającej się od recytacji przez krzyk, śpiew, śmiech czy egzaltację sąsiadującą z wyważonym tonem). Sam performans staje się zatem swoistą translacją prymarnie tekstowego dzieła, które zostaje (jak w przekładzie) zinterpretowane na nowo, przedstawione w odmiennym medium i konkretnym kontekście.

Rejestracja wykonania stanowi kolejny poziom zapośredniczenia. Peggy Phelan stwierdza, że jedynym „życiem performansu” jest teraźniejszość: „it cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance”³¹, a nietrwałość i ulotność stanowi jego istotną wartość. Podkreślmy, że momentalność i konkretne umiejscowienie oraz ukontekstowanie wykonania niezaprzeczalnie wpływa na jego przebieg i odbiór (E. Fisher-Lichte³² zwraca uwagę na swoistą „zamkniętą pętlę wymiany bodźców” w performansie; tzw. *autopoietic feedback loop* – autopoietyczna pętla feedbacku). Rejestracja performansu może jednak pełnić istotną funkcję dokumentacyjną, umożliwiając tworzenie archiwum³³, transmisję wiedzy

30 D. Đurić: *Improvizacije: izmedju jezika – engleskog, slovenačkog, srpskog i hrvatskog* [zapis wideo występu], 8.04.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=ucpo tE6rhqU&t=323s> [dostęp: 31.03.2025].

31 P. Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, London–New York 1993, s. 146.

32 E. Fischer-Lichte: *Estetyka performatywności*. Tłum. M. Borowski, M. Sugiera. Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

33 Pomijam tymczasem istotny, lecz zbyt szeroki, by go tu zaprezentować, wątek ciała w performansie postrzeganego w kategoriach swobodnego archiwum. W takim wypadku nagranie służyłoby tworzeniu pamięci zbiorowej. Koncepcję tę zawdzięczamy Rebecce Schneider (R. Schneider: *Performans pozostaje*. Tłum. D. Sosnowska.

i demokratyzację performansu (konkretnego wykonania i performansu w ogóle jako rodzaju ekspresji). Taki sens rejestracji, rozprzestrzeniania nagrań w Internecie, obecności na festiwalach, w galeriach, na wykładach dostrzega Dubravka Đurić. Stąd być może także wielojęzyczność i częste komentarze autorskie w trakcie wykonań – tłumaczące (!) intencje poetki, kontekst osobisty, kulturowy, polityczny czy historyczny itd.

Na początku wzmiankowanego performansu Đurić zwraca się do publiczności po angielsku, zapowiadając swój performans (prawdopodobnie wśród belgradzkiej publiczności są obcokrajowcy), po czym zapowiedź przechodzi w wykonanie w jej *broken english* (dosł. łamanym angielskim) – jak charakteryzuje swój język – który ma być także *globish english*³⁴ i wreszcie jej *native south Slavic English*. W ten sposób poetka określa swój stosunek do użytego języka, który przyswoiła jako osoba nieanglojęzyczna i w którym ślad swój odcisnęły języki południowosłowiańskie (te bliskie, familiarne, ojczyście) – jak wynika z kontekstu – przede wszystkim chodzi o język słoweński, chorwacki i serbski. Charakterystyczna prozodia performerki potwierdza nabyty charakter angielszczyzny. Đurić zdaje się delektować brzmieniem swojego angielskiego, wypróbowuje go w wypowiedziach o różnicowanym tempie, wysokości, melodii (elementy śpiewu); mówi chodząc, obracając się, stojąc itd. Z takim samym entuzjazmem powtarza fragmenty tekstu w językach słowiańskich. Postawą ciała i przesuwaniem się w przestrzeni markuje miejsca przekładu – wypowiedzianych ekwiwalentów. Powtarzana głoska /ʃ/ brzmi zawsze tak samo, ale inaczej już brzmią leksemy: *ćuti*, *šuti*, *hush* (pol. *cicho*, *milcz*) wypowiedziane podczas performansu. Brzmienie słów w różnych językach prowadzi do semantycznych asocjacji, które w centrum stawiają aktywny kobiecy podmiot, uwikłany politycznie, subwersywny, wyrażający sprzeciw, np. „Grmljavina! [...] Thunder! [...] Grrr! Girl power! Girl riots! Pussy Riot!”³⁵.

W: *Re//mix. Performans i dokumentacja*. Red. D. Sajewska, T. Plata. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014). Napięcie między indywidualnym i cieleśnym a zbiorowym i kontekstualnym stanowi analogię do rozważanych na wstępie koncepcji Winkina i Robinsona.

34 *Globish English* to termin ukuty przez Jeana-Paula Nerrière'a (por. *Don't Speak English, Parlez Globish*. Eyrolles, Paris 2004), oznacza uproszczoną wersję języka angielskiego opartą na podstawowych regułach gramatycznych, określonym zbiorze słów (około 1500), braku idiomów; język ten, używany głównie w kontaktach biznesowych przez nieanglojęzycznych użytkowników, z czasem stał się synonimem słabej, „łamanej” angielszczyzny.

35 To ostatnie jest oczywiście nawiązaniem do rosyjskiej feministycznej grupy Pussy Riot, słynącej z protestów politycznych i inspirowanej się działalnością innej, amerykańskiej, grupy Riot Grrrl.

Część wykonania opartą w większej mierze na uprzednio zapisanym tekście w językach słowiańskich (słoweńskim, serbskim, chorwackim; zaznaczmy jednak, że cały czas powraca w nim język angielski) poprzedza wstęp niejako tłumaczący sytuację liryczną wiersza – podmiot znajdujący się w centrum Lublany na tzw. Tromostovlju (charakterystyczny Potrójny Most w stolicy Słowenii, tuż obok placu Prešerna) i rozglądający się wokół. Następnie odnotowuje to, co widzi, szyldy, miejsca, podaje skojarzenia i tłumaczy słowa na inne języki (serbski, chorwacki, angielski). W ten sposób odnosi się do wydarzeń z życia Đurić i wyznacza przestrzeń wyobrażoną i tematyczną dla dalszych rozważań. Pojawiający się zaśpiew *Ave gratia plena* wyznacza sferę *sacrum*, lecz jest to świętość bez religii, można postawić tezę, że idzie tu raczej o sferę związaną z bezpośrednią obecnością (o podobnej formule pisał Derrida). Jest to obecność podmiotu-twórcy odpowiedzialnego i stojącego wobec odbiorcy (sankcjonuje gest performatywny) i obecność wielu języków³⁶, dodajmy, że są to języki „umiłowane” („which I adore” – wyznaje poetka). Namysł nad zasugerowaną przez autorkę sferą specyficznie rozumianego *sacrum* prowadzi nas wprost do wykorzystania wielojęzyczności i mechanizmu przekładu przez Đurić. Zarówno wielojęzyczność, posługiwanie się ekwiwalentyzacją, śpiew i glosolalia otwierają przestrzeń sakralną, są sposobem na przekraczanie ograniczeń tradycyjnych struktur językowych. Przekład tworzy ową przestrzeń „pomiędzy”, w której znajdować ma się poetka (czy jest to przestrzeń hipotetycznego „trzeciego języka” Derridy?), służyć ma transgresji podmiotu i jego hybrydyzacji.

To doświadczenie Dubravka Đurić łączy z kondycją kobiety (prezentuje obecne w licznych wypowiedziach inklinacje feministyczne) i kondycją postjugosłowiańską. „Pełna łaski” kobieta nie przyjmuje pokornej i milczącej postawy (jaką ewokuje biblijna apostofo), przeciwnie – mówi, na dodatek wieloma językami. Odzyskuje głos – którym bawi się, opowiada, śpiewa, śmieje się, krzyczy – dzięki zaangażowaniu w performans („As a young girl I had a problem with a communication to people [...] I went into performance to solve my problem of communication”). Đurić wielokrotnie powtarza, że

36 Świętość języka jest problemem podejmowanym przez Jacques’a Derridę w eseju *Oczy języka* (*Les yeux de la langue*). Filozof rozważa w nim istnienie „trzeciego języka” (w kontekście świętości/świeckości hebrajskiego), który nie byłby ani czysto sakralny, ani świecki, lecz stanowił przestrzeń przekształcenia tych kategorii. W tym kontekście trzeci język można rozumieć jako medium, które umożliwia wyrażenie doświadczeń nieuchwytnych w tradycyjnych ramach językowych. W odniesieniu do poezji Đurić postulat ów realizowałby się w chwycie wielojęzyczności i hybrydyzacji języka, w performansie – hybrydyzacji poprzez np. prozodię (wpływ słowiańskiej wymowy na język angielski wykonawcy); por. J. Derrida: *Oczy języka*. Tłum. T. Swoboda. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 332–368.

dąży do oddzielenia głosu od języka (ściślej: semantyki). Inaczej niż w recytacji brzmienie nie musi akcentować czy „wydobywać” znaczenia, kierować interpretacją tekstu werbalnego. Użycie głosu w performansach Đurić – choć skłonni jesteśmy do jego interpretacyjnego sfunkcjonalizowania (i z pewnością jest to także możliwe, manipulacyjna gra głosem nie pociąga bowiem za sobą koniecznie desemantyzacji) – współtworzy przestrzeń „pomiędzy”. Przestrzeń dźwiękowa – jak sugeruje Erika Fischer-Lichte – doświadczana jest jako przestrzeń liminalna, miejsce ciągłych przejść, pasaży i przemian. Wspiera zatem wspólnie z wielojęzycznością i indeksami translacji hybrydyczny charakter podmiotu:

Głosem można się odtąd posługiwać tak, aby – za sprawą intonacji, akcentu, wysokości czy głośności – kontrapunktował on wypowiedzane słowa. Głos, który pozornie wypowiada przyjazne powitanie – a także towarzyszący mu wyraz twarzy, gesty, ruchy – może ujawniać strach czy nawet agresję. Powstaje w ten sposób pęknięcie, wskazujące na sprzeczność między zamierzonym i świadomym zachowaniem a rzeczywistością i może nawet nieświadomą postawą. Język może kłamać, ale ciało postrzega się zwykle jako prawdomówne i autentyczne. [...] Głos oddziela się od języka. To rozdzielenie należy jednak wytłumaczyć i zrozumieć w odniesieniu do postaci. [...] Polimorfizm głosu pozwala raczej z wielokrotnie sensy językowych wypowiedzi. Zaledwie utrudnia jednoznaczne rozumienie, ale nie wyklucza rozumienia języka w ogóle. Zarazem jednak, a może przede wszystkim, głos kieruje uwagę słuchającego na swoje własne cechy, które stają się wyraźne z każdym kolejnym oddechem i poprzez oddech. Za pośrednictwem tych cech cielesne bycie-w-świecie ujawnia się poprzez głos i staje się słyszalne dla innych³⁷.

Śmiech i egzaltacja, łączenie wysokiego i niskiego sprawiają, że całość oscyluje między powagą a żartem, dramatem a otuchą, nostalgią a łagodną drwiną. Jednocześnie Đurić wywołuje problem tożsamościowy związany z rozpadem Jugosławii i powstaniem „nowych” języków. Autorka nie opowiada się (już) za istnieniem jakiegoś jednego wspólnego tworu językowego (np. język serbsko-chorwacki bytuje w przestrzeni międzyjęzykowej), lecz sankcjonuje, utwierdza i „adoruje” jej ukochane języki – serbski, chorwacki, słoweński: „As a former Yugoslavian I will be between languages, between Serbian, Croatian and Slovenian. [...]”.

Częścią swojej hybrydycznej tożsamości czyni także naznaczony słowiańskim śladem język angielski, który gwarantuje zrozumiałość i lokuje pod-

37 E. Fischer-Lichte: *Estetyka performatywności...*, s. 206–208.

miot w przestrzeni transnarodowej i globalnej. Poprzez język(i) i przekład poetka łączy globalne z lokalnym, narrację z poetyką wykluczającą prostą narracyjność:

For you who don't understand I'm switching between Serbian, Croatian and Slovenian, the languages I adore! Beside English, my Globish English, broken English [...] that we all understand. [...] Globalna identiteta, I am not a narrative poet. In my performances I become a narrator – I tell you my stories, through my globalna identiteta. I am a hybrid subject like many of us.

Przekład służy zatem transgresji dokonującej się w akcie performatywnym.

Twórczość Dubravki Đurić obfituje w rozmaite „indeksy odniesień do przekładu właściwego”, wśród których należałoby przede wszystkim wymienić wielojęzyczność, tematyzowanie sytuacji użycia języka i życia „pomiędzy” językami (a więc sytuacji translacji), wskaźniki ukształtowania fonetycznego tekstu zapisanego i ich konkretną dźwiękową interpretację (wskazującą na fonetyczno-prozodyczną wielojęzyczność). Lokuje to jej twórczość w dużej mierze w obszarze „post-przekładu”, do badania którego warto sięgnąć nie tylko po narzędzia literaturoznawcze, lecz także związane z teorią sztuki (szczególnie performansu i sztuk wizualnych) i filozofią. Tłumaczenie staje się bowiem aktem twórczym, językowym i cielesnym. Twórczość Dubravki Đurić podlega również „tradycyjnemu” przekładowi, który powinien jednak mieć na uwadze performatywną potencjalność utworów, oraz autotranslacji – zarówno na piśmie (gdzie performatywność oprócz samego aktu translacji polega na ingerencji w tekst lub parateksty), jak i w konkretnej realizacji performatywnej, której analiza wymaga odwołania się do kategorii estetycznych spoza przekładoznawstwa.

Aneks

Oryginał

Przekład na język włoski

Przekład na język angielski

*Granica mog tela*¹*Il limite del mio corpo*²*The Border of My Body*³

Pitam se šta de desilo sa *Evropskim nasleđem*
i *latinskim srednjim vekom* Ernesta Kurcijusa
dok sedim u malom stanu na periferiji Ljubljane
i čitam *Bodies of Modernity* Tamar Garb
i *Modern Poetry and Material Word* Michaela Davidsona

Razmišljam o Nostalgiji
o opticanju vremena
o blagostanju trenutaka
u kojima su telo i razum opušteni
o sintezi pogleda na svet
o razbijenom ogledalu u kojem
se Narcis-žena gleda
o smirenosti i ubrzanjima promena
o stazisima koji nas ograničavaju

Telo hiperteksta

Prijatelji novi i stari

Kriptotekst na fonu drugačije kulture [...]

U očekivanju Kulikovog performansa

U očekivanju Vlastinog performansa

Dok se smenjuju govori, monolozi, dijalozi [...]

Piritehničari još dobro obavljaju svoj posao

I tu nije kraj

Niti je to kraj akribije

Mi chiedo cosa sia successo con *L'eredità europea*
e *il medioevo latino* di Ernest Curtius
mentre sto seduta in un piccolo appartamento della periferia di Ljubljana
e leggo *Bodies of Modernity* di Tamar Garb
e *Modern Poetry and Material Word* di Michael Davidson

Medito sulla Nostalgia
sul fluire del tempo
sul benessere dei momenti
nei quali il corpo e l'intelletto sono rilassati
sulla sintesi dello sguardo sul mondo
sullo specchio rotto nel quale
si rispecchia la Donna-Narciso
sulla tranquillità e sull'accelerazione dei cambiamenti
sulle stasi che ci limitano

Il corpo dell'ipertesto

Amici vecchi e nuovi

Il cripto-testo che si svela nel fondo di una cultura diversa [...]

Aspettando la performace di Kulik

Aspettando la performance di Vlasta

Mentre si avvicinano discorsi, monologhi, dialoghi [...]

I pirotecnici svolgono ancora bene il loro lavoro

E non finisce qui

E non finisce neppure il rancore

I ask myself what happened with the European Heritage
and the Latin Middle Ages by Ernst Robert Curtius
as I sit in the studio apartment on the outskirts of Ljubljana,
reading *Bodies of Modernity* by Tamar Garb
and *Ghostlier Demarcations: Modern Poetry in the Material World* by Michael Davidson

I think of Nostalgia
about the passage of time
about the welfare of moments
in which the body and mind are relaxed
of the synthesis of points
of view of the broken mirror into which
a Narcissist-woman looks at herself
about the calmness and speeding up of changes
of stasis that constricts us

The body of the hypertext

Friends, old and new

Cryptotext in the background of a different culture [...]

In anticipation of Kulik's performance

In anticipation of Vlasta's performance

While speeches are being made one after the other, monologues, dialogues [...]

Pyrotechnicians still are doing their jobs well

And that's not yet the end

Nor is that the end of meticulousness

1 D. Đurić: *Granica mog tela*. W: eadem: *All Over. Izabrane i nove pesme sa esejima koji određuju fazu moje poezije od 1996–2004*. Feministička 94, Beograd 2004, s. 26–27.

2 D. Đurić: *Il limite del mio corpo*. Trad. B. Bratić. W: *Voci di donne della ex Jugoslavia*. Trad. a cura di B. Bratić, D. Ivić. Edizioni Akkuaria, Catania 2020, s. 81.

3 D. Đurić: *The Border of My Body*. Transl. B.D. Obradović. „Borders in Globalization Review” 2022, vol. 3, issue 2, s. 96. <https://journals.uvic.ca/index.php/bigreview/article/view/20776> [dostęp: 31.03.2025].

Literatura

- Brzostowska-Tereszkiewicz T.: *Sztuka post-przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2018, t. 9, cz. 1, s. 77–97.
- Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Ch. Bernstein. Oxford University Press, New York 1998.
- Derrida J.: *Signature Event Context*. „Glyph” 1977, vol. 1, s. 172–197.
- Derrida J.: *Oczy języka*. Tłum. T. Swoboda. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 332–368.
- Đurđević M., Đurić D.: *Moja je poezija politička na nivou forme* [rozmowa z D. Đurić]. „Portal Novosti”, 2.12.2024. <https://www.portalnovosti.com/dubravka-duric-moja-je-poezija-politicka-na-nivou-forme> [dostęp: 31.03.2025].
- Đurić D.: *All Over. Izabrane i nove pesme sa esejima koji određuju fazu moje poezije od 1996–2004*. Feministička 94, Beograd 2004.
- Đurić D.: *Improvizacije: između jezika – engleskog, slovenačkog, srpskog i hrvatskog* [zapis wideo występu], 8.04.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=ucpotE6rhqU&t=323s> [dostęp: 31.03.2025].
- Đurić D.: *Performans poezija: nedovoljno definisano polje kulturalne produkcije?*. „NOVI IZRAZ, časopis za književnu i umjetničku kritiku” 2019, No 75–76.
- Đurić D.: *The Border of My Body*. „Borders in Globalization Review” 2022, vol. 3, issue 2. <https://journals.uvic.ca/index.php/bigreview/article/view/20776> [dostęp: 31.03.2025].
- Đurić D., Ognjanović S.: *Dubravka Đurić* [notatka biograficzna]. „Secondary Archive” 2022. <https://secondaryarchive.org/artists/dubravka-djuric/> [dostęp: 31.03.2025].
- Fischer-Lichte E.: *Estetyka performatywności*. Tłum. M. Borowski, M. Sugiera. Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Kołtun A.: *Zwrot performatywny w naukach humanistycznych i społecznych. Wspólne założenia i obszary napięć*. W: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*. Red. Ł. Grajewski et al. Wydawnictwo UMK, Toruń 2015, s. 23–31.
- Koziołek R.: *Teoria literatury jako akt wiary*. W: *Teoria nad-interpretacją?* Red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok. Wydawnictwo FA-art, Uniwersytet Śląski, Katowice 2012, s. 76–89.
- Nycz R.: *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77, z. 4, s. 101–130.
- Olejniczak J.: *Inflacja – deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*. Instytut Badań Literackich PAN, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Warszawa 2016.

- Phelan P.: *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, London–New York 1993.
- Robinson D.: *Performance Linguistics. Speaking and Translating as Doing Things With Words*. Routledge, New York 2003.
- Schneider R.: *Performans pozostaje*. Tłum. D. Sosnowska. W: *Re//mix. Performans i dokumentacja*. Red. D. Sajewska, T. Plata. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014, s. 20–35.
- Sommerfeld B.: *Poetyka performatywności w przekładzie – Ryszard Wojnakowski jako tłumacz liryki Friederike Mayrocker*. „Porównania” 2020, nr 1 (26), s. 103–120.
- Tedlock D.: *Toward a Poetics of Polyphony and Translatability*. W: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Ch. Bernstein. Oxford University Press, New York 1998, s. 178–199.
- Voci di donne della ex Jugoslavia*. Red., tłum. B. Bratić, D. Ivić. Edizioni Akkuraria, Katania 2020.
- Winkin Y.: *Antropologia komunikacji: od teorii do badań terenowych*. Tłum. A. Karpowicz. Wstęp W.J. Burszta. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Woźniak J.: *Konstelacje dyskursów i spektakle metafor. Teoria literatury a zwrot performatywny*. Universitas, Kraków 2024.
- Ziemann Z.: *Przekład – między dramatem a teatrem*. „Pamiętnik Teatralny” 2024, nr 73, 4, s. 9–12.

Katarzyna Majdzik Papić

Извођење превода

Перформативна поезија Дубравке Ђурић и питање превођења

САЖЕТАК | У чланку се анализира перформативна поезија Дубравке Ђурић кроз призму концепата перформативности и превођења. Ауторка указује на сложене односе између текста, гласа и тела, тумачећи превођење као креативни и телесни чин. Посебна пажња посвећена је вишејезичности, итерабилности и перформансу као облику аутопревода. Стваралаштво Ђурић смешта се у оквире „пост-превода“, који превазилази границе језика и културе, захтевајући интердисциплинарни анализу на раскршћу преводилаштва, теорије перформанса и визуелних уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ | пост-превод, аутопревод, Дубравка Ђурић, перформативна поезија, вишејезичност

Katarzyna Majdzik Papić

Performing Translation

Dubravka Ćurić's Performative Poetry and the Question of Translation

SUMMARY | The article explores Dubravka Ćurić's performative poetry through the conceptual frameworks of performativity and translation. It highlights the intricate relationship between text, voice, and body, analyzing translation as a creative, embodied act. Emphasizing multilingualism, iterability, and performance as self-translation, the study situates Ćurić's work within the "post-translation" paradigm, calling for interdisciplinary analysis at the intersection of translation studies, performance theory, and visual art.

KEYWORDS | post-translation, self-translation, Dubravka Ćurić, performative poetry, multilingualism

KATARZYNA MAJDIK PAPIĆ | dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, przekładoznawczyni, absolwentka filologii chorwackiej na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach i lingwistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikowała m.in. w serii „Studia o Przekładzie”, czasopiśmie „Przekłady Literatur Słowiańskich” i w pracach zbiorowych poświęconych literaturze i kulturze chorwackiej oraz współczesnej translatologii. Autorka monografii: *Przekład, czyli na styku dwóch podmiotowości* (2015); *Narzędzia analizy przekładu* (współautor: D. Słapek, 2015). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół: najnowszej literatury chorwackiej i serbskiej; emigracyjnej literatury postjugosłowiańskiej; twórczości egzofonicznej w kontekście zagadnienia przekładu; eksperymentalnych i intermedialnych praktyk translatorycznych; recepcji literatur słowiańskich; filozofii i teorii translacji.



Niszczenie rytmów w polskim przekładzie *Do latarni morskiej* Virginii Woolf

The Destruction of Rhythms in the Polish Translation of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*

Zuzanna Jaskuła



<https://orcid.org/0000-0002-4147-8073>

UNIVERSITY OF WARSAW
z.jaskula@uw.edu.pl

Data zgłoszenia: 22.05.2024 r. | Data akceptacji: 7.04.2025 r.

ABSTRACT | The paper discusses the destruction of rhythms, one of the deforming tendencies identified by Antoine Berman, in Krzysztof Klinger's translation of Virginia Woolf's stream-of-consciousness novel *To the Lighthouse*. It demonstrates how the modifications of syntax and punctuation impact the novel's rhythm and, consequently, its meaning, particularly regarding the creation of a stream of consciousness. In this way, the article aims to prove the importance of preserving rhythm in the translation of prose.

KEYWORDS | destruction of rhythms, rhythm in prose, translation of rhythm, translation of a stream-of-consciousness novel, *To the Lighthouse*

Wprowadzenie

Niekiedy między tekstem tłumaczonym a tłumaczeniem wytwarza się dysonans, którego źródłem jest odmienność rytmów. Różnice w warstwie prozodycznej mogą pociągać za sobą różnice w warstwie semantycznej, gdyż rytm zarówno oddaje, jak i współtworzy znaczenie. Mimo że jest on również obecny w dziełach prozatorskich, zdecydowana większość badań nad rytmem, tak literaturoznawczych, jak translatorycznych, koncentruje się na poezji, co może wynikać z faktu, że rytm prozy trudniej opisać, a ponadto uważa się go – i jego ewentualne zniekształcenia w tłumaczeniu – za mniej istotny niż w przypadku wierszy. Antoine Berman¹, który zalicza „niszczenie rytmów” do translacyjnych „tendencji deformujących”, stwierdza chociażby, że powieść – opierająca się na rytmie „w stopniu nie mniejszym niż poezja” – pozostaje zawsze „w ruchu”, dzięki czemu niełatwo zgubić jej rytmikę. Francuski badacz nazywa to zagadnienie „skądinąd fundamentalnym”², lecz omawia je zwięźle. W dalszej części artykułu poszerzam jego obserwacje: proponuję rozwinięcie definicji „niszczenia rytmów” zgodnie z koncepcją rytmu propagowaną przez m.in. Henriego Meschonnic³ oraz omawiam przykłady praktyk niszczenia rytmów w przekładzie prozy. Pokazuję przy tym, że w analizie tej tendencji warto zastosować klasyfikację funkcji rytmu opracowaną przez Dereka Attridge’a⁴.

Chcąc wyraźnie zarysować omawianą kwestię, przedstawiam skrajny przykład: powieść, w której rytm jest niezwykle istotny, oraz jej tłumaczenie, które różni się od oryginału pod wieloma względami⁵. Mowa o *To the Lighthouse* Virginii Woolf z 1927 roku – polska wersja, autorstwa Krzysztofa Klingera, ukazała się w 1962 roku pod tytułem *Do latarni morskiej*. Rytm ewidentnie pełni tu funkcję sensotwórczą, zwłaszcza na poziomie stylu, ale również obrazowania oraz fabuły. Płaszczyzny te są ze sobą niejako połączone, gdyż powtarzają się w nich odwołania do ruchu i dźwięków morza, przepływu wody oraz przebiegu wyprawy do tytułowej latarni. Przede wszystkim zaś rytm buduje strumień świadomości (m.in. oddając emocje bohaterów) i to właśnie do

1 A. Berman: *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 258.

2 Ibidem.

3 Por. m.in. H. Meschonnic: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Lagrasse 1982.

4 D. Attridge: *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge University Press, New York [1995] 2008, s. 11–19.

5 Por. P. Marcinkiewicz: *Polish Translations of Anglo-American Literature and the Question of Ideology. From Romanticism to Twentieth-Century Avant-Gardes*. „Translatologica: A Journal of Translation, Language, and Literature” 2017, vol. 1, s. 189–208.

zastosowania tej metody będą się najczęściej odwoływać, mówiąc o niszczeniu rytmów w przekładzie. Warto zaznaczyć, że nie przedstawiam kompleksowej analizy tłumaczenia ani tym bardziej oceny tłumacza, a jedynie omawiam pewien element tekstu, na którego ostateczny kształt wpłynęły prawdopodobnie nie tylko wybory Klingera, wynikające częściowo choćby z konwencji epoki, lecz także decyzje redakcji i innych aktorów pola wydawniczego.

Definicje rytmu

Skojarzenie rytmu z wodą jest oczywiste i nasuwa się nie tylko czytelnikom *Do latarni morskiej* – sam wyraz „rytm” pochodzi od greckiego *rhythmos*, łączonego z płynięciem, przepływem lub falowaniem⁶. Etymologia pozostaje w centrum badań nad rytmem, w których można wyodrębnić dwie jego koncepcje; dla uproszczenia nazwę je wąską i szeroką. W tej pierwszej rytm to systematyczne powtarzanie się takich samych komponentów, zwłaszcza regularny układ sylab w wersach wiersza – a więc jego miara. Uważa się, że przynależą do poezji i stanowi niewiele ponad mało znaczący ozdobnik.

W koncepcji szerokiej rola rytmu wzrasta; staje się on rozległym, abstrakcyjnym zjawiskiem. Meschonnic definiuje go jako „organizację sensu w dyskursie”⁷ oraz stwierdza, że współtworzy on znaczenie, co zadaje kłam binarnemu podziałowi znaku na elementy znaczący i znaczone⁸. Zdaniem filozofa forma językowa nie jest arbitralnym nośnikiem, lecz częścią sensu, który formułuje się „w elementach dyskursu i poprzez nie”⁹. Inaczej niż w przypadku wąsko rozumianego rytmu w koncepcji szerokiej jego podstawę stanowi relacja nie identyczności, lecz dostatecznego podobieństwa¹⁰. Wciąż oznacza on jednak pewien porządek, sposób, w jaki dane elementy się układają – nie tyle w przestrzeni, ile w czasie, gdyż jest „formą ruchu”¹¹, „ruchem

6 Por. J. Dembińska-Pawelec: „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 11–12.

7 H. Meschonnic: *Critique du rythme...*, s. 70. Przekłady fragmentów prac nietłumaczonych na język polski pochodzą od autorki artykułu.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

10 A. Chesterman: *Cross-disciplinary Notes for a Study of Rhythm*. „Adaptation” 2019, vol. 12, s. 278. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apy012>. Koncepcja rytmu Chestermana jest pod wieloma względami prostsza niż koncepcje pozostałych przywoływanych tu teoretyków, ale pozostaje z nimi spójna.

11 Por. É. Benveniste: *La Notion de rythme dans son expression linguistique*. W: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris 1966, s. 334.

znaczenia”¹². Periodyczność schodzi na drugi plan, ustępując miejsca bardziej skomplikowanym relacjom i wzorom: liczą się kolejność, długość, stopień skomplikowania, powtórzenia, zróżnicowanie, równowaga, kontrasty¹³. Ponieważ, jak podkreśla Meschonnic, rytm przynależy do dyskursu (*discours*), a nie do języka (*langue*), zawsze wytwarza go podmiot: zarówno nadawca, jak i odbiorca. Nie istnieje samoistnie, obiektywnie, lecz jedynie w umyśle czytelnika, który odczytuje rytm z tekstu, słyszy go w tekście. Sama lektura, jako doświadczenie kognitywne, także ma swój rytm, w dużej mierze wynikający z cech dzieła, co oznacza, że rytm utworu ma wymiar pozajęzykowy¹⁴ oraz łączy nadawcę z odbiorcą jako zjawisko „subiektywno-kolektywne”¹⁵.

Attridge, dla którego rytm to „wytwarzanie i postrzeganie ułożonej we wzory energii”¹⁶, zwraca uwagę, że może on pełnić szereg funkcji¹⁷. Badacz dzieli je na dwie grupy: pierwsze odnoszą się do całości utworu, drugie zaś wywołują „lokalne efekty” w poszczególnych fragmentach. Jeśli chodzi o całość dzieła, rytm może: (1) uwznioślać język, który dzięki niemu staje się „wyjątkowy” i „wymaga szczególnej uwagi”, zwłaszcza w przypadku wiersza metrycznego, gdzie dosłownie „każda sylaba się liczy”; (2) zapewniać spójność utworu i tworzyć z niego jedną całość; (3) sprawiać, że wiersz „idzie naprzód” i odpowiednio się kończy, „a nie tylko urywa”, gdyż rytm reguluje napięcie w utworze; (4) ułatwiać zapamiętywanie; (5) pełnić funkcję mimetyczno-sugestywną (*mimetic suggestiveness*), np. rytm wiersza Williama Carlosa Williamsa *The Dance* przywodzi na myśl tytułowy taniec; (6) pełnić funkcję emocjonalno-sugestywną (*emotional suggestiveness*), gdy imituje dynamikę rzeczywistych wypowiedzi przekazujących określone uczucia, lub (7) wywoływać skojarzenia literackie. Natomiast lokalnie rytm może: (1) służyć emfazie; (2) wskazywać odpowiednią artykulację; (3) wywoływać „efekty mimetyczne” (analogicznie do tego, jak może działać w całym utworze); (4) wywoływać „efekty emocjonalne”; (5) oddawać kształtowanie się znaczenia (*meaning in process*), czyli jego rozwój, zmianę – np. „poeta może sugerować znaczenia, a chwilę później je modyfikować lub podważać”, a także (6) łączyć i kontrastować. Mimo że klasyfikacja Attridge’a odnosi się do poezji, prawie w całości ma

12 J. Underhill: *Voice and Versification in Translating Poems*. University of Ottawa Press, Ottawa 2016, s. 65.

13 Por. A. Dziadek: *Slave to the Rhythm? O różnych sposobach definiowania rytmu*. „Forum Poetyki / Forum of Poetics” 2021, nr 25, s. 81.

14 Zwraca na to uwagę m.in. C. Scott: *Rhythm in Translation, with Two Accounts of Leconte de Lisle’s ‘Midi’*. „Journal of European Studies” 2020, vol. 50, s. 91–105. <https://doi.org/10.1177/0047244119892858>.

15 Por. H. Meschonnic: *Critique du rythme...*, s. 705.

16 D. Attridge: *Poetic...*, s. 19.

17 Ibidem, s. 11–19.

zastosowanie także do prozy: w powieści *Do latarni morskiej* rytm pełni niemal wszystkie wspomniane funkcje. Najważniejszą z nich jest funkcja mimetyczno-sugestywna – naśladowanie toku procesów myślowych – co wynika z przynależności gatunkowej utworu.

Do latarni morskiej jako powieść strumienia świadomości

Omawiane dzieło opowiada o rodzinie Ramsayów (małżeństwie z ośmiorgiem dzieci) i ich znajomych, którzy odwiedzają szkocką Wyspę Skye. Przedstawia wydarzenia dwóch letnich dni, między którymi mija dziesięć lat. Akcja zaczyna się od rozmowy o wycieczce do pobliskiej latarni, o czym marzy James Ramsay, najmłodsze dziecko w rodzinie, a kończy się, gdy ten, już jako młody mężczyzna, tam dociera. W tym samym momencie malarka Lily Briscoe kończy zaczęty przed laty obraz. Wydarzenia te wydają się trywialne – Woolf interesuje bowiem abstrakcyjne osiągnięcie: wizja, na którą bohater bądź bohaterka przygotowuje się przez cały utwór, stworzona z prywatnych symboli, niewyraźna słowami¹⁸.

Pozornie prosta fabuła to jedna z cech charakterystycznych gatunku, jakim jest powieść strumienia świadomości. Jak pisze Robert Humphrey, jego istota leży w konsekwentnym skupieniu na myślach postaci, na „poprzedzającym mowę” poziomie świadomości (*prespeech level*), który nie służy komunikacji¹⁹. Przedstawia się to, co „nieprzetworzone”, niezorganizowane, spontaniczne oraz zdecydowanie bliższe językowi mówionemu niż pisanemu. Zarazem takie dzieła cechuje niezwykle wyrafinowanie pod względem literackim: przepełniają je nawiązania intertekstualne, cytaty z innych utworów, środki ekspresji poetyckiej – od aliteracji i asonacji aż po bogate obrazowanie i symbolikę – oraz inne eksperymentalne, niepowtarzalne rozwiązania, w tym liczne przypadki dość swobodnych poczynań z interpunkcją czy gramatyką.

Co ważne, takie powieści rzadko przedstawiają myśli bohaterów bezpośrednio. O wiele częściej – i tak jest w przypadku *Do latarni morskiej* – styl jedynie imituje sposób myślenia człowieka. Narracja utworu prowadzona jest w trzeciej osobie, w formie mowy pozornie zależnej, i zawiera wypowiedzi oraz opisy wydarzeń pochodzące od wszechwiedzącego narratora. Elementy te nie są jednoznacznie rozdzielone: czasami trudno określić, czy dany fragment to myśl

18 Por. R. Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Cambridge University Press, London 1995, s. 12–13.

19 Ibidem, s. 3.

narratora czy postaci i jeśli tak, to której, a także czy został wypowiedziany na głos, a jeśli tak, to przez kogo²⁰. Wielokrotnie – nawet w obrębie jednego zdania – dochodzi do postrzeżeńowych przesunięć deiktycznych „z jednej rozmyślającej świadomości do drugiej”²¹ albo z płaszczyzny narratora na płaszczyznę postaci, co tworzy efekt natychmiastowości²². W rezultacie „czytelnik słyszy jedynie stłumione głosy, jakby był pod wodą”²³ i powstaje strumień nie tyle jednej pojedynczej świadomości, ile licznych świadomości, spajających się w jedną współdzieloną świadomość²⁴.

Rola rytmu w omawianej powieści w znacznej mierze wynika właśnie z gatunku, do którego należy, oraz podejścia Woolf. O tym, ile rytm dla niej znaczył, świadczy list z czasów pracy nad tekstem *Do latarni morskiej*. Pisze w nim: „to bardzo głębokie, ta sprawa rytmu, o wiele istotniejsza od samych słów. Widok, emocja kreuje tę falę w umyśle dużo wcześniej niż słowa, które pasują; a w trakcie pisania [...] trzeba tę falę odtworzyć i wprawić w ruch [...]”²⁵. Na dodatek, jak twierdzi James Naremore, dzieła pisarki odzwierciedlają wiarę w „jakis podstawowy rytm życia”²⁶, a rytm w jej twórczości zawsze popycha narrację do przodu²⁷ i oddaje dynamikę każdej opisywanej chwili²⁸. W *Do latarni morskiej* ponadto naśladuje on przebieg procesów myślowych postaci oraz daje wyraz ich stanom emocjonalnym i osobowości. Charakteryzują go długie zdania wielokrotnie złożone, zawierające liczne wtrącenia, skontrastowane z krótkimi, prostymi zdaniami, paralelne struktury, powtórzenia i częste użycie średników. Struktura zdań raz po raz wytwarza i rozładowuje napięcie oraz sprawia, że konieczna staje się powtórna lektura wielu fragmentów. Choć rytm poszczególnych scen jest zróżnicowany, na poziomie całej powieści zachowuje spójność, co zarówno pozwala uzyskać wspomniany efekt łączenia się licznych świadomości, jak i tworzy melancholijny nastrój oraz przywodzi na myśl ruch fal uderzających o brzeg.

20 M. Morini: *Translation, Stylistics and To the Lighthouse. A Deictic Shift Theory Analysis*. „Target. International Journal of Translation Studies” 2014, vol. 26, s. 133–134. <https://doi.org/10.1075/target.26.1.05mor>.

21 Ibidem, s. 132.

22 Ibidem, s. 133.

23 J. Naremore: *The World Without a Self. Virginia Woolf and the Novel*. Yale University Press, New Haven–London 1973, s. 91.

24 Określenie zaczerpnięte z: R. Saunders: *Language, Subject, Self. Reading the Style of To the Lighthouse*. „NOVEL: A Forum on Fiction” 1993, vol. 26, s. 201. <https://doi.org/10.2307/1345687>.

25 V. Woolf: *Morświn w różowym oknie*. Wybór, przekł. i oprac. listów D. Piestrzyńska. „Twój Styl”, Warszawa 2003, s. 68–69.

26 J. Naremore: *The World...*, s. 56.

27 Ibidem, s. 20.

28 Ibidem, s. 17–18.

Tendencje w tłumaczeniach *Do latarni morskiej*

Polski przekład *Do latarni morskiej* prezentuje bardziej konserwatywne podejście do języka niż oryginał, tak jak wiele innych wersji językowych tej powieści. Paweł Marcinkiewicz dostrzega chociażby, że Klinger często upraszcza składnię, usuwa „błędy” gramatyczne i nietypową interpunkcję, dzieli zdania na krótsze, nie zachowuje paralelnych struktur, parafrazuje, dodaje wyjaśnienia i pomija pewne elementy (szczególnie kulturowe). Badacz konkluduje, że wersja Klingera jest wręcz sprzeczna z intencjami Woolf²⁹, gdyż tłumacz dopuszcza się „ideologicznej manipulacji”, zastępując „modernistyczną nieokreśloność burżuazyjną estetyką, zakotwiczoną w dziewiętnastowiecznym realizmie”³⁰. W konsekwencji „na nowo wprowadzane są wartości, które pierwsi modernistyczni eksperymentatorzy – w tym Woolf i jej otoczenie literackie – starali się demaskować”³¹.

Podobne zniekształcenia zaobserwowano w tłumaczeniach *Do latarni morskiej* na języki włoski³², francuski³³ i rosyjski³⁴, aczkolwiek w analizach tych tekstów sam rytm zajmuje niewiele miejsca. Gora Gisbert i José Santaemilia, którzy omawiają dwa francuskie przekłady w odniesieniu do teorii feministycznych, poświęcają temu zagadnieniu jeden akapit³⁵. Zauważają, że o ile w wersji z 1929 roku nie zachowano kluczowych dla wytworzenia rytmu zabiegów Woolf, np. zamiast zrekonstruować intencjonalne powtórzenia, tłumacz stosuje synonimy, o tyle przekład z 1996 roku zasadniczo nie różni się pod tym względem od oryginału. Zdaniem badaczy stanowi to jeden z dowodów, że tłumaczenie Françoise Pellan – która, jak mówi, „zawsze czytała różne wersje na głos”, zanim zdecydowała o ostatecznym kształcie tekstu³⁶ – miało charakter oralny. Przypuszczam, że technika ta pozwoliła jej lepiej usłyszeć, czy zachowała pożądaną rytm.

29 P. Marcinkiewicz: *Polish Translations...*, s. 197.

30 Ibidem, s. 199.

31 Ibidem.

32 M. Giovannini: *Carmen Martín Gaité Translates To the Lighthouse*. W: *Translating Virginia Woolf*. Ed. O. Palusci. Peter Lang, Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Oxford–Wien 2012, s. 75–84; E. Minelli: *Punctuation Strategies in the Textualization of Femininity*. *Virginia Woolf Translated into Italian*. „New Voices in Translation Studies” 2005, vol. 1, s. 56–69. <https://doi.org/10.14456/nvts.2005.6>.

33 G. Gisbert, J. Santaemilia: *Gender and Translation*. *Virginia Woolf's To the Lighthouse in French*. W: *Género, lenguaje y traducción*. Ed. J. Santaemilia. Universitat de València/Dirección General de la Mujer, Valencia 2003, s. 474–484.

34 R. May: *Sensible Elocution*. *How Translation Works in & upon Punctuation*. „The Translator” 1997, vol. 3, s. 1–20.

35 G. Gisbert, J. Santaemilia: *Gender...*, s. 483.

36 Ibidem, s. 479.

Przy omawianiu interpunkcji w różnych tłumaczeniach prozy modernistycznej – w tym *To the Lighthouse* – na języki francuski i rosyjski Rachel May odnotowuje, że tłumacze mają w zwyczaju brać na siebie rolę redaktorów³⁷. Zauważa, że autorzy omawianych przez nią przekładów na dwa różne języki „wprowadzają te same zmiany w składni i interpunkcji, [co] wskazuje na ogólną przekładową estetykę, w której sięga się raczej po struktury płynne, logiczne niż po te potencjalnie bardziej zaskakujące lub dramatyczne”³⁸. Przytoczone przez May przykłady potwierdzają, moim zdaniem, tezę Bermana, że za niszczeniem rytmów mogą stać „arbitralne przeróbki interpunkcji”³⁹ – szczególnie w połączeniu z przeróbkami składni. Badaczka pisze, że wszystkie te „kropki, przecinki, myślniki, nawiasy, i oraz *ale*” wydają się przezroczyste, zależne wyłącznie od językowych konwencji, jednak modernistyczni twórcy wykorzystują je m.in. po to, by „tworzyć i utrzymywać napięcie”, „zestawiać ze sobą różne głosy, zaskakiwać lub bawić”, a także „odzwierciedlać, wzmacniać, a nawet kreować procesy myślowe, które nie mogą zostać wypowiedziane”⁴⁰. Innymi słowy, elementy te należą do najważniejszych narzędzi rytmotwórczych.

Rytm w przekładoznawstwie

Viktor Kochol uznaje, że rytm może zostać przełożony „niewłaściwie” lub „właściwie”; w tym drugim przypadku za pomocą „tożsamego” bądź innego rytmu, kiedy to dochodzi do „zastąpienia” – tłumacz zachowuje tylko najważniejsze cechy rytmu, pomijając te drugorzędne⁴¹. To raczej intuicyjna klasyfikacja, z którą trudno polemizować. Warto natomiast rozszerzyć ją na prozę, Kochol bowiem odnosi się tylko do poezji, tak jak większość przekładoznawców piszących o rytmie. Nie można wśród nich pominąć Clive’a Scotta i Jamesa Underhilla, którzy czerpią z teorii rytmu Meschonnic’a (również teoretyka i praktyka przekładu), ale prezentują mniej abstrakcyjne podejście. Żaden z nich nie konstruuje jednak ogólnej teorii rytmu w przekładzie ani metodyki jego badania.

37 R. May: *Sensible Elocution...*, s. 1.

38 Ibidem, s. 2.

39 A. Berman: *Przekład jako doświadczenie...*, s. 258.

40 R. May: *Sensible Elocution...*, s. 16.

41 V. Kochol: *The Problem of Verse Rhythm in Translation*. W: *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Ed. J. Holmes. De Gruyter Mouton, Berlin–Boston 1971, s. 106–107.

W dużej mierze wynika to zapewne z faktu, że rytm należy do dyskursu, a więc jest ściśle zindywidualizowany i przyporządkowany danemu tekstowi. Aby go zbadać, trzeba określić, co go tworzy w danym dziele, dlatego też jego analizy w przekładzie dalece się od siebie różnią i mają ograniczone przełożenie na badanie innych utworów. Przyczyn niedostatku teorii i metod można upatrywać także w tym, że rytm stanowi sumę licznych wyborów translatorskich i rzadko sam w sobie jest obierany na przedmiot analizy; badaczom wystarczają zwykle pojedyncze wzmianki o wpływie takich czy innych decyzji na rytm. Brakuje także siatki pojęciowej i narzędzi do jego opisu – pozostaje bytem subiektywnym, tym, co się słyszy, a niekoniecznie opisuje.

Kwestią tą zajmuje się Hilikka Pekkanen, która analizuje przesunięcia w obrębie rytmu w tłumaczeniach dzieł Jamesa Joyce’a i Ernesta Hemingwaya. Zwraca uwagę, że na rytm w prozie może się składać wiele elementów⁴²: od głosek i sylab, w tym akcentów i ewentualnych aliteracji, asonacji czy rymów, przez wyrazy i składnię (paralelizmy, hipotaksa, parataksa) oraz ściśle powiązaną z nią interpunkcję, która może wskazywać choćby pauzy, ton (np. pytający, ironiczny), aż po – w mniejszym stopniu – podział na akapity, rozdziały i tomy⁴³. Pekkanen omawia fragmenty różnych utworów, chcąc odpowiedzieć na trzy pytania:

- Jakie główne czynniki tworzą rytm w a) tekście źródłowym i b) tekście docelowym?
- Jakiego rodzaju jednostki rytmiczne zmieniono w procesie tłumaczenia i jak je zmieniono?
- Jakiego rodzaju jednostek rytmicznych nie zmieniono w tłumaczeniu⁴⁴?

Analiza fińskiej przekładoznawczyni obejmuje m.in. modyfikacje budowy zdań skutkujące pozbawieniem ich dynamiki, rytmiczności, a nawet zmianą obiektu, na którym skupia się uwaga czytelnika. Pekkanen zauważa, że wiele tych przesunięć wynika z różnic między językami, i dochodzi do wniosku, że sam rytm nie może determinować translatorskich decyzji, gdyż „stanowi tylko jeden aspekt procesu tłumaczenia”⁴⁵ oraz kształtują go inne wybory leksykalne i gramatyczne.

42 Por. H. Pekkanen: *Who's Got Rhythm? Rhythm-related Shifting in Literary Translation*. „Palimpsestes” 2014, vol. 27, [online], ak. 7–10, 42. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2072>.

43 E.M. Forster, a za nim m.in. E.K. Brown szukają rytmu w powieści nie na poziomie języka, lecz fabuły i obrazowania – jest to jednak oddzielna kwestia, wykraczająca poza zakres tego artykułu.

44 H. Pekkanen: *Who's Got Rhythm?...*, ak. 13.

45 Ibidem, ak. 41.

Założenia metodologiczne

Punktem wyjścia analizy, której wyniki przedstawiam w dalszej części artykułu, również są pytania o to, jakie jednostki tworzą rytm w oryginale i przekładzie, oraz czy, a jeśli tak, to jak je zmieniono, przy czym skupiam się wyłącznie na niszczeniu rytmów. Przyjmuję przy tym szeroką koncepcję rytmu, bardziej odpowiednią do analizy prozy – rozumiem go zatem jako określony układ elementów wewnątrz zdania i na poziomie międzyzdaniowym, który to układ wyznacza przebieg i dynamikę lektury, przekazuje i współtworzy znaczenie. Za najważniejsze elementy uznaję głoski, słowa, frazy i znaki interpunkcyjne. Uściślić muszę także „niszczenie” – pewna zmiana rytmów w tłumaczeniu jest bowiem nieunikniona i może być nieszkodliwa, a nawet niezbędna, choćby (jak wskazuje Pekkanen) ze względu na różnice między językami. Zgodnie z przyjętą koncepcją uznaję, że skoro rytm wpływa na sens, to niszczenie go musi się wiązać z pozbawieniem go tego wymiaru, istotnym zubożeniem bądź nieusprawiedliwioną modyfikacją znaczenia.

O niszczeniu rytmu mówię także, gdy przestaje on pełnić jedną z funkcji wymienionych przez Attridge’a w odniesieniu do fragmentu lub całości utworu. Przyjmuję, że w tym drugim przypadku do niszczenia rytmów dochodzi, gdy ma ono miejsce wielokrotnie, zmiany są duże, zauważalne i istotnie wpływają na doświadczenie lektury. Suma omawianych wyborów translatorskich prowadzi do niszczenia rytmu w całej powieści. Nie są one konsekwentnie wdrażane w każdym możliwym fragmencie, niemniej mowa tu o pewnych mikrotendencjach, nie wyjątkach. Ilustruję je przez reprezentatywne, acz niekiedy radykalne przykłady. Moim podstawowym celem nie jest zrozumienie intencji Klingera ani innych czynników, które wpłynęły na omawiane wybory tłumaczeniowe, lecz pokazanie ich skutków dla jednego z aspektów tekstu. Pomijam także fonetyczne środki stylistyczne, takie jak aliteracja i onomatopeja, gdyż tłumacz niemal nigdy ich nie zachowuje, co zubaża warstwę dźwiękową tekstu i przyczynia się do niszczenia rytmów, ale nie wymaga szczegółowego opisu.

Rytm zachowany, zastąpiony, zniszczony

Zacznę od analizy pierwszych zdań rozpoczynającego się *in medias res* utworu, w których można zaobserwować kolejno zachowanie rytmu (zдания [1a]–[2a] i [1b]–[2b]), zastąpienie go innym (zдания [3a] i [3b]) oraz zniszczenie (zдания [4a]–[5a] oraz [4b]–[6b]).

[1a] “Yes, of course, if it’s fine tomorrow,” said Mrs. Ramsay. [2a] “But you’ll have to be up with the lark,” she added.

[3a] To her son these words conveyed an extraordinary joy, as if it were settled, the expedition were bound to take place, and the wonder to which he had looked forward, for years and years it seemed, was, after a night’s darkness and a day’s sail, within touch. [4a] Since he belonged, even at the age of six, to that great clan which cannot keep this feeling separate from that, but must let future prospects, with their joys and sorrows, cloud what is actually at hand, since to such people even in earliest childhood any turn in the wheel of sensation has the power to crystallise and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests, James Ramsay, sitting on the floor cutting out pictures from the illustrated catalogue of the Army and Navy stores, endowed the picture of a refrigerator, as his mother spoke, with heavenly bliss. [5a] It was fringed with joy. (3)⁴⁶

[1b] Tak, oczywiście, o ile jutro będzie ładnie – powiedziała pani Ramsay. – [2b] Ale będziesz musiał wstać raniutko – dodała.

[3b] Te słowa sprawiły jej synowi taką radość, jakby wyprawa była nieodwołalnie postanowiona i cudowne przeżycie, którego z dawna wyglądał, było tuż-tuż – jakby minęła ciemność nocy i płynęli łodzią do Latarni.

[4b] James Ramsay mając lat sześć należał już do wielkiego klanu ludzi, którzy nie potrafią reagować na życie całą gamą różnych uczuć; barwa ich nastroju w danej chwili jest całkowicie zależna od tego, czy od przyszłości spodziewają się radości, czy smutku. [5b] U takich ludzi, nawet we wczesnym dzieciństwie, każde drgnienie w skali doznań potrafi krystalizować i przekształcać bieżącą chwilę zależnie od tego, czy pada na nią mrok, czy jasność. [6b] Siedząc teraz na podłodze i wycinając lodówkę z ilustrowanego katalogu domu towarowego „Army and Navy” przeżywał wielką błogość pod wpływem słów matki; nasycił obrazek swą radością. (5)

W pierwszym akapicie pani Ramsay odpowiada na jakieś pytanie dwoma prostymi zdaniem ([1a]–[2a] oraz [1b]–[2b]). Wydaje zgodę krótkim „yes” – „tak” i wzmacnia ją nieco dłuższym „of course” – „oczywiście”, po czym dodaje pierwszy warunek: „if it’s fine tomorrow” – „o ile jutro będzie ładnie”. Łatwo sobie wyobrazić, że tu następuje pauza w wypowiedzi, urzeczywistniona uwagą narratora: „said Mrs. Ramsay” – „powiedziała pani Ramsay”, w polskiej wersji nawet niejako wydłużona w związku z konwencją stosowania w dialogach myślników zamiast drobnych cudzysłowów typowych dla publikacji

46 Wszystkie cytaty z wersji angielskiej pochodzą z wydania: V. Woolf: *To the Lighthouse*. Wordsworth Editions, St. Ives [b.r.w.]; z wersji polskiej – z wydania: V. Woolf: *Do latarni morskiej*. Przeł. K. Klinger. C&T, Toruń 2016. Po cytatach w nawiasach podano numery stron. Numeracja zdań i wyróżnienia (pogrubienia i podkreślenia) w cytowanych fragmentach pochodzą od autorki artykułu.

anglojęzycznych. Bohaterka dopowiada drugi warunek: „But you’ll have to be up with the lark” – „Ale będziesz musiał wstać raniutko”, opatrzoney *verba dicendi*: „she added” – „dodała”. Struktura składniowa jest tu oczywiście bardzo prosta, a zachowany rytm nie nabiera jeszcze cech charakterystycznych dla powieści.

W obu wersjach następuje teraz przejście do nowego akapitu (zdania o numerze [3]). Widać w nim już istotne różnice w rytmie zdań, z których czytelnik dowiaduje się, kto zadał pytanie pani Ramsay i czego dotyczyło. Jej syn cieszy się, gdyż w końcu będzie mógł popłynąć do latarni. Jest to niemal pewne, co wydaje się potwierdzać potrójna paralelna konstrukcja z czasownikiem posiłkowym *to be* („were settled”, „were bound”, „was [...] within touch”): jej dwa pierwsze kolony są w miarę krótkie i zakończone półkadencją, która nadaje im pewną definitywność, trzeci zaś, zawierający dwa wtrącenia o upływie czasu, imituje oczekiwanie bohatera, gdyż czytelnik czeka na zakończenie stosunkowo długiej frazy, tak jak chłopiec na wycieczkę do latarni. Jak na dłoni widać tu funkcje rytmu, o których pisał Attridge: dynamika oryginału daje efekty mimetyczne i emocjonalne, naśladując doświadczenie Jamesa. Rytm ten nieco meandruje, ale popycha zdanie do przodu, tworzy coraz większe napięcie w wyczekującym zakończenia czytelniku, a następnie zapewnia mu rozluźnienie, przynosząc satysfakcjonujący koniec.

Polskie zdanie zbudowane jest inaczej. Klinger łączy dwa pierwsze kolony spójnikiem „i”, ale zachowuje w nich paralelną strukturę i powtarza czasownik „być” („była”, „było”), natomiast w drugim zdaniu składowym oddziela podmiot od orzeczenia zdaniem podrzędnym („którego z dawna wyglądał”). Następnie wprowadza kolejną parę paralelnych konstrukcji zaczynających się od orzeczenia („minęła”, „płynęli”) i oddzielonych tym samym spójnikiem „i”. Paralelizmy są zatem słabsze, a liczba wtrąceń zostaje zredukowana do jednego, przez co zdanie to nie wywołuje w czytelniku takiego napięcia jak w oryginale. Jednakże Klinger tworzy pewną imitację wyczekiwania oraz nieoczekiwanej przeszkody: gdy wydaje się, że zdanie mogłoby się skończyć, tłumacz dodaje po myślniku dodatkowe informacje. Rytm się zmienia, ale jego funkcja zostaje niejako utrzymana – można tu zatem mówić o częściowym zastąpieniu.

Kolejne zdania wprowadzają istotniejsze modyfikacje: w polskim tekście następuje nowy akapit, co wydłuża pauzę w lekturze, oraz zmienia się składnia. W wersji angielskiej dwa kolejne zdania ([4a] i [5a]) mają często używany przez Woolf układ: pierwsze jest bardzo długie (składa się z dokładnie stu wyrazów) i wielokrotnie złożone, drugie zaś, króciutkie, stanowi konkluzję i kontrpunkt, moment wytchnienia. Tłumacz tworzy trzy zdania podobnej długości ([4b], [5b], [6b]), co niszczy kontrast, oraz usuwa anaforyczne powtórzenia *since* i z czterech wtrąceń zachowuje jedno, a jednocześnie racjonalizuje, eks-

plicytuje i upraszcza treść, np. zamieniając zaimek w pierwszym zdaniu (*he*) na pełną frazę („James Ramsay”). Tym samym, po pierwsze, fragment, który od czytelnika oryginału wymaga dużego skupienia, a może nawet powtórnej lektury, w przekładzie staje się łatwo zrozumiały już przy pierwszym podejściu. Po drugie, brak wyczekiwania oznacza, że nie wytwarza się równie duże napięcie, a więc i konkluzja nie daje tyle samo satysfakcji. Po trzecie, choć polski czytelnik dowiaduje się z treści, jaką osobą jest James, to nie dostaje tej samej wskazówki, co czytelnik angielski, który w oryginalnym rytmie może wyczytać zapowiedź nerwowości i nadwrażliwości bohatera, cechującego się dużą emocjonalnością i wewnętrznym napięciem, wyczuwalnym w tekście. W obu wersjach językowych te początkowe zdania stanowią zapowiedź – nieco odmiennego – rytmu reszty utworu.

Nienaśladowanie procesów myślowych

Podobne zabiegi widać we fragmentach, które ewidentnie naśladują ciągi myślowe – co stanowi podstawę techniki strumienia świadomości i spaja tak napisaną powieść w całość. Przedstawię to w odniesieniu do dwóch bohatererek. Oto pierwszy, dobitny przykład:

[1a] **But then**, Mrs. Ramsay, though instantly taking his side against all the silly Giddingses in the world, **then, she thought**, intimating by a little pressure on his arm that he walked up hill too fast for her, and she must stop for a moment to see whether those were fresh molehills on the bank, **then, she thought**, stooping down to look, a great mind like his must be different in every way from ours. (51)

[1b] Pani Ramsay natychmiast stanęła w myślach po jego stronie przeciwko wszelkim głupim pannom Giddings na świecie. [2b] Ścisnęła go lekko za ramię, by mu zasygnalizować, że za prędko idą pod górę, że chciałaby zatrzymać się na chwilę, by sprawdzić, czy kretowiska na grządce były świeże. [3b] Chyląc się ku ziemi pomyślała, że taki wielki umysł jak jego musi się różnić pod każdym względem od innych. (67–68)

W przytoczonym wycinku pani Ramsay idzie pod rękę z mężem i rozmyśla o tym, jak kiedyś przestraszył on niejaką pannę Giddings. Powtarza partykułę *then* (po której następuje uwaga narratora „she thought”), by wrócić do rozpoczętej myśli, gdy rozprasza ją zbyt szybkie tempo marszu i widok kretowisk. Rytm długiego zdania dwukrotnie się zapętla, gdy myśli bohaterki oddalają się od tematu i do niego wracają, aż w końcu pani Ramsay formułuje uwagę

o wyjątkowości małżonka. W polskiej wersji zdanie to podzielono na trzy, zupełnie zmieniając rytm, który przestaje odwzorowywać procesy myślowe. Przez takie przekształcenia ztraca się iluzja przedstawienia strumienia świadomości, a także dynamika i budowane napięcie wraz z wyczekiwanym rozwiązaniem, na które położona jest mniejsza emfaza niż w wersji angielskiej.

Niszczanie rytmów strumienia świadomości widać także we fragmencie o zupełnie innym rytmie, tj. w drugiej części utworu *Time passes* (której tytuł Klinger nadzwyczaj trafnie tłumaczy jako *Czas płynie*), gdy pani McNab sprząta wakacyjny dom Ramsayów. Rytm krótkich kolonów i prostych zdań składających się w dużej mierze z wyrazów jednosylabowych oddaje monotony charakter zajęcia bohaterki oraz wskazuje na jej dorzeczne podejście do życia. Wzorem Woolf Klinger stosuje głównie proste zdania, wykrzyknienia będące markerami oralności, a także rustykalizację stylu – jednakże wyłącznie na poziomie leksyki, usuwając ją natomiast ze składni. Bohaterka kilkakrotnie wraca do tych samych wątków, powtarzając pewne frazy niczym mantrę. Zarzuca choćby Ramsayom, że nie wykazywali zainteresowania domem – przez dziesięć lat go nie odwiedzili ani nie kazali nikomu się nim zająć. Mówi: „But people [...] should come themselves; they should have sent somebody down to see” (101), co Klinger tłumaczy następująco: „Powinni jednak sami przyjechać albo przynajmniej przysłać kogoś, żeby się zajął wszystkim na miejscu” (127). Pani McNab powraca nieraz do tej myśli, powtarzając przysłówek *never* („nigdy”) i jednosylabowe czasowniki *come*, *write* i *send* (z dopełnieniem domyślnym). Klinger istotnie zaburza rytm owych fraz, gdyż usuwa powtórzenia *never* i nie zachowuje paralelizmu składniowego, stosuje synonim, tłumacząc *come* raz jako „przyjechać”, innym razem jako „pojawić się”, oraz dodaje spójniki, partykuły i dopełnienia:

they had never come all these years; just sent her money; but never wrote, never came,

But they never sent; never came.

They never sent. They never wrote.
(101–102)

no i przez te wszystkie lata nie pojawili się tu; przysłali jej tylko pieniądze, **ale** nigdy nie pisali, nigdy **sami** nie przyjeżdżali;

A oni nigdy nikogo nie przysłali **ani sami** nie przyjeżdżali.

Nikogo nie przysłali. Nigdy **nic** nie napisali. (128–130)

Pozostaje to niezgodne z oryginalnym zamierzeniem głównie dlatego, że usuwane są znaczniki poprzedzającego mowę poziomu świadomości, w którym bohaterka nie stosuje wyjaśnień, gdy dobrze wie, o co jej chodzi. Tłumacz nie tylko usuwa skróty myślowe, lecz także podnosi rejestr, tworząc bardziej

literacką wypowiedź z przemyśleń prostej kobiety. Co więcej, wyróżniający się rytm rozdziałów, w których występuje pani McNab, upodabnia się do rytmu pozostałych – następuje niepożądane ujednolicenie.

Usuwanie efektów emocjonalnych

W przypadku *Do latarni morskiej* nie można nie wspomnieć o rytmie naśladowującym stan emocjonalny postaci. Widać go poniekąd już w przytoczonych fragmentach, z których przebija żal i zmęczenie pani McNab. O wiele lepszych przykładów dostarcza jednak pani Ramsay, osoba nad wyraz uczuciowa, wręcz egzaltowana. Poniższy fragment przedstawia jej przemyślenia o zaręczynach Paula i Minty.

Marriage needed – oh, all sorts of qualities (the bill for the greenhouse would be fifty pounds); one – she need not name it – that was essential; the thing she had with her husband. Had they [Paul and Minta] that? (44)

Małżeństwo wymaga różnego rodzaju umiejętności (a rachunek za cieplarnię wyniesie pięćdziesiąt funtów); jedna – ta, która łączy ją z mężem, a której nie ma potrzeby nazywać po imieniu – jest szczególnie ważna. Czy między Paulem i Mintą istnieje tego rodzaju więź? (58)

W oryginale wycinek ten jest bardzo dynamiczny, a rytm wskazuje ewentualną artykulację. Pani Ramsay urywa wątek, o czym świadczy aktualizujący pauzę myślnik, i kończy myśl po wykrzyknieniu *oh*, a następnie przypomina sobie o rachunku i zaraz potem powraca do rozmyślań o czymś, co jest szczególnie ważne, a czego nie musi – i widzieć, że nie chce – nazywać. Kończy tę myśl półkadencją, na którą wskazuje średnik, czyli swego rodzaju zawieszeniem, tak jakby chciała coś dodać, ale nie od razu wiedziała co – po czym dopowiada, że owo nienazwane „to” istnieje między nią a panem Ramsayem.

Zdania w polskiej wersji sprawiają wrażenie nie prywatnych, pospiesznych przemyśleń pojawiających się tu i teraz, lecz z góry przygotowanej wypowiedzi. Pani Ramsay nie przerywa refleksji eksklamacją, zdanie o rachunku poprzedza spójnik przeciwstawny „a”, który sygnalizuje czytelnikowi nadchodzącą zmianę tematu, zaś wtrącenie między parą zachowanych myślników to rozbudowana konstrukcja dwóch zdań podrzędnych połączonych drugim spójnikiem „a”. Tworzy ona inny ciąg intonacyjny i jest na tyle skomplikowana, że wymaga większego skupienia, co spowalnia rytm. Całkowicie zanika natychmiastowość i spontaniczność. Tego rodzaju zdanie – w którym widać nielinearność,

otwartość, zawieszenie, niepewność, niejasność – według poglądów samej Woolf byłoby zdaniem „kobiecy”, w przeciwieństwie do linearnego, definitywnego zdania „męskiego”⁴⁷. Choć podział ten wydaje się nazbyt prosty, Elena Minelli⁴⁸ łączy podobnego typu przekształcenia, które obserwuje we włoskim przekładzie, z pozbawianiem tekstu wymiaru kobiecości i narzucaniem męskiego punktu widzenia.

Zaznaczanie przesunięć deiktycznych

Kolejna tendencja wiąże się z ideą współdzielonej świadomości, a więc częstych i licznych przeskoków między centrami deiktycznymi, co niejednokrotnie wymaga ponownego odczytania danego fragmentu. Jest to przykład sytuacji, w której rytm lektury kształtuje znaczenie – odwołując się do Attridge’a, można powiedzieć, że pisarka podważa zasugerowany wcześniej sens. W polskiej wersji takie przesunięcia deiktyczne bywają jasno oznaczone, dzięki czemu czytelnik od razu wie, gdy do nich dochodzi. Ma to miejsce m.in., gdy za pomocą cudzysłowu tłumacz wyszczególnia wypowiedzi lub przemyślenia w pierwszej osobie. Przykładowo – w rozmyślaniach pani Ramsay o Charlesie Tansleyu pojawia się zdanie: „He was a sarcastic brute, Andrew said” (6). Czytelnik, dopóki nie doczyta zdania do końca, zakłada, że pierwsza część to kolejny element przemyśleń bohaterki – dopiero dopowiedzenie wyjaśnia, że pani Ramsay przywołuje opinię syna. W polskiej wersji jest to jasne od samego początku: „«To sarkastyczny gbur», mówił o nim Andrew” (9). Podobna sytuacja ma miejsce, gdy uwagi narratorskie zostają przeniesione na początek zdania i stanowią jego nadrzędnik. I tak na przykład: „He wanted sympathy. He was a failure, he said” (27) przełożono jako: „Potrzebował współczucia. Mówił, że jest życiowym bankrutem” (36).

Skrajny przykład takiego podejścia pojawia się, gdy tłumacz wydobywa z narracji wypowiedź. W oryginale wydaje się ona najpierw przynależeć do przemyśleń Andrew, ukazanych w formie mowy pozornie zależnej. Dopiero gdy pojawia się odpowiedź, czytelnik orientuje się, że część zdania została wypowiedziana na głos. W wersji polskiej jest to jasne od samego początku.

47 Zob. V. Woolf: *Własny pokój*. Przeł. A. Graff. Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1929/1997, s. 96.

48 E. Minelli: *Punctuation...*

They all had to join in and sing the chorus, and shout out together:

Damn your eyes, damn your eyes...
but it would be fatal to let the tide come in and cover up all the good hunting-grounds before they got on to the beach.
"Fatal," Paul agreed [...]. (54)

Wszyscy musieli się włączyć i śpiewać refren wykrzykując razem:

Głupie cięły na niedzielę.
– Zejdźmy na plażę – odezwał się Andrew – nim przypływ zaleje nam dobre łowiska.
– Zejdźmy – podchwycił Paul [...]. (71)

Eliminowanie paralelnych konstrukcji

Na koniec warto powiedzieć, że w całym utworze pojawiają się oddzielane średnikiem podwójne i potrójne struktury paralelnych prostych zdań składowych, takie jak: „He shivered; he quivered” (22), „He quivered; he shivered” (22), „He couldn’t play cricket; he poked; he shuffled” (6). W polskiej wersji owe charakterystyczne konstrukcje często zanikają, gdyż tłumacz dodaje spójniki: „A on drżał, trząsł się” (30), „Cały się trząsł i drżał” (30), „W krykieta grać nie mógł, bo potykał się i powłóczył nogami” (9). Asyndetyczne, anaforyczne struktury, przywodzące na myśl akt dodawania, niejako „na żywo”, kolejnych kolonów, zostają zastąpione przez niewyróżniające się struktury para- i hipotaktyczne, które „racjonalizują” tekst, pozbawiając go dynamiki i spontaniczności. Nie tylko niepotrzebnie niszczy to rytmy na poziomie mikro, lecz także pozbawia utwór swego rodzaju refrenów – w oryginalne konstrukcje te stanowią rozpoznawalną dla czytelnika figurę spajającą na poziomie makro.

Takie struktury tworzą także regularny rytm przypominający ruch fali, zwłaszcza gdy kolejne kolony kończą się tym samym słowem. Widać to m.in. pod koniec książki, gdy James i Cam Ramsay płyną z ojcem do latarni. Woolf wykorzystuje tu paralelne konstrukcje typu „James thought, and Cam thought” (121), „So James could tell, so Cam could tell” (123). Rytm oddaje okoliczności ich podróży – wyprawę łodzią, która to opada, to się unosi na falach – a dodatkowo owe konstrukcje wskazują, że James i Cam funkcjonują podobnie, ale oddzielnie, są niezwykle samotni, gdy rodzina rozpada się po śmierci matki. W tłumaczeniu frazy te skrócono do: „jego dzieci poczuły prawie jednocześnie” (151) oraz „James i Cam odgadywali jego myśli” (153), co nie wskazuje ani na ruch fali, ani na izolację postaci.

Wnioski

Rytm pozostaje do pewnego stopnia nieuchwytny, o czym świadczy brak ogólnie przyjętej jego definicji, zamiast której funkcjonuje wiele lakonicznych, sentencjonalnych określeń. Mimo to można – i warto – badać ten aspekt w przekładzie prozy, posługując się choćby klasyfikacją Attridge’a i zwracając uwagę zwłaszcza na powtarzające się wybory tłumaczeniowe, ze względu na sensotwórczą rolę rytmu oraz jego wpływ na doświadczenie lektury. Dlatego też posługując się kilkoma przykładami, w artykule omówiłam szereg mikrotendencji, które prowadzą do niszczenia rytmów w powieści *Do latarni morskiej*, zmiany ich dynamiki i pozbawiania ich związków ze znaczeniem. Przede wszystkim spłaszcza się amplituda długości zdań, gdyż wiele z nich podlega uproszczeniu i podziałowi na krótsze, usuwane są paralelizmy i powtórzenia oraz dodawane wyjaśnienia, które wygładzają tekst. W konsekwencji styl znacznie słabiej imituje nieocenzurowane, bieżące myśli bohaterów; zamiast tego czytelnik ma do czynienia z przetworzoną, uładzoną narracją. Wielokrotnie redukuje się napięcie i dynamikę, tak samo jak głębię i intensywność uczuć postaci. Kolejna tendencja prowadząca do zmiany doświadczenia lektury to liczne eksplicytacje, np. wyróżnianie wypowiedzi – tekst staje się od razu jednoznaczny, kolejne informacje nie zmieniają jego odbioru. Co więcej, w pojedynczych fragmentach, a nawet w całej powieści, usuwane są pewne frazy i konstrukcje pełniące funkcję refrenów.

Owo niszczenie rytmów nie wydaje się celowe, raczej stanowi efekt uboczny wyborów tłumacza wypływających ze skłonności do upraszczania, racjonalizacji i eksplicytacji oraz odmiennej od Woolfowskiej estetyki. Może również być rezultatem sugestii bądź poleceń redakcji, najwyraźniej też wynika z innego postrzegania rytmu. Podczas gdy u Woolf rytm jest spójny z jego szeroką koncepcją, gdyż pisarka wykorzystuje go do kształtowania sensu, to w przekładzie następuje najwyraźniej rozgraniczenie treści i formy; znacząca staje się wyłącznie ta pierwsza. Przekładany jest jedynie sens zawarty w treści, z pominięciem sensu zawierającego się w formie – tak jakby mogła być ona niemalże dowolna.

Omówione mikrotendencje uznaję za najważniejsze w analizowanym przypadku, acz nie są one jedyne. Sam rytm w przekładzie prozy wymaga zresztą bardziej dogłębnych badań, m.in. rozwinięcia teorii i metodyki, porównania różnego rodzaju tekstów, w tym serii przekładowych i tłumaczeń na różne języki, analizy rytmu różnych odmian języka, omówienia nie tylko niszczenia, lecz także zastępowania i zachowywania rytmów oraz uwzględnienia rytmu na poziomie głosek i obrazowania. Obiecującym polem badań jest ponadto możliwa zmiana podejścia tłumaczy do rytmu. Pewne tendencje w spolszcze-

niu Klingera są bowiem spójne z obserwacjami poczynionymi w przypadku innych dwudziestowiecznych przekładów modernistycznej prozy, kiedy to rytm najwidoczniej nie był uznawany za ważną część składową tłumaczenia. Natomiast nawet powierzchowne obserwacje przekładów z ostatnich lat – a warto zauważyć, że powieści strumienia świadomości przeżywają swoisty retranslacyjny renesans na polskim rynku, o czym świadczą nowe wydania *Ulissesa* (tłum. Maciej Świerkocki, 2021), *Pani Dalloway* (tłum. Magda Heydel, 2023) oraz *Gdy leżę, konając* (tłum. Jacek Dehnel, 2024) – wskazują na większą skłonność do eksperymentowania i odwzorowywania estetyki epoki oraz troskę o to, by rytm nie zaginął w tłumaczeniu. Można zatem wyrazić nadzieję, że także powieść *Do latarni morskiej* doczeka się polskiej wersji, w której nie będzie można się dopatrzeć (czy też dosłuchać) systematycznego niszczenia rytmów.

Literatura

- Attridge D.: *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge University Press, New York [1995] 2008.
- Benveniste É.: *La Notion de rythme dans son expression linguistique*. W: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris 1966.
- Berman A.: *Przekład jako doświadczenie obcego*. Przeł. U. Hrehorowicz. W: *Współczesne teorie przekładu*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Znak, Kraków 2009, s. 249–264.
- Chesterman A.: *Cross-disciplinary Notes for a Study of Rhythm*. „Adaptation” 2019, vol. 12, s. 271–283. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apy012>.
- Demińska-Pawelec J.: „Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Dziadek A.: *Slave to the Rhythm? O różnych sposobach definiowania rytmu*. „Forum Poetyki / Forum of Poetics” 2021, nr 25, s. 74–85.
- Giovannini M.: *Carmen Martín Gaité Translates To the Lighthouse*. W: *Translating Virginia Woolf*. Ed. O. Palusci. Peter Lang, Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Oxford–Wien 2012, s. 75–84.
- Gisbert G., Santaemilia J.: *Gender and Translation. Virginia Woolf’s To the Lighthouse in French*. W: *Género, lenguaje y traducción*. Ed. J. Santaemilia. Universitat de València/Dirección General de la Mujer, Valencia 2003, s. 474–484.
- Humphrey R.: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Cambridge University Press, London 1995.

- Kochol V.: *The Problem of Verse Rhythm in Translation*. W: *The Nature of Translation. Essays On the Theory and Practice of Literary Translation*. Ed. J. Holmes. De Gruyter Mouton, Berlin–Boston 1971, s. 106–111.
- Marcinkiewicz P.: *Polish Translations of Anglo-American Literature and the Question of Ideology. From Romanticism to Twentieth-Century Avant-Gardes*. „TranslatoLogica: A Journal of Translation, Language, and Literature” 2017, vol. 1, s. 189–208.
- May R.: *Sensible Elocution. How Translation Works in & upon Punctuation*. „The Translator” 1997, vol. 3, s. 1–20.
- Meschonnic H.: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, Lagrasse 1982.
- Minelli E.: *Punctuation Strategies in the Textualization of Femininity. Virginia Woolf Translated into Italian*. „New Voices in Translation Studies” 2005, vol. 1, s. 56–69. <https://doi.org/10.14456/nvts.2005.6>.
- Morini M.: *Translation, Stylistics and To the Lighthouse. A Deictic Shift Theory Analysis*. „Target. International Journal of Translation Studies” 2014, vol. 26, s. 128–154. <https://doi.org/10.1075/target.26.1.05mor>.
- Naremore J.: *The World Without a Self. Virginia Woolf and the Novel*. Yale University Press, New Haven–London 1973.
- Pekkanen H.: *Who's Got Rhythm? Rhythm-related Shifting in Literary Translation*. „Palimpsestes” 2014, vol. 27, [online]. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2072>.
- Saunders R.: *Language, Subject, Self. Reading the Style of To the Lighthouse*. „NOVEL: A Forum on Fiction” 1993, vol. 26, s. 92–213. <https://doi.org/10.2307/1345687>.
- Scott C.: *Rhythm in Translation, with Two Accounts of Leconte de Lisle's 'Midi'*. „Journal of European Studies” 2020, vol. 50, s. 91–105. <https://doi.org/10.1177/0047244119892858>.
- Underhill J.: *Voice and Versification in Translating Poems*. University of Ottawa Press, Ottawa 2016.
- Woolf V.: *To the Lighthouse*. Wordsworth Editions, St. Ives [b.r.w., 1927].
- Woolf V.: *Własny pokój*. Przeł. A. Graff. Wydawnictwo Sic!, Warszawa [1929] 1997.
- Woolf V.: *Morświn w różowym oknie*. Wybór, przekł. i oprac. listów D. Pietrzyńska. „Twój Styl”, Warszawa 2003.
- Woolf V.: *Do latarni morskiej*. Przeł. K. Klinger. C&T, Toruń [1962] 2016.

Zuzanna Jaskuła

Niszczenie rytmów w polskim przekładzie *Do latarni morskiej* Virginii Woolf

STRESZCZENIE | W artykule omówiono niszczenie rytmów w polskim tłumaczeniu powieści *Do latarni morskiej* Virginii Woolf, którego autorem jest Krzysztof Klinger. Pokazano, że rytm współtworzy znaczenie tekstu oraz może pełnić szereg funkcji na poziomie mikro i makro – m.in. w całej omawianej powieści naśladuje dynamikę przebiegu procesów myślowych. Tym samym zaburzanie rytmu w przekładzie, przede wszystkim na poziomie składni i interpunkcji, zubaża sens utworu.

SŁOWA KLUCZOWE | niszczenie rytmów, rytm prozy, przekład rytmu, tłumaczenie powieści strumienia świadomości, *Do latarni morskiej*

Zuzanna Jaskuła

The Destruction of Rhythms in the Polish Translation of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*

SUMMARY | The article discusses the destruction of rhythms in the Polish rendition of Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, translated by Krzysztof Klinger. It demonstrates that rhythm co-creates meaning and can perform multiple functions on the micro and macro levels; for instance, in the entirety of *To the Lighthouse*, rhythm imitates the dynamics of thought processes. As a result, distorting rhythms in translation, especially in regard to syntax and punctuation, impoverishes the meaning of the text.

KEYWORDS | destruction of rhythms, rhythm in prose, translation of rhythm, translation of a stream-of-consciousness novel, *To the Lighthouse*

ZUZANNA JASKUŁA | mgr, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, związana z Instytutem Lingwistyki Stosowanej UW. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół rasizmu w przekładzie, przekładu modernizmu i ekotłumaczenia. Autorka publikacji: „Lubimy czytać” Katherine Mansfield, czyli internetowe recenzje jako punkt wyjścia krytyki przekładu („Rocznik Przekładoznawczy” 2022), *Czy ten przekład jest wegetariański? Tłumaczenie wegetarianizmu w polskiej wersji* Zjadania zwierząt Jonathana Safrana Foera (Komunikacja międzykulturowa w przekładzie, 2024).



Obraz Jaryły w oryginale i przekładzie wiersza *Рожество Ярилы* (1905) Siergieja Gorodieckiego

Image of Jarila in the Original and Translation of *Рожество Ярилы* (1905) by Sergey Gorodetsky

Agnieszka Potyrańska



<https://orcid.org/0000-0003-2923-580X>

MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY IN LUBLIN
agnieszka.potyrska@mail.umcs.pl

Data zgłoszenia: 30.01.2025 r. | Data akceptacji: 15.03.2025 r.

ABSTRACT | This article brings an idea on the subject of a mythopoetic approach to the characters from Slavic mythology in translations of poems by Sergey Gorodetsky into Polish. We are going to take a closer look at an poem: *Рожество Ярилы* (1905) – *Jarila* (1971). Our task is to analyse the translation and to track to what extent the translator reflected the specificity of the character from mythology (Russian *Ярила*) presented in the original, and how much has the character's image got changed in the translation. We will also show how specific translational actions influence the perception of the lyrical situation shown in the poem. Finally, we will examine the extent to which equilinearity and equirhythmicality have been preserved in the above-mentioned example.

KEYWORDS | Slavic mythology, Slavic god, Jarila, Gorodetsky, translation strategies

Перевода в стихах, иногда отдаешься
художественному порыву, так сказать „творишь”,
и теряешь способность
критически отнестись к тому,
что пишешь, как к „переводу”¹.

Siergiej Gorodiecki (5.01.1884–7.06.1967) to jeden z czołowych przedstawicieli modernizmu rosyjskiego. W swoich utworach odwoływał się do wierzeń ludowych, poddając poetyckiej transformacji tradycyjne wątki i zaczerpnięte z nich symbole. Gorodiecki był członkiem grupy Краса (Krasa) łączącej poetów nurtu wiejskiego. W jej skład wchodził także Siergiej Jesienin² i Aleksandr Remizow, a według słów Gorodieckiego: „не был чуждым ей Вячеслав Иванов и художник Рерих. [...] Острый интерес к русской старине, к народным истокам поэзии, к былине и частушке был у всех нас”³. Jak pisał badacz twórczości Jesienina, Witalij Wdowin:

Обратив свой взор к далекому прошлому, к славянской мифологии, русской старине, языческой Руси, где жизнь якобы шла по законам гармонии и красоты, „Краса” стремилась воскресить поэтический мир народных песен, сказок, преданий⁴.

Postaci mitologiczne, w tym bóstwa słowiańskie, często były przedmiotem zainteresowania modernistów rosyjskich.

Общая тенденция в культуре Серебряного века – попытка осмыслить мифологию и создать на ее базе свой национальный миф. При существен-

- 1 „Тłumacząc wiersze, czasami ulegasz artystycznemu impulsowi, że tak powiem, «творzysz» i tracisz zdolność krytycznego podejścia do tego, co piszesz, jako do «тłumaczenia». List Walerego Briusowa z 8 listopada 1905 r. do Siemiona Wienigierowa. Korespondencja dotyczyła wierszy Byrona w przekładzie Edwarda Balcerzana. И. Соколов: *В.Я. Брюсов как переводчик (из писем поэта)*. <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/kritika/sokolov-bryusov-perevodchik.htm> [dostęp: 15.02.2025]. Tu i dalej, jeśli nie zaznaczono inaczej, przekład mojego autorstwa – A.P.
- 2 Gorodiecki i Jesienin byli bliskimi przyjaciółmi. Zob. np. Т. Щербакова: «Яръ» Сергея Городецкого и «Яръ» Сергея Есенина (к истории взаимоотношений поэтов). „Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология” 2012, № 4, s. 62–72.
- 3 „Wiaczesław Iwanow i artysta Roerich nie byli jej obcy. [...] Всyхъ живо интересовались мы русскою прошлостію, людскими початками поэзіи, былинами і прышпiewkami”. С. Городецкий: *Жизнь неукротима: Статьи. Очерки. Воспоминания*. Современник, Москва 1984, s. 40.
- 4 В. Вдовин: *Факты – вещь упрямая. Труды о С.А. Есенине*. Новый индекс, Москва 2007, s. 116.

ном различии художественно-эстетических взглядов, деталей искусства объединяет стремление гипертрофировать и идеализировать былинные и мифологические персонажи, превратить их в образцы народного духа и народной веры. [...] Широкое включение древнеславянских языческих мотивов и образов в литературно-художественный контекст эпохи было обусловлено не религиозными, а эстетико-стилевыми, социальными причинами. С одной стороны, языческое прошлое привлекало деятелей культуры своим хаосом и мистикой, но с другой – возможностью сплочения вокруг вновь обретенного национального стержня, идеалами панславизма⁵.

W niniejszym artykule przeanalizuję obraz Jaryły wyłaniający się z wiersza Siergieja Gorodieckiego *Рождество Ярилы*⁶ (1905) z tomu *Ярь* (1907) oraz z jego przekładu na język polski pt. *Jariła* (1971) autorstwa Jerzego Litwiniuka (to jedyny polski przekład). Moim zadaniem będzie porównanie obrazu postaci z mitologii słowiańskiej (ros. Ярила) przedstawionego w oryginale i w przekładzie. Zbadam konkretne działania translatorskie wpływające na przekaz sytuacji lirycznej wiersza. Odwołam się ponadto do pojęć ekwilinearności i ekwirytmiczności⁷, doskonale uzupełniających przeprowadzoną analizę. Wiersz *Рождество Ярилы* został wzięty na warsztat badawczy z uwagi na jego interesującą kompozycję, nasycenie leksyką archaiczną oraz symbolami. Jak stwierdził Dymitr Miereżkowski:

В поэзии то, что насказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя⁸.

5 I. Сулова: *Славянский мир в литературе и искусстве Серебряного века – этико-педагогический экскурс*. „Вестник Университета Российской академии образования” 2017, № 1, s. 9–10.

6 Warto zaznaczyć, że postaci Jaryły Gorodiecki poświęcił kilka utworów. W tomie *Ярь* zamieszczone zostały wiersze: *Рождество Ярилы* (20 czerwca 1905), *Ставят Ярилу* (16 lipca 1905), *Славят Ярилу* (16 lipca 1905), *Барыбу ищут* (1907) oraz *Встреча Ярилы с Перуном* (luty 1907), przekładu zaś doczekał się tylko jeden – *Рождество Ярилы*.

7 А. Квятковский: *Поэтический словарь*. Советская Энциклопедия, Москва 1966, s. 349.

8 Д. Мережковский: *О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы*. В: *Поэзия Серебряного века в 2 томах*. Т. 1. Ред. Л. Кихней, А. Ледечев. Лабиринт, Москва 2003, s. 25.

Nowatorstwo podjętych badań wynika z faktu, że jest to jedyna całościowa analiza przekładu i porównanie obrazów kreowanych w wyobraźni czytelnika przez oryginał i przekład.

Z uwagi na to, że wyznaczone zadanie polega na zbadaniu przekładu wiersza *Рожество Ярылы*, nie będę szczegółowo omawiać genezy postaci Jaryły⁹. Wspomnę tylko, że zdaniem etnografów, np. według Pawła Szpilewskiego, który pod pseudonimem Paweł Drewlański opublikował dzieło *Белорусские народные предания* (1846)¹⁰, Jaryło to bóg wiosny i płodności. Najczęściej jest przedstawiany jako piękny bosy młodzieniec w białej szacie na białym koniu¹¹. Jego głowę zdobi wianek z polnych kwiatów, w prawej ręce dzierży głowę ludzką, a w lewej garść kłosów¹².

Zasadne wydaje się rozpoczęcie analizy od tytułu wiersza, który w polskiej wersji językowej brzmi *Jariła*¹³. Uwagę zwraca już sam zapis „Jariła” – zmiękczone „r” nie jest bowiem typowe dla języka polskiego. Imię tego bóstwa słowiańskiego polskojęzyczne źródła podają w dwóch wariantach: „Jaryło”

9 Szczegółową analizę literaturoznawczą postaci Jaryły proponuję w innym artykule. Zob. A. Potyrańska: *Obraz Jaryły w wierszach Siergieja Gorodieckiego*. „Acta Polono-Ruthenica” 2019, t. 1, nr 24, s. 113–128.

10 Należy zaznaczyć, że według Andrieja Toporkowa Drewlański dopuścił się w swoim dziele wielu przekłamań: „БНП не являются в целом фальсификацией. П.М. Шпилевский действительно собирал белорусский фольклор, наблюдал воочию обряды и обычаи, сам был выходцем из Белоруссии и посещал ее во время учебы в Петербургской духовной академии. И тем не менее БНП невозможно рассматривать как достоверный источник. П.М. Шпилевский фантазировал, досочинял реальные данные сведениями занимательными, а подчас и совершенно немыслимыми, выдавая их за собственные записи из уст простолудин”. A. Toporkov: *Из истории литературной мифологии XIX века («Белорусские народные предания» П. Древянского)*. В: *Рукописи, которых не было. Подделки в области славянского фольклора*. Ред. А. Toporkov. Ладомир, Москва 2002, s. 253.

11 W późniejszych wariantach biały koń ustępuje miejsca czarnemu koniowi („вороний конь”) Świętowita lub Jerzego, któremu towarzyszy starzec na koźle, zob. В. Иванов, В. Топоров: *Исследования в области славянских древностей*. Издательство «Наука», Москва 1974, s. 187.

12 П. Древянский: *Белорусские народные предания*. В: *Рукописи, которых не было...*, s. 265–266.

13 Dodajmy, że niektóre wydania (głównie antologie oraz źródła internetowe) podają jako tytuł wiersza w oryginale *Ярыла* (np. www.poetika.rf [dostęp: 15.02.2025]), jednakże za oficjalny tytuł, nadany przez autora, należy uznać *Рожество Ярылы*. W tej postaci występuje w jedynym zbiorze dzieł Gorodieckiego, z którego przytaczam tekst utworu: С. Городецкий: *Избранные произведения*. Т. 1: *Стихотворения*. Советский писатель, Москва 1987, s. 76–77. W takim brzmieniu przytacza go także Maksymilian Wołoszyn, omawiając zbiór *Ярь*, zob. М. Волошин: «Ярь». *Стихотворения Сергея Городецкого*. „Русь” 1906, № 80, s. 4.

albo „Jaryła”. Słowo „Jariło” brzmi jak rusycyzm bądź stanowi transliterację rosyjskiego imienia. Ponadto w polskim tytule wiersza można zaobserwować opuszczenie komponentu, który – jak wyjaśnię – ma istotne znaczenie dla semantyki i symboliki utworu. W oryginalnym tytule celowo zostało użyte słowo „рожество”, a nie „рождество”. Leksem ten (tak jak inne słowa o semantyce sakralnej, np. Бог, Богородица Господь) w tekstach cerkiewnosłowiańskich przed reformami Nikona był zapisywany pod specjalnym znakiem – titłą. W czasie nabożeństw słowo to wymawiano zgodnie z zapisem. Po rozłamanie w Kościele prawosławnym forma ta używana była – i jest do dziś – tylko przez staroobrzędowców¹⁴. Warto podkreślić, że leksykalna para „рождество” – „рожество” nie ma w języku polskim stylistycznego odpowiednika, niemożliwe więc było odzwierciedlenie w przekładzie leksemu użytego w oryginale. Wykorzystanie w wierszu słowa z języka starosłowiańskiego jest jednak, moim zdaniem, celowym zabiegiem, ważnym dla interpretacji treści utworu. Gorodiecki podkreśla w ten sposób sakralny status Jaryły. Otóż Jaryła urodził się w skromnych warunkach, nieadekwatnych do rangi wydarzenia, co może stanowić nawiązanie do okoliczności narodzin Chrystusa. Ponadto ku takiej interpretacji skłania fakt zrodzenia z „ziemskiej” kobiety (choć nie zostało to wprost powiedziane w utworze) oraz boskiego ojca (nie znamy jego pochodzenia). Jest to oczywiście moja interpretacja, wynikająca jedynie z wnikliwej lektury wiersza, gdyż takich informacji o Jaryle nie można wyczytać ani w mitologii słowiańskiej, ani w żadnych źródłach jej dotyczących. Skłaniam się ku wnioskowi, że Gorodiecki, jak w wielu innych utworach, dokonał poetyckiej transformacji znanych postaci fantastycznych:

У Сергея Городецкого есть дар мифотворчества. Он не берет миф готовым, но воссоздает его из тех же естественных, исторических и природных условий, из которых он возник первоначально. «Ярила» Городецкого – не историческое воспоминание; образ бога возникает из запаха лесной травы, березовых листьев, коры древесной. И все, относящееся к культу славянского бога, также не взято из книг, а во всей свежести пережито религиозным вдохновением поэта¹⁵.

14 I. Кубрацкий: *Почему в старообрядчестве используется название праздника «Рожество» вместо «Рождество»?* http://ruvera.ru/vopros/nazvanie_prazdnika_rojestvo [dostęp: 16.12.2022].

15 С. Соловьев: *С. Городецкий „Ярь”*. „Золотое руно” 1907, № 2, s. 88.

Według Paula Ricoeura:

Czytelnik przekładu jest bliski widzowi oglądającemu ekranizację. Jeśli przekład lub film pobudza wyobraźnię, uwalnia kanały percepcji, tworząc jedną wizualno-artystyczną całość, to wówczas język jako taki odchodzi na drugi plan. To znaczy, że zawartość czy też spójność przekładu może być osiągnięta nie tylko na poziomie języka. Niezbędna jest tu wszakże spójność wizualna, czyli to, co aktualizuje się w ekranizacji¹⁶.

Jak postaram się ukazać dalej, tłumacz wierszy Gorodieckiego dokonał zmiany obrazów, w związku z czym obraz, który otrzymuje czytelnik przekładu, okazuje się inny niż ten, który jest dany czytelnikowi oryginału. Można więc stwierdzić, że owa „spójność wizualna” nie została zachowana. Przeanalizujmy zatem przekład trzech pierwszych wersów wiersza oraz obrazy, jakie one ewokują w wyobraźni czytelnika.

*Рожество Ярилы*¹⁷

В горенке малой

У бабы беспалой

Детей несудом. (76)

*Jarila*¹⁸

W chatce niebogatej

U baby dziobatej

Brzmią dziątek rozgwaru. (221)

Rosyjski leksem „горенка” jest zdrobnieniem od archaizmu „горница” oznaczającego pokój na górnym piętrze lub czystą część izby chłopskiej¹⁹. Polskie tłumaczenie nie zawiera archaizmu, co powoduje zmianę sposobu stylizacji utworu. Zmianie ulega także samo opisywane miejsce: pokój (czy też jego część) zamieniono na chatę. Odmienne są także epitety określające pomieszczenie: w oryginale leksem „малый”, z kolei w przekładzie „niebogaty”. Dzięki takiemu doborowi słów w oryginale podwójnie zostało podkreślone wrażenie ciasnoty: poprzez zdrobnienie („горенка”) i poprzez przydawkę („малый”). Polski wariant zaś skupia się na statusie materialnym, nie na ramach przestrzennych.

16 P. Ricoeur, P. Torop: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ulaszek. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008, s. 74.

17 Oryginał wiersza cytuję według wydania: С. Городецкий: *Избранные произведения*. Т. 1: *Стихотворения*. Советский писатель, Москва 1987, podając w nawiasie numer strony.

18 Przekład cytuję według wydania: W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyński: *Symboliści i akmeiści rosyjscy*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, podając w nawiasie numer strony.

19 С. Кузнецов: *Большой толковый словарь*. Норинт, Санкт-Петербург 2000, s. 220.

Kolejny ważny element to opis kobiety. W obu wersjach językowych została ona określona rzeczownikiem „baba”. Oryginał skupia się na przedstawieniu tej postaci jako osoby kalekiej – „беспалая”, czyli nieposiadająca palców. W wyobraźni czytelnika rysuje się więc obraz trudnego życia kalekiej kobiety, mieszkającej z gromadą dzieci w ciasnej izbie. Zgoła inaczej prezentuje się ten obraz w przekładzie – baba jest „dziobata”, czyli nieurodziwa po przebytej ospie, ale nie kaleka.

W dalszej części utworu czytamy:

Зайдет ли прохожий,	Przyjdzie gość po drodze,
Засунется ль леший,	Licho rosochate –
На свежей рогоже,	Na świeżej rogóźce,
Алее моркови,	Rumiana jak ćwikła
Милует и тешит,	Miłować przywykła.
Ей всякое гоже,	Każdego polubi
С любым по любви,	Każdego hołubi,
Со всяким вдвоем. (76)	Każdemu do pary. (221)

Bardzo ważną modyfikacją, jakiej dokonał tłumacz w tym fragmencie, jest zamiana postaci z mitologii niższej: w oryginale – „леший”, w przekładzie – „Licho”. Według słów Marii Krysztofiak,

Zasadniczą rolę w tłumaczeniu utworów literackich odgrywa sposób transpozycji językowej znaków, w których zakodowane zostały wartości symboliczne właściwe tradycjom określonej kultury. Optymalnym podejściem do przekodowania tych znaków wydaje się być strategia wynikająca z komparatystycznej literatury, pozwalającej tłumaczowi umieścić swój przekład w sferze [...] literatury światowej, składającej się ze znaków kulturowych, czytelnych w różnych, niekiedy odległych od siebie, cywilizacjach językowych²⁰.

Kultura słowiańska jest wspólna dla narodu polskiego i rosyjskiego i wydawać by się mogło, że przekazanie jej elementów w tłumaczeniu nie powinno sprawiać trudności. Okazuje się jednak, że jest inaczej. Jak obserwujemy w przekładzie wiersza *Рождество Ярилы*, postać z mitologii słowiańskiej – ros. Леший – w polskim tłumaczeniu funkcjonuje jako Licho. W mitologii słowiańskiej są to dwie zupełnie różne istoty. Jak wiadomo, „Леший – злой дух,

20 M. Krysztofiak: *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011, s. 50–51.

воплощение леса, как враждебной человеку части пространства, хозяин леса и зверей”²¹. Licho zaś w mitologii Słowian wschodnich to personifikacja złego losu, smutku, nieszczęścia. W bajkach występuje pod postacią chudej kobiety z jednym okiem²². Inny, ważny aspekt Licha podkreśla Aleksei Kononienko, opisując je jako niezgrabną, żądną krwi wściekłą kobietę, ucieleśnienie zła. A samo imię „Licho” stało się nazwą pospolitą i umieszczane jest w jednym szeregu semantycznym ze słowami „bieda”, „smutek”, „nieszczęście”²³. W tłumaczeniu mamy więc zamianę płci postaci – pojawia się Licho jako kobieta. Obrazy te są jednak odmienne od przedstawionych w oryginale. Być może tłumacz chciał niejako nawiązać do Leszego, określając Licho przymiotnikiem „rosochate”, odsyłającym do wyglądu drzew. Według *Uniwersalnego słownika języka polskiego* „rosochaty” to „mający rosochy, rozgałęzienia; widlasty, rozgałęziony, np. rosochate rogi, drzewo rosochate”²⁴. W mojej ocenie postaci te (Licho i Leszy) są semantycznie bardzo dalekie od siebie i ich zamiana powoduje zniekształcenie obrazu przedstawionego w wierszu. Co więcej, taka modyfikacja znaczeń może sugerować, że baba „spłodziła” Jaryłę z kobietą, gdyż jak wynika z treści utworu, spała ona z każdym, kto do niej przyszedł.

Kolejną zmianą obrazu jest określenie baby – w oryginale: „алее морковки” i w przekładzie: „rumiana jak ćwikła”. Porównania te mają na celu podkreślenie wyglądu kobiety, oba odsyłają do warzyw i odnoszą się do koloru czerwonego, mają jednak inne nasilenie. „Алый”, czyli purpurowy lub szkarłatny, kojarzy się z kolorem krwi:

„Кровавая” характеристика делает его эмблемой воинствующего, стремительного начала, но одновременно присутствует и в архетипе плодородия и красоты жизни. Так или иначе, алый цвет символизирует очень сильное чувство – будь то любовь или ненависть, а также высокую степень вдохновения, просветление²⁵.

21 С. Токарев: *Мифы народов мира*. Т. 2. Советская Энциклопедия, Москва 1992, s. 52.

22 Ibidem, s. 67.

23 „«Krwawa» cecha czyni go emblematem wojowniczego, porywczego pierwiastka, ale jednocześnie jest obecna w archetypie płodności i piękna życia. Tak czy inaczej, szkarłat symbolizuje bardzo silne uczucie – miłość lub nienawiść, a także wysoki stopień inspiracji i oświecenia” A. Kononienko, С. Кононенко: *Персонажи славянской мифологии*. Корсар, Киев 1993, s. 208.

24 *Uniwersalny słownik języka polskiego*. [T. 3:] P-Ś. Red. S. Dubisz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 972.

25 М. Игнатьева: *Какие загадки таит алый цвет*. <http://fb.ru/article/135678/kakie-zagadki-tait-alyiy-tsvet> [dostęp: 16.11.2022].

Polski epitet „rumiana” podkreśla zdrowy wygląd kobiety. Na uwagę zasługuje również trzykrotne powtórzenie w przekładzie słowa „każdy” (w różnych formach gramatycznych), czego nie ma w oryginale. Ten zabieg tłumacza ma na celu wzmocnienie wrażenia otwartości kobiety na spotkania z kolejnymi „gośćmi”.

Następny fragment wiersza oraz jego przekład brzmią:

Веселая хата	Ma baba dziobata
У бабы беспалой.	Dzionek wesolutki:
Роятся ребята,	W posadach drży chata ,
Середний и малый,	Średniak i malutki,
Урод и удалый,	Wyskrobek i hoży
Помене, поболе,	Biegną na świat boży
На волюшке-воле. (76)	Z matczynej zagródki. (221)

W kolejnej strofie powtórzony zostaje epitet „беспалая” – „dziobata”, w oryginale pojawia się też rzeczownik „chata”, którego wcześniej nie było. Obraz przestrzeni, w której rozgrywają się opisywane wydarzenia, zostaje dopełniony, dzięki czemu opisy w oryginale i w przekładzie odpowiadają sobie. Inaczej natomiast określone są dzieci baby. Archaiczne „средний” przetłumaczono jako „średniak”, mamy więc do czynienia ze zmianą kategorii gramatycznej – zamiast przymiotnika użyto rzeczownika, a archaizm zastąpiono leksemem współczesnym, o wydźwięku potocznym. Stopień równy przymiotnika „малый” zaś zastępuje w przekładzie przymiotnik w postaci zdrobnienia „malutki”. Ważniejszą zmianę obserwujemy w kolejnym wersie, gdzie leksem „урод”, a więc określenie niezbyt urodziwego człowieka lub osoby dziwnie się zachowującej, jest oddany w tłumaczeniu jako „wyskrobek” (według *Uniwersalnego słownika języka polskiego* mowa „o małym, wątłym, słabo rozwiniętym fizycznie chłopcu lub mężczyźnie”²⁶). Rysuje się więc nieco odmienny obraz. Jeśli chodzi o warstwę językową tego fragmentu, to archaizmy („помене, поболе”) pominięto w tłumaczeniu, a folklorystyczny zwrot „на волюшке-воле” zastąpiono określeniem „na świat boży”. Jest to znacząca modyfikacja, ponieważ w oryginale nie ma żadnego słowa bezpośrednio odnoszącego się do sfery bóstwa (choćby pogańskiego), takie nawiązania możemy dostrzec jedynie w planie symbolicznym. Określenie zaś „boży świat” kojarzy się jednoznacznie z bóstwem, a w późniejszych czasach również z Bogiem chrześcijańskim.

26 *Uniwersalny słownik...*, s. 677.

Отцов позабыла.	Ojców zapomina:
Пришел и посеял,	Trafił się nicpotem,
Кручину затеял,	Zostawił z kłopotem,
Кручину избыла,	A jej nie nowina,
И томятся губы,	Jeno bolą usta,
Засуха постыла,	Posucha je ścina
Пустыни не любы. (76)	I godzina pusta. (221–222)

Okazuje się, że Jaryła oraz inne dzieci zostały poczęte za sprawą siewu. Już w pierwszej strofie wiersza czytelnik dowiaduje się, że baba przyjmuje każdego, kto do niej zajrzy – kochankowie przychodzą i pozostawiają swoje ziarno („пришел и посеял”). Jak twierdzi Hans-Georg Gadamer: „Wszystko, co się wydarza, jest symbolem i, przedstawiając doskonale samo siebie, wskazuje jednocześnie na coś innego”²⁷. W związku z tym siew może kojarzyć się z Boginią Matką, boginią płodności, a sam Jaryła w źródłach przedstawiany jest jako bóstwo agrarne, bóstwo płodności. Ojciec jest określony jako „nicpotem”, co koresponduje z tym, że „zasiać ziarno” w babie mógł każdy. Warto zauważyć, że w *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* słowo „nicpotem” nie występuje. Znaczenie tego leksemu notują natomiast słowniki internetowe, np. *Słownik języka polskiego* (sjp.pl), z kwantyfikatorem „przestarzałe” jako „ktoś nic niewart; łobuz, nicpoń; 2. do niczego; bezwartościowy, badziewny”²⁸. Zwraca uwagę niezgodność rejestrów językowych: w oryginale mamy do czynienia z poetyckim słowem stosowanym w pieśniach ludowych „кручина” (oznaczaającym smutek, zmartwienie), a w przekładzie – archaizm „nicpotem”.

Przeanalizujmy zatem kolejny fragment wiersza:

– «Где батько мой, мамо?»	– Gdzie rodziciel, matko?
– «За тучами, тамо,	– Za chmurą jest tatko,
Где ветер ночует».	Gdzie wiatru kołyska.
– «Где батя, родная?»	– Gdzie tatulo ninie?
– «За теми лугами,	– Buja za łąkami,
Где речка лесная	Kędy strumyk płynie
Истоки пестует».	Z leśnego źródłiska.
– «Где, мамо, родимый?»	– Gdzież ojciec, matenko?
– «За теми ночами,	– Za tyminockami,

27 H.-G. Gadamer: *Symbol i alegoria*. Tłum. M. Łukasiewicz. W: *Symbole i symbolika*. Red. M. Głowiński. Czytelnik, Warszawa 1991, s. 102.

28 *Słownik języka polskiego*. <https://sjp.pl/nicpotem> [dostęp: 20.11.2022].

Любимый, Serdeńko,
Где месяц жарует». (76). Gdzie miesiaczek łyska. (222)

Pytanie dzieci o pochodzenie ojca pada trzykrotnie i tak też odzwierciedlono to w przekładzie. Uwzględniono więc folklorystyczną symbolikę trójki. Zarówno w oryginale, jak i w przekładzie podkreśla się nieustający związek człowieka z przyrodą, a ojcem Jaryły okazuje się sama natura, co jest wyrażone za pomocą użycia leksemów odsyłających do żywiołów: powietrze (reprezentowane w wierszu przez wiatr), ziemia (łąki), woda (rzeka/strumyk), ogień (żar/błysk). Na uwagę zasługuje użycie w oryginale słowa pochodzącego z innego języka słowiańskiego: ukraińskiego leksemu „бацько”. Prawdopodobnie wynika to z kojarzenia języka ukraińskiego (na początku XX wieku) jako gminnego (dialektalnej małopolskiej odmiany wielkoruskiego). W polskim przekładzie słowo to oddane jest polskim odpowiednikiem „rodziciel”. Co więcej, w oryginale zastosowano nietypową dla języka rosyjskiego formę wołacza, która używana jest przede wszystkim w tekstach o tematyce religijnej („Боже”, „отче” itd.), często służy także jako element archaizacji. Może to być implicytne nawiązanie do sfery *sacrum*. W przekładzie zaś zastosowano typową dla języka polskiego formę wołacza: „matko”. Kolejnym ciekawym elementem pytania dziecka jest rzeczownik „бать”, będący potocznym zwrotem do ojca²⁹. W polskim przekładzie zastosowano leksem „tatulo”, a stopień archaizacji tłumacz zachowuje za pomocą leksemu „ninie” (teraz, obecnie) zamiast pominiętego „тамо”.

O wiele większe trudności tłumacz napotyka z przekazaniem obrazu zawartego w ostatniej strofie wiersza *Рождество Ярылы*, w której przedstawiono opis okoliczności narodzin Jaryły oraz jego wygląd.

Весною зеленой	O zielonej wiosnie
У ярочки белой	Białej jarce rośnie
Ягненок роженный;	Wieliste jagniątko,
У горлинки сизой	Golębeczce siwej
Горленок ядреный;	Bystre golębiątko,
У пегой кобылы	U siwej kobyły,
Яр-тур жеребенок ³⁰ ; (77)	Srokate źrebiątko (222)

W analizowanym wierszu kluczową rolę odgrywa leksem „Ярила”. Imię tego bóstwa zawiera rdzeń „jar-”, „jaro-”, co znaczy „siła” (płynąca z młodości),

29 С. Кузнецов: *Большой толковый словарь...*, с. 62.

30 Podkrešlenia – A.P.

„surowość”, z kolei słowiańska nazwa „jar” oznacza wiosnę³¹. Warto podkreślić, że płodność ta dotyczy nie tylko ludzi, lecz także całej przyrody: rodzą się zwierzęta (tu: jagnię, pisklę, źrebię), budzi się do życia cała przyroda. Można więc wysunąć hipotezę, że ów rdzeń nieprzypadkowo pojawia się w ostatniej strofie tak często (nie tylko bezpośrednio „яр” – 2 razy, lecz także poprzez powtórzenie liter „я” – 4 razy i „р” – 8 razy w tym siedmiowersie), stanowiąc swego rodzaju słowo klucz.

Niemiecka badaczka Brigitte Schultze³² opracowała teorię tzw. Kulturwörter³³. Sama autorka, która doskonale знаła język polski, nie znalazła właściwego polskiego odpowiednika, w pełni oddającego istotę tego pojęcia. Wydaje się, że zbliżonym pojęciem jest miano „translatorskich słów kluczowych, kluczy, które pozwalają tłumaczowi na rozszyfrowanie i kulturowe przekodowanie intencji autorskiej zawartej w oryginale”³⁴. Należy wyraźnie podkreślić, że chodzi tutaj nie tyle o szyfr językowy, ile o pewien kod kulturowy, który kryje się w słowie symbolu. Te treści symboliczne są niezbędne do deszyfracji danej kultury.

W istocie są to głęboko zanurzone w nieraz egzotycznych dla odbiorcy realiach znaki kulturowe, pozwalające odczytać treść przesłania w kategoriach uniwersalnych. [...] Są one, jako część nadrzędnej struktury dzieła, zakodowane nie tylko w tematycznej, lecz także w estetycznej konstrukcji tekstu³⁵.

Wydaje się, że z powodzeniem można odnieść tę koncepcję do analizowanego wiersza i jego przekładu.

Znaczenie rdzenia „-jar-” jest bezsprzeczne. Jak podaje Siergiej Tokarijew,

Имя Ярила, как и другие слова с корнем яр-, *jar, связано с представлениями о весеннем плодородии (ср. рус. „яровой”, „ярый”, „весенний, посеянный весной”, укр. ярь, „весна”), хлебе (яровой хлеб, ярина – ячмень, овёс; ярь, ярица и др. обозначения хлебов), животных (бычок-яровик, ярка и т. п.); ср. также рус. „ярый” в значении „сердитый, горячий, огненный”, укр. ярний, ярий, „весенний, молодой, полный сил, страстный”, и те же значения слов с корнем яр- у южных и западных славян³⁶.

31 A. Gieysztor: *Mitologia Słowian*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000, s. 134.

32 Teorię B. Schultze przytaczam za Marią Krysztofiak (*Translatologiczna teoria...*, s. 50–51).

33 B. Schultze: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*. Tłum. K. Jaśtał. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1999, s. 3–22.

34 M. Krysztofiak: *Translatologiczna teoria...*, s. 51.

35 Ibidem, s. 51–52.

36 С. Токарев: *Мифы народов мира...*, s. 687–697.

Aleksander Afanasjew podkreśla, że rdzeń „-яр-” niesie ze sobą trojakić znaczenie związane z wyobrażeniami wiosny: 1) wiosenne światło i ciepło, 2) młoda, porywcza, wybuchowa siła, 3) miłosna namięćność, pożądanie, płodność³⁷. Konkludując: symbolika, jaką niesie ze sobą rdzeń „-jar-”, nie została w pełni oddana w tekście tłumaczenia.

Końcowe wersy wiersza stanowią bezpośredni opis Jaryły:

У бабы беспалой	U baby jak ćwikła
Невиданный малый:	Dziecina niezwykła:
От верха до низа	Od stópek do głowy
Рудой, пожелтелый –	Porudziały, płowy,
Не, не, золоченый!	Nie, nie – złotogrzywy!
Ярила! (77)	Jariła! (222)

Jak już wspomniano, określenie „баба беспалая” tłumacz odzwierciedlił jako „baba dziobata”. Tym razem – oddaje ten obraz poprzez porównanie, z którym zapoznał nas już wcześniej, jednak w innym kontekście: „baba jak ćwikła” (wcześniej: „але морковки” – „rumiana jak ćwikła”). Mamy tu więc do czynienia z kontaminacją obrazów kobiety. Nie zmienia to zasadniczo postrzegania jej przez czytelnika. O wiele większą różnicę dostrzec można w przypadku obrazu samego Jaryły. W oryginale jedyną wskazówką, że jest to człowiek (lub chociażby istota antropomorficzna), stanowi określenie „невиданный малый: от верха до низа”, co może oznaczać chłopca, dziecko. W przekładzie zaś wyraźnie wybrzmiewa, że jest to dziecko, chociaż nietypowe: „dziecina niezwykła: od stópek do głowy”. Pewną modyfikacją tłumacza dotyczącą Jaryły może być epitet, który go określa: złotogrzywy, w pierwszej kolejności kojarzący się z koniem. W mitologii słowiańskiej Jaryła przedstawiony jest jako młodzieniec na koniu. W oryginale bóstwo to Gorodziecki określił epitetem „золоченый”, co jest zgodne z klasyczną symboliką solarną. Ze względu na asocjacje z kolorem złotym zaakcentowany zostaje sakralny status tej postaci, złoto bowiem w tradycji kulturowej uważa się za symbol boskości, boskiej inteligencji, nieśmiertelności, słońca i ognia³⁸.

Analizując dzieło literackie, należy zbadać także tropy stylistyczne. Umiejętne ich przekazanie w przekładzie przybliży czytelnikowi sens oryginału, ponieważ określona konwencja stylistyczna odzwierciedla styl. Monika

37 А. Афанасьев: *Поэтические воззрения славян на природу, Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*. Т. 1. Современный писатель, Москва 1995, s. 91.

38 W. Kopaliński: *Słownik symboli*. WP, Warszawa 1990, s. 495–496.

Modzelewska stwierdza: „[...] rozeznanie w metodzie autora jest nieodzownym warunkiem współtworzenia, jakim powinien być przekład”³⁹. W toku analizy oryginału i przekładu starałam się ukazać, że tłumacz próbował odzwierciedlić styl Gorodieckiego, między innymi poprzez stosowanie archaizmów. Warto podkreślić, że w tłumaczeniu została zachowana ekwilinearność. Pod względem budowy przekład został idealnie odzwierciedlony, kolejne strofy mają identyczną liczbę wersów (11 + 7 + 7 + 7 + 3 + 4 + 4 + 13). Ekwirytmiczność została zachowana jedynie częściowo. Stopą metryczną oryginału jest amfibrach (z niewielkimi odstępstwami w pierwszej strofie), w przekładzie (również z niewielkimi odchyleniami) udało się zachować tę stopę:

— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —
— — —	— — —

Układ rymów natomiast nie został w pełni odzwierciedlony:

Рожество Ярилы

aab-dcedceb

a-abbcc

accabab

aabecebdcdb

Jariła

aabc-cddeeb

ababccb

abbacac

aabecebdcdb

W podsumowaniu pozwolę sobie przytoczyć opinię Walerego Briusowa, który, co prawda, nie jest dzisiaj największym autorytetem z zakresu poety-

39 M. Modzelewska: *Z warsztatu tłumacza*. „Literatura na Świecie” 1973, nr 1, s. 305.

ki i przekładoznawstwa, jednakże był świadkiem epoki, tłumaczem poezji symbolistycznej, doskonale znającym jej specyfikę. Otóż według niego na kształt każdego wiersza składa się styl, obrazy, rym, dynamika, układ sylab i dźwięków, a oddanie ich wszystkich w pełni w przekładzie nie jest możliwe⁴⁰. Tłumacz musi zatem wybrać dominantę translatoryczną, określić najważniejszy – jego zdaniem – element, który chce odzwierciedlić w przekładzie. Jak widać z przeprowadzonych analiz, Jerzy Litwiniuk skupił się na przekazie ogólnego wydźwięku wiersza (z pewnymi odstępstwami), udało mu się także niemal w pełni zachować rytmiczną warstwę oryginału, jednak bez zachowania rymów.

Celem niniejszego artykułu nie było wskazanie wad przekładu wybitnego polskiego tłumacza, lecz analiza obrazu sytuacji lirycznej ukazanej w oryginale i przekładzie wiersza. Z przeprowadzonych badań i interpretacji wynika, że:

- dodanie lub pominięcie pewnych elementów opisu postaci w przekładzie wpływa na zmianę ich obrazu (np. kaleka baba z oryginału w przekładzie zostaje przedstawiona jako nieurodziwa);
- zastąpienie jednej postaci mitologicznej inną (np. zamiana postaci płci męskiej – Leszego na postać płci żeńskiej – Licho) zmienia sens relacji między babą a owymi postaciami;
- w przekładzie bezpośrednio zaznaczony został status sakralny opisywanych postaci i wydarzeń, podczas gdy w oryginale informacja ta jest ukryta i postuluje deszyfrację;
- kilkukrotne pominięcie archaizmu zmienia stylistyczny wydźwięk całego utworu (np. pominięcie słowa „горенка”);
- proporcja słów budzących pozytywne skojarzenia w odniesieniu do słów wywołujących negatywne skojarzenia jest inna w oryginale i w przekładzie – w oryginale znajdujemy więcej słów o pejoratywnym znaczeniu lub silniejszym nacechowaniu emocjonalnym niż w przekładzie (np. беспалой – dziobatej, урод – wyskrobek, кручину – kłopotem, кручину – nie powinna, томятся – bołą, не любы – pusta, беспалой – jak ćwikła);
- różnice w systemie fonetycznym oraz różna semantyka słów utrudnia oddanie słowa klucza, czyli rdzenia „яр” w przekładzie;
- pewne trudności w tłumaczeniu wynikają z asymetrii folkloru rosyjskiego i polskiego (np. folklorystyczny zwrot „на волюшке-воле” został zastąpiony określeniem „na świat boży”).

40 В. Брюсов: *Фиалки в тигеле*. В: idem: *Собрание сочинений, В семи томах, т. 6. Художественная литература, Москва 1975, s. 105.*

Przekład Litwiniuka jest jedynym polskim przekładem tego i wielu innych wierszy symbolistów rosyjskich⁴¹. Wielki trud, jakiego podjął się tłumacz, pozwala polskiemu czytelnikowi, który nie zna języka rosyjskiego, zapoznać się z twórczością Gorodieckiego⁴². Wypada zgodzić się ze słowami wielkiego poety rosyjskiego: „Передать создание поэта с одного языка на другой – невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты”⁴³.

Literatura

- Dąbrowski W., Mandalian A., Woroszyński W.: *Symboliści i akmeiści rosyjscy*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Gadamer H.-G.: *Symbol i alegoria*. Tłum. M. Łukasiewicz. W: *Symbole i symbolika*. Red. M. Głowiński. Czytelnik, Warszawa 1991.
- Gieysztor A.: *Mitologia Słowian*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000.
- Kopaliński W.: *Słownik symboli*. WP, Warszawa 1990.
- Krysztosiak M.: *Translatologiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011.
- Modzelewska M.: *Z warsztatu tłumacza*. „Literatura na Świecie” 1973, nr 1, s. 302–317.
- Potyrańska A.: *Obraz Jaryły w wierszach Siergieja Gorodieckiego*. „Acta Polono-Ruthenica” 2019, t. 1, nr 24, s. 113–128.
- Ricoeur P., Torop P.: *O tłumaczeniu*. Tłum. T. Swoboda, S. Ułaszek. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2008.
- Schultze B.: *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*. Tłum. K. Jaśtał. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1999.
- Słownik języka polskiego*. <https://sjp.pl/nicpotem> [dostęp: 20.11.2022].
- Uniwersalny słownik języka polskiego*. [T. 3:] P-Ś. Red. S. Dubisz. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.

41 Jerzy Litwiniuk jest tłumaczem wierszy m.in. I. Annińskiego, A. Bielego, W. Briusowa, S. Sołowjowa i in.

42 Litwiniuk jest jedynym tłumaczem wierszy Gorodieckiego. Przetłumaczył wiersze: *Предки – Przodkowie*, *Весна монастырская – Wiosna klasztorna*, *Полюбовники – Miłośnicy*.

43 В. Брюсов: *Фиалки в тигеле...*, s. 105–106.

- Афанасьев А.: *Поэтические воззрения славян на природу, Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*. Т. 1. Современный писатель, Москва 1995.
- Брюсов В.: *Фиалки в тигеле*. В: idem: *Собрание сочинений, В семи томах, т. 6*. Художественная литература, Москва 1975, s. 101–108.
- Вдовин В.: *Факты – вещь упрямая. Труды о С.А. Есенине*. Новый индекс, Москва 2007.
- Волошин М., «Ярь». *Стихотворения Сергея Городецкого*. „Русь” 1906, № 80, s. 4.
- Городецкий С.: *Жизнь неукротима: Статьи. Очерки. Воспоминания*. Современник, Москва 1984.
- Городецкий С.: *Избранные произведения*. Т. 1: *Стихотворения*. Советский писатель, Москва 1987.
- Древлянский П.: *Белорусские народные предания*. В: *Рукописи, которых не было. Подделки в области славянского фольклора*. Ред. В. Топорков. Ладомир, Москва 2002.
- Иванов В., Топоров В.: *Исследования в области славянских древностей*. Издательство «Наука», Москва 1974.
- Игнатьева М.: *Какие загадки таит алый цвет*. <http://fb.ru/article/135678/kakie-zagadki-tait-alyiy-tsvet> [dostęp: 16.11.2022].
- Квятковский А.: *Поэтический словарь*. Советская Энциклопедия, Москва 1966.
- Кононенко А., Кононенко С.: *Персонажи славянской мифологии*. Корсар, Киев 1993.
- Кубрацкий И.: *Почему в старообрядчестве используется название праздника «Рождество» вместо «Рождество»?* http://ruvera.ru/vopros/nazvanie_prazdnika_rojestvo [dostęp: 16.12.2022].
- Кузнецов С.: *Большой толковый словарь*. Норинт, Санкт-Петербург 2000.
- Мережковский Д.: *О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы*. В: *Поэзия Серебряного века в 2 томах*. Т. 1. Ред. Л. Кихней, А. Леденев. Лабиринт, Москва 2003, s. 21–30.
- Соколов И.: *В.Я. Брюсов как переводчик (из писем поэта)*. <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/kritika/sokolov-bryusov-perevodchik.htm> [dostęp: 15.02.2025].
- Соловьев С.: *С. Городецкий „Ярь”*. „Золотое руно” 1907, № 2, s. 88.
- Суслова И.: *Славянский мир в литературе и искусстве Серебряного века – эτικο-педагогический экскурс*. „Вестник Университета Российской академии образования” 2017, № 1, s. 8–14.

- Токарев С.: *Мифы народов мира*. Т. 1–2. Советская Энциклопедия, Москва 1992.
- Топорков А.: *Из истории литературной мифологии XIX века («Белорусские народные предания» П. Древянского)*. В: *Рукописи, которых не было. Подделки в области славянского фольклора*. Ред. А. Топорков. Ладомир, Москва 2002, s. 251–267.
- Щербакова Т.: «Ярь» Сергея Городецкого и «Яр» Сергея Есенина (к истории взаимоотношений поэтов). „Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология” 2012, № 4, s. 62–72.

Agnieszka Potyrańska

Образ Ярылы в оригинале и przekładzie wiersza *Рожество Ярилы* (1905) Siergieja Gorodieckiego

STRESZCZENIE | W artykule podjęto rozważania na temat mitopoetyckiego ujęcia postaci z mitologii słowiańskiej w przekładzie wiersza Siergieja Gorodieckiego na język polski. Na warsztat badawczy został wzięty wiersz *Рожество Ярилы* (1905) i jego przekład *Jariła* (1971) autorstwa Jerzego Litwiniuka. Celem artykułu jest analiza przekładu oraz prześledzenie, w jakim stopniu tłumacz odzwierciedlił specyfikę postaci z mitologii słowiańskiej (ros. Ярила) przedstawionej w oryginale, a na ile jej obraz w przekładzie uległ zmianie. Ukazano, jak konkretne działania translatorskie wpływają na percepcję sytuacji lirycznej przedstawionej w wierszu. Zbadano także, na ile w analizowanym przekładzie została zachowana ekwilinearność i ekwirytmiczność.

SŁOWA KLUCZOWE | mitologia słowiańska, bóstwa słowiańskie, Ярыла, Gorodiecki, strategie translatorskie

Агнешка Потыраньска

Образ Ярилы в оригинале и переводе стихотворения *Рожество Ярилы* (1905) Сергея Городецкого

РЕЗЮМЕ | В статье рассматривается мифопоэтический образ персонажа славянской мифологии – Ярилы – в стихотворении Сергея Городецкого *Рожество Ярилы* (1905) и в его переводе на польский язык – *Jariła* (1971) Ежи Литвинюка. Наша задача — проанализировать перевод и проследить, в какой степени переводчик отразил специфику персонажа славянской мифологии (Ярилы), представленную в оригинале, и в какой степени ее образ изменился в переводе. Указываем, как конкретные решения переводчика влияют на восприятие лирической ситуации. Также было исследовано, в какой степени в приведенных выше примерах сохранились эквilineйность и эквиритмичность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА | славянская мифология, славянские божества, Ярила, Городецкий, стратегии перевода

AGNIESZKA POTYRAŃSKA | dr, adiunkt w Katedrze Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół mitologii słowiańskiej, wierzeń ludowych oraz demonologii w literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku. Autorka kilkudziesięciu artykułów naukowych (np. *Niepochwytница, niedotkniętko, niedoruszajka czy niedotykomka? O polskich tłumaczeniach leksemu недотыкомка słów kilka (na podstawie utworów Fiodora Sołoguba)*, „Slavia Orientalis” 2020, 69/3) oraz monografii pt. *Motywy demonologiczne w poezji Zinaidy Gippius (w ujęciu kontekstualnym)*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2017.



Engleski intenzifikator *very* i njegovi hrvatski, srpski i poljski prijevodni ekvivalenti (na primjeru „Winnie the Pooh” A. A. Milnea i hrvatskog, srpskog te dvaju poljskih prijevoda)

The English Intensifier *Very* and Its
Croatian, Serbian, and Polish Translation Equivalents
(based on “Winnie the Pooh” by A. A. Milne and
Croatian, Serbian and, two Polish translations)

Paulina Pycia-Košćak



<https://orcid.org/0000-0002-7886-7566>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE
paulina.pycia@us.edu.pl

Datum podnošenja: 10.01.2025 | Datum prihvatanja: 25.04.2025

ABSTRACT | The paper analyzes the translation equivalents of the English intensifier *very* in Polish, Croatian and Serbian language. The research material was collected from two Polish, and Croatian and Serbian translations of the English children's novel “Winnie the Pooh” by A. A. Milne. The aim of the work is to present different translation solutions related to the intensification of meaning. The article is focused on the analysis of non-literal equivalents of the source intensifier.

KEYWORDS | intensifier, translation, equivalence, children's literature

Uvodne napomene

Dječja je književnost često pedagoški profilirana, te se u njoj pojavljuju bitna društvena, estetska i etička pitanja. U pričama za djecu nalaze se likovi s kojima se ona lako mogu poistovjetiti; često su životinjski, antropomorfizirani i donose dodatnu simboliku. Njihova je radnja brza i često zabavna, održava napetost i „apsorbira“ mlada čitatelja. Temeljna je i odgojna funkcija dječje književnosti, koja obuhvaća razvijanje jezičnih kompetencija.

U građenju priče za djecu bitni su slikovitost izraza, jednostavnost i ritmičnost rečenice, zvukovna dimenzija (multimodalnost), jasnoća, dinamika, tečnost pripovijedanja i sl. Jezik takve književnosti često je ekspresivan, čime se stimulira dječju maštu i uječe na dječje emocije. Autori se nerijetko kreativno poigravaju tvorbom riječi, leksikom i semantikom da bi s jedne strane postigli ludičnost izraza, a s druge magičnost i mistiku priče. Pritom je, dakako, bitno da tekst izrazom ne nadilazi sposobnosti dječje percepcije i razumijevanja.

Ekspresivnost izraza povezana je, među ostalim, s intenzifikacijom značenja. Prema istraživanjima, intenzifikacija je jedna od najproduktivnijih jezičnih strategija¹, a može biti izražena na fonološkoj, morfološkoj, leksičkoj i sintaktičkoj razini. Cilj je intenzifikacije naglašavanje posebnih – prema pošiljatelju poruke – svojstava i osobina koje se na ljestvici nalaze ispod ili iznad referentne točke koja je kulturno određena.² Pojačivači mogu modificirati intenzitet značenja pridjeva, priloga i glagola (ako sadržavaju sem graduabilnosti) te se dijele na nekoliko podvrsta koje imaju različite semantičke funkcije.

Iako je intenzifikacija relativno dobro obrađena lingvistička tema, problematika prevođenja intenzifikatora i/ili njihova ekvivalentnost u različitim jezicima nije toliko čest predmet istraživanja. U dosad objavljenim radovima analizira se njihova ekvivalencija iz različitih perspektiva i uz pomoć različitih metodologija istraživanja³.

1 R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech, J. Svartvik: *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Longman, London 1985, s. 590; T. Pyles, J. Algeo: *The origins and development of the English language*. Heinle, Boston 1993, s. 250.

2 C. Paradis: *Degree Modifiers of Adjectives in Spoken British English*. Lund University Press, Lund 1997, s. 41; S. Tagliamonte, Ch. Roberts: *So weird; so cool; so innovative: The use of intensifiers in the television series Friends*. „American Speech” 2005, vol. 80(3), s. 281.

3 Među ostalim: R. Baños: *‘That is so cool’: investigating the translation of adverbial intensifiers in English-Spanish dubbing through a parallel corpus of sitcoms*. „Perspectives: Studies in Translatology Journal” 2013, no. 21(4), s. 526–542 (engleski i španjolski); S. Cacchiani S., 2009: „Translating Intensifiers: (Non-) Equivalences Across English and Italian”. In: *Translation practices: Through language to culture*. Ed. A. Chantler, C. Dente. Rodopi, Amsterdam 2009, s. 31–46 (engleski i talijanski);

Te su činjenice uvjetovale izbor poredbenog materijala za istraživanje – romana „Winnie the Pooh“ A. A. Milnea i njegovih prijevoda: dva poljska, „Kubuś Puchatek“ Irene Tuwim i „Fredzia Phi-Phi“ Monike Adamczyk, hrvatskog „Medo Winnie zvani Pooh“ Marine Leustek i srpskog „Вини Пу“ Luke Semenovića.

Cilj je istraživanja prikazati raspon prevoditeljskih rješenja u okviru intenzifikacije na primjeru prijevoda engleskog pojačivača *very* na tri slavenska jezika: poljski, hrvatski i srpski. Analiza je usredotočena na nedoslovne ekvivalente, čija se intenzivirajuća snaga često doživljava kao vidljivija i jača.

Prevođenje je osnovano na reproduciranju u TL (*target language*) najbližeg prirodnog ekvivalenta SL (*source language*), prvo u odnosu na značenje, zatim u odnosu na stil.⁴ Prevođenje dječje književnosti iziskuje osjetljivost i suptilnost, kreativnost i maštovitost prevoditelja, jer potrebno je iznaći ekvivalente na formalnoj, značenjskoj i kulturnoj razini koja će biti prilagođena posebnom čitatelju. Pritom, dakako, treba uzeti u obzir i ono što je korisno i prikladno za djecu, što djeca mogu razumjeti i prihvatiti u tekstu, kao i kulturno i vremen-ski uvjetovane predodžbe o djeci i djetinjstvu.

Intenzifikator *very* i njegovi doslovni ekvivalenti

Jedno je od najuniverzalnijih sredstava izražavanja intenziteta u engleskom jeziku prilog *very*. Ta je riječ prvo bila pridjev, porijeklom iz francuskog jezika (*verai*), u obliku *verray*, i u 13. stoljeću značila je ‘istinito, stvarno, originalno’. Stoljeće kasnije njezino se značenje proširilo i na semantičke komponente ‘stvarno, čisto’.⁵ Prema jednim istraživanjima, u kasnom srednjoengleskom

T. Poonlarp: „Unfolding intensifiers: A perspective from Thai and English”. In: *Unfolding linguistics*. Ed. W. Aroonmanakun. Chulalongkorn University Printing House, Bangkok 2007, s. 111–124 (engleski i tajlandski); A. Pintarić Pavić, Z. Frleta: *Upwards intensifiers in the English, German and Croatian language*. „Vestnik za tuje jezike. Journal for Foreign Languages” 2014, br. 6(1), s. 31–48 (engleski, njemački i hrvatski); T. van der Wouden, A. Foolen: *A most serious and extraordinary problem. Intensification of adjectives in Dutch, German, and English*. „Leuvense Bijdragen” 2017, vol. 101, s. 82–100 (engleski, njemački i nizozemski); M. Nigoević: *Intenzifikacija u jeziku: s primjerima iz hrvatskog i talijanskog jezika*. Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Split 2020. (hrvatski i talijanski).

4 E. Nida, Ch. R. Taber: *The Theory and Practice of Translation*. Brill Academic Pub., Leiden 2003, s. 12.

5 Prema: *Online Etymology Dictionary* [<https://www.etymonline.com/search?q=very>, pristupljeno: 1.12.2024].

razdoblju, a prema drugima početkom ranog novoengleskog razdoblja, razvijena je njezina uporaba kao priloga (u današnje vrijeme najčešća), najprije kao modifikatora značenja pridjeva, a kasnije u kombinacijama s drugim priložima⁶.

Intenzifikator *very* pripada vrsti pojačivača za koju se u engleskoj stručnoj literaturi rabi termin *booster*⁷. Taj tip intenzifikatora referira na viši stupanj od neutralnog. Prema istraživanjima pojačivači *very* i *really* među najzastupljenijima su u engleskom jeziku.⁸ No lingvisti zapažaju da je intenzifikator *very* u procesu gramatikalizacije izgubio dio semantičkog, pogotovo modalnog, sadržaja te da je dobio nova, funkcionalna svojstva. Učestalost njegove upotrebe dovela je pak do gubljenja pojačajnog potencijala, zbog čega ga neki lingvisti smatraju funkcionalnom riječju i prototipnim, istrošenim pojačivačem⁹, a drugi opisuju čak i kao praznu riječ. Cornelius Stoffel već 1901. kaže: *It is easy to see that a word which at so early a period was on its way to become an "empty" word, was especially adapted for being used as a colourless intensive.*¹⁰

Doslovni poljski ekvivalent engleskog intenzifikatora jest riječ *bardzo*, dok u hrvatskom i srpskom jeziku istu funkciju imaju sinonimni *jako/jako, vrlo/врло* i *veoma/веома*. U navedenim jezicima to su univerzalni i stilski neobilježeni pojačivači. Krystyna Kleszczowa naglašava da je semantika većine intenzifikatora u poljskom jeziku vezana uz kategorije veličine, količine i jačine/snage.¹¹ Lingvistica je nakon dijakronijske analize izvornih tekstova utvrdila da je značenje poljskog intenzifikatora *bardzo* povezano s priložima

- 6 V. González-Díaz: *Recent developments in English intensifiers: the case of very much*. „English Language and Linguistics” 2008, vol. 12(2), s. 224, prema: D. Biber, S. Johansson, G. Leech, S. Conrad, E. Finegan: *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Longman, London 1999, s. 565.
- 7 D. Bolinger: *Degree Words*. Mouton, The Hague 1972.; Quirk R., Greenbaum S., 1976: *A University Grammar of English*. London: Longman, s. 214; R. Quirk, S. Greenbaum: *A University Grammar...*; C. Paradis: *Degree Modifiers of Adjectives in Spoken British English*. Lund University Press, Lund 1997, s. 77–78.
- 8 D. Biber, S. Johansson, G. Leech, S. Conrad, E. Finegan: *Longman Grammar...*, s. 545; R. Ito, S. Tagliamonte: *Well Weird, Right Dodgy, Very Strange, Really Cool: Layering and Recycling in English Intensifiers*. „Language in Society” 2003, no. 32(2), s. 257–279; G. Kennedy: *Amplifier Collocations in the British National Corpus: Implications for English Language Teaching*. „TESOL Quarterly” 2003, no. 37(3), s. 470.
- 9 D. Bolinger: *Degree Words...*, s. 28; G. Lorenz G., 2002: „Really worthwhile or not really significant? A corpus-based approach to the delexicalization and grammaticalization of intensifiers in Modern English”. In: *New Reflections on Grammaticalization*. Ed. I. Wischer, G. Diewald. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2002, s. 146.
- 10 C. Stoffel: *Intensives and Down-toners*. Carl Winter, Heidelberg 1901, s. 33.
- 11 K. Kleszczowa: *Bardzo podobne, a jednak inne. Z historii polskich wykładników intensywności cechy*. „Prace Filologiczne” 2007, nr 53, s. 320.

gwałtownie ‘nasilno’ i *silnie* ‘snažno’. Etimologija hrvatskih i srpskih pojačivača pokazuje da se ista motiviranost može zapaziti u oba jezika. Intenzifikatori *vrlo/εpno* i *veoma/εeoma* povezani su s kategorijom jačine/snage (**vr̥l̥b* ‘snažan’ ← psl. **vr̥t̥i* ‘vreti’, psl. **jak̥b* ‘snažan’), dok je treći povezan s kategorijom količine (slav. **vel’mi*, **vel’je* ‘puno’).¹²

Engleska riječ *very* može pratiti pridjeve, priloge, glagole i imenice, dok njegovi poljski, hrvatski i srpski doslovni ekvivalenti mogu modificirati značenje pridjeva, priloga i glagola (ako je u njemu sem stupnjevitosti).

U izvornom tekstu intenzifikator *very* pojavljuje se 108¹³ puta i na istim mjestima mogao bi se pojaviti u analiziranim prijevodima. Međutim na istom mjestu u poljskom prijevodu Irene Tuwim njegov doslovni ekvivalent pojavljuje se 46 puta, u prijevodu Monike Adamczyk 67 puta, u hrvatskom prijevodu Marine Leustek tek 15 puta, a u srpskom Luke Semenovića 60 puta.

Statistički gledano najbliži je originalu poljski prijevod Monike Adamczyk. Potvrđuju to također druga istraživanja prijevoda engleskog romana na poljski jezik¹⁴ te prevoditeljičine riječi. Monika Adamczyk u uvodnom dijelu svoje knjige naslovljenom „Od prevoditelja“ piše da je njezina namjera prijevod što vjerniji originalnom tekstu. S druge strane, najmanje doslovnih ekvivalenata engleskog intenzifikatora *very* nalazi se u hrvatskom prijevodu Marine Leustek. No te činjenice nikako ne podrazumijevaju da u ostalim prijevodima nedostaje intenzifikacije značenja.

Prema Andreju Fedorovu u prijevodu se na puno mjesta može posegnuti za različitim jezičnim rješenjima koja su u skladu sa smislom i sadržajem

12 M. Jakubowicz M., 2014: „Czym mogą być motywowane wykładniki intensywności? Na przykładzie różnojęzycznych odpowiedników polskiego bardzo”. W: *Wyrażenia funkcyjne w perspektywie diachronicznej, synchronicznej i porównawczej*. Red. K. Kleszczowa, A. Szczepanek. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 71, 73.

13 U tu brojku nisu uračunati intenzifikatori *very* koji se pojavljuju u pjesmama. Ako je intenzifikator *very* sastavni dio naziva ili imena (npr. *Very Deep Pit*, *Bear of Very Little Brain*) koji se u tekstu pojavljuje na nekoliko mjesta, broji se samo jedanput.

14 Među ostalima: K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004; M. Woźniak: *Puchata przepustka do sławy. Pochwała Ireny Tuwim*. „Przekładaniec” 2012, nr 26, s. 115–134; A. Brąjerska-Mazur: „Kubuś czy Fredzia? Między niedosłownością a dosłownością w przekładzie imienia Winnie-the-Pooh”. W: *(Nie)dosłowność w przekładzie. Od literatury dziecięcej po teksty specjalistyczne*. Red. J. Dybiec-Gajer. Tertium, Kraków 2015, s. 83–92; A. Misiór-Mroczkowska: *The Fuss about the Pooh: On Two Polish Translations of a Story about a Little Bear*. „Styles of Communication” 2016, no. 8(1), s. 28–36; J. Staniuk: *Przekład zakorzeniony jako przejaw manipulizmu na podstawie odbioru Kubusia Puchatka i Fredzi Phi-Phi*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2019, nr 1(43), s. 85–95.

izvornog teksta.¹⁵ Štoviše ta su rješenja ravnopravna, stoga se ne smije dovođiti u pitanje prevoditeljeve odluke. Takva varijantnost odnosi se i na leksičku i na gramatičku razinu teksta. Fedorov naglašava da se kao prijevodni ekvivalenti mogu upotrijebiti međusobno sinonimni izrazi, kao i izrazi koji nisu sinonimni.

Intenzifikator *very* i ostala prevoditeljska rješenja

Intenzifikacija u komunikacijskom procesu sredstvo je uvjeravanja, impresioniranja i sl., što znači da ima osobit perlokucijski učinak. Budući da su intenzifikatori poput engleskog *very* i njegovih poljskih, hrvatskih i srpskih doslovnih ekvivalenata vrlo frekventni i na neki način „izblijeđeni“, često se rabe drugi izrazi koji zbog svoje kreativnosti i originalnosti imaju snažniji pojačajni potencijal. Na taj način klasa intenzifikatora u jeziku ostaje otvorena.¹⁶ U svim analiziranim prijevodima osim doslovnih ekvivalenata pojavljuje se niz drugih morfoloških, leksičkih i semantičko-sintaktičkih rješenja koja imaju funkciju intenzifikacije značenja.

Intenzifikacija uključuje kognitivni proces usporedbe s normom.¹⁷ U hrvatskom i srpskom prijevodu funkciju intenzifikacije značenja vrši komparativ koji se temelji na usporedbi s nekim općeprihvaćenim standardom.

(1) [he] *called out (...) very loudly* → *vikao je (...) joku jaue* (VP)

(2) *he's very Gloomy* → *pa ga je to još više snuždilo* (WP)

(3) *A Very Clever Brain* → *netko mnogo mudriji od njega* (WP)

Budući da je u značenje komparativa uključena gradacija, upotrijebljeni oblici izražavaju viši stupanj intenziteta nego onaj koji je izražen pomoću pozitivu. Oblici pozitivu *jak*, *puno/mnogo*, *mudar* označavaju u tom slučaju referentnu točku, komparativom (1) *jaue*, (2) *više* i (3) *mudriji* pojačava se intenzitet. U (1) i (2) primjeru pojačajnu funkciju vrši komparativ priloga, dok u primjeru (3) – komparativ pridjeva. U svim primjerima osim komparativa pojavljuju se također jezične jedinice koje dodatno povećaju intenzitet. Riječ je o čestici *još* u primjerima (1) i (2) te prilogu *mnogo* u primjeru (3). Konstrukcija *još* + komparativ označava ‘u većoj mjeri, intenzitetu’ i za razliku

15 Fedorov A. V., 1968: *Osnovy obščej teorii perevoda (lingvističeskij očerk)*. Moskva, Vysshaja Škola.

16 S. Tagliamonte, Ch. Roberts: *So weird; so cool...*, s. 281.

17 E. Koenig: „The comparative basis of intensification”. In: *Exploring intensification: Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*. Ed. M. Napoli, M. Ravetto. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2017, s. 15–32.

od konstrukcije bez čestice odnosi se na svojstvo koje je upravo spomenuto i koje je prisutno u oba komparirana objekta.¹⁸ Slično je s prilogom *mnogo* koji u konstrukciji s komparativom ističe veliku razliku prema onome s čim se uspoređuje.

U poljskim prijevodima intenzifikator *bardzo* prate u par primjera deminutivni oblici neke druge riječi.

(4) *Bear of Very Little Brain* → *Miś o Bardzo Małym Rozumku* (KP)

(5) *Bear of Very Little Brain* → *Niedźwiedź o Bardzo Małym Rozumku* (FPP)

(6) [he] *said very quietly* → *powtórzył (...) bardzo cichutko* (FPP)

(7) [he] *would go up very quietly* → *pójdzie teraz bardzo cichutko* (FPP)

U prevedenim nadimcima glavnog lika *Bear of Very Little Brain* u primjerima (4) i (5) pojavljuje se riječ *rozumek* koja je deminutiv imenice polj. *rozum* (hrv. *mozak*). U prijevodu engleske fraze kod primjera (6) i (7) u funkciji adverbijalne oznake za način *quietly* nalazi se riječ *cichutko*, tj. deminutivni oblik poljskog priloga *cicho* (hrv. *tiho*).

U primjerima (1) – (7) riječ je dakle o svojevrsnoj hiperbolizaciji. Takav postupak hiperbolizacije teksta, inače tipičan za dječju književnost, gledano iz sociolingvističke perspektive ima ulogu sličnu intenzifikaciji jer ističe i naglašava određenu kvalitetu ili kvantitetu, uvodi emotivnost i ostavlja snažan dojam na primatelja poruke. No osim toga doprinosi vjerodostojnosti i nedvosmislenosti, ističe i oživljava.¹⁹

Na sintaktičkoj razini hiperbolički karakter ima i repeticija²⁰ intenzifikatora koja je prisutna u hrvatskom i srpskom prijevodu.

(8) *very carefully* → *vrlo, vrlo oprezno* (WP)

(9) *a very long time ago* → *jako, jako давно* (VP)

(10) *a very long time ago* → *prije puno, puno godina* (WP)

U primjeru (8) engleska priložna oznaka načina *very carefully* prevedena je pomoću ponovljenog intenzifikatora *vrlo*, dok je u primjerima (9) i (10) engleska priložna oznaka vremena *a very long time ago* prevedena pomoću ponovljenog intenzifikatora *jako* i priloga *puno*. Kod intenzifikacijske repeticije može se zapaziti prepozicija, tj. kumulirane jezične jedinice nalaze se ispred riječi na koju se odnose. Ona je karakteristična za svakodnevnu, usmenu komunikaciju, no prisutna je također u književnim tekstovima, pogotovo u literaturi za djecu,

18 Usp. *A je viši nego B (ne znači da je B visok) te A je još viši nego B (B je visok)* (Hrvatski jezični portal, pristupljeno: 10.12.2024)

19 K. Bagić: *Rječnik stilskih figura*. Školska knjiga, Zagreb 2012, s. 140–146.

20 O pojavi *repeticije* i *reduplikacije* u hrvatskom jeziku i šire piše Ivan Marković (I. Marković: *Repeticija i reduplikacija u hrvatskome*. „Suvremena lingvistika” 2007, br. 64, s. 141–157).

na primjer u inicijalnim konstrukcijama kao u primjeru (10). Smisao je takve repetitije, uz pojačanje osnovnog značenja, naglašavanje istinitosti iskaza, što potvrđuje da ima pragmatičku funkciju.

U izvornom tekstu romana reduplikacije se ne pojavljuju. Takva prevoditeljska rješenja dokazuju dakle poznavanje ustaljenih izraza tipičnih za dječju književnost te privrženost konvencionalnim pripovjednim formulacijama.

U odnosu na intenzifikaciju značenja najbogatija je primjerima i najraznovrsnija u analiziranim prijevodima leksička razina. Umjesto doslovnih ekvivalenata intenzifikatora *very*, u poljskim prijevodima te hrvatskom i srpskom tekstu pojavljuje se niz drugih jedinica koje imaju ulogu pojačivača. Među njima se nalaze intenzifikatori tipa polj. *strasznie* / hrv. *strašno*, polj. *ogromnie*, polj. *wielce*.

(11) *a Very Deep Pit* → *Strasznie Głęboki Dół* (KP)

(12) [he] *felt very miserable* → *poczuł się strasznie nieszczęśliwy* (KP)

(13) „*I'm very sorry (...)*” → „*Strasznie mi przykro (...)*” (FPP)

(14) „*I'm very sorry (...)*” → „*Strašno mi je žao (...)*” (WP)

(15) *said (...) very much surprised* → *odpowiedział (...) ogromnie zdziwiony* (KP)

(16) [he] *said (...) very much surprised* → *wykrzyknął (...) wielce zdziwiony* (KP)

Takvi intenzifikatori prate pridjeve i priloge te pojačavaju značenje glagola. Pojačivači tog tipa nastaju u procesu neosemantizacije priloga i najčešće su značenjski vezani uz pojmove kao što su veličina, količina, snaga ili moć. No takve su riječi izgubile svoje primarno značenje, ostao je u njima samo sem intenzivnosti: u primjerima (11) – (14) intenzitet koji se odnosi na dubinu, osjećaje nesreće i žalosti zapravo nije povezan sa strahom, u primjeru (15) iznenađenje nije povezano s gromom (polj. *ogromnie* ‘ogromno’), a u primjeru (16) iznenađenje nije povezano s veličinom (polj. *wielce* ‘jako’ od *wielki* ‘velik’). Njihova je upotreba s jedne strane stilski uvjetovana (redukcija ponavljanja iste riječi), s druge je strane dokaz da su doslovni ekvivalenti engleskog *very* s vremenom izgubili svoju izražajnu snagu te da ih se zamjenjuje drugim jedinicama koje izražavaju intenzitet. Takav proces intenzifikacije u prijevodu označava veću emfatičku snagu od one u izvornom tekstu.

Intenzifikatori koje se pojavljuju u primjerima (11) – (15) frekventni su u svakodnevnoj komunikaciji. No primjer (16) stilski se ističe, u rječnicima poljskog jezika²¹ obilježen je kvalifikatorom *knjiški*. Arhaičan prizvuk može se tumačiti time da je prijevod Irene Tuwim nastao krajem 30-ih godina 20. st. i pokazuje podudaranje prijevodnih sredstava s onima koja su karakteristič-

21 Usp. Literatura.

na za određeno razdoblje u cilnom jeziku.²² Etimologija toga intenzifikatora vezana je uz riječ *wielki* 'velik', koja se odnosi na dimenziju veću od uobičajene, prosječne.

Zanimljivo je da se u analiziranim tekstovima pojavljuju i druga prevoditeljska rješenja koja se nadovezuju na istu etimologiju.

- (17) *it would be very convenient* → *byłaby to wielka wygoda* (FPP)
- (18) *[he] said (...) very much impressed by it* → *rzekł (...) z wielkim podziwem* (KP)
- (19) *into a pocket, where it is very comforting to feel him (...)* → *wywarło to wielkie wrażenie* (FPP)
- (20) *into a pocket, where it is very comforting to feel him (...)* → *пружа велику утеху* (VP)
- (21) *[he] didn't feel very brave (...)* → *nie czuł w sobie wiele odwagi* (KP)

No u navedenim primjerima, iako je riječ o kontekstima u kojima se naglašava intenzitet nekih svojstava ili osjećaja, kao prijevodni ekvivalenti ne pojavljuju se intenzifikatori. Engleske fraze *very* + pridjev ili particip prevedene su pomoću nominalnih fraza pridjev ili broj + imenica. Međutim upotrijebljeni evaluativni pridjevi u primjerima (17) – (20) eksplicitno izražavaju intenzitet, pa stoga utječu i na „težinu“ tvrdnji. U primjeru (21) pojavljuje se broj koji označava 'veliku količinu nečega'. Takve transformacije vode do nominalizacije stila. Ipak sintaktička konciznost prisutna u prijevodima ne utječe na pragmatičku ekvivalentnost između izvornog teksta i tekstova na slavenskim jezicima. Intenzifikacija značenja i perlokucijska učinkovitost su ekvivalentne.

Osim uobičajenih i često rabljenih intenzifikatora prevoditelji posežu i za jedinicama koje su još u procesu leksikalizacije značenja.

- (22) *[he] went back (...) feeling very proud* → *udał się do swojego domu i niezmiernie dumny z tego, co zrobił (...)* (FPP)
- (23) *[he] was very excited* → *było ono z tego powodu niesłychanie przejęte* (KP)
- (24) *said in a very solemn voice* → *izjavi izuzetno svečanim glasom* (WP)
- (25) „*I do remember,*” *he said, „only Pooh doesn't very well (...)*” → „*Сећам се*”, *рекао је. „Само, Пу се не сећа нарочито добро (...)*” (VP)
- (26) „*Very good honey this (...)*” → „*Izvanredan med!*” (WP)
- (27) „*Very good honey this (...)*” → „*Ово је заустма добар мед (...)*” (VP)
- (28) *So when [he] came stumping along, Eeyore was very glad to be able to stop thinking for a little* → *Zato se silno obradovao kad je (...)* *iskrsnuo pred njim* (WP)

22 Više o varijantosti analiziranih poljskih prijevoda piše Roman Lewicki (R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017, s. 173–193).

Mogućnost uporabe jezičnih jedinica koje nisu doslovni ekvivalenti engleskog pojačivača *very* uvjetovana je kontekstom. Dok su intenzifikatori kao hrv. *strašno* i polj. *strasznie* potpuno leksikalizirani, prilozi koji su upotrijebljeni u primjerima (22) – (28) nisu te imaju dodatna značenja. U primjeru (22) osim pojačanja prisutno je i značenje nemjerljivosti osjećaja ponosa o čemu govori etimologija riječi *niezmiernie* (ne + mjeriti). U primjeru (23) zbog priloga *niesłuchanie* (ne + čuti) riječ je o tolikom uzbuđenju da se za njega još nije čulo. Primjeri (24) – (26) sadrže priloge koji upućuju na posebnost, osobitost, neuobičajenost, dok se u primjeru (27) pojavljuje asocijacija na istinu. Primjer (28) prikazuje pak povezanost intenziteta sa snagom osjećaja radosti. Iako je u prvom planu svih istaknutih jedinica pojačavanje intenziteta, vidljive su i suptilne semantičke razlike između njih.

Kao ekvivalent engleskog intenzifikatora *very* u prijevodima se pojavljuje i druga vrsta pojačivača koja se zove *maksimizator* (eng. *maximizer*)²³. Za njih je tipično označavanje maksimuma, najvišeg stupnja svojstva na impliciranoj ljestvici koje je u analiziranim primjerima izraženo pomoću pridjeva u pozitivu.

(29) *a very nice pot* → *calkiem miła baryłeczka* (KP)

(30) *[he] would go up very quietly to the Six Pine Trees* → *Omuhu he cacbum muxo do IIIecm borova* (VP)

Poljski leksem *calkiem* te srpski *cacbum* znače 'u punoj mjeri, u potpunosti; posve, totalno'. No važno je naglasiti da se u poljskom jeziku taj prilog osim u značenju maksimuma svojstva pojavljuje i u drugom značenju: 'ono o čemu se govori ima određeno svojstvo u tolikoj mjeri da se može reći da ga ima, iako govornik to nije očekivao'.²⁴ Istaknut element u primjeru (29) moglo bi se stoga interpretirati na dva načina, kao 'potpuno' ili kao 'u nekom stupnju'. Usporedba s izvornim tekstom sugerira da se i u primjeru (30) nalazi intenzifikator. Međutim Carita Paradis ističe da je upotreba intenzifikatora ograničena semantičkim značajkama kolokacijskoga pridjeva u dvije dimenzije: totalitet (eng. *totality modification*) i skalarnost (eng. *gradable modification*). S obzirom na to da se maksimizatori odnose na postizanje krajnje točke, oni mogu pratiti samo pridjeve koji su semantički povezani s granicom.²⁵ U primjeru (29) umjesto intenziteta pojavljuje se dakle modalno značenje, što je odstupanje od značenja u izvornom tekstu, po čemu je prijevod Irene Tuwim inače poznat.

23 R. Quirk, S. Greenbaum: *A University Grammar...*, s. 214; R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech, J. Svartvik: *A Comprehensive Grammar...*; G. Kennedy: *Amplifier Collocations...*

24 Značenja leksema citirana su prema online rječnicima navedenim u Literaturi.

25 C. Paradis: *Degree Modifiers...*, s. 26.

Jedna od metoda prijevoda intenzifikatora jest i upotreba leksema koji sadrže sem manjeg ili većeg intenziteta u odnosu na jedinice koje prati intenzifikator u izvornom tekstu.

(31) [he] *said very quietly* → *šapne* (WP)

(32) *said Owl very loudly* → *huknęła* Sowa (KP)

(33) *said Owl very loudly* → *zakriješti* Sova (WP)

U primjeru (31) umjesto ekvivalenta glagola *said* (od *say* 'reći') i pojačivača pojavljuje se glagol *šapnuti* koji znači 'reći tiho, povjerljivo', dok se u primjerima (32) i (33) pojavljuju glagoli koji sadrže sem glasnoće: *huknąć* 'vikati na nekoga, opominjati ili podučavati' i *zakriještati* 'glasati se prodorno i hrapavo'. Valja zapaziti da su i poljski i hrvatski prevoditelj upotrijebili onomatopejske glagole koji imitiraju glasanje ptica, čime se pridodaje slikovitosti izraza, važnoj i tipičnoj odlici dječje književnosti.

Prevoditelji intenzifikaciju značenja postižu i pomoću imeničkih sintagmi. U njima se emfaza ne postiže pomoću intenzifikatora, no pojačano se značenje pojavljuje u sintagmi u atributnoj poziciji.

(34) [he] *called out (...) very loudly* → *krzyknął donośnym głosem* (KP)

(35) [he] *called out (...) very loudly* → *vikne gromkim glasom* (WP)

(36) *said Owl very loudly* → *рекла је Сова повишеним гласом* (VP)

Značenja upotrijebljenih atributa sadrže sem intenzivnosti. U primjerima (34) i (35) imenica *glas* povezana je u kolokaciji sa sinonimnim pridjevima polj. *donośny* i hrv. *gromak* u značenju 'jako glasan', dok u srpskom prijevodu (36) glagolski pridjev trpni *повишени* označava 'glasniji nego obično'. Umjesto intenzifikatora *very* i priloga koji prate glagole u prijevodima pojavljuju se dakle imeničke sintagme. Njihova upotreba rezultira već spomenutom nominalizacijom stila.

Intenzifikacija značenja može se također postići pomoću metaforičkih izraza. Metafore naime nadilaze semantička ograničenja i proširuju značenja. Metaforički izrazi dopuštaju konceptualna preslikavanja iz konkretnih u apstraktne domene.²⁶ No za njihovo razumijevanje i prevođenje potreban je puno veći intelektualni napor. Sličan je postupak u odnosu na kolokacije. Iako je riječ o spojevima riječi koji nisu metaforički, oni su za prevoditelje semantički i sintaktički jako komplicirane strukture.

(37) [he] *was very proud* → *zasija od ponosa* (WP)

(38) [he] *tried very hard* → *z całych sił starał się* (FPP)

(39) [he] *tried very hard* → *настојао је свим снагама* (VP)

(40) [he] *was very excited* → *poruszony do głębi* (KP)

26 C. Paradis: *Configurations, construals and change: Expressions of DEGREE*. „English Language and Linguistics” 2008, no. 12, s. 317–343.

(41) [he] *thought very carefully* → *duboko se zamislio* (WP)

(42) [he] *thought very carefully* → *дубоко се замислио* (VP)

U primjeru (37) upotrijebljen je hrvatski frazem *sijati od ponosa* 'biti jako ponosan' pomoću kojeg primatelj poruke vizualno doživljava izražavanje jakog pozitivnog osjećaja. S obzirom na prototipnog čitatelja teksta – djeću – intenzifikacija toga tipa u prijevodu ima veći učinak nego pojačivač *very* u izvornome tekstu. Analogna je situacija kod frazema u primjerima (38) i (39) u poljskom i srpskom prijevodu koji znače 'ulažući maksimalni napor u neku aktivnost; vrlo; iskreno'. U primjerima (41) i (42) nalaze se ekvivalentne kolokacije, koje znače 'zamisliti se jako, u velikoj mjeri, intenzivno'. Valja zapaziti da je kod primjera (38) i (39) te (40), (41) i (42) riječ o istoj etimologiji (polj. *siła* 'snaga' *głębina* 'dubina').

Korištenje frazema i kolokacija u procesu intenzifikacije značenja domesticira prijevod. Domestikacija (podomaćenje) prijevoda strategija je u kojoj se stranost prisutna u izvornom tekstu u prijevodu svodi na minimum, za razliku od forenizacije (postranjenja) u kojoj se naglašavaju posebnosti i kontrasti. O domestikaciji se govori u slučaju postojanja razlika u kulturnim konotacijama između izvornog teksta i njegova prijevoda.²⁷ Ako takva disharmonija ne postoji, svaki je prijevod ujedno domestikacija i forenizacija, jer se tekst na stranom jeziku, koji pripada stranoj kulturi, prevodi na ciljani jezik i predstavlja ciljanoj kulturi.²⁸ U analiziranim tekstovima razlike u kulturnim konotacijama ne postoje, sadržaj priče je univerzalan, no odabir određenih jezičnih jedinica u prijevodu vidljivo približava tekst poljskom, hrvatskom i srpskom čitatelju. Upotrijebljeni frazemi i kolokacije su naime nepromjenjivi izrazi (eng. *fixed expressions*) vezani za određenu kulturu i jezik. Na taj način prijevod postaje bliži čitatelju, jer se pošiljatelj poruke izražava na način na kojemu prirodno komuniciraju govornici ciljanog jezika.

Zapažanja A. Fedorova (1968) o varijantnosti odnose se na prijevode u jednom jeziku, no zbog bliskosti slavenskih jezika i česte formalne korespondencije među njima varijantnost se prevoditeljskih rješenja može primijeniti i u širem kontekstu, tj. u različitim kombinacijama slavenskih jezika. Valja naime zapaziti da su u primjerima (9) i (10) u srpskom i hrvatskom prijevodu upotrijebljene konvencionalne, sinonimne inicijalne formule koje se pojavljuju u bajkama. U primjerima (13) i (14) u poljskom i hrvatskom jeziku upotrijebljeni su sinonimni intenzifikatori visoke frekventnosti uporabe u sva-

27 W. Yang: *Brief study on domestication and foreignization in translation*. „Journal of Language Teaching and Research” 2010, no. 1(1), s. 77.

28 G. Schmidt: *Foreignization and domestication in the Croatian translations of Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray*. „Jezikoslovlje” 2013, br. 14(2–3), s. 537–548.

kodnevnoj komunikaciji. U primjerima pak (19) i (20) u poljskom i srpskom prijevodu intenzifikacija se značenja postiže pomoću riječi iste etimologije.

Kod prevoditeljskih rješenja najbrojnije su transformacije koje se odnose na leksičku razinu. No intenzifikacija značenja u prijevodima ponekad je rezultat transformacije u kojoj je preoblikovana sintaktička struktura izvornog teksta. Riječ je o postupcima koji se koriste da bi se postigla ekvivalentnost semantičkih mikrojedinica, u analiziranom materijalu – engleskog intenzifikatora *very*. U primjerima (1) – (3) i (17) – (21) takvu transformaciju omogućuju kontekst te pragmatičan aspekt. Neobavezne transformacije koriste se radi zadržavanja prirodnosti izraza, a često ovise i o sociolektu i idiolektu prevoditelja.

Za razliku od slavenskih jezika u kojima su njezini doslovni ekvivalenti, tj. polj. *bardzo*, hrv. *jako/vrlo/veoma* i srp. *jako/врло/веома* povezani isključivo s pridjevima, priložima i glagolima, u engleskom jeziku riječ *very* može pratiti i imenice. U tom se slučaju *very* upotrebljava u dvije svrhe: 1) kako bi se naglasilo da je nešto što je izraženo pomoću imenice točno, pravo, posebno ili potpuno isto; 2) kako bi se odredio ekstremni položaj ili ekstremna točka u vremenu.²⁹

(43) *at the very bottom of the jar* → на **самоме** дну *ћупа* (VP)

(44) *in the very middle of his supper* → у **самом** *šrodku* *kolacji* (FPP)

(45) *at the very top of the Forrest* → на **самом** *skraju* *Lasu* (KP)

(46) *at the very top of the Forrest* → (...) у *Šumi*, на **самом** *vrhu* *najvišeg brežuljka* (WP)

U navedenim primjerima *very* se pojavljuje u drugom značenju i vrši atributivnu funkciju. Zbog sustavnih jezičnih razlika izvornu konstrukciju nije moguće sačuvati, a u prijevodima kao ekvivalentne strukture nalaze se imeničke sintagme s funkcionalnom riječju polj. *sam*, hrv. *sam* i srp. *cam*. Pomoću njih govornik ukazuje da je specifična vrijednost onoga o čemu se raspravlja toliko velika da doseže granicu koja se ne može prijeći. U izvornom tekstu i u prijevodima pojavljuju se dakle jezične jedinice čije se funkcije poklapaju.

Zaključak

Intenzifikacija značenja jezični je fenomen koji može biti realiziran pomoću različitih jezičnih sredstava. Analiza prikupljenog materijala pokazala je da se

29 Prema: *Online Cambridge Dictionary* [www.dictionary.cambridge.org, pristupljeno: 1.12.2024] i *Online Collins Dictionary* [www.collinsdictionary.com, pristupljeno: 1.12.2024].

prevoditeljski postupci u prevođenju intenzifikatora *very* vežu uz morfološku, leksičku, frazeološku i semantičko-sintaktičku razinu.

Premda bi se zbog svoje konvencionalnosti, univerzalnosti i jednoznačne semantike ekvivalenti engleskog *very*, tj. polj. *bardzo*, hrv. *jako/vrlo*, i srp. *врло/јасно/веома*, mogli pojaviti na svim mjestima, usporedba engleskog intenzifikatora *very* s njegovim poljskim, hrvatskim i srpskim prijevodnim ekvivalentima dokazala je da doslovni ekvivalenti nisu najčešći izbor prevoditelja. Oni su se odlučili za druga rješenja, no njihove odluke ponekad utječu na modifikaciju značenja. Uz intenzifikaciju sadržaja često je prisutno dodatno značenje ili veći intenzitet nego onaj koji je u izvornom tekstu (hiperbolizacija). Ipak, sve te promjene vezane uz intenzifikaciju značenja ne odnose se i na semantiku na makrorazini, te unatoč očitim razlikama prijevodi prenose adekvatan sadržaj i imaju ekvivalentan perlokucijski učinak. Svi oni sadrže i element kvalitativne ili kvantitativne ocjene.

Uporabom idiomatskih konstrukcija, frazema i kolokacija umjesto doslovnog prijevoda intenzifikatora *very* prevoditelji postižu jezičnu prirodnost i domesticiraju tekst. U svim analiziranim primjerima odabir ekvivalenata u skladu je sa sociokulturnim kontekstom, tj. jezičnim registrom primjerenim djeci i prirodnošću iskaza. Činjenica da prevoditelji ne slijede slijepo izvorne gramatičke kategorije i doslovne ekvivalente dokaz je da su forma i stil bitni nositelji poruke i smisla.

Literatura

- K. Bagić: *Rječnik stilskih figura*. Školska knjiga, Zagreb 2012.
- R. Baños: 'That is so cool': investigating the translation of adverbial intensifiers in English-Spanish dubbing through a parallel corpus of sitcoms. „Perspectives: Studies in Translatology Journal” 2013, no. 21(4), s. 526–542.
- D. Biber, S. Johansson, G. Leech, S. Conrad, E. Finegan: *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Longman, London 1999.
- D. Bolinger: *Degree Words*. Mouton, The Hague 1972.
- A. Brajerska-Mazur: „Kubuś czy Fredzia? Między niedosłownością a dosłownością w przekładzie imienia Winnie-the-Pooh”. W: (Nie)dosłowność w przekładzie. *Od literatury dziecięcej po teksty specjalistyczne*. Red. J. Dybiec-Gajer. Tertium, Kraków 2015, s. 83–92.
- S. Cacchiani S., 2009: „Translating Intensifiers: (Non-) Equivalences Across English and Italian”. In: *Translation practices: Through language to culture*. Ed. A. Chantler, C. Dente. Rodopi, Amsterdam 2009, s. 31–46.

- A. V. Fedorov: *Osnovy obščej teorii perevoda (lingvističeskij očerk)*. Vysšaja Škola, Moskva 1968 [A. B. Федоров: *Основы общей теории перевода (Лингвистический очерк)*. Высшая школа, Москва 1968.].
- V. González-Díaz: *Recent developments in English intensifiers: the case of very much*. „English Language and Linguistics” 2008, vol. 12(2), s. 221–243.
- K. Hejrowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- R. Ito, S. Tagliamonte: *Well Weird, Right Dodgy, Very Strange, Really Cool: Layering and Recycling in English Intensifiers*. „Language in Society” 2003, no. 32(2), s. 257–279.
- M. Jakubowicz M., 2014: „Czym mogą być motywowane wykładniki intensywności? Na przykładzie różnojęzycznych odpowiedników polskiego *bardzo*”. W: *Wyrażenia funkcyjne w perspektywie diachronicznej, synchronicznej i porównawczej*. Red. K. Kleszczowa, A. Szczepanek. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 69–78.
- G. Kennedy: *Amplifier Collocations in the British National Corpus: Implications for English Language Teaching*. „TESOL Quarterly” 2003, no. 37(3), s. 467–487.
- K. Kleszczowa: *Bardzo podobne, a jednak inne. Z historii polskich wykładników intensywności cechy*. „Prace Filologiczne” 2007, nr 53, s. 315–321.
- E. Koenig: „The comparative basis of intensification”. In: *Exploring intensification: Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*. Ed. M. Napoli, M. Ravetto. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2017, s. 15–32.
- R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
- V. López Folgado: *Interpretive Use: Translating Intensification*. „Revista Alicantina de Estudios Ingleses” 2001, no. 14, s. 123–135.
- G. Lorenz G., 2002: „Really worthwhile or not really significant? A corpus-based approach to the delexicalization and grammaticalization of intensifiers in Modern English”. In: *New Reflections on Grammaticalization*. Ed. I. Wischer, G. Diewald. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2002, s. 143–161.
- I. Marković: *Repeticija i reduplikacija u hrvatskome*. „Suvremena lingvistika” 2007, br. 64, s. 141–157.
- A. Misior-Mroczkowska: *The Fuss about the Pooh: On Two Polish Translations of a Story about a Little Bear*. „Styles of Communication” 2016, no. 8(1), s. 28–36.
- E. Nida, Ch. R. Taber: *The Theory and Practice of Translation*. Brill Academic Pub., Leiden 2003.

- M. Nigoević: *Intenzifikacija u jeziku: s primjerima iz hrvatskog i talijanskog jezika*. Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Split 2020.
- C. Paradis: *Degree Modifiers of Adjectives in Spoken British English*. Lund University Press, Lund 1997.
- C. Paradis: *Configurations, construals and change: Expressions of DEGREE*. „English Language and Linguistics” 2008, no. 12, s. 317–343.
- A. Pilkington: *Poetic effects: a relevance theory perspective*. In: *Literary Pragmatics*. Ed. R. Sell. Routledge, London 1991, s. 44–61.
- A. Pintarić Pavić, Z. Frleta: *Upwards intensifiers in the English, German and Croatian language*. „Vestnik za tuje jezike. Journal for Foreign Languages” 2014, br. 6(1), s. 31–48.
- T. Poonlarp T., 2007: „Unfolding intensifiers: A perspective from Thai and English”. In: *Unfolding linguistics*. Ed. W. Aroonmanakun. Chulalongkorn University Printing House, Bangkok 2007, s.111–124.
- T. Pyles, J. Algeo: *The origins and development of the English language*. Heinle, Boston 1993.
- R. Quirk, S. Greenbaum: *A University Grammar of English*. Longman, London 1976.
- R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech, J. Svartvik: *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Longman, London 1985.
- G. Schmidt: *Foreignization and domestication in the Croatian translations of Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray*. „Jezikoslovlje” 2013, br. 14(2–3), s. 537–548.
- J. Staniuk: *Przekład zakorzeniony jako przejaw manipulizmu na podstawie odbioru Kubusia Puchatka i Fredzi Phi-Phi*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2019, nr 1(43), s. 85–95.
- C. Stoffel: *Intensives and Down-toners*. Carl Winter, Heidelberg 1901.
- S. Tagliamonte, Ch. Roberts: *So weird; so cool; so innovative: The use of intensifiers in the television series Friends*. „American Speech” 2005, vol. 80(3), s. 280–300.
- T. van der Wouden, A. Foolen: *A most serious and extraordinary problem. Intensification of adjectives in Dutch, German, and English*. „Leuvense Bijdragen” 2017, vol. 101, s. 82–100.
- M. Woźniak: *Puchata przepustka do sławy. Pochwała Ireny Tuwim*. „Przekładaniec” 2012, nr 26, s. 115–134.
- W. Yang: *Brief study on domestication and foreignization in translation*. „Journal of Language Teaching and Research” 2010, no. 1(1), s. 77–80.

Internetski izvori

Hrvatski jezični portal: www.hjp.znanje.hr [pristupljeno: 10.12.2024]
Online Ethymology Dictionary: <https://www.etymonline.com/search?q=very>
[pristupljeno: 10.12.2024]
Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/lista/a.html> [pristupljeno: 10.12.2024]
Słownik języka polskiego PWN: www.sjp.pwn.pl [pristupljeno: 10.12.2024]
Wielki słownik języka polskiego: www.wsjp.pl [pristupljeno: 10.12.2024]

Izvorni tekst i prijevodi

A. A. Milne: *Winnie-the-Pooh*. Dean Publishing, Macedon 2019 [1926].
A. A. Milne: *Kubuś Puchatek. Chatka Puchatka*. Tłum. I. Tuwim. Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa 2018 [1938].
A. A. Milne: *Fredzia Phi-Phi*. Tłum. M. Adamczyk. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986.
A. A. Milne: *Medo Winnie zvani Pooh*. Prev. M. Leustek. Katarina Zrinski, Varaždin 1998.
A. A. Милн: *Вини Пу. Кућа на Пуовом углу*. Прев. Л. Семеновић. Просвета, Београд 1963 [1951].

Paulina Pycia-Košćak

Engleski intenzifikator *very* i njegovi hrvatski, srpski i poljski prijevodni ekvivalenti (na primjeru „Winnie the Pooh“ A. A. Milnea i hrvatskog, srpskog te dvaju poljskih prijevoda)

SAŽETAK | U radu se analiziraju prijevodni ekvivalenti engleskog intenzifikatora *very* u poljskom, hrvatskom i srpskom jeziku. Materijal za istraživanje prikupljen je iz dva poljska, hrvatskog i srpskog prijevoda engleskog romana za djecu „Winnie the Pooh“ A. A. Milnea. Cilj je rada prikazati različita prevoditeljska rješenja vezana uz intenzifikaciju značenja. Ta rješenja obuhvaćaju postupke na morfološkom, leksičkom i semantičko-sintaktičkom planu. Analiza primjera dokazala je da doslovan ekvivalent engleskog intenzifikatora nije najčešći izbor prevoditelja te da je u pitanju širok raspon različitih jezičnih struktura – bilo jednostavnih, bilo kompleksnih – koje vrše istu ili sličnu funkciju. Različita prevoditeljska rješenja uključuju također, osim intenzifikacije značenja, sekundarna značenja ili veći stupanj intenzifikacije sadržaja od onoga koji se nalazi u izvornom tekstu. No svi ekvivalenti sadrže element kvalitativne ili kvantitativne ocjene, a njihov je odabir u skladu sa sociokulturnim kontekstom, tj. jezičnim registrom primjerenim djeci i prirodnošću iskaza.

KLJUČNE RIJEČI | intenzifikator, prijevod, ekvivalencija, dječja književnost

Paulina Pycia-Kośćcak

The English Intensifier *Very* and Its Croatian, Serbian and Polish Translation Equivalents (based on “Winnie the Pooh” by A. A. Milne and Croatian, Serbian and, two Polish translations)

SUMMARY | The paper analyzes the translation equivalents of the English intensifier *very* in Polish, Croatian and Serbian language. The research material was collected from two Polish, Croatian and Serbian translations of the English children's novel “Winnie the Pooh” by A. A. Milne. The aim of the work is to present different translation solutions related to the intensification of meaning. These solutions include procedures on the morphological, lexical and semantic-syntactic level. The analysis of the examples proved that the literal equivalent of the English intensifier is not the most common choice of translators, and that there is a wide range of different linguistic structures – either simple or complex – that perform the same or a similar function. Different translation solutions also include, in addition to intensification of meaning, secondary meanings or a greater degree of intensification of content than that found in the original text. But all equivalents contain an element of qualitative or quantitative evaluation, and their selection is in accordance with the sociocultural context, i.e. language register suitable for children and the naturalness of utterances.

KEYWORDS | intensifier, translation, equivalence, children's literature

Paulina Pycia-Kośćcak

Angielski intensyfikator *very* oraz jego chorwackie, serbskie i polskie ekwiwalenty przekładowe (na materiale powieści „Kubuś Puchatek” A.A. Milne’a oraz jego przekładów na język chorwacki, serbski i polski)

STRESZCZENIE | W artykule dokonano analizy ekwiwalentów przekładowych angielskiego intensyfikatora *bardzo* w języku polskim, chorwackim i serbskim. Materiał badawczy zebrano z dwóch przekładów na język polski oraz chorwackiego i serbskiego tłumaczenia angielskiej powieści dla dzieci „Kubuś Puchatek” autorstwa A.A. Milne’a. Celem pracy jest przedstawienie różnych rozwiązań tłumaczeniowych związanych z intensyfikacją znaczenia. Rozwiązania te obejmują procedury na poziomie morfologicznym, leksykalnym i semantyczno-syntaktycznym. Analiza przykładów wykazała, że dosłowny odpowiednik angielskiego intensyfikatora nie jest najczęstszym wyborem tłumaczy i że istnieje szeroka gama różnych struktur językowych – zarówno prostych, jak i złożonych – spełniających tę samą lub podobną funkcję. Różne rozwiązania tłumaczeniowe zawierają, oprócz intensyfikacji znaczeń, także znaczenia dodatkowe lub większy stopień intensyfikacji treści niż ten występujący w tekście oryginalnym. Wszystkie ekwiwalenty zawierają jednak element oceny jakościowej lub ilościowej, a ich dobór jest zgodny z kontekstem społeczno-kulturowym, czyli odpowiednim dla dzieci rejestrem językowym i naturalnością wypowiedzi.

SŁOWA KLUCZOWE | intensyfikator, przekład, ekwiwalencja, literatura dziecięca

PAULINA PYCIA-KOŠČAK | dr. sc., zaposlena je na Institutu za jezikoslovlje Šleskog sveučilišta u Katowicama. Područja su njezina znanstvenoga interesa hrvatsko-poljska kontrastivna lingvistika, sociolingvistika, ekvivalencija u prijevodu i glotodidaktika. Autorica je monografije *Pleć a język (na materiale współczesnego języka polskiego i chorwackiego)* i više od 30 znanstvenih članaka te suurednica triju zbornika. Znanstvene radove objavljuje na poljskome, hrvatskome i engleskome. Sudionica je brojnih međunarodnih znanstvenih skupova. Članica je lingvističkoga odbora Poljske akademije znanosti (podružnica Katowice) (*Komisja Językoznawstwa PAN, o. Katowice*), Poljskoga jezikoslovnog društva (*PTJ*) i hrvatskoga Društva za primijenjenu lingvistiku (*HDPL*).



Co ma kogut do słoika, czyli o profilowaniu i przekładzie raz jeszcze

The Rooster and the Jar About Profiling and Translation Once Again

Dilyana Dencheva



<https://orcid.org/0000-0003-1969-6020>

SOFIA UNIVERSITY SAINT KLIMENT OHRIDSKI
dilyana_dencheva@slav.uni-sofia.bg

Data zgłoszenia: 2.11.2024 r. | Data akceptacji: 6.03.2025 r.

ABSTRACT | The article proposes an approach to metaphorical meaning from the point of view of the theory of profiling, developed within the Polish tradition of cognitive science. The focus of the article, however, lies on the various types of relations that arise between the tenor and vehicle of metaphor on the interlingual plane, depending on the profile. Within these relations, various translation problems emerge, including metaphorical *false friends*. The article also presents the possibilities, offered by taking profiles into account when selecting a *translat*.

KEYWORDS | metaphor, profile, translation, metaphorical false friends

Metafora a profilowanie

Pod koniec ubiegłego stulecia w polskim kognitywizmie ukształtowała się teoria profilowania, zapoczątkowana przez Annę Wierzbicką, a rozwinięta przez Jerzego Bartmińskiego i Stanisławę Niebrzegowską. Teorię tę należy odróżnić od teorii profilowania Ronalda Langackera, zgodnie z którą użycie każdego wyrazu przywołuje całą dziedzinę pojęciową, której wyraz ten dotyczy¹. Przy-
pomnę w skrócie prace Bartmińskiego i Niebrzegowskiej, według których

profilowanie jest subiektywną (tj. mającą swój podmiot) operacją językowo-pojęciową, polegającą na swoistym kształtowaniu obrazu przedmiotu poprzez ujęcie go w określonych aspektach (podkategoriach, fasetach), takich jak np. pochodzenie, cechy, wygląd, funkcje, zdarzenia, przeżycia itp., w ramach pewnego typu wiedzy i zgodnie z wymogami określonego punktu widzenia².

Efektem procesu profilowania jest profil, który nie jest innym znaczeniem, nie jest także wariantem znaczenia, lecz raczej wariantem *w y o b r a ż e n i a* prototypowego przedmiotu. Profile są sposobami organizacji treści semantycznej wewnątrz znaczeń. Z bogactwa cech bazowych, tj. ogółu cech utrwalonych, użytkownik dokonuje wyboru i tworzy konfiguracje, które są w dużym stopniu konwencjonalne³. Szczególnie ważnym spostrzeżeniem Bartmińskiego i Niebrzegowskiej jest to, że jakość profilu pozostaje w stałym związku z wyborem składnika kategoryzującego, przy czym odróżnia się kategoryzację nadrzędną i kategoryzację na niższym poziomie. Autorzy wnioskują, że różne kategoryzacje wyznaczają różne znaczenia wtedy, kiedy w grę wchodzi inne denotaty, np. *kania* – ‘ptak’ i ‘grzyb’, *żuraw* – ‘ptak’ i ‘urządzenie studienne’⁴.

Idee profilowania zostały jeszcze szerzej rozwinięte w polskich badaniach językoznawczych. Przykładowo Mariola Jakubowicz uważa, że procesem profilowania można tłumaczyć przypadki polisemii, enancjosemii, a niekie-

1 Więcej na temat różnic między dwiema teoriami zob.: R. Grzegorzczkova: *Profilowanie a inne pojęcia opisujące hierarchiczną strukturę znaczenia*. W: *Profilowanie w języku i tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 9; J. Bartmiński, S. Niebrzegowska: *Profile a podmiotowa interpretacja świata*. W: *Profilowanie w języku i tekście...*, s. 211; Z. Muszyński: *Profilowanie „profilowania”*. W: *Profilowanie w języku i tekście...*, s. 19; U. Majer-Baranowska: *Dwie koncepcje profilowania pojęć w lingwistyce*. „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 2004, nr 16, s. 85–109.

2 J. Bartmiński, S. Niebrzegowska: *Profile a podmiotowa interpretacja świata...*, s. 212.

3 J. Bartmiński: *O profilowaniu i profilach raz jeszcze*. W: *O definicjach i definiowaniu*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1993, s. 269.

4 J. Bartmiński, S. Niebrzegowska: *Profile a podmiotowa interpretacja świata...*, s. 219.

dy homonimii⁵. Zdaniem Małgorzaty Brzozowskiej procesem profilowania jest derywacja onomazjologiczna, np. nazw grzybów, są nim również zmiany semantyczne i etymologia⁶. Z kolei Adam Głaz za pomocą przykładów zawierających leksem *window* unaocnił, że podczas jego kontekstowej realizacji zachodzi proces profilowania niektórych cech semantycznych, a inne zostają ukryte⁷. Autor pokazuje również, że ten sam profil może zostać wykreowany nie tylko podczas dosłownego, lecz także podczas metaforycznego użycia leksemu, np. 1) użycie dosłowne: *The first thing she does when she's picked up is lean her head out of the window and scream*; 2) użycie metaforyczne: *His Second Epistle to the Corinthians opens a window into the very emotions of his heart*. W obu przypadkach, jak stwierdza autor, mamy do czynienia z *window*, wyprofilowanym jako *otwór, przez który można wnikać w głąb czegoś*.

Idąc w ślady Głaza, w innym swoim tekście⁸ zaproponowałam podejście ujmujące profilowanie jako proces budowania znaczenia metaforycznego. Stanowisko to mocno krzyżuje się z postulatami teorii interakcjonistycznej, która – mimo że jedna z najstarszych – zostawia metaforologii pokątną spuściznę. Przypomnę klasyczne stanowisko Maxa Blacka, według którego „metafora selekcjonuje, uwypukla, wycisza i organizuje cechy przedmiotu głównego, przystosowując do niego wypowiedzi odnoszące się zwykle do przedmiotu pomocniczego”. Metafora jest także „filtrem, przepuszczającym tylko określone semantyczne cechy”⁹. Podobne są opinie Ryszarda Tokarskiego, którego zdaniem w procesie metaforyzacji zawsze zachodzi „neutralizacja niektórych cech znaczeniowych tematu pomocniczego”¹⁰, oraz Teresy Dobrzyńskiej, która uważa, że „ostateczny sens metafory budowany jest z części znaczenia i/lub konotacji owego nośnika”¹¹, i innych badaczy.

W następnych częściach artykułu, analizując kontekstową realizację leksemu *worek*, rozwinę idee Głaza, po czym spróbuję zaszcześcić ideę profilowania

5 M. Jakubowicz: *Profilowanie w derywacji semantycznej*. W: *Profilowanie w języku i tekście...*, s. 159.

6 M. Brzozowska: *Profilowanie a nominacja i etymologia*. W: *Profilowanie w języku i tekście...*, s. 249.

7 A. Głaz: *Profilowanie pojęć w tekście a jego (nie)przekładalność*. W: *Profilowanie w języku i tekście...*, s. 189.

8 D. Dencheva: *Metafora i prevodimost. Podhod na lingvista*. Lektura, Sofia 2015 [Д. Денчева: *Метафора и преводимост. Подход на лингвиста*. Лектура, София, 2015].

9 M. Black: *Metafora*. „Pamiętnik Literacki” 1971, R. 62, z. 3, s. 232.

10 R. Tokarski: *Metafora – zagadka: możliwości interpretacji*. W: *Studia o tropach I*. Red. T. Dobrzyńska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 53.

11 T. Dobrzyńska: *Mówiąc przenośnie*. Instytut Badań Literackich, Warszawa 1994, s. 82.

na gruncie translatologicznym. Przytoczone przykłady użycia leksemu *worek* zostały zaczerpnięte z Internetu, Narodowego Korpusu Języka Polskiego (NKJP) i literatury pięknej, a po analizie zostały pogrupowane w dwie serie.

Pierwsza seria

- (1) Kora w *workach* w atrakcyjnych cenach. (<https://gardenmar.pl/kora-w-workach> [dostęp: 8.04.2024])
- (2) Poprosił gestem, aby otworzono *worek*. (NKJP)
- (3) Boro kupił *worek* ziemniaków, rodzynki, śmietanę. (NKJP)
- (4) Torebka damska typu *worek*. (<https://www.wittchen.com/kobieta/torebki/worki-damskie> [dostęp: 8.04.2024])
- (5) Tkanina obiciowa plecionka *worek*. (<https://pasadenahome.pl/tkanina-obiciowa> [dostęp: 9.04.2024])
- (6) Wolno zrzucił z siebie czarny *worek*. (NKJP)
- (7) Murek zaś, podłożywszy pusty *worek* pod głowę, przespał się. (NKJP)

Pierwsza seria przykładów pokazuje, że podczas kontekstowej realizacji wyrazu zachodzi profilowanie pewnych cech – w przykładach (1), (2) i (3) została wyprofilowana cecha *pojemność*, w (4) przedmiot został ujęty z punktu widzenia jego *kształtu*, natomiast w (5), (6) i (7) na czoło wysuwa się cecha *materiał*, a inne pozostają w tle.

W sposób wyrazisty profile są eksplikowane przez porównania, np.:

- (8) [...] i tak siedział niczym *worek*. Zapadło milczenie. (NKJP)
- (9) Ubranie wisi na nim niczym *worek*. (NKJP)
- (10) Poczułem się jak *worek* z ziemniakami. (NKJP)
- (11) Taszczyli go do domu jak *worek* z kartoflami. (NKJP)
- (12) Ktoś potraktował mój umysł niczym *worek* napchany różnościami. (NKJP)

W przykładzie (8) wyprofilowana jest cecha *przedmiotowość/nieżywotność*, w (9) – *kształt*, w (10) i (11) – *waga*, a w (12) – *pojemność*.

Druga seria

- (13) Zapalenie osierdzia to stan zapalny *worka osierdziowego*, w którym jest umieszczony mięsień sercowy. (<https://www.medonet.pl/choroby-od-a-do-z/choroby-narzadow-wewnetrznych,zapalenie-osierdzia> [dostęp: 9.04.2024])

- (14) *Worek* [grzyba – D.D.] – specjalna komórka o charakterze zarodni, w której w wyniku rozmnażania płciowego zwanego askogamią powstają haploidalne zarodniki – askospory. (https://pl.wikipedia.org/wiki/Worek_grzyba [dostęp: 9.04.2024])
- (15) Top kosmetyki na *worki* pod oczami. (<https://www.drmax.pl/blog-porady> [dostęp: 10.04.2024])
- (16) Czy wszystkie dziewczyny przy kości ubierają się w *worki*? (NKJP)
- (17) [...] bardzo brzydka. Suknia *worek*. Ale takie się wtedy... [nosiło?]. (NKJP)
- (18) Mogę rozpruć cały *worek* z przykładami. (NKJP)
- (19) Rozsuplają się opowieści. Twarze powracają, imiona powracają, powracają miejsca, rozkosz i zwycięstwa. Powracają zbrodnie, ucieczki i pijaństwa. [...] Usta i języki mielące ogromne *wory* minionego czasu” (A. Stasiuk, *Mury Hebronu*)
- (20) Mój *worek* ze skóry, a w nim mięso i flaki, które przelewają się miarowo, kiedy stąpam. (A. Stasiuk, *Mury Hebronu*)

Nietrudno zauważyć, że w drugiej serii przykładów *worek* i jego derywat modyfikacyjny *wór* są użyte metaforycznie. Grupa zawiera różnego rodzaju metafory, począwszy od jednostek katachretycznych (13), (14), pozbawionych ekspresywności, należących do terminologii anatomicznej i botanicznej (w funkcji nominantu anatomicznego leksem *worek* i jego derywaty modyfikacyjne są bardzo produktywne, por. *woreczek żółciowy*, *woreczek pęcherzykowy*, *worek spojówki*¹²). Przykład (15) prezentuje metaforę wysoce skonwencjonalizowaną, leksykograficznie poświadczoną (‘obwisła lub spuchnięta skóra pod oczami’¹³), która jest polskim odpowiednikiem *edema palpebrarum* i również może być zaliczona do terminów anatomicznych. We wszystkich wymienionych metaforach zostały wyprofilowane cechy *kształt* i *pojemność*. Przykłady (16) i (17) również zawierają skonwencjonalizowaną metaforę, zarejestrowaną w słownikach (‘prosta, luźna sukienka’¹⁴), która mimo wysokiej frekwencji i braku trudności interpretacyjnych zachowała ekspresywność. Profil w niej został wykreowany na podstawie cechy *kształt*. Ostatnie trzy przykłady stanowią metafory artystyczne, okazjonalne, niekonwencjonalne, o walorach poetyckich. W przykładzie (18) z podstawowej bazy znaczenia wyselekcjonowano cechy semantyczne *materiał*, *pojemność*, *rozmiar*. W pierwszej metaforze

12 Najprawdopodobniej nie jest to termin ukuty na gruncie polskim, lecz kalka z łacińskiego *sacculus*, co nie zmienia faktu, że profil jest ten sam w języku polskim, a i nie tylko w nim, por. *околосердечная сумка* (ros.), *перикардна торбичка* (bułg.), *pericardial sac* (ang.).

13 *Wielki słownik języka polskiego*. <https://wsjp.pl> [dostęp: 15.04.2024].

14 *Słownik języka polskiego PWN*. <https://sjp.pwn.pl/> [dostęp: 15.04.2024].

użytej przez Andrzeja Stasiuka (19), będącej zresztą typowym przykładem metafory dopełniaczowej, dominantą semantyczną jest *funkcja pojemnika*, który coś przechowuje i w którym coś się mieści, a także *rozmiar*; w drugiej zaś (20) wyprofilowano tylko cechę *pojemność*.

Z zestawienia dwóch grup przykładów można wyciągnąć następujące wnioski:

1. Przykłady potwierdzają obserwacje, że proces profilowania zachodzi zarówno podczas użycia dosłownego, jak i podczas użycia metaforycznego. W obu seriach wyprofilowano identyczne cechy, m.in. *kształt*, *pojemność*, *waga*, *materiał*, *rozmiar* (nie podaję danych statystycznych, gdyż niniejsze badanie nie ma na celu ustalenia frekwencji profili).
2. Profile z dwóch grup różnią się jednak tym, że te z pierwszej grupy odnoszą się do tego samego referenta, a z drugiej do odmiennych, m.in. narządów ciała, rodzaju ubrania, czasu i in.
3. W drugiej serii proces profilowania jest rozszerzony, obejmuje on zarówno temat, jak i nośnik¹⁵. Rozpatrzmy przykład *suknia worek*. W przypadku tematu wyprofilowane są cechy, o których chcemy orzec, np. ta suknia jest *szeroka*, *prosta*, *luźna*; w przypadku nośnika wyprofilowane są cechy dystynktywne worka, bo on zawsze jest *szeroki*, *prosty*, *luźny*. Oba profile nakładają się na siebie w ramach metafory, co świadczy o jej interakcjonistycznym charakterze.

Niestety profilowanie jako mechanizm budowania znaczenia metaforycznego też nie sprawdza się w roli uniwersalnego narzędzia. Podobnie jak np. teoria metafor konceptualnych nie jest w stanie objąć w swoich schematach eksplikacyjnych wszystkich rodzajów metafor¹⁶, tak i mechanizm profilowania nie sprawdza się w opisie znaczenia wszystkich metafor, np. w metaforach taktylnych (*chłodne spojrzenie*, *gorące przyjęcie*) i smakowych (*kwaśny uśmiech*, *słodkie kłamstewka*) nie da się wyodrębnić profilu. Nie sposób w ramach niniejszego artykułu dokładnie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak jest, można jedynie wysunąć hipotezę, że atrybuty *gorący*, *gorzki*, *kwaśny* itd. należy uznać za jednostki o znaczeniu elementarnym o bardzo ubogim bazowym zespole cech. Mieszczą się one w ramach twierdzenia Jurija Apresjana, że za bardziej elementarny uznajemy ten wyraz, którego denotat jest bliższy rzeczywistości, można go łatwiej zademonstrować, pokazać na obrazku, zobaczyć, usły-

15 Przyjmując dwuczłonowość metafory, używam polskich kalk (według mnie trafnie zaadaptowanych) dwóch członów: *temat (tenor)* i *nośnik metaforyczny (vehicle)*. Zob. T. Dobrzyńska: *Mówiąc przenośnie...*, s. 16.

16 A. Kiklewicz: *Problem realności psychologicznej metafor konceptualnych*. „Prace Językoznawcze” 2022, nr 24 (4), s. 7–26.

szeć itd.¹⁷, a co do właściwości wymienionych atrybutów można ich doświadczyć poprzez dotyk lub smak. Poza profilowaniem pozostają także metafory sentencjonalne, wytypowane przez George’a Millera¹⁸.

Profilowanie a przekład

Przyjęcie tezy, że budowanie znaczenia metaforycznego jest pewnego rodzaju profilowaniem, jest przydatne w przypadku analizy, interpretacji i przekładu metafor. Ekwiwalenty leksykalne w różnych językach nie zawsze mają tożsame projekcje metaforyczne, ponieważ języki mają indywidualny potencjał metaforotwórczy¹⁹. Są oczywiście wyrazy, które w wielu językach przybierają metafory o tym samym znaczeniu, jak np. *słońce*, *ekskrementy*, *skarb*, niektóre zwierzęta, np. przysłowiowa *świnia*, ale mimo to tłumaczenie metafor wymaga ogromnej ostrożności i zwrócenia szczególnej uwagi na „fałszywą przyjaźń”.

Ze względu na ów specyficzny potencjał metaforotwórczy relacje między tematem a nośnikiem z uwzględnieniem profili są niejednorodne na płaszczyźnie międzyjęzykowej. Są cztery możliwe relacje, które udało się wyodrębnić. Trzeba zwrócić uwagę na fakt, że relacje te są możliwe tylko w przypadku metafor skonwencjonalizowanych (posiadających utrwalone w danej społeczności językowej konkretne znaczenie), niewymagających żadnego wysiłku interpretacyjnego i łatwych w odbiorze²⁰. Opisane w dalszej części artykułu relacje obejmują przede wszystkim parę: język polski i język bułgarski, ale z powodu dobitności przykładów sięgam również po inne języki.

1. Wspólny temat, ekwiwalentne nośniki, ten sam profil, np.:
temat: *gruba książka*,

17 J. Apresjan: *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*. Przeł. Z. Kozłowska, A. Markowski. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 83.

18 G. Miller: *Images and Models, Similes and Metaphors*. W: *Metaphor and Thought*. Ed. A. Ortony. Cambridge University Press, [s.l.] 1979, s. 202–248.

19 D. Dencheva: *Razlichniyata v metaforogenniya potentsial na ezika – predizvikatelstva pred prevodacha*. „Proudy. Středoevropsky časopis pro vědu a literature” 2023, nr 1. <https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/> [dostęp: 14.07.2025] [Д. Денчева: *Различията в метафорогенния потенциал на езика – предизвикателства пред преводача*. B: „Proudy. Středoevropsky časopis pro vědu a literature” 2023, nr 1].

20 Więcej na temat konfrontatywnej analizy konwencjonalnych metafor zob. J. Szerszunowicz: *Pozorne ekwiwalenty jednowyrazowych konwencjonalnych metafor fau-nicznych w języku polskim i włoskim*. „Studia Wschodniosłowiańskie” 2009, nr 9, s. 217–237.

- nośnik: w języku polskim (dalej: JP) *cegła*; w języku bułgarskim (dalej: JB) *мухла* (pol. cegła²¹),
 profil w obu językach jest wytworzony na podstawie kształtu i rozmiarów denotatu;
 temat: *luźne ubranie*,
 nośnik: *worek* JP; *чувал* JB (pol. worek),
 profil nośników w obu językach jest utworzony na podstawie kształtu.
2. Wspólny temat, odmienne nośniki, ten sam profil, np.:
 temat: *osoba otyła, niezgrabna, o zniekształconej sylwetce*,
 nośniki: *befszytk*, *baleron* JP; *мяофлек* JB (pol. słomiany materac), *кюфме* JB (pol. kotlet mielony),
 profil nośników w obu językach został wykreowany na podstawie cechy fizycznej, ściślej – kształtu o niewyraźnym zarysie.
3. Wspólny temat, odmienne nośniki, odmienne profile, np.:
 temat: *lampa sygnalizacyjna wozów specjalistycznych* (policyjnych, pogotowia, straży pożarnej),
 nośnik: *kogut* JP; *быркан* JB (pol. słoik),
 profil nośnika w JP został wykreowany na podstawie jaskrawego koloru i dźwięku²², w JB na podstawie kształtu lampy sygnalizacyjnej, która przypomina słoik.
4. Odmienne tematy, ekwiwalentny nośnik, np.:
 nośnik: *salceson* JP; *пача* JB (pol. salceson),
 temat: *osoba otyła, niezgrabna, o zniekształconej sylwetce* JP; *osoba głupia* JB,
 profil nośnika w JP jest wykreowany na podstawie kształtu, w JB jednak została wyprofilowana cecha konotacyjna, która mieści się w już postulowanym wniosku²³, że w JP i JB proste potrawy konceptualizują głupotę, np. *гълб капуściany*, *глупи як фасола*, *прост като леуца* (pol. dosł. głupi jak soczewica), *прост като зъбена чорба* (pol. dosł. głupi jak zupa grzybowa), *фасулска работа* (pol. dosł. sprawa fasolowa, czyli prosta i łatwa).

Kolejny przykład zawiera materiał z dwóch dodatkowych języków – angielskiego (JA) i rosyjskiego (JR):

21 W nawiasie podaję znaczenie dosłowne.

22 W celu ustalenia profilu przeprowadziłam improwizowaną ankietę wśród użytkowników JP z pytaniem, czym jest umotywowana potoczna nazwa *kogut* lampy sygnalizacyjnej. Przeważająca liczba odpowiedzi podała *kolor* i *dźwięk*.

23 D. Denczawa: *Olej, kapusta, kalosze. Inteligencja i głupota w polskich i bułgarskich związkach frazeologicznych*. „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 2 (12), s. 296–333.

nośnik: *lis* JP; *fox* JA; *лисица* JB; *лиса* JR,
 temat w JA: młoda, piękna, seksowna kobieta,
 temat w językach słowiańskich (JSł): osoba chytra, podstępna, np. *chytry jak lis*, *хитър като лисица* / *хитра лисица*, *хитрая лиса*,
 profil nośnika w JA powstaje na podstawie cech fizycznych takich jak seksowność, elegancja, zwinność, w JSł zaś wyprofilowane są cechy mentalne, związane z inteligencją i zachowaniem zwierzęcia.

Opisane relacje między tematem a nośnikiem, z uwzględnieniem profilu nośnika, na płaszczyźnie międzyjęzykowej wpływają na proces translatorski w różny sposób. Wybór metafory w języku przekładu o tym samym profilu może być czynnikiem gwarantującym adekwatny i pomyślny przekład, jak np. w przypadku metafory *zgrzebło* Krzysztofa Vargi, użytej w *Nagrobku z lastryko*:

Porządki robię [powiedziała matka – D.D.] przed położeniem się do trumny, żebyś, jak już zemrę, wiedział, jaką mi sukienkę włożyć na tę ostatnią podróż, tę chcę, wyciągnęła z szafy fioletowe zgrzebło ze srebrnymi aplikacjami, w którym jej nigdy nie widziałem²⁴.

W języku bułgarskim jako translat²⁵ wystąpił wyraz *шкурка* (pol. papier ścierny). Nośniki w obu językach powstały na podstawie tej samej wyprofilowanej cechy fizycznej, bo zarówno *zgrzebło*, jak i *papier ścierny* są ostre, kłujące, chropowate, nieprzyjemne w dotyku dla skóry.

Niezgodności w profilach (pozornie) ekwiwalentnych nośników mogą skutkować powstawaniem aproksymatów metaforycznych, czyli fałszywych przyjaciół, jakimi są np. *fox* i *lis* albo związki frazeologiczne²⁶ *krecia robota* ('podstępne, niejawne i niszczące działanie skierowane przeciwko komuś lub czemuś', WSJP) w JP i *къртовски труд* w JB ('ciężka, mozolna praca, harówka'). W JP wyprofilowana jest cecha *miejsce* – ukryte, ciemne, podziemne, natomiast w JB profil powstaje na podstawie charakteru pracy. Tu warto zwrócić uwagę na fakt, że problem metaforycznych fałszywych przyjaciół, który jest relevantny tylko w przypadku konwencjonalnych metafor, jest bardzo istotny,

24 K. Varga: *Nagrobek z lastryko*. Czarne, Wołowiec 2007. Wyd. bułg.: *Надгробна мозайка*. Парадокс, София 2013, прев. Д. Денчева.

25 Zgodnie z terminologią Andrzeja Bogusławskiego *transland* (jednostka przekładowa tekstu oryginalnego) i *translat* (jednostka w języku przekładu). A. Bogusławski: *Podstawy konfrontatywnej lingwistyki przekładowej*. Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2013.

26 Podaję jako przykład ten związek frazeologiczny, bo uważam, że jest on genetyczną metaforą, zresztą jak pozostała część jednostek frazeologicznych.

lecz słabo zbadany²⁷. Istnieje bardzo dużo badań poświęconych fałszywym przyjaciółom tłumacza wszelakich par językowych, które jednak rzadko obejmują przenośnie. Nie ma także ogólnie przyjętego terminu, nazywającego to zjawisko. Przykładowo Joanna Szerszunowicz używa terminu *pozorne ekwiwalenty metafor*, jak widać, w niniejszym artykule stosuję termin *metaforyczny fałszywi przyjaciele* lub, w duchu polskiej tradycji nazewnicznej, termin *metaforyczne aproksymaty*.

Dla niedoświadczonego tłumacza trudności może nastręczać również niezgodność nośników. Wyobraźmy sobie sytuację tłumaczenia na język bułgarski filmu *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, w którym dyrektor Krzakoski zadaje pytanie: „I co, ja miałem się ożenić z tym roztyłym baleronom?”. Dosłowne tłumaczenie, czyli zachowanie tego samego nośnika, stworzyłoby w języku bułgarskim kompletnie niepojęty obraz pewnego rodzaju szynki. Dla uniknięcia tego wystarczy wyszukać w zasobach metaforycznych rodzimego języka konwencjonalną metaforę o tym samym profilu, np. *kotlet mielony* (bułg. *кюфте*).

Tłumaczenie metafory wymaga uwzględnienia jeszcze jednego aspektu, a mianowicie rodzajów metafor, wyodrębnionych ze względu na ich cel komunikacyjny²⁸. Podział ten jest związany z podstawowymi kategoriami znaczenia: znaczeniem o identyfikującej roli, odnoszącym się do konkretnych materialnych przedmiotów, i znaczeniem predykatywnym o charakteryzującej komunikacyjnej wartości, odnoszącym się najczęściej do pojęć abstrakcyjnych, niematerialnych. Na tej podstawie wyodrębnia się *metaforę nominatywną* i *metaforę kwalifikatywną*. W przypadku pierwszej charakterystyka jest na drugim planie i traci na znaczeniu wobec cech identyfikujących²⁹. Metafora kwalifikatywna z kolei powstaje w celu określenia lub wartościowania. Wspomniane metafory *kogut* i *буркан* (pol. słoik) należy zaliczyć do pierwszej grupy, czyli do metafor nominatywnych³⁰. Ich przekład powinien zachować funkcję identyfikacyjną, przy czym w tym przypadku ani postać nośnika, ani jego profil nie mają żadnego znaczenia. Gdybyśmy na przykład musieli przetłumaczyć na język rosyjski metafory *kogut* lub *буркан*, powinniśmy sięgnąć po mutacyjny derywat

27 J. Szerszunowicz: *Pozorne ekwiwalenty jednowyrazowych konwencjonalnych metafor...*, s. 217–237.

28 L. Krumova-Tsvetkova et al.: *Balgarska leksikologiya*. Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov”, Sofia 2013, s. 528 [Л. Крумова-Цветкова и кол.: *Българска лексикология*. Академично издателство „Проф. Марин Дринов”, София 2013].

29 Ibidem.

30 Nie są to prototypowe metafory nominatywne (jak np. *myszka komputerowa* lub *główka kapusty*), gdyż mają swoje odpowiedniki niemetaforyczne *сигнална лампа* (bułg.) i *lampa sygnalizacyjna* (pol.), ale są pozbawione oceny i wartościowania, a ich użycie polega na identyfikacji obiektu, aczkolwiek w leksyce substandardowej.

мигалка, który nie jest metaforą, ale tylko on z potocznych środków identyfikuje denotat wymienionych metafor.

Uwzględnienie profili bardzo ułatwia decyzje translatorskie także w sytuacjach, w których w języku przekładu istnieje ekwiwalent o tym samym potencjale metaforotwórczym, ale z jakichś przyczyn nie może on wystąpić w postaci translatu. Oto przykład: Puszkiniowskie *ymro* (наших дней) zostało przetłumaczone przez Adama Ważyka jako *świt* (życia), przez Juliana Tuwima jako *próg* (młodości naszej), a przez Andrzeja Sycza jako *wiosna* (pierwszych dni). Mimo że, jak widać z pierwszego przykładu, wykorzystanie ekwiwalentu leksykalnego *świt* jest jak najbardziej możliwe, dwaj tłumacze – Tuwim i Sycz – odwołali się do innych nośników, ale o tym samym profilu. W rozwiązaniu Sycza została wyprofilowana cecha *początek* (nowego życia świata roślinnego), w rozwiązaniu Tuwima profil również polega na cesze *początek*, ale w sensie przestrzennym (miejsce, od którego zaczyna się dom). Dlaczego tłumacze zdecydowali się na taki wybór, trudno powiedzieć z pewnością, niewykluczone, że przesądziły o tym względy wersyfikacyjne, jak np. długość sylaby w stopie metrycznej lub rym.

Podsumowanie

Teoria profilowania, podobnie jak wszystkie pozostałe teorie metafory, zarówno starsze, jak i nowsze, nie jest w stanie dokonać opisu znaczenia wszystkich metafor. Przydatna jest jednak w przypadkach przekładu, gdyż uwzględnienie cechy wyprofilowanej, na podstawie której powstaje metafora, jest pomocne w odnalezieniu odpowiedniego translatu. Jest także narzędziem służącym do identyfikowania metaforycznych fałszywych przyjaciół, powstałych poprzez selekcję odmiennych cech semantycznych w różnych językach, jak np. wspomniane w artykule *lis* i *fox*. Narzędzie to sprawdza się w przypadku metafor predykatywnych, co do metafor nominatywnych rozwiązania translatorskie potrzebują innego podejścia.

Literatura

Apresjan J.: *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*. Przeł. Z. Kozłowska, A. Markowski. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995.

- Bartmiński J.: *O profilowaniu i profilach raz jeszcze*. W: *O definicjach i definiowaniu*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1993, s. 269–275.
- Bartmiński J., Niebrzegowska S.: *Profile a podmiotowa interpretacja świata*. W: *Profilowanie w języku i tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 211–224.
- Black M.: *Metafora*. „Pamiętnik Literacki” 1971, R. 62, z. 3, s. 217–234.
- Bogusławski A.: *Podstawy konfrontatywnej lingwistyki przekładowej*. Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2013.
- Brzozowska M.: *Profilowanie a nominacja i etymologia*. W: *Profilowanie w języku i tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 249–258.
- Dencheva D.: *Metafora i prevodimost. Podhod na lingvista*. Lektura, Sofia 2015 [Д. Денчева: *Метафора и преводимост. Подход на лингвиста*. Лектура, София 2015].
- Dencheva D.: *Razlichiyata v metaforogenniya potentsial na ezika – predizvikatelstva pred prevodacha*. „Proudy. Středoevropsky časopis pro vědu a literaturu” 2023, nr 1. <https://www.phil.muni.cz/journal/proudy/> [dostęp: 14.07.2025] [Д. Денчева: *Различията в метафорогенния потенциал на езика – предизвикателства пред преводача*. В: „Proudy. Středoevropsky časopis pro vědu a literaturu” 2023, nr 1].
- Denczewska D.: *Olej, kapusta, kalosze. Inteligencja i głupota w polskich i bułgarskich związkach frazeologicznych*. „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 2 (12), s. 296–333.
- Dobrzyńska T.: *Mówiąc przenośnie*. Instytut Badań Literackich, Warszawa 1994.
- Głaz A.: *Profilowanie pojęć w tekście a jego (nie)przekładalność*. W: *Profilowanie w języku i tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 185–194.
- Grzegorzczak R.: *Profilowanie a inne pojęcia opisujące hierarchiczną strukturę znaczenia*. W: *Profilowanie w języku i tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 9–18.
- Jakubowicz M.: *Profilowanie w derywacji semantycznej*. W: *Profilowanie w języku i tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 159–166.
- Kiklewicz A.: *Problem realności psychologicznej metafor konceptualnych*. „Prace Językoznawcze” 2022, nr 24 (4), s. 7–26. <https://doi.org/10.31648/pj.8173>.
- Krumova-Tsvetkova L. et al.: *Balgarska leksikologiya*. Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov”, Sofia 2013 [Л. Крумова-Цветкова и кол.: *Българска лексикология*. Академично издателство „Проф. Марин Дринов”, София 2013].

- Majer-Baranowska U.: *Dwie koncepcje profilowania pojęć w lingwistyce*. „Etno-lingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 2004, nr 16, s. 85–109.
- Miller G.: *Images and Models, Similes and Metaphors*. W: *Metaphor and Thought*. Ed. A. Ortony. Cambridge University Press, [s.l.] 1979, s. 202–248.
- Muszyński Z.: *Profilowanie „profilowania”*. W: *Profilowanie w języku i tekście*. Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1998, s. 19–34.
- Narodowy Korpus Języka Polskiego*. <https://nkjp.pl/> [dostęp: 8.04.2024].
- Słownik języka polskiego PWN*. <https://sjp.pwn.pl/> [dostęp: 14.07.2025].
- Stasiuk A.: *Mury Hebronu*. Czarne, Wołowiec 2011.
- Szerszunowicz J.: *Pozorne ekwiwalenty jednowyrazowych konwencjonalnych metafor faunicznych w języku polskim i włoskim*. „Studia Wschodniosłowiańskie” 2009, nr 9, s. 217–237.
- Tokarski R.: *Metafora – zagadka: możliwości interpretacji*. W: *Studia o tropach I*. Red. T. Dobrzyńska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 45–54.
- Varga K.: *Nagrobek z lastryko*. Czarne, Wołowiec 2007.
- Wielki słownik języka polskiego*. <https://wsjp.pl> [dostęp: 14.07.2025].

Диляна Денчева

Как бурканът става петел, или за профилирането и превода отново

РЕЗЮМЕ | Статията предлага нов подход към метафоричното значение, а именно от гледна точка на теорията на профилирането, развита в рамките на полската когнитивна школа. За пример се предлага контекстовата реализация на лексемата *чувал*, при която се експлицират различните профили, както в случаите на буквална, така и в случаите на метафорична употреба. Фокусът в статията пада върху различните видове отношения, изградени въз основа на профила, между компонентите (тема и носител) на метафората в междуезиков план. В рамките на тези отношения се очертават различни транслатологични проблеми, в това число появата на метафорични „фалшиви приятели”, каквито са метафорите *fox* в английския език и *лисица* в славянските езици. В статията се представя също значимата роля на профила при подбора на транслат, а също се обръща внимание на факта, че метафорите, обособени на базата на различните видове значение, т.е. идентифицираща и предикативна, изискват отделни подходи при решаването на преводната задача.

КЛЮЧОВИ ДУМИ | метафора, профилиране, превод, метафорични фалшиви приятели на преводача

Dilyana Dencheva

The Rooster and the Jar. About Profiling and Translation Once Again

SUMMARY | The article proposes an approach to metaphorical meaning from the point of view of the theory of profiling, developed within the Polish tradition of cognitive science. The text contains examples of contextual realization of the lexeme *sack* (pl. *worek*), which are explicated by profiling, which occurs both during the literal and metaphorical use of the word. The focus of the article, however, lies on the various types of relations that arise between the tenor and vehicle of metaphor on the interlingual plane, depending on the profile. Within these relations, various translation problems emerge, including metaphorical *false friends*. They arise in the case of different metaphorical tenors and identical vehicles in which different features have been profiled, e.g. *fox* in English and *lis* in Slavic languages. The article also presents the possibilities offered by taking profiles into account when selecting a *translat*, and also draws attention to the fact that metaphors, distinguished on the basis of different types of meaning, i.e. identifying metaphor and predictive metaphor, need different approaches to solving translation tasks.

KEYWORDS | metaphor, profile, translation, metaphorical false friends

DILYANA DENCHEVA | dr hab. w Katedrze Językoznawstwa Słowiańskiego na Uniwersytecie Sofijskim im. św. Klemensa z Ohrydy; tłumaczka literatury polskiej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na dziedzinie frazeologii, metaforologii i translatologii. Bada również dyskursy języka, np. poetycki, publiczny, i środki stylistyczne, które się w nich krzyżują. Autorka m.in. monografii *Frazeologizmy we współczesnej poezji bułgarskiej* (Фразеологизмите в съвременната българска поезия, 2024).



Kilka spostrzeżeń na temat pozycji przekładów literatury słowackiej w czeskim polu literackim (przez pryzmat socjologii literatury)*

A Few Remarks on the Position of Translations
of Slovak Literature in the Czech Literary Field
(Through the Lens of Sociology of Literature)

Joanna Derdowska



<https://orcid.org/0000-0002-3665-5901>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE
joanna.derdowska@us.edu.pl

Data zgłoszenia: 23.02.2024 r. | Data akceptacji: 27.06.2024 r.

ABSTRACT | This article presents selected contemporary answers to the old question of the need for literary translation from Slovak into Czech. It also draws attention to the implications of the question of the legitimacy of this translation. To describe the place occupied by translated Slovak literature in the Czech literary field, I propose the practical application of the language of sociology of literature.

KEYWORDS | sociology of literature, sociology of translation, Slovak literature in translation, Czech literary field

* Podczas pracy nad artykułem wykorzystano źródła infrastruktury badawczej Česká literární bibliografie — <https://clb.ucl.cas.cz/> (kód ORJ: 90243). Při vzniku práce byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie — <https://clb.ucl.cas.cz/> (kód ORJ: 90243).

Wprowadzenie

Związki językowe między czeskim a słowackim ewoluowały od historycznej, XVII-wiecznej idei wspólnego języka (*lingua slavico-bohemica*) przez bierną dwujęzyczność w XX wieku aż do obserwowanego dziś dystansu językowego. Przemiany te miały znaczny wpływ na kształt produkcji literackiej oraz strategii przekładowych stosowanych wobec tłumaczenia dzieł z innych języków na słowacki i/lub czeski, a także przekładu literackiego pomiędzy tymi dwoma bliskopokrewnymi językami. W tym artykule staram się przedstawić wybrane współczesne odpowiedzi na stare pytanie o potrzebę wzajemnego tłumaczenia, koncentrując się na przekładzie ze słowackiego na czeski. Zwracam też uwagę na implikacje samego pytania o zasadność przekładu. Do opisu miejsca zajmowanego przez literaturę tłumaczoną ze słowackiego w czeskim polu literackim proponuję zastosowanie języka socjologii literatury.

Podczas pracy analitycznej i wyjaśniania korzystam z metodologii typowych dla socjologii literatury wywodzącej się z socjologii refleksyjnej Pierre'a Bourdieu oraz jego teorii pól¹, rozwijanych później między innymi przez Pascale Casanovę², a w przekładoznawstwie między innymi przez socjologów Johana Heilbrona i Gisèle Sapiro oraz Jeana-Marca Gouanvica³. Taki wybór metodologiczny, poza tym, że najogólniej rzecz ujmując, implikuje odejście zarówno od hermeneutycznego, jak i ekonomicznego pojmowania zjawiska przekładu (odejście od egzegezy tekstu, a zarazem od traktowania tytułów książkowych wyłącznie jako towaru w sensie ekonomicznym), przede wszystkim kieruje zainteresowanie badawcze w stronę działań samych aktorów (agensów) funkcjonujących w polu literackim i innych polach z nim powiązanych. Ponadto nakazuje, by wsłuchując się w wypowiedzi aktorów, zachować podstawową metodologiczną nieufność wobec ich dyskursu, a ich aktywność, również tę dyskursywną, traktować jako praktykę społeczną podlegającą nieustannej negocjacji i wplecioną w relacje władzy.

- 1 Na temat teorii pól odsyłam do podstawowej literatury: P. Bourdieu: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Universitas, Kraków 2001 oraz m.in.: A. Viala: *The Theory of the Literary Field and the Situation of the First Modernity*. „Paragraph” 2006, no. 29, s. 80–93.
- 2 P. Casanova: *Światowa republika literatury*. Przeł. A. Turczyn, E. Gałuszka. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- 3 J. Heilbron, G. Sapiro: *Outline for a Sociology of Translation: Current Issues and Future Prospects*. W: *Constructing a Sociology of Translation*. Eds. M. Wolf, A. Fukari. John Benjamins, Amsterdam 2007, s. 93–108; J.-M. Gouanvic: *Outline of a Sociology of Translation Informed by the Ideas of Pierre Bourdieu*. „Monografías de Traducción e Interpretación” 2010, no. 2, s. 119–129. Zob. też: G.M. Vorderobermeier: *Remapping Habitus in Translation Studies*. Rodopi—Brill, Amsterdam—New York 2014.

Sam Bourdieu zagadnienia przekładu podejmował w bardzo niewielu pracach (na uwagę zasługują tu jego wątpliwości co do możliwości wytyczenia specyficznego pola przekładowego ze względu na fakt, że przekład występuje wówczas jako tekst bez kontekstu)⁴, jednak z czasem jego idee, jako jednego z najbardziej wpływowych socjologów ostatnich dekad, zaczęły być testowane również przez przekładoznawców. Ich zainteresowanie wzbudziły w dużej mierze relacje władzy oddziałujące na tłumaczenie czy między innymi kategoria habitusu, będącego systemem trwałych dyspozycji, które generują i organizują praktyki i wyobrażenia indywidualnej jednostki⁵.

Od czechosłowiaństwa do dystansu językowego

Historycznie rzecz biorąc, odrębność literatury czeskiej i słowackiej jest stosunkowo nowym stanem i wiąże się z ewolucją statusu języka czeskiego i słowackiego. Jeszcze w XIX wieku nierzadko mówiło się o języku czechosłowackim, a nawet czesko-słowiańskim⁶. Koncepcje lingwistyczne zakładające i propagujące jedność językową przetrwały aż do czasu, gdy idee tzw. czechosłowakizmu zostały zrealizowane w państwie utworzonym po I wojnie światowej, którego konstytucja jako język urzędowy zdefiniowała język czechosłowacki. Nieco paradoksalnie to właśnie zaistnienie nowego ciała politycznego położyło kres idealistycznym wyobrażeniom o wspólnym czechosłowackim języku i narodzie.

- 4 Por. P. Bourdieu: *The Social Conditions of the International Circulation of Ideas*. W: *Bourdieu: A Critical Reader*. Ed. R. Shusterman. Blackwell Publishers, Oxford, UK 1999, s. 220, za: J.-M. Gouanvic: *Outline of a Sociology of Translation...*, s. 121.
- 5 Zob. P. Bourdieu: *Zmysł praktyczny*. Przeł. M. Falski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 72 i dalej. Wczesnym i często przywoływanym zastosowaniem pojęcia habitusu w przekładoznawstwie była propozycja Daniela Simeoniego, który skupił się na submisywnej pozycji tłumacza jako aktora schowanego za procesem wydawniczym, za tekstem, niedostrzeganym lub słabo dostrzeganym w recepcji. Zob. D. Simeoni: *The Pivotal Status of the Translator's Habitus*. „Target” 1998, no. 1 (10), s. 1–39.
- 6 Szczególnie w kręgach luterańskich. Zob. np. M. Nábělková: *Česko-slovenský jazykový kontakt*. W: *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Eds. P. Karlík, M. Nekula, J. Pleskalová. 2016. <https://www.czechency.org/slovník/%C4%8CESKO-SLOVENSK%C3%9D%20JAZYKOV%C3%9D%20KONTAKT> [dostęp: 5.06.2024]; P. Kosek: *Dějiny češtiny na Slovensku*. W: *Nový encyklopedický slovník češtiny...*, <https://www.czechency.org/slovník/D%C4%9AJINY%20%C4%8CE%C5%A0TINY%20NA%20SLOVENSKU> [dostęp: 5.06.2024]; A. Maxwell: *Fickle Nationalism: Slovakia's Shifting Ethno-Linguistic Borders*. W: *The Palgrave Handbook of Slavic Languages, Identities and Borders*. Eds. T. Kamusella, M. Nomachi, C. Gibson. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016, s. 230–244.

Wcześniej teza o ich istnieniu była politycznie niezbędna do legitymizacji negocjacji granicznych. Te, aby przynieść pożądaną przez Czechów i Słowaków polityków skutek, czyli stworzenie suwerennego państwa, musiały opierać się na ich wspólnym występowaniu w imieniu jednego narodu, który miałby w proponowanym państwie większość etnolingwistyczną, zgodnie z zasadą samostanowienia narodów. Później jednak strona słowacka, której żądania niezależności językowej sformułowane w porozumieniu z Pittsburga nie zostały ostatecznie spełnione, znalazła się w osłabionej pozycji w nowym państwie⁷ i coraz wyraźniej kwestionowała wspólnotę etnolingwistyczną z Czechami.

Współcześnie językoznawcy opisują dystans językowy pogłębiający się od czasu rozpadu Czechosłowacji w 1993 roku. Choć wyniki niektórych badań sprzed dwóch dekad⁸ sugerowały, że bariera komunikacyjna nie jest jeszcze na tyle duża, by wymagała mediacji w formie przekładu, nawet wśród dzieci i młodzieży⁹, należy brać pod uwagę konieczność regularnej weryfikacji wyników tego rodzaju analiz. Z pewnością jednak szczególnie po stronie słowackiej, gdzie obowiązują środki prawne mające na celu ochronę języka¹⁰, w znacznym stopniu oddziałują tendencje purystyczne.

Związki językowe oraz pasywna dwujęzyczność użytkowników wpływały na kształt produkcji literackiej oraz polityki i strategii tłumaczeniowych. W tym artykule pomijam problematykę asymetryczności kontaktów przekładowych, która warta jest specjalnej uwagi. Jej korzenie historyczne zostały rzetelnie opracowane na przykład przez Ivę Dvořákovą i Alenę Zelenkovą¹¹.

7 Zob. T. Kamusella: *The Politics of Language and Nationalism in Modern Central Europe*. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008, s. 518 i dalej.

8 K. Musilová, I. Dobrotová: *Z dějin kontaktů dvou blízkých slovanských jazyků, češtiny a slovenštiny*. „Bohemistika” 2012, č. 1, s. 35–60.

9 Zob. M. Nábělková: *Rozdelenie a „vzďalovanie”. Niekoľko pohľadov*. W: *Česko-slovenská vzájemnosť a nevzájemnosť*. Eds. I. Pospíšil, M. Zelenka. Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2000, s. 104–112; eadem: „Ale v češtině bych to rád taky”. *Slovensko-český preklad ako predmet vyjednávania v internetovej komunikácii*. „Jazykovedné aktuality” 2007, č. 44, s. 54–78; eadem: *Cudzí jazyk? Rozptyl nazerania na vzájomný vzťah slovenčiny a češtiny v súčasnom spoločnom diskurze*. W: *Visegrad — Terra Interculturalis*. Ed. V. Sklaský. Slovensko-český klub s podporou visegrádského fondu, Praha 2009, s. 67–88; eadem: *Slovenčina a čeština v kontakte. Pokračovanie príbehu*. Veda, vydavateľstvo SAV. Jazykovedný ústav L. Štúra SAV — Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Bratislava—Praha 2008; eadem: *The Czech-Slovak Communicative and Dialect Continuum: With and Without a Border*. W: *The Palgrave Handbook of Slavic Languages...*, s. 140–184.

10 Zob. Ustava Zákon Národnej rady Slovenskej republiky z 15. novembra 1995 o štátnom jazyku Slovenskej republiky 270/1995 Z. z. (Ustava z dnia 15 listopada 1995 o języku państwowym Republiki Słowacji).

11 I. Dvořáková: *Vzájemný překlad ve vývoji česko-slovenských a slovensko-českých vztahů. Zčešťování — poslovenčovanie — prepis — prevod — překlad* (disertační

Stare pytanie

Specyfika współistnienia i przenikania (lub różnicowania i odgraniczania) dwóch kultur i literatur, warunkujących rozwój przekładu literackiego między nimi, nie od dziś jest przedmiotem zainteresowania badaczy poszukujących adekwatnej terminologii i trafnych metafor do jej opisu. Wśród powracających i najbardziej nośnych określeń można wymienić na przykład „literacką wzajemność” czy „czechosłowacki kontekst literacki” i inne bardziej metaforyczne, takie jak „dwuramienny nurt” (*dvojramenný proud*). Ich popularność była jednak ściśle związana z atmosferą polityczną, a więc z interesami i rodzajem kapitału obowiązującego w polu politycznym. Petr Šisler zwraca uwagę na zanik używania przez krytykę i publicystykę literacką sformułowań wskazujących na wspólnotę literacką w okresie Praskiej Wiosny¹². Budowanie korpusu wzajemnych przekładów zaś logicznie uważano za wskaźnik niezależności obu literatur. Z tego powodu w historii słowacko-czeskich kontaktów literackich, poza namysłem nad formą, jakością i ilością tłumaczeń, od dawna powracało też znacznie bardziej normatywne pytanie o to, czy literaturę między tymi dwoma językami w ogóle tłumaczyć, czy nie¹³. Pytanie to i sam fakt jego stałej obecności w polu literackim obu języków niesie ze sobą pewne ciekawe konsekwencje.

Z perspektywy socjologii literatury szczególnie interesujący jest rozwój społecznej roli przekładu. Pascale Casanova praktykę tłumaczeniową, w której tekst z małego, w hierarchii światowych języków literackich mniej znaczącego lub podrzędnego języka uzyskuje status tekstu literackiego, opisuje jako literalizację. W ujęciu francuskiej socjolożki proces ten zachodzi zwykle w dążeniu aktorów małych (peryferyjnych lub semiperyferyjnych) języków do zaistnienia w języku centralnym w kontekście globalnym. Casanova nie rozważa wprawdzie

práce). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2019; A. Zelenková: *Medzi vzájomnosťou a neuzájomnosťou. Sondy do česko-slovenských a slovensko-českých literárnych vzťahov*. Slovanský ústav AV ČR, FF Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Praha—Nitra 2009. Iva Dvořáková opracowała również internetową bazę przekładów czesko-słowackich i słowacko-czeskich umieszczoną na stronie <https://czechslovaktranslation.wordpress.com/> i zawierającą niemal 750 pozycji przekładów ze słowackiego na czeski, począwszy od wydań z XIX wieku aż do roku 2014. Baza niestety nie podaje pełnych danych, a we wpisach brakuje informacji znaczącej nie tylko z perspektywy przekładoznawczej — nazwisk tłumaczy. Nowszą bazę przekładów stworzyli M. Jareš, L. Machala, A. Zdeňková: *České překlady slovenské beletrie 1993—2017*. „Spisovatele.upol.cz”. <http://spisovatele.upol.cz/wp-content/uploads/2022/03/Ceske-preklady-slovenske-beletrie-1993-2017.pdf> [dostęp: 21.01.2024].

12 Zob. P. Šisler: *Vztahy se slovenskou literaturou*. W: *Dějiny české literatury 1945—1989*. Eds. P. Janoušek et al. T. III. Academia, Praha 2007—2008, s. 98—106.

13 Na interesujące implikacje samych określeń oznaczających przekład w tych kombinacjach językowych zwraca uwagę I. Dvořáková: *Vzájemný překlad...*

przeniesienia takiej dynamiki na pola literackie małych języków, a pisząc o tych językach, widzi je raczej jako solidarnie tworzące subwersywne strategie przeciw centrum¹⁴. Wydaje się jednak, że zasada legitymizacji (literalizacji czy „transmutacji literackiej”) poprzez nadrzędny w danym, również lokalnym, kontekście język może częściowo wyjaśniać praktykę typową jeszcze dla pierwszej połowy XIX wieku, w której słowackie teksty literackie (takie jak na przykład dzieła Jána Hollego pisane w wariantcie języka słowackiego skodyfikowanym przez Antona Bernoláka) były tłumaczone na czeski, aby w ogóle zostać nobilitowane do literackości. Z punktu widzenia elit kulturowych języka dominującego, w tym wypadku czeskiego, które w tym czasie traktowały język słowacki jako medium nie dość dojrzałe do tego, aby powstałe w nim dzieło miało w ich mniemaniu wysoką wartość literacką, przekład na czeski miał tę wartość dzieła dopiero nadać. Jak podkreślał Vladimír Macura, taki proces tłumaczenia ze słowackiego właściwie zaprzeczał temu, by dany tekst istniał wcześniej jako tekst literacki w jakikolwiek inny sposób niż w przekładzie¹⁵.

Przypadki, w których chronologiczne pierwszeństwo publikacji słowackich tekstów wiodło przez czeski przekład, można znaleźć również w późniejszych czasach. Na przykład opowiadanie Ladislava Grosmána *Past*, znane ze swej późniejszej wersji *Obchod na korze*¹⁶, wydane zostało najpierw w tłumaczeniu na czeski. Współcześnie zaś ciekawe zjawisko można zaobserwować w obszarze literatury popularnej. Lubomír Machala zauważył, że wiele historycznych kryminałów Juraja Červenáka jest przekładanych na czeski prosto z rękopisów i tłumaczenia te ukazują się wcześniej w języku czeskim niż słowackim, przy czym niektóre z nich już po słowacku nawet nie wychodzą¹⁷. Tutaj możemy mówić nie tyle o konsekracji przez przekład, ile o podporządkowaniu tego segmentu pola literackiego prawom rządzącym polem ekonomicznym.

Inaczej sytuacja kształtowała się w czasach pierwszego wspólnego państwa czechosłowackiego, u którego podstaw stało między innymi założenie istnienia wspólnego narodu, a więc (zgodnie z ideologią odrodzeń narodowych) również języka Czechów i Słowaków. Choć w praktyce społecznej tłumaczenia wciąż powstawały, atmosfera intelektualna nie w pełni sprzyjała akceptacji wzajemnego przekładu, co było ściśle związane z wpływem pola władzy na heteronomiczny biegun pola literackiego. We wskazówkach sformułowanych

14 Zob. P. Casanova: *Światowa republika literatury...*

15 V. Macura: *Všeobecné pozadie interpretácie Feldekovho prekladu „Slávy dcéry”*. W: *O interpretácii umeleckého textu* 7. Nitra 1982, s. 302, za: I. Dvořáková: *Vzájemný preklad...*, s. 42.

16 L. Grosmán: *Past*. „Plamen” 1962, č. 4, s. 66–75.

17 L. Machala: *Slovenská literatúra v Česku aktuálne*. „Český jazyk a literatura” 2018, č. 2, s. 88.

przez Alberta Pražáka, będącego silnym autorytetem literaturoznawczym, a tym samym liczącym się aktorem ówczesnego pola literackiego, a zarazem jednym ze znaczących głosów wspierających koncepcję wspólnej czechosłowackiej literatury, przekład (transkrypt, *přepis*) ze słowackiego został uznany za niewskazany. Pražák dopuszczał wydania słowackich tekstów opatrzone glosariuszami do celów edukacyjnych i popularyzatorskich¹⁸. Za niewskazane uważał też równoległe, czeskie i słowackie, tłumaczenie dzieła z innego języka; innymi słowy, jeśli istniał już przekład obcego dzieła na czeski, nie należało go tłumaczyć na słowacki. W procesie wyboru tłumacza zaś wydawca powinien ignorować to, czy jego pierwszym językiem, a więc i językiem docelowym przekładu, będzie czeski czy słowacki, i zamiast tego ma się kierować jego „zdolnościami”¹⁹.

Praktyczne zastosowanie przedostatniej z tych zasad (głoszącej, by nie przekładać ponownie) na przestrzeni XX wieku opisywano też jako tworzącą synergię między dwoma językami. Zjawisko komplementarności, polegające na uzupełnianiu się czeskich i słowackich przekładów na wspólnym rynku książki, zostało rozpoznane i opisane przez słowackiego komparatystę Dionýza Ďurišina jako wzajemny dioecyzm (czyli „dwupienność”) tłumaczeniowy²⁰. Badacz zauważył, że istniejące czeskie przekłady (jako przykładu używał opowiadań Mikołaja Gogola) wypełniały luki powstałe w wyniku braku słowackich tłumaczeń danych tekstów, a tym samym służyły jako cenne uzupełnienia w polu literackim²¹. Źródeł komplementarnej funkcji tych procesów międzyliterackich można jednak — jak widać — szukać w heteronomiczności czechosłowackiego pola literackiego.

Pytanie o zasadność wzajemnych przekładów powróciło w nowych okolicznościach socjopolitycznych w powojennej Czechosłowacji, w której oczywistą wykładnią relacji literackich miała być kosmopolityczna jedność. Co ciekawe, jak podaje Šisler, wzajemne tłumaczenie bywało początkowo (jeszcze

18 Na temat słowniczków i glosariuszy, także w późniejszej praktyce wydawniczej w Czechosłowacji, zob. M. Nábělková: *Bilaterálnosť, bilingvizmus a „prílohy slovníčky” ako textová lexikografická opora v českom a slovenskom literárnom priestore*. „Slovenská literatúra” 2020, č. 67, s. 11—35.

19 A. Pražák: *Poslovenšťovat? Počešťovat?*. „Časopis učené společnosti Šafaříkovy v Bratislavě” 1928, č. 1—2, s. 217—219.

20 Pojęcie dwupienności (*dvojdomosť*) w ujęciu Ďurišina ewoluuje i nie zawsze odnosi się do komplementarności, ale również do zakorzenienia autorów w dwóch kulturach i językach. Więcej zob. Z. Hegedüsová: *Dvojdomosť v medziliterárnom spoľčenstve*. W: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá*. Sv. 3. Eds. D. Ďurišin et al. Veda, Bratislava 1991, s. 76—91.

21 Zob. D. Ďurišin: *Artistic Translation in the Interliterary Process*. „Traduction, terminologie, rédaction (TTR)” 1991, no 1, s. 113—127.

przed przełomowym rokiem 1948) kwestionowane zwłaszcza przez stronę słowacką, która podkreślała naturalny bilingwizm czytelniczy pozwalający na oszczędności na rynku wydawniczym²². Debata o przekładzie jednak nie ustała. Na przykład sławista i słowacysta Alois Gregor na początku lat 50. swoją opinię wyrażał językiem wymaganym przez epokę, jednak jego stanowisko było jednoznaczne: „[...] twierdzą, że tłumaczyć nie należy, ponieważ nie ma to jak możliwość dowiedzenia się czegoś o braterskim narodzie bezpośrednio u źródła. Trudności językowe nie są nie do pokonania” („[...] tvrdím, že by se překládat nemělo, neboť není nad to, můžeme-li se informovati o bratrském národě přímo u pramene. Jazykové potíže nejsou nepřekonatelné”)²³. Nawiązując do jego wypowiedzi, niecałą dekadę później bohemista Alois Jedlička oponował: „Jeśli w danej sytuacji i w danych warunkach tłumaczenia z języka słowackiego na czeski pomagają literaturze bratniego narodu słowackiego dotrzeć do czeskich czytelników, a tym samym przyczynić się do wzmocnienia więzi politycznych i kulturowych, jest to z pewnością bardzo istotna kwestia” („Jestliže překlady ze slovenštiny do češtiny pomáhají za dané situace a v daných podmínkách tomu, že literatura bratrského národa slovenského proniká mezi české čtenáře a přispívá tak k upevňování politických a kulturních svazků, je to moment jistě velmi závažný”)²⁴.

Przekłady ze słowackiego były w czasach socjalistycznej Czechosłowacji wydawane. Znaczącą rolę odgrywało w tym procesie wydawnictwo Odeon, które w latach 1956—1968 prowadziło ilustrowaną serię wydawniczą Slovenská knihovna (Biblioteka Słowacka) pod redakcją Karola Rosenbauma (30 tytułów), prezentującą swój kanon literatury słowackiej XIX i pierwszej połowy XX wieku. Seria ta została stopniowo zastąpiona przez serię Slovenská knihovna nová řada, zorientowaną na nowszą, XX-wieczną literaturę włącznie z tekstami powojennymi (1965—1976, 11 tomów pod redakcją Rosenbauma i Vladimíra Reisa)²⁵. Literatura słowacka była również tłumaczona w okresie normalizacji (główną rolę przejęło w tym zakresie wydawnictwo Československý spisovatel) i instytucjonalnie stopniowo oddalała się od czeskiej, jednak nie na tyle, by w roku 1991 badacz nie mógł napisać, że „asymetria przeja-

22 P. Šisler: *Vztahy se slovenskou literaturou*. W: *Dějiny české literatury 1945—1989*. Eds. P. Janoušek et al. T. I. Academia, Praha 2007—2008, s. 98.

23 A. Gregor: *Překládat, nepřekládat?*. „Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada jazykovědná” 1952, vol. 1 (A1), s. 180. <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/101604.pdf> [dostęp: 26.01.2024]. Jeśli nie podano inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

24 A. Jedlička: *Jazyková problematika překladů ze slovenštiny do češtiny*. „Naše řeč” 1961, č. 1—2. <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4805> [dostęp: 26.01.2024].

25 M. Přibáň, V. Košnarová, A. Přibáňová: *Slovník české literatury*. 2013. Hasło: *Odeon*. <https://slovníkeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1362> [dostęp: 16.02.2024].

wiająca się w postrzeganiu przez czeskiego czytelnika języka słowackiego jako przeszkody w odbiorze estetycznej złożoności dzieła została praktycznie wyeliminowana” („je prakticky zlikvidovaná asymetrie projevující se v pociťování slovenského jazyka českým čtenářem jako překážka pro vnímání estetické komplexnosti díla”)²⁶.

Jak widać, pomimo że kwestia przekładu ze słowackiego na wielu etapach historycznych wydawała się stabilnym faktem, obecności tłumaczeń w polu literackim pomimo wszystko zdaje się towarzyszyć aura nieoczywistości. Wydaje się, że wiązać się ona może z faktem, że akceptacja przezwyciężenia wizji jednej wspólnej literatury współlistnieje z jeszcze jakimiś innymi czynnikami.

Stara odpowiedź?

Również współcześnie, po tymczasowym spadku zainteresowania literaturą słowacką w latach 90., przyjął się po czeskiej stronie model przekładowy. Ambiwalencję możliwego postrzegania bliskości językowej, z której taka potrzeba wynika, tłumaczy Radosław Passia, powołując się na lingwistyczne badania porównawcze. Według nich między czeskim a słowackim ilość leksemów mogących sprawić trudności w komunikacji wynosi 16% lub 23% (spośród 500 najczęściej używanych). Choć liczba słów, które trzeba przynajmniej biernie przyswoić, aby swobodnie posługiwać się drugim językiem, może wydawać się niewielka, to w kontekście literatury pięknej jest istotna — „W poezji każde słowo ma znaczenie”²⁷. Zdaniem badacza nie powinien dziwić fakt, że młode pokolenie Czechów zainteresowanych literaturą, ale nieposiadających kompetencji kulturowych i językowych typowych dla czasów wspólnej państwowości, może się zniechęcić koniecznością zrozumienia tekstu słowackiego.

Współcześnie wśród słowackich tytułów pojawiających się na czeskim rynku książkowym najczęściej znaleźć można literaturę popularną. Stąd też obawy wyrażane przez niektórych badaczy, że obraz słowackiej twórczości literackiej wyłaniający się z takiej sytuacji jest z punktu widzenia jakości zniekształcony, ponieważ pomimo zaszeregowania do planów wydawniczych książek

26 M. Pokorný: *Společensví české a slovenské literatury v současné fázi meziliterárního procesu. Trilogie Marie Mujmanové a Vladimíra Mináče*. W: *Osobitné...*, s. 172.

27 R. Passia: *Pahýl alebo výhonok. Slovenská literatúra v Česku*. „Advojka.cz” 2007, č. 26. <https://www.advojka.cz/archiv/2007/26/pahyl-alebo-vyhonok> [dostęp: 13.02.2024].

nagradzanych uznawaną za prestiżową nagrodą Anasoft litera nie starcza w nich miejsca i stosownej pozycji dla szanowanych autorów i autorek współczesnej literatury słowackiej: „Ich popularność wśród czytelników i krytyków nie jest jednak zbyt duża, a często są dyskwalifikowane przez niski poziom tłumaczeń” („Jejich čtenářská či kritická odezva ovšem není nijak výrazná, navíc jsou mnohdy diskvalifikována odbytými překladatelskými výkony”)²⁸.

Badacze zwracali też uwagę na problematykę pozycji w kulturze docelowej aktorów współtworzących czeską krytykę literacką odnoszącą się do literatury słowackiej. W wielu przypadkach bowiem w czasopismach zaobserwować można trend, w którym o literaturze słowackiej piszą krytycy słowaccy nie dość zakotwiczeni w czeskim życiu literackim, nieposiadający takiego przygotowania do popularyzacji słowacko-czeskich problemów komparatystycznych, jakie mogliby mieć choćby czescy słowacyści²⁹. Interesujące jest przy tym to, że w niektórych czasopismach — również tych, które weszły na czeski rynek już w warunkach, które Jana Pátková opisuje za Charousem jako tzw. dośrodkowe wytwarzanie kontaktów czesko-słowackich literackich³⁰ — niektóre redakcje konsekwentnie publikują artykuły w języku słowackim (na przykład cytowany poniżej artykuł Timei Zvolánkovéj³¹ i wiele innych). Ten trop właśnie chciałabym zaproponować jako jedno z możliwych wyjaśnień faktu, że pytanie o wzajemne tłumaczenie, choć wydaje się, że rozwiązane, wciąż nie zostało definitywnie porzucone.

Praktyka podobnej dwu- lub wielojęzyczności jest znana w polu akademickim³² i zakłada (przy czym nie ma tu znaczenia, czy słusznie, czy nie) kompetencję badaczy do lektury w innych językach. Jednak zestawiawszy fakt publikowania artykułów po słowacku w czeskim dwutygodniku kulturalnym z deklarowaną potrzebą tłumaczenia prozy, należałoby zadać sobie pytanie wychodzące wprost z myśli Bourdieowskiej, zgodnie z którą „sztuka i konsumpcja artystyczna są przeznaczone do pełnienia, czy nam się to podoba, czy nie i niezależnie od tego, czy mamy tego świadomość, społecznej funkcji

28 L. Machala: *Slovenská literatúra...*, s. 89.

29 Zob. J. Pátková: *Reflexe slovenské literatury v českém prostředí po roce 2000*. W: *K teoretickým a praktickým aspektom slovenskej literárnej kritiky po roku 2000*. FF PU v Prešove, Prešov 2019, s. 189.

30 Ibidem.

31 T. Zvolánková: *Brutálna v jemnostiach. O prekladaní slovenskej literatúry*. „Advojka.cz” 2023, č. 1. <https://www.advojka.cz/archiv/2023/1/brutalna-v-jemnostiach> [dostęp: 21.01.2024].

32 Przykładem czesko-słowackim jest choćby niedawna publikacja: *Listopadové proměny. Česká a slovenská literatura v kontextu roku 1989*. Eds. V. Barborík, B. Čiháková, A. Šidáková Fialová. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2021.

uprawomocniania różnic społecznych”³³. Jest to pytanie o to, czy w niektórych przypadkach obecność języka słowackiego w czeskim polu literackim nie może być przejawem dystynkcji. Jeśli pójść za analogią z polem akademickim, to wprowadzanie języka, o którym w tym samym, napisanym po słowacku, artykule pisze się, że jest coraz mniej zrozumiały dla przeciętnego czeskiego czytelnika, zakłada, że jego docelowym odbiorcą jest czytelnik ponadprzeciętny, obyty (bo to nie z formalnego wykształcenia pochodzi kompetencja posługiwania się słowackim) i posiadający większy kapitał społeczny.

Głosy w sprawie

Powyższą hipotezę mogłyby też potwierdzić niektóre stanowiska, jakie w tej kwestii zajmowali (lub zajmują) aktywni aktorzy czeskiego pola literackiego wciąż występujący przeciw idei przekładu ze słowackiego. O ile linia rozumowania wspierająca przekład jest stosunkowo jasna i bazuje na argumentach pragmatycznych — „Dziś dyskusje na temat stosowności i niestosowności tłumaczenia literatury słowackiej na język czeski są bezprzedmiotowe wobec mizernego wzajemnego kontaktu językowego. Trzeba zmierzyć się z nową rzeczywistością. Nie rozumiemy się, więc tłumaczmy” („Dnes sú diskusie o patričnosti a nepatričnosti prekladania slovenskej literatúry do češtiny vzhľadom na mizerný vzájomný jazykový kontakt irelevantné. Je potrebné čeliť novej realite. Nerozumie sa, prekladajme”)³⁴ — o tyle argumenty przeciwko idei przekładu są bardziej różnorodne. Co również charakterystyczne, nie są one skierowane przeciw konkretnym przedsięwzięciom, takim jak publikacja przetłumaczonego tytułu, ale przeciw ogólnej idei czytania literatury słowackiej w tłumaczeniu. Co więcej, wypowiedzi ganiące tę praktykę pochodzą nierzadko od samych aktorów zaangażowanych w inicjatywy przekładowe (co można uznać za przeciwny biegun sytuacji wspomnianej powyżej, w której głos aktora dyskursywnie popierającego stosowanie modelu przekładowego w kontaktach literackich, w praktyce komunikacyjnej jego wypowiedzi publicystycznej pozostaje po słowacku, co nie oznacza, że nie mogą mieć źródła w tych samych procesach społecznych).

Uwzględniając okoliczność, że dyskurs ma tendencję do legitymizowania tego, co już ugruntowane, i zachowując pewną podstawową nieufność wobec

33 P. Bourdieu: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Przeł. P. Biłos. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2022, s. 16.

34 T. Zvolanekova. *Brutálna...*

aktorów, omawiane argumenty można określić jako ideologiczne, nostalgiczne, ekonomiczne i moralne³⁵. Jedną z najsilniejszych linii wypowiedzi sceptycznych jest linia ideologiczna, która sięga bezpośrednio do romantycznej idealizacji twórczej roli autora. Lepiej jest czytać „w oryginale” bez względu na wszystko, ponieważ daje to czytelnikowi kontakt z uświęconym językiem źródłowym, niezapośredniczonym przez osobę tłumacza. Petr Minařík, sam będąc wydawcą i inicjatorem wspomnianej serii wydawniczej Češi, čítajte! prezentującej literaturę słowacką w czeskim tłumaczeniu, przy starcie tego projektu wyrażał się o przekładzie jako o procesie, który „pogarsza jakość oryginalnego tekstu literackiego, choć w zasadzie nie jest to konieczne” („zhoršuje kvalitu literárního (původního) textu, aniž je to v zásadě nutné”)³⁶. Rzecz jasna można uznać, że za taką wypowiedzią stała prowokacyjna strategia marketingowa, jednak biorąc pod uwagę zastrzeżenia badaczy wobec jakości tłumaczeń ze słowackiego, nie wydaje się to bez znaczenia. Podobnie jak w wielu innych przejawach zmiany społecznej i związanej z nimi przemiany pokoleniowej pojawia się nostalgiczny i sentymentalny wzorec, który bezpośrednio lub pośrednio faworyzuje przeszłość jako po prostu lepszą. Może on być werbalizowany jako indywidualne wspomnienie prostoty i dostępności słowackich tekstów lub jako refleksja nad utraconą zbiorową zdolnością do niezapośredniczonego obcowania z inną literaturą. Jeszcze inny, również nienowowy wymiar argumentacji wiąże się z etosem pracy, kiedy to używane są argumenty odnoszące się do lenistwa: „Czy należy tłumaczyć literaturę słowacką na czeski? Zasadniczo nie i zasadniczo tak. Nie dlatego, żeby wygodnicka część czeskiej populacji intelektualnej w końcu wzięła się w garść i znów zaczęła czytać po słowacku” („Je nutné slovenskou literaturu překládat do češtiny? Zásadně ne a zásadně ano. Ne proto, aby se zpohodlnělá část české intelektuální populace konečně usebrala a začala zase číst slovensky”) — odpowiadał w 2009 roku w ankiecie pisma studenckiego Miroslav Zelinský, tłumacz literacki. Minařík w cytowanym już powyżej wywiadzie mówił też: „Wszyscy Czesi umieją czytać po słowacku, tylko są leniwi, więc się wykręcają, że nie umieją” („Všichni Češi umí číst slovensky, jsou jenom líní, tak se vymlouvají, že neumí”)³⁷.

35 Korzystam z wypowiedzi medialnych, między innymi z odpowiedzi na pytanie w ankiecie studenckiego czasopisma „Litenky”: E. Haderková: *Anketa k tématu současné slovenské literatury*. „LitENky (Literární novinky)” 2009, č. 4 (36), 16. 4. <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-2394.html> [dostęp: 26.01.2024].

36 S. Bejšáková: *Nakladatel Petr Minařík: Překládat knihy ze slovenštiny do češtiny je zvěrstvo*. Deník.cz, 3.12.2012. https://www.denik.cz/ostatni_kultura/nakladatel-petr-minarik-prekladat-knihy-ze-slovenstiny-do-cestiny-je-zverstvo-20.html [dostęp: 26.01.2024].

37 Ibidem.

We wszystkich powyższych wypowiedziach rezonuje paternalistyczny ton podmiotów, których doxa wydaje się nie przyjmować zjawiska przekładu jako neutralnego. Z jednej strony nie ma wątpliwości co do autonomiczności samej literatury słowackiej, która jako taka zasługuje na te same przywileje co wszystkie inne literatury zagraniczne, w tym przekład artystyczny, kampanie marketingowe i refleksyjną recepcję. Z drugiej jednak strony adresaci publikacji przekładowych modelowani są w tych wypowiedziach jako niewystarczająco kompetentni (w odróżnieniu od zabierających głos w debacie). Należy przy tym również pamiętać, że samo pytanie o zasadność tłumaczenia ze słowackiego zakotwiczone jest w heteronomicznym biegunie pola literackiego. Ponadto przywoływanie go i prezentowanie jako wciąż aktualnego pozostaje w interesie aktorów czynnych w wytwarzaniu miejsca dla przekładów literatury słowackiej w czeskim polu literackim, a to zwyczajnie ze względu na publiczną widzialność tego tematu.

Z perspektywy socjologii literatury w obszarze przekładów ze słowackiego na czeski na szczególną uwagę zasługiwałoby również zbadanie habitusów tłumaczy literatury słowackiej i dynamiki ich relacji z polem. W kwestii asymetrycznych relacji między polami literackimi zaś interesująca wydawałaby się próba postawienia pytania o możliwą interpretację tych relacji w kategoriach postzależności.

Literatura

- Bejšáková S.: *Nakladatel Petr Minařík: Překládat knihy ze slovenštiny do češtiny je zvěřstvo*. Deník.cz, 3.12.2012. https://www.denik.cz/ostatni_kultura/nakladatel-petr-minarik-prekladat-knihy-ze-slovenstiny-do-cestiny-je-zverstvo-20.html [dostęp: 26.01.2024].
- Bourdieu P.: *The Social Conditions of the International Circulation of Ideas*. W: *Bourdieu: A Critical Reader*. Ed. R. Shusterman. Blackwell Publishers, Oxford, UK 1999, s. 220—228.
- Bourdieu P.: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Universitas, Kraków 2001.
- Bourdieu P.: *Zmysł praktyczny*. Przeł. M. Falski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Bourdieu P.: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*. Przeł. P. Biłos. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2022.
- Casanova P.: *Światowa republika literatury*. Przeł. A. Turczyn, E. Gałuszka. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

- Žurišin D.: *Artistic Translation in the Interliterary Process*. „Traduction, terminologie, rédaction (TTR)” 1991, no. 1, s. 113–127.
- Dvořáková I.: *Vzájemný překlad ve vývoji česko-slovenských a slovensko-českých vztahů. Zčeřování — poslovenčovanie — přepis — prevod — překlad* (dissertační práce). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra středoevropských studií. Praha 2019.
- Gouanvic J.-M.: *Outline of a Sociology of Translation Informed by the Ideas of Pierre Bourdieu*. „Monografías de Traducción e Interpretación” 2010, no. 2, s. 119–129.
- Gregor A.: *Překládat, nepřekládat?*. „Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada jazykovědná” 1952, vol. 1 (A1), s. 179–180. <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/101604.pdf> [dostup: 26.01.2024].
- Grosman L.: *Past*. „Plamen” 1962, č. 4, s. 66–75.
- Haderková E.: *Anketa k tématu současné slovenské literatury*. „LitENky (Literární novinky)” 2009, č. 4 (36), 16. 4.
- Hegedüsová Z.: *Dvojdomovosť v medziliterárnom spoločenstve*. W: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá* 3. Eds. D. Žurišin et al. Veda, Bratislava 1991, s. 76–91.
- Heilbron J., Sapiro G.: *Outline for a Sociology of Translation: Current Issues and Future Prospects*. W: *Constructing a Sociology of Translation*. Eds. M. Wolf, A. Fukari. John Benjamins, Amsterdam 2007, s. 93–108.
- Jareš M., Machala L., Zdeňková A.: *České překlady slovenské beletrie 1993–2017*. „Spisovatele.upol.cz”. <http://spisovatele.upol.cz/wp-content/uploads/2022/03/Ceske-preklady-slovenske-beletrie-1993-2017.pdf> [dostup: 21.01.2024].
- Jedlička A.: *Jazyková problematika překladů ze slovenštiny do češtiny*. „Naše řeč” 1961, č. 1–2. <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4805> [dostup: 26.01.2024].
- Kamusella T.: *The Politics of Language and Nationalism in Modern Central Europe*. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008.
- Kosek P.: *Dějiny češtiny na Slovensku*. W: *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Eds. P. Karlík, M. Nekula, J. Pleskalová. 2016. <https://www.czechency.org/slovník/D%C4%9AJINY%20%C4%8CE%C5%A0TINY%20NA%20SLOVENSKU> [dostup: 5.06.2024].
- Listopadové proměny. Česká a slovenská literatura v kontextu roku 1989*. Eds. V. Barborík, B. Čiháková, A. Šidáková Fialová. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2021.
- Machala L.: *Slovenská literatura v Česku aktuálně*. „Český jazyk a literatura” 2018, č. 2, s. 85–92.
- Macura V.: *Všeobecné pozadie interpretácie Feldekovho prekladu „Slávy dcéry”*. W: *O interpretácii umeleckého textu* 7. Nitra 1982, s. 297–310.

- Maxwell A.: *Fickle Nationalism: Slovakia's Shifting Ethno-Linguistic Borders*. W: *The Palgrave Handbook of Slavic Languages, Identities and Borders*. Eds. T. Kamusella, M. Nomachi, C. Gibson. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016, s. 230—244.
- Musilová K., Dobrotová I.: *Z dějin kontaktů dvou blízkých slovanských jazyků, češtiny a slovenštiny*. „Bohemistika” 2012, č. 1, s. 35—60.
- Nábělková M.: *Rozdelenie a „vzdalovanie”. Niekoľko pohľadov*. W: *Česko-slovenská vzájemnosť a nevzájemnosť*. Eds. I. Pospíšil, M. Zelenka. Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2000, s. 104—112.
- Nábělková M.: „Ale v češtině bych to rád taky”. *Slovensko-český preklad ako predmet vyjednávania v internetovej komunikácii*. „Jazykovědné aktuality” 2007, č. 44, s. 54—78.
- Nábělková M.: *Slovenčina a čeština v kontakte. Pokračovanie príbehu*. Veda, vydavateľstvo SAV. Jazykovedný ústav L. Štúra SAV — Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Bratislava—Praha 2008.
- Nábělková M.: *Cudzí jazyk? Rozptyl nazerania na vzájomný vzťah slovenčiny a češtiny v súčasnom spoločenskom diskurze*. W: *Visegrad — Terra Interculturalis*. Ed. V. Sklaský. Slovensko-český klub s podporou visegrádskeho fondu, Praha 2009, s. 67—88.
- Nábělková M.: *Česko-slovenský jazykový kontakt*. W: *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Eds. P. Karlík, M. Nekula, J. Pleskalová. 2016. <https://www.czechency.org/slovník/%C4%8CESKO-SLOVENSK%C3%9D%20JAZYKOV%C3%9D%20KONTAKT> [dostup: 5.06.2024].
- Nábělková M.: *The Czech-Slovak Communicative and Dialect Continuum: With and Without a Border*. W: *The Palgrave Handbook of Slavic Languages, Identities and Borders*. Eds. T. Kamusella, M. Nomachi, C. Gibson. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016, s. 140—184.
- Nábělková M.: *Biliterárnosť, bilingvizmus a „prílohové slovníčky” ako textová lexikografická opora v českom a slovenskom literárnom priestore*. „Slovenská literatúra” 2020, č. 67, s. 11—35.
- Passia R.: *Pahýl alebo výhonok. Slovenská literatúra v Česku*. „Advojka.cz” 2007, č. 26. <https://www.advojka.cz/archiv/2007/26/pahyl-alebo-vyhonok> [dostup: 13.02.2024].
- Pátková J.: *Reflexe slovenské literatury v českém prostředí po roce 2000*. W: *K teoretickým a praktickým aspektom slovenskej literárnej kritiky po roku 2000*. FF PU v Prešove, Prešov 2019, s. 181—194.
- Pokorný M.: *Spoločenství české a slovenské literatury v současné fázi meziliterárního procesu. Trilogie Marie Mujmanové a Vladimíra Mináče*. W: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá 3*. Eds. D. Ďurišin et al. Veda, Bratislava 1991, s. 171—192.

- Pražák A.: *Poslovenšťovat? Počešťovat?*. „Časopis učené společnosti Šafaříkovy v Bratislavě” 1928, č. 1—2, s. 217—219.
- Příbáň M., Košnarová V., Příbáňová A.: *Slovník české literatury*. 2013. Haslo: *Odeon*. <https://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1362> [dostup: 16.02.2024].
- Simeoni D.: *The Pivotal Status of the Translator's Habitus*. „Target” 1998, no. 1 (10), s. 1—39.
- Šisler P.: *Vztahy se slovenskou literaturou*. W: *Dějiny české literatury 1945—1989*. Eds. P. Janoušek et al. T. I. Academia, Praha 2007—2008, s. 96—110.
- Šisler P.: *Vztahy se slovenskou literaturou*. W: *Dějiny české literatury 1945—1989*. Eds. P. Janoušek et al. T. III. Academia, Praha 2007—2008, s. 98—106.
- Viala A.: *The Theory of the Literary Field and the Situation of the First Modernity*. „Paragraph” 2006, no. 29, s. 80—93.
- Vorderobermeier G.M.: *Remapping Habitus in Translation Studies*. Rodopi—Brill, Amsterdam—New York 2014.
- Zákon Národnej rady Slovenskej republiky z 15. novembra 1995 o štátnom jazyku Slovenskej republiky 270/1995 Z. z. (Ustawa z dnia 15 listopada 1995 o języku państwowym Republiki Słowacji).
- Zelenková A.: *Medzi vzájomnosťou a neuzajomnosťou. Sondy do česko-slovenských a slovensko-českých literárnych vzťahov*. Slovanský ústav AV ČR, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Praha—Nitra 2009.
- Zvolanekova T.: *Brutálna v jemnostiach. O prekladaní slovenskej literatúry*. „Advojka.cz” 2023, č. 1. <https://www.advojka.cz/archiv/2023/1/brutalna-v-jemnostiach> [dostup: 21.01.2024].

Joanna Derdowska

Několik poznámek k postavení překladů slovenské literatury v českém literárním poli (prizmatem literární sociologie)

RESUMÉ | Jazykové vztahy mezi češtinou a slovenštinou prošly vývojem od historické představy společného jazyka přes pasivní bilingvismus ve 20. století až k dnešní jazykové distanci. Tyto proměny významně ovlivnily podobu literární produkce a překladatelských strategií uplatňovaných při překladu děl z jiných jazyků do slovenštiny a/nebo češtiny, ale také při literárním překladu mezi oběma jazyky. V tomto článku se pokusím představit vybrané současné odpovědi na letitou otázku potřeby vzájemného překladu se zaměřením na překlad ze slovenštiny do češtiny. Upozorňuji také na implikace samotné otázky o legitimitu takového překladu. Pro popis místa, které zaujímá literatura překládaná ze slovenštiny v českém literárním poli, navrhuji praktickou aplikaci jazyka sociologie literatury.

KLÍČOVÁ SLOVA | sociologie literatury, sociologie překladu, slovenská literatura v překladu, české literární pole

Joanna Derdowska

A Few Remarks on the Position of Translations of Slovak Literature in the Czech Literary Field (Through the Lens of Sociology of Literature)

SUMMARY | Linguistic ties between the Czech and Slovak have evolved from the historical idea of a common language and passive bilingualism in the 20th century to the linguistic distance observed today. These transformations have had a significant impact on the shape of literary production and translation strategies applied to the translation of works from other languages into Slovak and/or Czech, as well as literary translation between the two closely related languages. In this article, I try to present selected contemporary answers to the old question of the need for mutual translation, focusing on translation from Slovak into Czech. I also draw attention to the implications of the question of the legitimacy of this type of translation itself. To describe the place occupied by literature translated from Slovak in the Czech literary field, I propose the practical application of the language of sociology of literature.

KEYWORDS | sociology of literature, sociology of translation, Slovak literature in translation, Czech literary field

JOANNA DERDOWSKA | dr nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Absolwentka socjologii i filologii słowiańskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Doktorat uzyskała na Uniwersytecie Karola w Pradze. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na obszarach, w których literatura spotyka się z życiem społecznym. Aktualnie pracuje nad zagadnieniami wielojęzyczności. Część swej pracy badawczej poświęciła też problematyce przestrzeni miejskiej. Autorka dwóch monografii: *Praskie przemiany. Sacrum i desakralizacja przestrzeni miejskiej Pragi* (Kraków 2006) oraz *Kmitavá mozaika. Městský prostor a literární dílo* (Praha 2011).



Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy
Сергея Песецкого
в трех переводах на белорусский язык

Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy
by Sergiusz Piasecki
in Three Translations into Belarusian

Oksana Małysa



<https://orcid.org/0000-0002-5130-769X>

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

oksana.malysa@us.edu.pl

Дата заявки: 10.06.2025 г. | Дата рецензии и одобрения: 15.07.2025 г.

ABSTRACT | The article discusses the specificity of the translation series of Sergiusz Piasecki's novel *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* (*Lover of the Great Bear*) presented in Belarusian. Attention is paid to the paratextual determinants of the three translations and the translator's decisions to convey elements reflecting the linguistic and cultural specificity of the Polish-Soviet borderland in the first half of the 1920s. Piasecki's work, rooted in the traditions of multiculturalism, was also examined in terms of its reception by contemporary Belarusian audiences.

KEYWORDS | Sergiusz Piasecki, borderland literature, translation series, paratexts, multiculturalism

Интерес к феномену жизни и творчества польского автора Сергея Песецкого (польск. *Sergiusz Piasecki*, бел. Сяргей Пясецкі), который стал заметен особенно в последнее время, находит свое отражение в разных областях деятельности. Это проявляется в научных исследованиях, связанных с проблематикой жанровой принадлежности и стиливых особенностей его книг¹, в научно-популярных описаниях жизненных перипетий писателя², в организации посвященных ему мероприятий культурно-просветительского плана³, а прежде всего в переизданиях его текстов и их переводах. Самое известное произведение Песецкого – *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* – уже в течение двух лет после выхода в 1937 году было переведено на более десяти языков, в частности, на английский, французский, испанский, немецкий, эстонский, норвежский, датский, итальянский, нидерландский. В Советском Союзе как эта книга, так и другие тексты Песецкого не переводились по причине открытых антисоветских политических взглядов писателя и его разведывательной деятельности в пользу западных государств. Именно поэтому на русском языке роман, под заглавием *Любовник Большой Медведицы*, был опубликован только в 2014 году минским издательством «Регистр»

- 1 К примеру, см. J. Klimek: *O języku „Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy” Sergiusza Piaseckiego. Rekonesans badawczy*. B: *Język polski dawnych Kresów Wschodnich*. T. 5: *Polskie dziedzictwo językowe na dawnych Kresach*. Red. E. Dzigieł, K. Czarnecka, D.A. Kowalska. Semper, Warszawa 2012, с. 123–132, а также ряд статей польской исследовательницы Эвы Кубусяк (см.: E. Kubusiak: *Leksyka przestępcza w trylogii złodziejskiej Sergiusza Piaseckiego*. „LingVaria” 2021, r. XVI, nr 1 (31), с. 321–334; *Antroponimy nieoficjalne w powieściach Sergiusza Piaseckiego*. „Język Polski” 2024, r. CIV, z. 2, с. 87–99; *Воровские псевдонимы как элемент криминального дискурса в трилогии Сергея Пясецкого*. B: *Onomastics in Interaction With Other Branches of Science*. Vol. 3: *General and Applied Onomastics. Literary Onomastics. Chrematonomastics. Reports*. Red. U. Bijak, P. Swoboda, J. Walkowiak. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023, с. 291–305 и пр.
- 2 R. Demel: *Sergiusz Piasecki 1901–1964. Życie i twórczość*. Wydawnictwo LTW, Łomianki 2012; K. Polechoński: *Żywot człowieka uzbrojonego. Biografia, twórczość i legenda literacka Sergiusza Piaseckiego*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 2000, а также книга внуки Сергея Песецкого – Е. Томашевicz: *Gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy. Kobiety w życiu i twórczości Sergiusza Piaseckiego*. Wydawnictwo LTW, Warszawa 2003 и др.
- 3 Писатель является героем белорусских документальных фильмов и телепрограмм, которые показывают его как жителя Минска в 20-х и 30-х годах XX века. Белорусские певцы, в свою очередь, соотносятся с контрабандистским эпизодом в биографии Песецкого, а на Раковском фестивале ежегодно проводятся квесты по мотивам романа *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. См., напр.: М. Chmialnicki: *Recepcja twórczości Sergiusza Piaseckiego na Białorusi*. B: *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy. Koncepty. Perspektywy*. Red. J. Tambor. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, с. 222–231.

в переводе Дмитрия С. Могилевцева и В.Л. Авиловой. То же издательство выпустило в 2019 году книгу в переводе Галины Бенкевич на белорусский язык⁴. Первый же белорусский перевод был осуществлен Феликсом Янушкевичем еще в 1984 году, но его публикация стала возможна только спустя более десяти лет – в журнале «Голас Радзімы» за 1995 и 1996 годы, а в книжном формате – в 2009 году в издательском доме «Віктар Хурсік»⁵. В 2020 году появился третий перевод, Марии Пушкиной, в издательстве «Логвінаў» при поддержке Польского института в Минске и Института книги⁶. Все переводы вышли под заглавием *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*.

Причин появления в печати множественности переводов на белорусском языке на протяжении двадцати пяти лет, т.е. небольшого временного отрезка, может быть несколько. Прежде всего в постсоветской Беларуси возродился интерес к польской литературе, в том числе к авторам с белорусскими корнями, к которым принадлежит Песецкий⁷. Благодаря этому стало возможным заново открыть его творчество, а издатели могли рассчитывать на коммерческий успех переводов. Дополнительно привлекать аудиторию и способствовать продвижению романа может упоминание о том, что он был номинирован на Нобелевскую премию⁸, размещенное, в частности, в аннотации к первому белорусскому изданию книги (отметим при этом, что такие сведения не подтверждаются в польских источниках). Кроме того, высказывается мнение, что

- 4 С. Пясецкі: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. Г. Бенкевіч. Регистр, Мінск 2019. Далее цитаты из этого издания приводятся с пометой ГБ.
- 5 С. Пясецкі: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. Ф. Янушкевіч. Віктар Хурсік, Менск 2009. Далее цитаты из этого издания приводятся с пометой ФЯ.
- 6 С. Пясецкі: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. М. Пушкіна. Логвінаў, Мінск 2020. Далее цитаты из этого издания приводятся с пометой МП.
- 7 Сергея Песецкого представляют в научных работах как бинационального, белорусско-польского писателя. Массмедиа в Беларуси отражают не только такой подход (см.: *Выйшла аўдыёкніга «Каханак Вялікай Мядзведзіцы»*. <https://www.racyja.com/archiw/vykultura/vyjshla-audyokniga-kakhanak-vyalikaj-mya/> [дата обращения: 14.03.2025]), но и пишут о Пясецком как польском прозаике белорусского происхождения и даже как о самобытном белорусском писателе, который долгое время оставался неизвестным в Беларуси (см., к примеру, *«Каханак Вялікай Мядзведзіцы» – в ТОП-10 от CityDog*. <https://onebook.by/2020/05/kahanak-vjalikaj-mjadzvedzicy-v-top-10-ot-citydog/> [дата обращения: 15.03.2025]).
- 8 См. аннотацию к книге *Каханак Вялікай Мядзведзіцы* на <https://www.goodreads.com/book/show/40240252> [дата обращения: 16.03.2025], а также *7 классиков и их 20 лучших книг, которые почему-то не преподают на уроках литературы в школе, а стоило бы*. <https://citydog.io/post/mts-7-klassikov/> [дата обращения: 16.03.2025].

Каханак Вялікай Мядзведзіцы, наряду с поэмами *Песьня пра зубра* (лат. *Carmen de statura feritate ac venatione bisonis*) Николая Гусовского и *Пан Тадэвуш* (польск. *Pan Tadeusz*) Адама Мицкевича, входит в число произведений, хотя и не написанных на белорусском языке, но в настоящее время рассматриваемых как самые яркие национальные белорусские эпопеи⁹. Такая интерпретация романа Песецкого среди прочего обуславливается местом событий произведения, действие которого разворачивается в 20-е годы прошлого века в Ракове под Минском, на тогдашней польско-советской границе, а также широкой палитрой героев повествования – представителей разных национальностей и культур. О самом Песецком в Беларуси говорится, что он «наш и не наш»¹⁰. В этой формулировке находят отражение дискуссионные вопросы не только о роли писателя в белорусской культуре, но и об особенностях его жизненного пути, предопределивших творческую судьбу Песецкого, изначальным элементом стиля которого считается автобиографический герой¹¹.

По происхождению Песецкий, родившийся в деревне Ляховичи (теперь Брестская область) в 1901 году, был незаконнорожденным сыном обрусевшего польского шляхтича и белорусской крестьянки Клавдии Кукалович, однако в силу решений отца воспитывался мачехой. Родным языком для него был русский, он ходил в русские школы, в том числе во Владимире и Покрове, где оказалась его семья по причине исторических обстоятельств в 1915 году, и этим языком Песецкий пользовался на советско-польской границе во время разных видов своей деятельности. Помимо русского Песецкий владел белорусским языком на уровне говорения и чтения, понимал украинский и читал на нем. Он считал себя поляком, но на польском языке начал говорить в возрасте 20 лет, когда связал свою жизнь с Польшей, а тщательно стал изучать его на основании журнала «*Wiadomości Literackie*», учебника грамматики и жаргона преступников в 1929 году в польской тюрьме строгого режима Святой Крест, где отбывал пятнадцатилетний срок за вооруженное нападение на поезд, которое совершил под влиянием наркотиков. Наркозависимость у него осталась с тех времен, когда он был гражданским агентом в польской разведке, действующей по советской стороне пограничья.

9 Я. Янушкевіч: *Эпас перамытнікаў-ракаўчукоў*. <https://www.svaboda.org/a/1491212.html> [дата обращения: 12.02.2025].

10 Т. Кабржыцкая, П. Рагойша, М. Хмяльніцкі: *Наш і не наш Пясецкі. Зоркі Радзімы пісьменніка пад колам яго жыццёвых і творчых калізій*. Кнігазбор, Мінск 2014.

11 П.В. Рагойша: *Творчасць Сяргея Пясецкага: праблема жанрава-стылевай адметнасці*: автореф. дис. канд. филол. наук. Мінск 2001.

Его разведовательную деятельность сменила контрабанда, а затем возглавление собственной группировки.

Книга *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* не была первой в его писательской деятельности, но именно она принесла ему известность. Роман был написан в тюрьме в 1935 году. После выхода книги в свет два года спустя Песецкий был освобожден на четыре года раньше благодаря усиленным стараниям Мельхиора Ваньковича, одного из основоположников художественного репортажа в Польше, а также литературного директора и совладельца издательства «Rój», опубликовавшего роман Песецкого. Наряду с этим освобождению способствовали многочисленные просьбы почитателей данной книги.

До Второй мировой войны произведения Сергея Песецкого, в частности – *Piąty etap* (русс. «Пятый этап», в белорусском переводе Язэпа Янушкевича *Пяты этап*), *Bogom nosy równi* (русс. «Богам ночи равные», в переводе Г. Бенкевич на белорусский язык – *Багам ночы роўныя*) – пользовались в Польше большой популярностью, а *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* стал одной из самых востребованных книг межвоенного периода. Во времена социализма однако все творчество прозаика, эмигрировавшего сначала в Италию, а затем в Великобританию, практически было предано забвению – книги разных лет были официально запрещены до 1990 года, хотя в 1974 году по мотивам романа *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* был снят фильм *Przemytnicy* (русс. «Контрабандисты»¹²) с Янушем Гайосом, известным для широкой аудитории по телесериалу *Cztery pancerni i pies* (русс. *Четыре танкиста и собака*).

Современная писательница Дорота Масловская в одной из глав своих паракулинарных записок *Więcej niż możesz zjeść* (русс. «Больше, чем можешь съесть»)¹³ замечает, что если бы в одной из самых интересных польских телевикторин *Jeden z dziesięciu* (русс. «Один из десяти») прозвучал вопрос на тему заглавия первой части книги трилогии Песецкого¹⁴ о серых буднях воровского мира довоенного Минска,

12 Под заглавием *Контрабандзісты* в 2014 году вышел фильм, снятый телевидением Белсат, в основе которого также лежит рассматриваемый здесь роман Песецкого. Главную роль в этой экранизации сыграл белорусский музыкант Пит Павлов, которого творчество писателя вдохновило на создание альбома «Зброя. Золата. Кабеты» («Оружие. Золото. Женщины»). См.: M. Tyszkiewicz: *Pomnik Sergiusza Piaseckiego miał stanąć w Rakowie, ale stoi we wrocławskiej knajpie*. <https://glosznadniemna.pl/58232/pomnik-sergiusza-piaseckiego-mial-stanac-w-rakowie-ale-stoi-we-wroclawskiej-knajpie/> [дата обращения: 20.03.2025].

13 D. Maślowska: *Więcej niż możesz zjeść*. Noir sur Blanc, Warszawa 2016, s. 77–81.

14 Речь идет о книге *Trylogia złodziejska* (русс. «Воровская трилогия»). В переводе на белорусский язык ее заглавие звучит *Менская трылогія*, а первые

изданной впервые в 1946–1947 годах в Италии, вряд ли кто-нибудь из телезрителей выкрикнул бы его. Сама писательница нашла *Jabłuszko* (русс. «Яблочко»), как называется эта часть книги, в гостиничном книжном шкафу и описала свои впечатления от прочитанного следующим образом:

Okazało się ono lekturą niespodziewanie barwną i wciągającą, dziecięco hedonistyczną, podczas której obgryzałam wszystkie paznokcie i zjadłam wszystkie gratisowe landrynki z tego hotelu, i sama nieomal zaczęłam marzyć o zostaniu złodziejką i grabieniu strychów z suszącej się pościeli lub choćby kochanką pasera, która potem w pocie czoła do późnej nocy wypruwa z niej monogramy, podczas gdy mężczyźni popijają sardynki wódką i śpiewają pieśni o złym złodziejskim losie¹⁵.

В свою очередь, о книге *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* уже сам автор писал, что она обладает как документальным, так и магическим началом¹⁶. Марьян Хемар, польский поэт-песенник и писатель, отмечал, что уже само заглавие романа Песецкого возбуждает воображение, объединяя две тайны мироздания: любовь и необъятность космоса. Он определил название книги как «мрачное, волнующее и романтическое»¹⁷. Эти мотивы по-разному преломляются в паратекстуальном плане белорусских изданий.

две ее части – *Яблычак* и *Ніхто дабром не дасць збаўлення* вышли в переводе Виктора Шукеловича, последнюю – *Гляну я ў аконца* – перевела Мария Пушкина.

15 «Это оказалось неожиданно красочное и увлекательное чтение, по-детски приносящее удовольствие, – я обкусала себе все ногти, съела все бесплатные карамельки из отеля и почти начала мечтать о том, чтобы самой стать маленькой разбойницей и утаскивать с чердаков сушившееся белье или по крайней мере оказаться любовницей скупщика краденого, которая потом до поздней ночи в поте лица распарывает монограммы, пока мужчины запивают сардины водкой и поют песни о злой воровской судьбе» [перевод наш – О.М.]. D. Masłowska: *Więcej niż możesz zjeść...*, с. 79.

16 S. Piasecki: *Od autora*. B: S. Piasecki: *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*. LTW, Łomianki 2021, с. 10.

17 М. Немар: „Dziennik Polski”, 3.IV.1964. Цит. по: R. Demel: *Sergiusz Piasecki 1901–1964...*, с. 177.

Паратекстуальные элементы в переводах романа Песецкого

Паратекстуальные элементы, как пороги художественного текста, включающие полиграфическое оформление книги, заглавие, имя автора, эпиграф, предисловие, примечания, послесловие и др., Жерар Женетт считает одной из наиболее привилегированных областей прагматического измерения произведения¹⁸.

Божена Токаж отмечает, что, парадоксально, в контексте перевода отраженное в паратекстах стремление к объективизму на самом деле свидетельствует о манипуляции декодирования текста во имя субъективизма интерпретации или так называемой соответствующей интерпретации, которой не существует. По словам исследовательницы, паратексты непосредственно связаны с целями издателей, а также со стратегиями переводчиков и их отношением к чуждости, определяя художественное и культурное сознание лиц и эпох. Они создают новую литературную и ментальную действительность на основе погружения оригинала в другой язык и культуру¹⁹.

Здесь обратим внимание на перитексты, т.е. в типологии Женетта перечисленные выше паратекстуальные показатели в самом тексте (в отличие от внешних – эпитекстов, к примеру, интервью с автором или переводчиком), учитывая также оформление книг как их составляющую. По нашему мнению, эти характеристики обладают особой функциональной значимостью в аспекте рецепции ряда выпусков книги Песецкого *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*²⁰ для белорусскоязычной аудитории.

Графические проекты трех изданий на белорусском языке, каждый из которых оформлен в ином ключе, подсказывают адресату разные интерпретативные возможности прочтения.

18 См., к примеру, Ж. Женетт: *Посвящения*. Перевод, вступительная заметка и примечания Л. Семеновой. В: *Антропология культуры*. Вып. 2. Ред. В.В. Иванов. Вердана, Москва 2004, с. 187; G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. B: *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*. T. 4, cz. 1: *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie), problemy recepcji i interpretacji*. Red. H. Markiewicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, с. 110.

19 B. Tokarz: *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 8, nr 1, с. 16.

20 S. Piasecki: *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*. LTW, Łomianki 2021. Все цитаты далее приводятся из этого издания с пометкой СП.

На обложке первого из них²¹ изображены аверсы и реверсы монет, разбросанных на фоне польской штабной карты, отражающей места описываемых в книге событий. Особо выделено на ней название городка *Raków* (русс. Раков, бел. Ракаў), который после 1921 года приобрел приграничный статус, став криминальной столицей и центром контрабанды²². Среди монет поэтому заметны польские злотые, золотые рубли, другие денежные единицы, в частности, с представлением на оборотной стороне одной из них парусного судна, что дополнительно экзотизирует образ и проецирует приключенческую тематику.

На обложке второго издания книги²³ представлена стена, одна часть которой отделана светлой штукатуркой; здесь дается фамилия автора и заглавие книги буквами, имитирующими безликий машинный шрифт. На нижней части стены – кирпичной, с разрушенной отделкой, изображено созвездие Большой Медведицы, где каждая звезда названа женским именем. Кроме того, линию между этими двумя пластами можно трактовать как обрисованное разделение, границу. Такой многоуровневый художественный формат направляет восприятие читателя в русло как любовных похождений, так и неких деструктивных мотивов. Не случайно в книге также появляется возрастная отметка 16+. Интересно, что в этом издании два титульных листа содержат заглавие на белорусском языке, а один – копию титульного листа издания на польском языке, с которого был осуществлен перевод. Кроме того, отметим здесь добавление списка произведений Песецкого на одном клапане обложки на польском языке, а на другом – на белорусском. Данное решение, не принадлежащее к распространенной издательской практике, в этом случае отражает стремление передать специфику творческой биографии Песецкого как белорусско-польского писателя.

Обложка последней публикации²⁴ оформлена в тонах, которые могут напоминать цвета пленки с кадром из немого кино либо старой фотографии, немного подретушеванной в не всегда очевидных местах. Так, на сером фоне отличается слово *Каханак* – по сравнению с остальной частью заглавия оно выделено большими прописными буквами и оттен-

21 См. обложку книги *Каханак Вялікай Мядзведзіцы* в переводе Феликса Янушевича на сайте: <https://postimg.cc/v4FCnZzc> [дата обращения: 20.03.2025].

22 П. Рагойша: *Сергей Пясецкий: феномен творчества писателя русско-белорусско-польского пограничья*. «Звезда» 2001, № 6, с. 176–184.

23 См. обложку книги *Каханак Вялікай Мядзведзіцы* в переводе Галины Бенкевич на сайте: <https://postimg.cc/7br0JCGF> [дата обращения: 20.03.2025].

24 См. обложку книги *Каханак Вялікай Мядзведзіцы* в переводе Марии Пушкиной на сайте: <https://postimg.cc/bsJJZ8gX> [дата обращения: 20.03.2025].

ком зелени, а также помещено в рамку, похожую на неоновую. Кроме того, лицо представленного на обложке мужчины в сером костюме полностью закрывает зеленый четырехлистный клевер – символ удачи, веры, любви и достатка. К обеим сторонам его шляпы прикреплены два белых крылышка, что напоминает таларии. Этот атрибут Гермеса – сапоги (могут быть также сандалии) с крылышками, с помощью которых он совершал разные подвиги, – воспроизводится на титульном листе, обрамленном кинолентой. Между сапогами, расположенными по двум сторонам листа, очерчивается ковш, а в рамку здесь заключено последнее слово заголовка – *Мядзведзіцы*, переигрывая концепцию обложки.

Указанный в этом издании возраст читателей романа превышает отметку 18, что обусловлено прежде всего наличием в нем подстандартной лексики, но также может предопределяться эротическими сюжетными линиями²⁵. Возможно, что возрастные расхождения – 16 и 18 лет – двух близких по времени изданий детерминированы тем, что последний перевод осуществлен с полной авторской версии, в связи с чем в нем появляется больше элементов, которые в белорусской среде считаются несоответствующими для несовершеннолетних.

Таким образом, обложка первого издания романа Песецкого указывает на реалии в разнообразном культурном контексте на определенной территории. Вторая акцентирует как разные слои в историческом плане, так и любовно-неземную составляющую. На форзаце и титульном листе третьего издания, дизайнером которого была Катерина Пикереня, наблюдается сосредоточенность на главном герое, что направляет на (авто)биографичность повествования. Обозначенный документализм дополняется здесь поэтическими нотками, в частности, указанием на подвиги, удачу и любовь.

Другие паратексты, включенные в белорусские издания книги, также отличаются по своей тематической и функциональной направленности ввиду как перевода с разных версий оригинала и соответственно иных изданий, так и различного подхода принимающей культуры к исходной.

Каждый из переводов содержит предисловия, однако все они написаны разными авторами. В первый перевод, – выполненный художником Феликсом Янушкевичем с оригинала 1937 года, который он получил в подарок от супругов Марыли и Яна Шукелевых еще в 70-х годах

25 Положение о порядке присвоения информационной продукции знака возрастной категории и некоторых особенностях ее распространения утверждено Постановлением Правительства Беларуси № 871 от 25 октября 2016 года, см.: Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. <https://pravo.by/novosti/novosti-pravo-by/2016/october/21504/> [дата обращения: 21.02.2025].

прошлого века²⁶, – как и в соотносимое с ним издание, входит вступление, принадлежащее перу Мельхиора Ваньковича и подробно описывающее историю Песецкого, а также детали знакомства с ним репортера. Здесь же Ванькович говорит о впечатлениях от рукописи романа, которую он читал со штабной картой в руках. Параллели с этим высказыванием прослеживаются на обложке первого белорусского издания, на которой, как мы упоминали, размещена такая карта.

Текст романа во втором издании предваряет введение *Абраннік Вялікай Мядзведзіцы* (русс. «Избранник Большой Медведицы») кандидата филологических наук Алеся Бразгунова. Автор обращает особое внимание на главного героя книги, Владислава Лабровича – *alter ego* Песецкого, который описывается как молодой, интеллигентный и храбрый человек, с присущими ему чувством справедливости, чести и собственного достоинства, т.е. чертами, которые всегда вызывают читательские симпатии. Отрывки вступительного слова цитируются также в аннотации и на задней обложке, с фотографией Песецкого:

У «Каханку» вачыма маладога кантрабандыста Уладака Лабровіча перад чытачом паўстае terra incognita – польска-савецкае памежжа, убачанае «знутры», а не са сталічнай Варшавы. У гэтым жыцці ёсць каханне, вернасць і здрада, спадзяванні і расчараванні, сябры і ворагі. Аднак у любой сітуацыі герой цвёрда прытрымліваецца своеасаблівага кодысу, ядром якога з’яўляецца «хараство сапраўднага мужчынскага сяброўства». А малады, адчайны і разумны герой, які не баіцца рызыкаваць і прайграваць, якому ўласціва пачуццё справядлівасці і гонару, заўсёды карыстаецца поспехам у чытача²⁷.

26 С. Пясецкі: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. Фелікс Янушкевіч..., https://royallib.com/read/pyasetks_syargey/kahanak_vyalkay_myadzvedztsi.html#1228800 [дата обращения: 22.02.2025].

27 «В „Любовнике” глазами молодого контрабандиста Владика Лабровича перед читателем предстает terra incognita – польско-советское пограничье, увиденное „изнутри”, а не из столичной Варшавы. В этой жизни есть любовь, верность и измена, надежды и разочарования, друзья и враги. Однако в любой ситуации герой твердо придерживается своеобразного кодекса, ядром которого является „красота настоящей мужской дружбы”. А молодой, отчаянный и умный герой, который не боится рисковать и проигрывать, с присутствующим ему чувством справедливости, чести и достоинства, всегда пользуется большим читательским успехом» [перевод наш – О.М.]. А. Бразгуноў: *Абраннік Вялікай Мядзведзіцы*. В: С. Пясецкі: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. Г. Бенкевіч..., с. 5–6.

Последний перевод, подобно оригиналу, на основе которого он был осуществлен, содержит слова от автора книги, написанные в 1963 году и выясняющие перипетии, связанные с ее публикациями на польском языке. Здесь сохраняется также вступление Песецкого, в котором он указывает на стиливые особенности и тональное звучание романа. Один из его фрагментов размещен на задней стороне обложки этого издания в неизменном виде. Второй, модифицированный отрывок, приводится и на последней стороне обложки, и в аннотации, с предшествующими ему сведениями об исходной версии текста, что обуславливает наличие авторских паратекстов. При этом аннотация дается курсивом, что не только эстетизирует текст, но и приводит к замедлению чтения²⁸, а также делает приглашение к знакомству с романом более личностным:

Культавы раман «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» ўпершыню перакладзеца з аўтарскай версіі, дапоўненай і напраўленай Сяргеем Пясецкім у 1964 годзе. Гэты твор захаваў на сваіх старонках магічнае, невядомае і насычанае жыццё ракаўскіх кантрабандыстаў, якое б знікла назаўжды, калі б не пільнае вока аўтара, які за гэтай стихіяй назіраў. Каларытная дакументальная аснова, асабісты досвед, яркія характары і шчырыя пачуцці – а над усім гэтым коціцца дзіўны Вялікі Воз... валадарыць цудоўная, адзіная, зачараваная Вялікая Мядзведзіца²⁹.

Можем заметить, что каждое из предисловий, в том числе с репродуцируемыми из них фрагментами в аннотации и на задней стороне обложки книги, иначе расставляет смысловые акценты. В предисловии Ваньковича доминирует перспектива, связанная с трудностями жизни Песецкого и особенностями современных ему реалий; во вступительном слове самого автора преобладает внимание к мотивам и структуре романа и проблемам издательского вмешательства в его содержание.

28 Z. Małysa-Jancy: *Mimesis krytyczna w prozie Michela Houellebecqa*. B: *Przestrzenie przekładu* 6. Red. J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa, G. Wilk. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2022, c. 75.

29 «Култовый роман «Любовник Большой Медведицы» впервые переводится в авторской версии, дополненной и исправленной Сергеем Песецким в 1964 году. Это произведение сохранило на своих страницах магическую, неизвестную и насыщенную жизнь раковских контрабандистов, которая бы исчезла навсегда, если бы не зоркий глаз автора, который наблюдал за этой стихией. Колоритная документальная основа, личный опыт, яркие характеры и искренние чувства – а над всем этим покачивается странный Большой Ковш... господствует чудесная, неповторимая, волшебная Большая Медведица» [перевод наш – О.М.].

Бразгунов, с точки зрения представителя уже принимающей культуры, сосредоточивается, прежде всего, на герое книги, стереотипизируя образ поляка как человека чести, смелого и гордого.

Из паратекстуальных элементов, которые присущи только некоторым белорусским изданиям, отметим посвящение Феликса Янушкевича родителям: «Гэты пераклад прысвячаю святой памяці бацькоў: Марылі-Ірэны і Язэпа, якія вучылі нас, сваіх дзяцей: Казіміра, Фэлікса, Язэпа, Валяр’яна і Альгерда шанаваць Айчыну і сваё месца народзінаў – Ракаў»³⁰, а также послесловие от издателя, в котором кратко говорится об авторе книги, самой книге и переводчике.

Как в этой, так и в последней белорусской публикации романа прилагается словарь воровского жаргона и отдельных иноязычных вкраплений, составленный Песецким и включающий около 150 лексических единиц. В романе они создают колорит диалогической речи, ср.:

Wszystko klawo? Można dybać dalej – powiedział Szczur do Trofidy. Towar twój teraz! – rzekł Saszka dobitnie. – To nie agranda. Nikt nie odda... chyba głupi. To twój fart. Rozumiesz? Żyda cholera nie weźmie. Raz, dwa się odkuje! A ty rozdmuchasz trochę kadzidło! Poniał? (СП, с. 46)

Klawo – dobrze, *dybać* – ісць, *agranda* – прыўласzczenie przemytu kupca; utworzono od: granda, analogicznie do więziennego: *akasacja*, utworzonego na wzór: *apelacja*. (СП, с. 323–324)

В переводе Янушкевича при словаре дается заметка, что не все входящие в его состав слова встречаются на страницах книги, скорее всего по причине изъятия соответствующих отрывков редактором первого польского издания: «Не ўсе словы ў слоўніку да першага выдання рама-на Сяргея Пясецкага сустракаюцца ў тэксце. Верагодна, яны былі зняты рэдактарам першага выдання, але засталіся ў слоўніку, які найперш быў разлічаны на польскамоўнага чытача»³¹. Последний перевод, Пушкиной, такой оговорки уже не требует. В свою очередь, в переводе Бенкевич словарь опущен, а отдельные выражения из него приводятся в еще одном

30 «Этот перевод посвящаю светлой памяти родителей: Марыли-Янины и Язэпа, которые учили нас, своих детей: Казимира, Феликса, Язэпа, Валериана и Альгерда уважать Родину и свое месторождение – Раков». В: С. Пясецкі: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. Ф. Янушкевіч...

31 «Не все слова в словаре к первому изданию романа Сергея Песецкого встречаются в тексте. Вероятно, они были сняты редактором первого издания, но остались в словаре, который первоначально был рассчитан на польскоязычного читателя». В: С. Пясецкі: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. Ф. Янушкевіч...

проявлении паратекстуальности – примечаниях³². Данный прием может быть связан с тем, что некоторые приводимые Песецким обороты из преступного жаргона в настоящее время вследствие социально-политических процессов стали известны в более широком обиходе в белорусском (и русском) языке, к примеру, *клёва*, *братва*, *шухер*, *шпана*, *няро* (в значении ‘нож’). Кроме того, трансферы из круга общепотребительной лексики русского языка – типа *ребята* – могут быть декодированы белорусскоязычными читателями без особых затруднений, как и функционирующие в белорусском языке русские заимствования, к примеру, *будзёнаўка*. Таким образом, примененная в рассматриваемом издании переводческая техника, с одной стороны, может упрощать чтение, но, с другой, лишает текст существенной, на наш взгляд, информации на тему языковой специфики криминальной среды, а также других социальных групп в том временном и локальном срезе, который описывает Песецкий.

Поликультурная языковая палитра

Языковая палитра рассматриваемого нами текста Сергея Песецкого во многом предопределяется основной для сюжета категорией пограничности. Воспроизведение языка романа, в котором отражаются особенности неизвестного большинству мира польско-советского пограничья после Первой мировой войны, в контексте его белорусских переводов представляет особый интерес. Среди прочего это обусловлено тем, что действие книги происходит на территории приграничных районов БССР и Польской Республики, а ее героями являются представители разных национальностей – поляки, белорусы, русские, евреи. Однако проблематика книги выходит за узкие рамки фактографичности, показывая сложности не всегда очевидного идентитета личности, обусловленного спецификой региона, а также поднимая вопросы о свободе и моральных дилеммах в непростых исторических реалиях.

Марьян Хемар отмечал, что такой роман – своеобразное скрещивание Джека Лондона и Михаила Арцыбашева³³, – впервые появился в поль-

32 Примечания из этого и других переводов рассмотрим несколько подробнее в следующей части статьи в контексте поликультурных элементов.

33 Возможно, сравнение с Михаилом Арцыбашевым (1878–1927), правнуком Тадеуша Костюшко и популярным в свое время писателем, возникло по причине характера героя его произведений, живущего по своим нравственным законам, а также с точки зрения на наличие в текстах откровенных сцен.

ской литературе. По словам Хемара, он был написан какой-то иной прозой, по-польски, но на каком-то другом польском языке, отличался жесткостью и чувственностью как ни одна из польских книг. В этом тексте был романтизм героя Генрика Сенкевича – Кмицица, который не стал Бабиничем, а превратился в разбойника³⁴.

Белорусские исследователи, в свою очередь, обращают внимание на преломление в творчестве Песецкого традиций русских классиков – Федора Достоевского, Александра Куприна, Леонида Андреева³⁵. Они указывают также на то, что описываемые польским писателем реалии жизни и способ их эпической интерпретации (хронотоп, персонажи, народная мораль, элементы субкультуры и пр.) соответствуют в идейно-эстетическом и культурно-политическом аспектах феномену белорусской «тутэйшайсці»³⁶, а свойственная белорусам толерантность отражается в ходе мышления Песецкого, разнонациональные герои которого имеют право на свое мнение и оценку³⁷. Таким образом, соотнесения с проявлениями восточнославянской культуры создают полифоничность, составляющие которой в белорусских переводах могут декодироваться в категории «своих». В этих же категориях выражаются описания белорусских земель и многочисленные географические названия, для перевода которых во всех трех исследуемых изданиях используются прецизионные эквиваленты: *Барсуки, Гарані, Івянец, Койданава, Краснае, Кучкуны, Ляхі, Ракаў, Радашковічы, Стоўбцы* и др.

Кроме того, как мы уже упоминали, для самого Сергея Песецкого родным языком был русский, а также он владел белорусским языком. Не удивительно поэтому, что не только в речь персонажей, но и в канву авторского нарратива вплетаются слова, фразы и фрагменты текстов из русского и белорусского обихода. Такое сочетание идиостиля писателя с приграничным вариантом речевой коммуникации делает повествование достоверным и искренним, а своеобразие языка романа органично воспроизводит поликультурный и субкультурный мир, в котором живут его герои. Песецкий раскрывает особенности жизни людей из маргинальной среды, сохраняя их жаргон, специфические речевые обороты,

34 М. Нема: „Dziennik Polski”, 3.IV.1964. Цит. по: R. Demel: *Sergiusz Piasecki 1901–1964...*, с. 177.

35 Т. Кабржыцкая, П. Рагойша, М. Хмяльніцкі: *Наш і не наш Пясецкі...*

36 М. Chmialnicki: *Recepcja twórczości Sergiusza Piaseckiego...*, с. 229.

37 Об этом пишет Галина Нефагина в соавторстве с польской исследовательницей Иреной Мянговской, см.: И. Мянговска, Г.Л. Нефагина: «Вавилонская башня» *Сергея Песецкого: поэтика жанра*. «Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта» 2012, вып. 8, с. 147.

при сказки, прибаутки, а также песни. Ирена Мянговская и Галина Нефагина считают реальный материал, который до писателя не был в художественном плане осмыслен в польской литературе, экспериментальным³⁸. Как подчеркивает в предисловии к книге сам автор:

Utrwaliła życie nieznanne, intensywne, ciekawe, które zaginęłoby na zawsze, żeby nie mózg i uczucia autora, który je obserwował. Praca ta stała się czynem historyka, socjologa, psychologa, a nawet (w przenośni) archeologa, który wydobył spod gruzów i popiołów czasu straconą „kulturę”. Nie każdemu ona się będzie podobała. Lecz ja robiłem to z szacunkiem dla ludzi i rzeczy. Niech i czytelnik spróbuje to samo poznać³⁹.

Вместе с тем по поводу отредактированного первого выпуска его книги Песецкий во вступлении к новой публикации в 1963 году писал:

Czasem fragmenty wyrzucano w taki sposób, że akcja zatracala sens... Natomiast nie dbano o poprawność ortograficzną, o usunięcie błędów językowych. Np.: „Nie patrząc na starszy wiek Zuzia dobrze jeszcze się trzymała”. Zamiast: mimo... pomimo... bez względu... chociaż była w starszym wieku ... itd. Nie jest to przeoczenie korektora, bo rusycyzm ten na kartach powieści powtarzał się wiele razy. Dopiero teraz go usunąłem⁴⁰.

Недочеты такого рода из первого издания романа, на основе которого был осуществлен перевод Янушкевича, на белорусском языке становятся

38 И. Мянговска, Г.Л. Нефагина: «Вавилонская башня» Сергея Песецкого..., с. 151.

39 S. Piasecki: *Kochanek Wielkiej Niedzwiedzicy*..., с. 6. «[Роман] запечатлел неизвестную, интенсивную, интересную жизнь, которая исчезла бы навсегда, если бы не ум и чувства автора, который за нею наблюдал. Эта работа стала деятельностью историка, социолога, психолога, а даже (в переносном значении) археолога, который добывает из-под камней и пыли времени утраченную „культуру”. Не каждому она понравится. Но я делал это из уважения к людям и событиям. Пусть и читатель попытается познакомиться с ними» [перевод наш – О.М.].

40 S. Piasecki: *Kochanek Wielkiej Niedzwiedzicy*..., с. 7. «Иногда фрагменты изымали таким способом, что действие теряло смысл... Вместе с тем не заботились об орфографической правильности, об устранении языковых ошибок. Напр.: „Nie patrząc na starszy wiek Zuzia dobrze jeszcze się trzymała”. Zamiast: mimo... pomimo... bez względu... chociaż była w starszym wieku... [по-русски правильны все варианты: Несмотря на зрелый возраст, Зузя еще выглядела хорошо / Помимо зрелого возраста Зузи / Хотя Зузя была уже зрелой женщиной – примечание наше – О.М.] и т.д. Это не недосмотр коррективщика, поскольку этот русизм [nie patrząc na] на страницах романа повторялся несколько раз. Только теперь я его убрал» [перевод наш – О.М.].

однако незаметными. Подробнее же остановимся здесь на избранном иллюстративном материале, показывающем, какие переводческие решения были предложены для передачи языковой специфики поликультурного пространства в трех белорусских переводах.

В переводе Бенкевич этот мир отражается во введении польскоязычных элементов – отдельных слов, а прежде всего фразематических высказываний, которыми изобилует речь персонажей. В главном тексте они транскрибируются, а их значение с указанием на происхождение из польского языка приводится в паратекстуальном пространстве – в примечаниях [напр., гелда (*польск.*) – біржа, брыла (*польск.*) – глыба, велізарны кавалак]. В случае фразем иногда дается буквальный перевод со словарной пометкой об устойчивом характере конструкции. Наряду с этим отметим непоследовательность в передаче фраз в сносках – они либо повторяются в белорусской транскрипции, либо репродуцируются на языке оригинала:

– Ma darcie na żarcie – dorzuca Szczur (СП, с. 22)

– Ма дарце на жарце, – падкінуў Шчур.

Примечание: Ма дарце на жарце (*з польск.*) – мае ахвоту да жратвы.

(ГБ, с. 17)

Belkę Alfred już puścił kantem.

Бэлку Альфрэд ужо пусціў кантам.

Примечание: Пусціць кантам (*фраз., польск.*) – падмануць, здрадзіць.

(ГБ, с. 255)

– Ксёнжэ, цо псы вёнжэ! – дадаў Лорд.

Примечание: Książę, co psy wiąże (*польск., фраз.*) – прынец, які навязвае

сабак / пра таго, хто беспадстаўна ганарыцца і ставіць сябе вышэй за

іншых. (ГБ, с. 173)

– Храбя, цо скуры обрабя! – адрэзаў Шчур.

Примечание: Hrabia, co skóry obrabia (*польск., фраз.*) – граф, які скуры

вырабляе / пра таго, хто беспадстаўна ганарыцца і ставіць сябе вышэй за

іншых. (ГБ, с. 174)

Во многом роман Песецкого отражает паремиологический пласт, который был известен как под Раковым, так и под Краковым: *Не для пса кілбаса; Зух – на аднаго ўдвух! А супраць зуха – здохлая муха*⁴¹. В перево-

41 Я. Янушкевіч: *Эпас перамытнікаў-ракаўчукоў...*

де Пушкиной поэтому подбираются идиоматические выражения, которые функционируют и в польской, и в белорусской культуре, с сохранением рифмованной структуры, к примеру: *Ma darcie na żarcie* – Ласы на кілбасы! (ср. польск. *łasy na kielbasę*). Общие для обоих языков фраземы использует также Феликс Янушкевич: *Nie dla psa kielbasa* – Не для пса каўбаса! При этом в белорусском варианте здесь наблюдается рифма, что компенсирует ее отсутствие при переводе других рифмованных единиц, к примеру: *Ma darcie na żarcie* – І мае ж дар да жратвы. Однако прямых соотношений с польским языком, как в переводе Бенкевич, в контексте передачи вышеприведенных устойчивых единиц нет ни у Пушкиной, ни у Янушкевича.

Косвенное указание на польский язык отмечается в передаче фразеологических конструкций с помощью приема синтагматического перевода, благодаря которому вторичные адресаты могут познакомиться с новыми образными выражениями, вписывающимися в данный контекст и речевую характеристику героев. К такой переводческой технике часто прибегают Янушкевич и Бенкевич, применяя кавычки для указания переносных значений словосочетаний, к примеру:

Następnej nocy, na granicy w pobliżu Wołmy, nasi bajoniarze popędzili kota partii Kośmy Sterdonia z Duszkowa. (СП, с. 90)

У наступную ноч на мяжы, паблізу Волмы, нашы бааняры «пагналі ката» групе Кузьмы Стэрдона з Душкава. (ФЯ)

У наступную ноч на граніцы паблізу Волмы нашы салдаты «пагналі ката» партыі Кузьмы Стэрдана з Душкава. (ГБ, с. 102)

Однако тот же фразеологизм в других фрагментах этих переводов не заключается в кавычки, а Бенкевич дополнительно выясняет его языковую разновидность и значение в примечаниях, ср.:

У Альшанцы зялёнкі пагналі нам ката... (ФЯ)

Зялёнкі пагналі ката ў Альшынцы...

Примечание: Пагнаць ката (*жарг.*) – так казалі, калі пагранічная варта лавіла перапытнікаў. (ГБ, 41)

В переводе Пушкиной в качестве эквивалента фразеологизма приводится собственно белорусская идиома с подобной функцией, но иной

метафорой – *даць пытлю*, которая описывается так: Даць пытлю каму. Уласна бел. Абазначае ‘напасці з дакорам, абвінавачаннем’ і ‘правучыць, разбіць’⁴²:

Наступнай ноччу, на мяжы ля Волмы, мясцовыя батальёншчыкі далі пытлю партыі Кузьмы Стардоня з Душкава. (МП, 104)

– Адкуль ідзеш? Ад чырвоных? – Не. Мы ішлі з таварам. Трафіда вёў.
Зялёнкі нам пытлю далі ў Алышанцы. (МП, 42)

В других случаях все переводчики используют синтагматические конструкции без кавычек, что наблюдается, к примеру, при передаче фразеологизма *jak francuski piesek* в следующем диалоге:

– Pan bardzo nerwowo! – rzucam Karolowi
– Jak francuski piesek! – dodaje Lord [...] (СП, с. 102)

– Пан вельмі нярововы! – кідаю я Каралю ўслед.
– Нібы французская сабачка, – дадае Лорд (ФЯ)

– Пан вельмі нервовы! – кінуў я Каралю.
– Як французскі сабака, – дадаў Лорд (ГБ, 117)

– Вы, пане, вельмі нервовы! – адзначаю я.
– Як англійскі цюцька! – дадае Лорд (МП, с. 118)

Выражение *francuski piesek* в польском языке имеет значение ‘osoba nadmiernie wybredna i rozpieszczona’ и в словаре дается с пометой *ней-*

42 І.Я. Лепешаў: *Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў*. Беларуская Энцыклапедыя, Мінск 2004. Автор отмечает: «Дадатак пытлю „прырос” да дзеяслова як увасабленне хуткага руху, што ўсведамлялася носьбітамі мовы, калі слова пыталъ было ў актыўнай лексіцы. Устарэлы назоўнік *пыталь* – гэта, паводле І. Насовіча, машына для пытлявання пшаніцы. Амаль тое самае і ў даўнейшых слоўніках польск. м., напрыклад у слоўніку 1912 г.: ‘млын для пытлявання’ і ‘спецыяльны млынавы мяшок для прасейвання мукі, які механічна прыводзіцца ў рух’; тут жа падаюцца і ўстойлівыя параўнанні: язык як пыталъ, словы сыпле як з пытля». <https://elib.grsu.by/doc/21905> [дата обращения: 20.03.2025]. Ср. польское существительное *pytel* – ‘worek z lekkiej tkaniny o luźnym splocie, używany dawniej do przesiewania mąki po jej przemieleniu, aby pozbyć się otrąb’. *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Red. P. Źmigrodzki. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/94633/pytel> [дата обращения: 20.03.2025].

оративное⁴³. В приведенном диалоге оно однако соотносится с состоянием повышенной раздражительности, возбуждения одного из героев. В каждом из белорусских переводов задействован образ собаки, но в первом используется уменьшительно-ласкательная форма женского рода *сабачка*, во втором – форма мужского рода *сабака*, которая среди прочего обладает негативными коннотациями, в третьем – разговорное слово *цюцька*, обычно употребляемое в сравнительных оборотах со значением слова *сабака*. В двух первых переводах сохраняется проекция на французские мотивы, в последнем – на английские. Возможно, такое решение было обусловлено прозвищем героя, который произносит фразу, – Лорд, тем самым создавая языковую игру. Вместе с тем если французам можно приписать некоторую возбужденность в поведении, то скорее она не входит в стереотипное мышление иных народов об англичанах.

В тексте Песецкого появляются вставки устойчивых фраз и из белорусского языка, которые только в переводе Пушкиной выделяются курсивом, что указывает на их особую роль, например:

Hanka, warkocz ci się rozplótn! – krzyczy Grabarz.

Jedna z dziewczyn dotyka dłonią karku.

– Nie z tyłu... z przodu! – rzuca Garcarz.

– A szto ciabie trasca uziąła! – odpowiada Hanka.

Przypis: Żeby cię febra wzięła. (СП, с. 260)

– Ганка, у цябе каса расплялася! – крычыць Далакоп.

Адна з дзевак дакранаецца рукой да карка.

– Не ззаду... спераду! – кідае Далакоп.

– А штоб цябе трасца ўзяла! – адказвае Ганка. (МП, 316)

Кроме того, на страницах романа встречаются неожиданные сравнения, порожденные белорусской действительностью, которые сохраняются в переводах Янушкевича и Пушкиной. Бенкевич же по отношению к слову *armata*, русск. ‘пушка’, применяет термин *граната*, причем в отличие от оригинала, добавляет, что удар в лоб топора – в ее переводе белорусской гранаты – выдержит только конь. Такой перевод свидетельствует о другом опыте белорусов, чем тот, который зафиксирован в оригинале и в белорусской народной культуре, ср.:

43 *Wielki słownik...*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/30463/francuski-piesek> [дата обращения: 22.03.2025].

- Widzisz, jaki karabin maszynowy! – mówi Grabarz.
- Gdzie karabin maszynowy?
- No, na ramieniu dźwiga.
- Toż widły!
- Właśnie. Białoruski karabin maszynowy: na raz 5 dziur robi!
- No, a białoruska armata jak wygląda?
- Siekiera, – mówi Grabarz – dasz w łeb, koń nie wytrzyma. (СП, 260)

- Бачыш, які аўтамат! – кажа Грабар.
- Дзе аўтамат?
- Ну, на плячы прахожага.
- Гэта ж вілы!
- Канечне... Беларускі аўтамат... Адначасова пяць дзірак робіць!
- Ну, а беларуская граната як выглядае?
- Сякера, – кажа Грабар. – Дасі ў лоб – то толькі конь вытрымае. (ГБ, с. 320)

Песецкий отразил в книге также особенности языка евреев из пограничных районов. В их речи переплетались элементы идиш, польского и немецкого языков, в том числе с неграмматическими формами. Такие единицы (из польского – *z takim robotem*, из немецкого *ganc pomada* – *ganz Pomade, ganz egal* ‘все равно’, *luft* – *Luft* ‘воздух’, в сочетании *do luftu* – ‘плохой, никчемный, скверный’, *szlus* – *Schluss* ‘конец’) в переводе на белорусский язык Бенкевич чаще всего нивелируются либо выясняются, а в остальных переводах ориентируются на специфику исходного варианта, за исключением фразеологизма *пушчу ўсё гэта дымам*, примененного Янушкевичем в качестве эквивалента выражения *do luftu*, ср.:

- Cholera ich bierz z takim robotem! (СП, с. 25)
- Холерыя іх бяры з такім роботам!.. (ФЯ)
- Халера іх пабяры з такой работай!.. (ГБ, с. 21)
- Каб іх халера з такім роботам! (МП, с. 22)
- Dla mnie to ganc pomada: z towarem idziemy czy bez! (СП, с. 25)
- Мне гэта ганс-памада – ідзём мы з таварам ці без!.. (ФЯ)
- Для мяне гэта ганц памада: з таварам ідзём ці без!.. (ГБ, 22)
- Ганц памада (*жарг.*) – усё роўна.
- Мне то ганц-памада: з таварам мы пойдзем ці без. (МП, 22)

- Ja za robotą się nie gonię... Jak będziecie kręcić, to puszcze to wszystko do luftu i szlus. (СП, с. 25)
- Я за работай не ганюся... Калі будзеце махляваць, дык пушчу ўсё гэта дымам, і шлюс. (ФЯ)
- Я за работай не ганюся... Калі будзеце круціць, то пушчу гэта ўсё ў люфцік і ўсё! (ГБ, 21)
- Я за работай не ганюся. Будзеце круціць, то спушчу ўсё з люфтам – і шлюс! (МП, 22)

В переводе издания 2020 года без выяснений приводятся не только те названия реалий, которые не толкует Песецкий в авторском нарративе (типа *pejsachówka* – *пейсахówka*), но и приближаемые им (например, обозначение *miszygine* со сноской – *wariat*, в переводе Пушкиной – *мишыгине*). Интересно, что в этой публикации в куплет одной из песен, переведенных здесь Андреем Хадановичем, вводится также краткая форма традиционного еврейского приветствия *шалом алейхем* ‘мир вам’ – *Шалом*, которое используется в современном иврите, хотя на идише применялась полная версия (*Шалом Алейхем*):

Wtem družba łapie mię wrót
I sadzi mnie za stół:
„Ty, Bolku, chłopak klawy!
Napij się chociaż kawy”... (СП, 73)

Мне сябручок крычыць: «Шалом!»
І мы ўжо разам за сталом:
«Ты, Болек, майстра справы!
Сядай, напіся... кавы!» (МП, 82)

Такие переводческие решения интенсифицируют культурно-языковые связи жителей приграничного региона, показывая их погруженность в разнонациональную действительность.

Значимым для романа является также введение в его канву элементов русского языка, охватывающих разные сферы – бытовую (*rubel*), военную (*gimnaściorka*, *patrony*, *politruk*), пограничную (*pogranotriad*, *tamożnik*), тюремную (*dopros*, *prowierka*), коммуникативную (*Poniał?*), оценочную (*I tak krugom!*) и др. С одной стороны, они характеризуют речь контрабандистов, а с другой, представителей советской власти.

В диалогических репликах героев встречаются, к примеру, выражения, заимствованные в польский из русского языка. К таким относится

требование немедленно уйти *пошел вон*, которое в польском языке зафиксировано как *paszoł won* – ‘używane w sytuacji, gdy ktoś, zirytowany przez kogoś, chce tę osobę wypędzić’⁴⁴, а в романе передается с гласной *о* как *Poszoł won!* Перевод этой фразы – транслитерированной у Янушкевича и синонимичной ей у Пушкиной – приводится в кавычках, а у Бенкевич ее форма приобретает белорусское звучание:

- Puśćże, cholera! Prosić ciebie? Zaraz będę krzyczeć. Już!.. Poszoł won! (СП, с. 77)
- Пусці, халера!.. Цябе прасіць?.. Зараз закрычу!.. Ужо!.. «Пошол вон!» (ФЯ)
- Пусці, кажу табе, халера! Папрасіць цябе? Я зараз крычаць буду! Хопіць!.. «Пшол вон!» (МП, с. 87)
- Пусціж, халера!.. Прасіць цябе?.. Зараз буду крычаць!.. Ужо!.. Ды пайшоў ты! (ГБ, с. 86)

Высказывания красноармейцев в книге Песецкого также транслитерируются и сопровождаются сносками, напр.:

Do izby weszło sześciu krasnoarmiejców, z krótkimi, kawaleryjskimi karabinkami w rękach.

- Chorosz guś – powiedział jeden.
 - Nie guś, a mokraja kurica – dodał drugi, mając na myśli moje zaśnieżone ubrania, ociekające wodą w ciepłe izby.
- Przypisy: 1. Dobra gęś!⁴⁵ 2. Nie gęś, ale zmokła kura! (СП, 109)

Каждый из переводчиков предлагает в данном случае иной вариант: Янушкевич делает трансфер из русского языка; Бенкевич первую фразу с неодобрительным отзывом о человеке дает по-русски с примечанием об этом, а вторую – по-белорусски, о чем свидетельствует написание слова *курыца* с буквой *ы*; Пушкина обе реплики переводит на белорусский язык:

У хату ўвайшло шэсць чырвонаармейцаў з кароткімі кавалерыйскімі карабінамі ў руках.

- Хорош гусь! – вымавіў адзін.
- Не гусь, а мокрая курица! – дадаў другі, маючы на ўвазе маё заснежанае адзенне, з якога ў цёплай хаце пацякла вада. (ФЯ)

44 *Wielki słownik...*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/91924/paszol-won> [дата обращения: 05.04.2025].

45 Здесь перевод требовал бы скорее обращение к выражениям типа *szczwany lis*.

[...] – Хорош гусь! – сказаў адзін.

– Не гусь, а мокрая курыца! – дадаў другі, маючы на ўвазе маё заснежанае ўбранне, з якога сцякала ў цёплай хаце. (ГБ, 127)

Примечание переводчика – Па-руску.

[...] – Хорош гусь, – сказаў адзін з іх.

– Не гусь, а мокрая курыца! – дадаў другі, маючы на ўвазе маю заснежаную вопратку, з якой у цяпле хаты сцякала вада. (МП, 128).

Однако чаще всего во всех белорусских переводах отмечается воспроизведение фраз на русском языке, напр., *Eto u tebia w gołowie...* – *Это у тебя в голове*, *Eto kto to wystrielil snaruzi!* – *Это кто-то выстрелил сна-ружи!*

Вместе с тем переводчик текстов песенного творчества в последней версии переводческой множественности предлагает их варианты на белорусском языке, усиливая тем самым проявления белорусского фольклора, к примеру:

Proważała,
Do wogzała,
Żalko stało,
Płakała. (СП, с. 180)

Праважала
Да вакзала,
Жалка стала,
Зарыдала. (МП, с. 216)

Таким образом, анализ трех переводов романа Сергея Песецкого *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* на белорусский язык показывает, что все они вписываются в рамки разной культурной интерпретации. Каждый из переводчиков – Феликс Янушкевич, Галина Бенкевич, Мария Пушкина – создает несколько иной образ писателя и его романа для белорусских читателей.

Важную роль в этом процессе играют паратексты, которые в каждом из изданий по-разному позиционируют книгу. В первом из них выделяется историко-приключенческий план, во втором – польско-белорусский дуализм Песецкого и его романтический облик, в третьем – магическое измерение произведения.

Паратекстуальные реализации находят отражение в переводческих решениях, касающихся передачи поликультурного языкового пласта

романа. В переводе, осуществленном Феликсом Янушкевичем, поликультурные акценты раскладываются равномерным способом. В переводе Галины Бенкевич преимущественно обращается внимание на элементы польского языка, указание на которые часто приводится в примечаниях. Другие паратекстуальные показатели в этом издании также по сравнению с иными в большей степени отражают польские мотивы, что вписывается в контексты стратегии форенизации. В свою очередь, перевод Марии Пушкиной включает белорусские единицы там, где в тексте оригинала находятся фразы, почерпнутые из русской речи. Такой же прием использует Андрей Хаданович, переводчик песен в этом издании, что наряду с вкраплениями из языка евреев приводит к некоторой перестановке поликультурных акцентов, в частности, погружая текст в белорусский язык и фольклор. Направленность на одомашнивание в этом издании может среди прочего свидетельствовать об укрепившемся статусе Песецкого в каноне белорусской культуры и в связи с этим меньшей необходимостью привлечения элементов из польского и русского языков.

Рассмотренный материал дает наглядное представление о том, как литература пограничья подвергается модификациям в переводах. Феномен «нашего и не нашего» Песецкого, формируемый в каждом тексте из переводческой множественности, связан с изменяющимися культурными потребностями белорусской аудитории, ее историческим сознанием, рыночными ожиданиями. Дальнейшие исследования, к примеру, по сопоставлению переводов романа Песецкого на белорусский и русский язык, которые были опубликованы издательством «Регистр», могут способствовать выявлению особенностей функционирования книги в близких культурных социумах, учитывая лингвокультурный синкретизм идиостиля писателя, языковую ситуацию в Беларуси и переводческие решения, влияющие на формирование того или иного способа декодирования текста в принимающих пространствах.

Литература

- Бразгуноў А.: *Абраннік Вялікай Мядзведзіцы*. В: С. Пясецкі: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. Г. Бенкевіч. Регистр, Мінск 2019, с. 5–6.
- Выйшла аўдыёкніга «*Каханак Вялікай Мядзведзіцы*». <https://www.racyja.com/archivy/kultura/vyjshla-audyoyokniga-kakhanak-vyalikaj-mya/> [дата обращения: 14.03.2025].

- Женетт Ж.: *Посвящения*. Перевод, вступительная заметка и примечания Л. Семеновой. В: *Антропология культуры*. Вып. 2. Ред. В.В. Иванов. Вердана, Москва 2004.
- «Каханак Вялікай Мядзведзіцы» – в ТОП-10 от CityDog. <https://onebook.by/2020/05/kahanak-vjalikaj-mjadzvedzicy-v-top-10-ot-citydog/> [дата обращения: 15.03.2025].
- Кабржыцкая Т., Рагойша П., Хмяльніцкі М.: *Наш і не наш Пясецкі. Зоркі Радзімы пісьменніка пад колам яго жыццёвых і творчых калізій*. Кнігазбор, Мінск 2014.
- Лепешаў І.Я.: *Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў*. Беларуская Энцыклапедыя, Мінск 2004. <https://elib.grsu.by/doc/21905> [дата обращения: 20.03.2025].
- Мяновска И., Нефагина Г.Н.: «Вавилонская башня» Сергея Песецкого: поэтика жанра. «Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта» 2012, вып. 8, с. 146–151.
- Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. <https://pravo.by/novosti/novosti-pravo-by/2016/october/21504/> [дата обращения: 21.02.2025].
- Пясецкі С.: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. Г. Бенкевіч. Регистр, Мінск 2019.
- Пясецкі С.: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. М. Пушкіна. Логвінаў, Мінск 2020.
- Пясецкі С.: *Каханак Вялікай Мядзведзіцы*. Пер. Ф. Янушкевіч. Віктар Хурсік, Менск 2009. https://royallib.com/read/pyasetsk_syargey/kahanak_vyalkay_myadzvedztsi.html#1228800 [дата обращения: 22.02.2025].
- Рагойша П.: Сергей Пясецкий: феномен творчества писателя русско-белорусско-польского пограничья. «Звезда» 2001, № 6, с. 176–184.
- Рагойша П.В.: *Творчасць Сяргея Пясецкага: праблема жанрава-стылевай адметнасці*: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Мінск 2001.
- 7 классиков и их 20 лучших книг, которые почему-то не преподают на уроках литературы в школе, а стоило бы. <https://citydog.io/post/mts-7-klassikov/> [дата обращения: 16.03.2025].
- Янушкевіч Я.: *Эпас перапытнікаў-ракаўчукоў*. <https://www.svaboda.org/a/1491212.html> [дата обращения: 12.02.2025].
- Chmialnicki M.: *Recepcja twórczości Sergiusza Piaseckiego na Białorusi. W: Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy. Konceptje. Perspektywy*. Red. J. Tambor. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, с. 222–231.

- Demel R.: *Sergiusz Piasecki 1901–1964. Życie i twórczość*. Wydawnictwo LTW, Łomianki 2012.
- Genette G.: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. B: *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*. T. 4, cz. 1: *Badania strukturalno-semiotyczne (uzupełnienie), problemy recepcji i interpretacji*. Red. H. Markiewicz. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Hemar M.: „Dziennik Polski”, 3.IV.1964.
- Klimek J.: O języku „Kochanka Wielkiej Niedźwiedzicy” Sergiusza Piaseckiego. *Rekoniesans badawczy*. W: *Język polski dawnych Kresów Wschodnich: T. 5: Polskie dziedzictwo językowe na dawnych Kresach*. Red. E. Dzięgiel, K. Czarnecka, D.A. Kowalska. Semper, Warszawa 2012, s. 123–132.
- Kubusiak E.: *Antroponimy nieoficjalne w powieściach Sergiusza Piaseckiego*. „Język Polski” 2024, r. CIV, z. 2, s. 87–99.
- Kubusiak E.: *Leksyka przestępcza w trylogii złodziejskiej Sergiusza Piaseckiego*. „LingVaria” 2021, r. XVI, nr 1 (31), c. 321–334.
- Kubusiak E.: *Воровские псевдонимы как элемент криминального дискурса в трилогии Сергея Пясецкого*. W: *Onomastics in Interaction With Other Branches of Science. Vol. 3: General and Applied Onomastics. Literary Onomastics. Chrematonomastics. Reports*. Red. U. Bijak, P. Swoboda, J. Walkowiak. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2023, c. 291–305.
- Małysa-Janczy Z.: *Mimesis krytyczna w prozie Michela Houellebecqa*. B: *Przestrzenie przekładu 6*. Red. J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa, G. Wilk. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2022, c. 71–79.
- Masłowska D.: *Więcej niż możesz zjeść*. Noir sur Blanc, Warszawa 2016, c. 77–81.
- Piasecki S.: *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*. LTW, Łomianki 2021.
- Polechoński K.: *Żywot człowieka uzbrojonego. Biografia, twórczość i legenda literacka Sergiusza Piaseckiego*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 2000.
- Tokarz B.: *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*. „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 8, cz. 1, c. 15–35.
- Tomaszewicz E.: *Gwiazdy Wielkiej Niedźwiedzicy. Kobiety w życiu i twórczości Sergiusza Piaseckiego*. Wydawnictwo LTW, Warszawa 2003.
- Tyszkiewicz M.: *Pomnik Sergiusza Piaseckiego miał stanąć w Rakowie, ale stoi we wrocławskiej knajpie*. <https://glosznadniemna.pl/58232/pomnik-sergiusza-piaseckiego-mial-stanac-w-rakowie-ale-stoi-we-wroclawskiej-knajpie/> [data обращения: 20.03.2025].
- Wielki słownik języka polskiego PAN*. Red. P. Żmigrodzki. <https://wsjp.pl> [data обращения: 20.03.2025].

Oksana Małysa

Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy

by Sergiusz Piasecki in Three Translations into Belarusian

SUMMARY | The article discusses the specificity of the translation series of Sergiusz Piasecki's novel *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy* (*Lover of the Great Bear*) presented in Belarusian. Each of the translators – Feliks Janushkevich, Galina Benkevich, Maria Pushkina – creates a slightly different image of the writer and his novel for Belarusian readers. Paratexts play an important role in this process, positioning the book differently in each translation. The first translation emphasises the historical and adventure aspects of the story, the second focuses on Piasecki's Polish-Belarusian dualism and his romantic image, and the third highlights the magical dimension of the work.

There are also different translation decisions to convey elements reflecting the linguistic and cultural specificity of the Polish-Soviet borderland in the first half of the 1920s. In Janushkevich's translation, multicultural accents are evenly distributed; Benkevich attaches particular importance to preserving elements of the Polish language; Pushkina, as well as the translator of songs in this edition, Andrej Hadanovich, refer primarily to their own realities, which may indicate the entrenched status of Piasecki in the canon of Belarusian literature.

KEYWORDS | Sergiusz Piasecki, borderland literature, translation series, paratexts, multiculturalism

Oksana Małysa

Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy

Sergiusza Piaseckiego w trzech przekładach na język białoruski

STRESZCZENIE | W artykule omówiono specyfikę serii translatorskiej powieści Sergiusza Piaseckiego *Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy*, która ukazała się w języku białoruskim. Każdy z tłumaczy – Feliks Januszkiewicz, Galina Bienkiewicz, Maria Puszkina – tworzy nieco inny obraz pisarza i jego powieści dla białoruskich czytelników. Ważną rolę w tym procesie odgrywają parateksty, które w różnych przekładach inaczej pozycjonują książkę. W pierwszym z nich wyróżnia się wątek historyczno-przygodowy, w drugim – polsko-białoruski dualizm Piaseckiego i jego romantyczny wizerunek, w trzecim – magiczny wymiar utworu.

Różne są też decyzje translatorskie odnośnie do przekazania elementów książki odzwierciedlających specyfikę językową i kulturę pogranicza polsko-radzieckiego w pierwszej połowie lat 20. ubiegłego wieku. W przekładzie Januszkiewicza wielokulturowe akcenty rozkładają się równomiernie; Bienkiewicz szczególną wagę przywiązuje do zachowania elementów języka polskiego; Puszkina, a także tłumacz piosenek w tym wydaniu Andrej Chadanowicz odwołują się przede wszystkim do swoich realiów, co może świadczyć o zakorzenieniu statusu Piaseckiego w kanonie literatury białoruskiej.

SŁOWA KLUCZOWE | Sergiusz Piasecki, literatura pogranicza, seria translatorska, parateksty, wielokulturowość

OKSANA MAŁYSA (ОКСАНА МАЛЫСА) | доктор филологических наук, профессор Силезского университета в Катовице. Член Комиссии по языкознанию Польской академии наук (отделение в Катовице), Комиссии по переводоведению при Международном комитете славистов, Польского общества прикладной лингвистики, Польского общества русистов. Круг научных интересов: лингвистическая генеалогия, сравнительное языкознание, переводоведение. Автор более 70 статей, а также книг *Текстовые категории в публицистическом стиле (сопоставительный русско-польский анализ)* (2002); *Комиссивные речевые жанры. Сопоставительный русско-польский аспект* (2014). Соавтор монографии о специальном переводе и двух учебных пособий – по практической грамматике русского языка и в области культурных реалий. Член редколлегии журнала „Przestrzenie Przekładu”.



Polski przekład powieści Momo Kapor *Zapiski pewnej Anny* wobec oryginału

The Translation of Momo Kapor's Novel *Notes from an Ane* in Comparison with the Original

Małgorzata Filipek



<https://orcid.org/0000-0001-6230-151X>

UNIVERSITY OF WROCŁAW
malgorzata.filipek@uwr.edu.pl

Data zgłoszenia: 8.03.2025 r. | Data akceptacji: 3.05.2025 r.

ABSTRACT | This paper analyses the translation of Momo Kapor's novel *Notes from an Ane* (*Zapiski pewnej Anny*). The novel translated by Hanna Kirchner was published in Polish in 1979. The Polish edition is a selection of texts from two novels – *Белешке једне Ане* (*Notes from an Ane*) and *Хеј, нисам ти то причала* (*Hey, I Didn't Tell You That*). The language of the main character's monologues deserves special attention. Nevertheless, the teenage character's adventures, the relationships between young people and adults, interactions with parents and the environment, as well as the search for love, friendship and a place in life remain universal themes that continue to hold appeal for contemporary readers.

KEYWORDS | Momo Kapor, *Notes from an Ane*, youth language, colloquialisms, foreignness of translation, linguistic equivalence, universal themes

Prozaik, podróżnik, dziennikarz, malarz, członek Senatu Republiki Serbskiej oraz Serbskiej Akademii Nauk i Sztuk (SANU) Momo Kapor (1937–2010) pojawił się na scenie literackiej Jugosławii w latach 60. XX stulecia. Popularność przyniósł mu cykl *Белешке једне Ане* (*Zapiski pewnej Anny*), publikowany od 1968 roku w czasopiśmie „Bazar”. Cykl ten w 1975 roku w formie książki ogłosiło zagrzebskie wydawnictwo Znanje, w którym ukazały się też inne utwory pisarza. Kapor, oprócz literatury, pasjonował się sztukami wizualnymi, od grafiki po malarstwo olejne, a w działalności literackiej – od szkiców i reportaży, sztuk teatralnych, programów telewizyjnych, po scenariusze, na których podstawie zrealizowano filmy fabularne¹. Kapor uważany jest za jednego z prekursorów tzw. jeans-prozy i mistrza krótkich form literackich. Wszystkie jego dzieła² łączy oryginalny styl, erudycja oraz znajomość ludzi i wydarzeń, nie tylko w kraju, lecz także na świecie.

W Polsce opublikowano pięć powieści Kapora. W roku 1979 Nasza Księgarnia wydała *Zapiski pewnej Anny*³ (*Белешке једне Ане*) z ilustracjami autora, w 1981 roku Wydawnictwo Literackie wydrukowało powieść *Udawacze*⁴ (*Фолиранти*), w 1989 roku dzięki Czytelnikowi ukazała się *Zoe*⁵, a Wydawnictwo Łódzkie w 1990 roku wydrukowało utwór *Od siódmej do trzeciej*⁶ (*Од седам до три*). W 2001 roku wraz z tłumaczeniem *Blokady Belgradu*⁷ (*Блокада Београда*) rynek czytelnicy w Polsce zyskał ponad 58 000 egzemplarzy dzieł Kapora, co sprawiło, że pisarz ten (obok Miodraga Bulatovicia i Ivo Andricia) uzyskał status twórcy z największą liczbą przetłumaczonych książek i największym nakładem.

Tytułowa bohaterka *Zapisków pewnej Anny* jest urodzoną w latach 50. jędynaczką, mieszkającą wraz z rodzicami i babcią w Belgradzie. Anna ukazuje

- 1 B. Ćirić: *Pochwała autora (zamiast wstępu)*. W: M. Kapor: *Blokada Belgradu*. Przeł. E. Ćirić. Wstęp i przypisy B. Ćirić. Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2001, s. 5–7.
- 2 Utwory pisarza to: *И друге приче* (1973), *Фолиранти* (1974), *Белешке једне Ане* (1975), *Провинцијалац* (1976), *Ада* (1977), *Зое* (1978), *Од седам до три* (1980), *Уна* (1981), *Онда* (1982), *Сентиментално васпитање* (1983), *Књига жалби* (1984), *011* (1988), *011-Исток-Запад* (1990), *Хало, Београд* (1990), *Дама скитница и off приче* (1992), *Зелена чоја Монтењегра* (1992), *Леро краљ лептира* (1995), *Водич кроз српски менталитет (A Guide to the Serbian Mentality)*, 2006), *Драги наши* (2007), *Исповести* (2008), *The Magic of Belgrade* (2008) oraz *Како постати писац* (2010).
- 3 M. Kapor: *Zapiski pewnej Anny*. Przeł. H. Kirchner. Instytut Wydawniczy Nasza Księgarnia, Warszawa 1979.
- 4 M. Kapor: *Udawacze*. Przeł. H. Kirchner. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.
- 5 M. Kapor: *Zoe*. Przeł. M. Osmólska. Czytelnik, Warszawa 1989.
- 6 M. Kapor: *Od siódmej do trzeciej*. Przeł. J. Hahn. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1990.
- 7 M. Kapor: *Blokada Belgradu...*

codziennosc rodziny, wplatając w opowieść szczegóły z przeszłości najbliższych, których losy splecione są z dziejami kraju – od czasów pierwszego powstania serbskiego w 1804 roku, poprzez I wojnę światową, w której uczestniczył dziadek Anny, powstanie w 1918 roku państwa Słowian Południowych (Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców przemianowanego na Królestwo Jugosławii w 1929 roku), II wojnę światową z udziałem ojca, początki jego znajomości z przyszłą żoną i teściami, u których zakwaterowano go po wojnie, aż po narodziny Anny i perypetie rodziny w latach 70. XX wieku. Anna w sposób barwny i dowcipny przedstawia koleje swego nastoletniego życia, poczynawszy od narodzin, aż do ukończenia szkoły i nieudanej próby podjęcia studiów.

Tłumaczka Hanna Kirchner w posłowie do tłumaczenia powieści Kapora *Udawacze* nawiązała do przekładu *Zapisków pewnej Anny*, zaznaczając, że młodzież dostrzegła w powieści o losach nastoletniej Anny portret współczesnej dziewczyny i przyjęła jako własne jej prześmiewcze obserwacje na temat rówieśników i dorosłych, autor zaś został uznany za znakomitego kronikarza obyczajów, przemian społecznych i językowych⁸. Tłumaczka zwróciła też uwagę na miejsko-młodzieżowy żargon używany w monologach bohaterki. Porównała go do warszawskiego żargonu w felietonach Wiecha, z tym że ten pierwszy jest wykwitem lat powojennych i w większej mierze nasycony słownictwem studencko-młodzieżowym⁹.

Powieść *Zapiski pewnej Anny*, której pierwowzór ukazał się pięćdziesiąt lat temu, a polski przekład wydrukowano w 1979 roku, stanowi wybór z dwóch utworów Kapora – *Белешке једне Ане* (*Zapiski pewnej Anny*) oraz *Хеј, нисам ти то причала* (*Hej, tego ci nie opowiadałam*). Przekład składa się z przedmowy (*Przedgadka*) oraz dwudziestu jeden rozdziałów. Do polskiej wersji *Zapisków...* trafiło trzynaście (II, III, V–X, XII, XIV, XVII, XX i XXVI) z dwudziestu czterech rozdziałów pierwowzoru. Polski przekład od rozdziału XIV do rozdziału XXI to obszerne tłumaczenie utworu *Хеј, нисам ти то причала*. Z siedemnastu rozdziałów tej powieści w polskiej translacji znalazło się dziesięć rozdziałów (I, II, V–IX, XIV, XVI, XVII), przy czym rozdział I i II powieści *Hej, tego ci nie opowiadałam* stanowi część XIV polskiej wersji *Zapisków...*, a rozdziały V oraz VI z tego pierwowzoru tworzą XV rozdział *Zapisków...*

Analiza tłumaczenia powieści Kapora, wydanej w Polsce jako *Zapiski pewnej Anny*, stanowić będzie próbę odpowiedzi na pytanie o stopień oddania w przekładzie realiów historyczno-kulturowych oraz poprawność językową translacji. Przekład to proces, który „daje życie tekstowi oryginału poprzez

8 H. Kirchner: *Posłowie*. W: M. Kapor: *Udawacze...*, s. 225.

9 Ibidem, s. 226.

rzucanie na niego światła w nowym języku”¹⁰. Tłumaczenia dzieł literackich pozwalają wykreować w świadomości czytelników spoza kręgu kultury wyjściowej obraz życia i mentalności innego narodu, przybliżyć odmienną rzeczywistość, udostępnić tworzące ją realia, nawiązać kontakt „z rozległym obszarem odniesień kulturowych, [...] przekonań i wyobrażeń”¹¹ wpisanych w przestrzeń językowo-kulturową nieznaną czytelnikom spoza sfery oryginału. Przekład jako źródło wiedzy o dziedzictwie, usposobieniu, stylu życia innego narodu uchodzi za jeden ze sposobów, w jaki kultury mogą się ze sobą komunikować, poznawać i wzajemnie wzbogacać¹². Temu celowi służy zarówno zapoznanie odbiorcy z utworem przynależącym do obszaru innej kultury, jak i odtworzenie konkretnych elementów kulturowych występujących w oryginale. Ważną cechą odbiorcy przekładu jest odmienny (w stosunku do adresata oryginału) system konotacji charakterystycznych dla jego kultury, co skutkuje poczuciem obcości w odniesieniu do niektórych aspektów przetłumaczonego dzieła.

Poczucie obcości przekładu wynika z umiejscowienia akcji w innym obszarze geograficzno-kulturowo-językowym i uwarunkowane jest obecnością elementów przypisanych do sfery kultury materialnej i duchowej innego narodu. Elementy kulturowe obejmują większość imion własnych, nazwy i zwroty związane z organizacją życia w kraju kultury wyjściowej (np. z ustrojem politycznym, systemem oświaty, prawem itd.), obyczajami (jak tradycje kulinarne, święta i towarzyszące im obrzędy, sposoby witania się i żegnania itd.), literaturą danego kraju (znane powieści, dramaty czy wiersze, a także wierszyki dla dzieci, znane piosenki, przysłowia, libretta oper, operetek i musicali itd.), aluzjami do historii kraju i do innych sfer kultury, takich jak muzyka, film, malarstwo¹³.

W powieści Kapora inność identyfikowana jest poprzez imiona (Svetlana, Maca, Miodrag, Sneżana, Szuca, Gavriło, Pera, Sule, Sasza, Goca, Droca, Kaja, Giga, Kocza, Tosza) i nazwiska bohaterów (Popović, Pavlović, Veselinovića itd.), poprzez nazwy miejscowe, z centralną pozycją Belgradu i jego

10 A. Pisarska, T. Tomaszewicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1996, s. 56.

11 A. Kępiński: *O przekładzie znaków i znaczeń nacechowanych kulturowo*. W: *Stereotyp a przekład*. Red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. [Między Oryginałem a Przekładem 8]. Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 15.

12 E. Skibińska: *W szkole interkulturowości: problematyka różnic między kulturami w dydaktyce przekładu*. W: *Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?*. Red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. [Między Oryginałem a Przekładem 9]. Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 80.

13 K. Hejnowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 71–72.

charakterystycznymi punktami, a także poprzez inne toponimy i hydronimy związane z obszarem Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii (jak Dżakowica, Obrenovac, Panczewo, Vrnjačka Banja, Makarska, Dubrovnik, Sawa, Dunaj itd.). Sygnalizują ją również toponimy z obszaru tzw. kultury trzeciej (Saloniki, Korf, Londyn, Paryż, Cortina d'Ampezzo, Wenecja) mającej związek z wydarzeniami z przeszłości kraju, z historią rodziny Anny oraz z epizodami z jej życia.

Akcja utworu rozgrywa się głównie w Belgradzie. Za pośrednictwem przekładu czytelnik „zwidza” stolicę kraju, który dla Polaków w latach 70., kiedy powieść ukazała się na polskim rynku wydawniczym, stanowił namiastkę Zachodu i pożądany cel wyjazdów.

Polakowi bawiącemu w Jugosławii kraj Tity – jak powszechnie mówiono – wydawał się [...] oazą wolności i dobrobytu w porównaniu z blokiem komunistycznym. Od 1973 r. podaż towarów na rynku przekroczyła popyt [...]. Otwarta granica z Austrią i Włochami kusiła do wyjazdu na Zachód [...]. Wolność prasy szokowała mieszkańców z „żelaznej kurtyny”. W kioskach leżały obok siebie „Newsweek”, „Der Spiegel”, [...] moskiewska „Prawda”, „Playboy” i miejscowe pisma erotyczne obok gazet komunistycznych. Zakazane [w Polsce – M.F.] przez cenzurę książki i filmy można było swobodnie kupować czy oglądać¹⁴.

Czytelnik polski oprócz wędrówek po stolicy dotarł wraz z bohaterką nad Adriatyk, odwiedził Londyn, dokąd wyprawili ją rodzice, aby zapomniała o miłości do malarza Miodraga, zwanego Miszelino, oraz wybrał się do Włoch, gdzie obywatelki Jugosławii, w ramach wyjazdów organizowanych przez zakłady pracy, świętowały Międzynarodowy Dzień Kobiet.

Poznając codzienność bohaterów powieści, wnikając w ich rzeczywistość, polski odbiorca przekładu odczuwa obcość wywołaną elementami odmiennej kultury. Składają się na nią liczne miejsca w przestrzeni miasta, opatrzone przez tłumaczkę dodatkowymi informacjami. Są to najbardziej znane punkty stolicy, takie jak m.in. Terazije („centrum handlowe Belgradu”¹⁵), Skadarlija („ulubione i dziś miejsce artystów i młodzieży. [...] Ulica dawnej cyganerii belgradzkiej”, gdzie „zachowało się [...] kilka parterowych domów i lokali z XIX wieku” – s. 48), ul. Macedońska (gdzie „znajduje się Dom Młodzieży

14 L. Podhorodecki: *Jugosławia. Dzieje narodów, państw i rozpad federacji*. Mada, Warszawa 2000, s. 191.

15 M. Kapor: *Zapiski...*, s. 31. Wszystkie cytaty pochodzące z tego wydania zaznaczam za pomocą numeru strony w nawiasie.

z kawiarnią i salami wystawowymi, [...] siedziba Radia Belgrad oraz wieżowiec największego «koncernu» prasowo-wydawniczego «Politika» – s. 190), Kalemegdan („dawna twierdza turecka, obecnie park z pomnikami historii i kultury narodowej” – s. 14). Wśród ważnych miejsc na planie Belgradu znajduje się kawiarnia „?” („założona ok. 1825 r., [...] w jednym z nielicznych zachowanych w Belgradzie domów w stylu bałkańskim” – s. 39), restauracja „Trzy Kapelusze” („Tri šešira – stara gospoda dawnej cyganerii belgradzkiej [...], udekorowana zdjęciami bywalców – znanych pisarzy i aktorów” – s. 102), „Golfijana” („golf-klub – lokal prowadzony przez szkołę gastronomiczną w parku Košutnjak na wzgórzu o tej nazwie” – s. 100) oraz miejsca służące rekreacji, jak Avala („wzgórze na południe od Belgradu”, gdzie „stoi olbrzymi pomnik Nieznane- go Żołnierza, dzieło Ivana Meštrovia (1938)”, a „długie schody prowadzą do mauzoleum, w którym 8 olbrzymich figur kobiecych z czarnego granitu symbolizuje przedwojenne krainy Jugosławii” – s. 181) czy Kępa Ciganlija („wyspa na rzece Sawie, obecnie sztucznie połączona z brzegiem, ośrodek campingowo-plażowy i sportów wodnych” – s. 15). W tym ostatnim przypadku dokonana przez tłumaczkę kompilacja nazwy polskiej i serbskiej nie wydaje się właściwym rozwiązaniem. W polskim przekładzie powieści Kapora *Foliranti* (*Udawacze*) ta sama tłumaczka również wprowadziła konstrukcję Kępa Ciganlija, jednak uczyniła wyjątek dla fragmentu wiersza Milana Rakicia: „Sawa spokojnie przepływa, / A ponad nią brunatna Mała Ada / Jak wodny kwiat na fali spoczywa”¹⁶. Słowo „kępa” w *Słowniku języka polskiego* zdefiniowane jest jako „1. Skupisko drzew, krzewów, kwiatów (kępa wierzb, kaczęńców, wrzosów); 2. Mała wyniosłość w podmokłym bagnistym terenie lub wysepka na jeziorze lub rzece porośła krzewami i drzewami”¹⁷. Lepszym wyborem byłoby więc całkowite spolszczenie nazwy (Kępa Cygańska) lub pozostawienie nazwy oryginalnej Ada Ciganlija albo tylko Ada, gdyż ta forma jest najpopularniejsza w środowisku oryginału. Bohaterka *Zapisków...* wymienia także inne, ważne dla niej miejsca w rodzinnym mieście, np. ulice (Macedońska, Kneza Michajla, Vasina, Kondina), dzielnice (Kotež-Neimar, Senjak, Konjarnik, Karaburma, Čukarica), parki (Kalemegdan, Tašmajdan, Košutnjak), lokale („Ruski Car”, „Trzy Winne Grona”, „Dwa Jelenie”), hotele (Palace, Metropol, Majestic), targowiska (Zielony Wieniec, Bajloni), place (plac Kwiatowy, Slavija).

Ślady odniesień kulturowych związanych z niematerialną sferą opisywanej rzeczywistości dotyczą m.in. postaci historycznych, wyłaniających się z opowieści Anny o dziejach rodziny. Epizod z odziedziczonym po dziadku odnaczeniem („gwiazdą Karadziordzia z mieczami” – s. 44) obliguje

16 M. Kapor: *Udawacze...*, s. 97.

17 *Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. M. Szymczak. PWN, Warszawa 1992, s. 910.

tłumaczkę do wyjaśnienia, że Karadziordzie (Karadorđe/Kara Đorđe), czyli Jerzy Czarny (1768–1817), to „dowódca I powstania serbskiego przeciw Turkom w 1804 roku; założyciel dynastii Karadjordjevićów” (s. 44). W sferę kulturową powieści wpisani są przedstawiciele życia literackiego, jak Stevan Jakovljević (1890–1962), „pisarz i uczony, profesor botaniki na Uniwersytecie Belgradzkim”, który „w latach 1934–1936 publikował kolejne tomy popularnej do dziś *Trylogii serbskiej*, historycznej kroniki z lat I wojny światowej” (s. 44). Wspomniany jest on przez weterana I wojny, który w obecności ojca Anny, pisarza z zawodu, stwierdził, że „najlepszą naszą książką jest *Serbska trylogia* nieboszczyka Stevana Jakovljevia” (s. 44). W opowieściach Anny znaleźli się także Đura Jakšić i Janko Veselinović, o których tłumaczka pisze: „Đura Jakšić (1833–1878) to wybitny poeta serbski” (s. 180); „Janko Veselinović (1862–1905) – prozaik serbski, autor poczytnej powieści historycznej *Hajduk Stanko*” (s. 180). Po lekcji literatury w restauracji „Trzy Kapelusze” uczniowie przez trzy dni nie wracali do domu, bo „panpsor [...] powiedział: «Zostańcie tutaj»” (s. 180). Słowa nauczyciela nawiązują do utworu Aleksego Šanticia, którego nazwisko nawet nie pojawia się w oryginale, gdyż fraza stanowi dla rodzimych odbiorców czytelną aluzję. Natomiast czytelnicy polscy mogą dowiedzieć się, że wypowiedź nauczyciela to „aluzja do wiersza Aleksy Šanticia (1868–1924), serbskiego poety, rodem z Bośni”, a *Zostańcie tutaj* to „apel do słowiańskich mieszkańców Bośni i Hercegowiny, którzy jako mahometanie, po zajęciu kraju przez Austrię, zaczęli emigrować do Turcji” (s. 180). Po kolejnym nieudanym eksperymencie pedagogicznym przywołana została postać Vuka Stefanovicia Karadžicia (1787–1864), o którym tłumaczka pisze, że to „zasłużony reformator języka literackiego, autor pierwszego słownika i gramatyki języka serbsko-chorwackiego”, który „ustalił [...] nowe zasady ortografii” (s. 183). Postać Karadžicia pojawia się też w kontekście składania przez Annę dokumentów na studia, gdy bohaterka słyszy pytanie o to, czy jest „vukovcem”. Zgodnie z przypisem tłumaczki „vukovac” to „uczeń szkoły średniej, który za bardzo dobre wyniki w nauce dostaje Nagrodę im. Vuka Karadžicia i może być przyjęty na uczelnię bez egzaminu” (s. 259). Zamiast wyjaśniać termin „vukovac”, tłumaczka mogłaby wprawdzie użyć polskiego ekwiwalentu „prymus”/„prymuska”, jednak takie rozwiązanie eliminowałoby żart słowny zawarty w dalszej części wypowiedzi Anny: „Wyjaśniłam [...], że mam tylko ciotkę vukovkę, bo mieszka koło pomnika Vuka, a ja jestem bardziej od «Polityki», bo mieszkam na Kondinej” (s. 259). Anna, planując swoją finansową przyszłość w oparciu o literaturę, poczyniła w tym celu pewne kroki. Przeanalizowała mianowicie utwór *И чврчи, чврчи чврчак на чвору црне смрче* (Xej, s. 90), co tłumaczka przekłada jako: *I ćwierka, ćwierka świerszczyk w sęku czarnego smreka* i uzupełnia, że przytoczony wers stanowi „początek znanego

wiersza Vladimira Nazora (1876–1949), pisarza chorwackiego” (s. 191). Anna sprzedawała też swoje wypracowania na temat poezji Miry Alečković oraz prozy Eugena Kumičića, co również Kirchner opatrzyła lakonicznym komentarzem.

Do obszaru odniesień kulturowych związanych z niematerialną sferą opisywanej rzeczywistości należą pieśni, które pojawiają się w oryginale jedynie w postaci tytułów, stanowiąc dla czytelników pierwotnej wersji istotny nośnik skojarzeń i emocjonalnych treści. Pan Kreczko nuci obcy świadomości czytelnika polskiego utwór patriotyczny z czasów I wojny światowej *Kpehe se laha francuska sa pristaništa solunska* (*Odbija łódź francuska z przystani w Soluniu*). Być może z powodu obecności obcego toponimu w przekładzie znalazło się wyjaśnienie, że Soluń to „miasto i port w Macedonii, obecnie Saloniki”, gdzie „na jesieni 1915 roku utworzono [...] tzw. Front soluński, na którym przeciwko armii niemieckiej i bułgarskiej walczyły dywizje francuskie, brytyjskie i serbskie”, a „do końca wojny toczyły się wokół Solunia szczególnie krwawe walki” (s. 45). W oryginale pojawia się również tytuł nie mniej ważnej dla serbskiej pamięci zbiorowej pieśni (*Tamo daleko*), jednak nienacechowany żadną obcością nie zobligował tłumaczki do udzielenia czytelnikowi polskiemu dodatkowych wyjaśnień o losach żołnierzy serbskich na wyspie Korfu. Z przekładu można dowiedzieć się jedynie, że babcia nauczyła wnuczkę śpiewać piosenkę *Tam daleko, za górami*. Trudno znaleźć uzasadnienie dla takiej wersji tytułu. Jego tłumaczenie zawiera błędną interpretację, w zamierzeniu tłumaczki być może miało ono stanowić nawiązanie do konwencji czytanych dzieciom baśni („Za siedmioma górami, za siedmioma lasami...”) lub odwołanie do znanej Polakom piosenki *Za górami, za lasami, za dolinami...* Tymczasem w oryginale mowa jest o morzu, o wygnaniu będącym konsekwencją działań wojennych i o tęsknocie za ojczyzną. Podobnie sytuacja wygląda z piosenką z repertuaru staromiejskiego. Szkolni koledzy Anny po lekcji literatury na Skadarliji wykonują popularny utwór *У рану зоры, зоры, зоры*, również obecny w oryginale jedynie w formie tytułu. W tym przypadku błędnie przetłumaczona polska fraza *O rannej zorzy, zorzy, zorzy...* może skojarzyć się czytelnikowi polskiemu z pieśnią religijną (*Kiedy ranne wstają zorze...*), a nie biesiadną. Źródło podobnych emocji u czytelników obu wersji językowych może stanowić przywołanie tytułu piosenki *O, Mapujano*, wykonanej przez studentów, z którymi Anna odbywa podróż pociągiem. W polskiej popkulturze funkcjonuje bowiem piosenka biesiadna pod tym samym tytułem, z tą samą linią melodyczną.

Nieodłączny element życia bohaterów stanowią kulinaria, zajmujące istotne miejsce w opowieści o codzienności rodziny. W powieści w żartobliwym tonie przedstawiono cierpienia członków rodziny w czasie zarządzanego przez mamę przymusowego odchudzania, kiedy „likwiduje się kolację, przepoławia

obiad” (s. 137) / „укида се вечера, преполовљава ручак”¹⁸, a każdy zmuszony jest wypijać „osiem szklanek akwy wodociągów” (s. 138) / „осам чаша аква бунарике” (*Белешке*, s. 224). Poza okresem przymusowej diety obowiązuje stałe niedzielne menu obiadowe („Rosół z makaronem, **sztuka mięsa w sosie chrzanowym**, purée z kartofli i na ostatek – strudel z jabłek!” – s. 132 / „супа са резанцима, говедина с реном у парадајз-сосу, пире од кромпира и на крају штрудла с јабукама!” – *Белешке*, s. 218), z którego tłumaczka wyeliminowała sos pomidorowy na korzyść sosu chrzanowego, czyniąc z „wołowiny z chrzanem” – „sztukę mięsa”. Mama wyobraża sobie, że przyszły mąż Anny będzie lubił „ostrą sremską kielbasę” (s. 112). W ramach porad dla dziewcząt odnośnie do traktowania mężczyzn Anna sugeruje, aby pozostawiały w restauracji „nietknięte **kijowskie kotlety**” (s. 54) / „враћајте недодирнуте **кијевске котлете**” (*Белешке*, s. 74). Potrawa znana w innych krajach jako „kotlet po kijowsku” to kotlet de volaille, w Polsce nazywany potocznie „dewolajem”. W powieści nie zabrakło kulinarnego zwyczaju związanego ze świętem patrona rodziny („крсна слава”), na które przyszła matka Anny zaprasza przyszłego męża: „Било би нам драго кад би дошли у кујну, јер слаavimo **празник**”¹⁹. Nieodczowny atrybut święta stanowią: „славско жито” oraz „слатко” (*Хеј*, s. 102). W przekładzie uroczystość także określono mianem „święta” („Byłoby nam miło, gdyby pan przyszedł do kuchni, bo obchodzimy **święto**...” – s. 197). Tłumaczka precyzuje, że „slava” to „imieniny wg obyczaju prawosławnego. Zarówno potrawa z pszenicy, jak szczególnie spróbowanie konfitur (slatko) należą do związanych ze slawą zwyczajów” (s. 197). Pisarz podkreśla religijny charakter uroczystości, zaznaczając odrzucenie aspektu wyznaniowego przez młodego komisarza, hołdującego wartościom świeckim. „Wziął pszenicy, ale się nie przeżegnał. Gardzi! [...] Wtroił cały słoik [...], aż [...] mu zaszkodziło” (s. 197). Kirchner objaśnia też inne elementy rzeczywistości kulinarnej, w której dominuje „zapach cebuli z pljeskavicy” (s. 50), gdzie „pljeskavica” to „kotlet barani z rusztu, jeden z przysmaków jugosłowiańskiej kuchni” (s. 50). Tłumaczka precyzuje, że konsumowana przez ojca „ružica” to „nazwa taniego wina” (s. 21); „komovica” to „wódka z wytlóczyn winogronowych” (s. 264); „ćevapčići” to „paluszki z siekanego mięsa pieczone na ruszcie” (s. 262); „sarma” – rodzaj gołąbków z mięsa i ryżu, ostro przyprawionych, zawijanych w liście kapusty lub winogron” (s. 194); „sutlijaš” –

18 М. Капор: *Белешке једне Ане*. Књига Комерц, Београд 2005, с. 223. Wszystkie cytaty pochodzące z tego wydania zaznaczam w nawiasie za pomocą skróconego tytułu utworu oraz numeru strony.

19 М. Капор: *Хеј, нисам ти то причала*. Књига Комерц, Београд 2004, с. 102. Wszystkie cytaty pochodzące z tego wydania zaznaczam w nawiasie za pomocą skróconego tytułu utworu oraz numeru strony.

„potrawa z ryżu i mleka” (s. 302); a „rosyjska sałatka” to „sałatka jarzynowa z majonezem” (s. 67).

Niekwestionowany walor powieści Kapora – poza ukazaniem życia belgradzkiej rodziny – stanowi barwny sposób prezentacji wydarzeń za pomocą nacechowanego emocjonalnie języka, pełnego odwzorowanych w przekładzie zawołań i eksklamacji (np. „też coś!” – s. 18; „zaklinam na Boga” – s. 24; „słowo honoru!” – s. 27; „niech skonam!” – s. 31; „O jasny gwint!” – s. 46; „kiego diabła?” – s. 76; „jak mamę kocham!” – s. 77; „wielkie mi rzeczy!” – s. 113 itd.) oraz apostrof, ożywiających monolog bohaterki (np. „jeśli łapiecie, co chcę powiedzieć?” – s. 78; „wierzcie albo nie” – s. 70; „kapujecie?” – s. 18; „ludkowie moi” – s. 139; „opowiem wam” – s. 85; „ech, żebyście to [...] widzieli!” – s. 124 itd.). Przekład powieści, podobnie jak oryginał, obfituje w wyrazy i zwroty należące do rejestru mówionego, stosowanego przez bohaterkę już na etapie prezentacji członków rodziny. Najbliżsi Anny, nazywanej też Anusią lub Anką (Ана, Анчи), to: „droga mamuśka i [...] stary” (s. 120) / „драга маман и [...] матори” (*Белешке*, s. 174). Mama nazywana bywa też „mamuchną” oraz „macierzą” („twoja macierz całą noc przepłakała” – s. 11), czemu w oryginale odpowiadają leksemy „кева” oraz „маман”; ojciec to „stary” lub „tatunio” („матори”), a babcia określana jest jako „babciula” („бакута”) lub „babciulisko” („бакутанер”). Zastosowane w tłumaczeniu kolokwializmy to zarówno pojedyncze rzeczowniki (np. „forsa”, „mamona”, „grosiwo”, „babsko”, „cizia”, „dzidzia”, „głupol”, „kumpel”, „frajer”, „cymbał”, „cwaniak”, „granda”, „chata”, „żarło”, „harowa”, „portki”, „wóz”, „butelczyzna”, „gruchot” itd.), czasowniki („cmoknąć”, „wydzierać się”, „kimać”, „świsnąć”, „rąbnąć”, „pożreć się”, „spylić”, „wybyć”, „wałkonić się”, „skapować”, „wparować” itd.), jak i wyrażenia („biedne Italiańce” – s. 29; „psorzy z uniwerku” – s. 50; „na chybیکا” – s. 30; „w woju albo w kiciu” – s. 39; „pełną parą” – s. 134; „straszna heca” – s. 30 itd.) oraz zwroty („wystawała w ogonkach” – s. 30; „siaduje [...] po kawiarniach” – s. 105; „zostali bez chaty” – s. 32; „ryknęłam śmiechem” – s. 116; „pucują [...] samochody” – s. 135; „wrócili z rynku” – s. 131 itd.).

W pierwowzorze utworu potoczność, oprócz stosowania odpowiedniej leksyki, przejawia się m.in. charakterystycznym dla form mówionych pomijaniem głoski „h”, co odzwierciedlają wypowiedzi bohaterów („оһу да кажем” – *Белешке*, s. 270; „оһете мало о журкама” – *Белешке*, s. 268; „није га тела срећа” – *Белешке*, s. 274; „увате нас без кинте” – *Белешке*, s. 251; „доватим цигаре” – *Белешке*, s. 258; „мени се не вата” – *Белешке*, s. 288 itd.). W przekładzie ten aspekt potoczności nie mógł zostać oddany, lecz odbiorca polski doświadcza kolokwialności języka dzięki użyciu przez tłumaczkę konstrukcji łączących końcówki osobowe czasu przeszłego ze spójnikiem (np. „czegośmy się nauczyli” – s. 28; „bośmy się [...] przenosili” – s. 46; „cośmy kupili

w Cortina d'Ampezzo" – s. 71; „troszkęśmy się [...] pieścili" – s. 101; „ileśmy się [...] nałazili" – s. 101; „tuście się [...] dali nabrać!" – s. 35; „chybaśmy was nie obudzili?" – s. 204 itp.). Potoczność zostaje również uwydatniona dzięki użyciu konstrukcji mianownikowych zamiast narzędnika (np. „w ogóle nie był sknera" – s. 86; „nie jestem żaden erotoman" – s. 68; „z natury nie jestem donosiciel" – s. 160; „nie jestem jego ojciec" – s. 111; „jesteśmy [...] dobrzy koledzy" – s. 165; „jacy to Serbowie szalowi faceci" – s. 74 itd.).

Opisywane sytuacje z życia bohaterki oraz sposób ich prezentacji za pomocą barwnego języka z bogactwem frazeologizmów, które Kirchner stosuje w tłumaczeniu (np. „wszyscy dawali nogę" – s. 43; „ubaw po pachy" – s. 38; „strzelił w gębę" – s. 44; „w uszach dzwoniło" – s. 44; „przysiąść fałdów" – s. 72; „mleć ozorem" – s. 177 itd.), nadają powieści wymiar humorystyczny, a przekład realizuje ten aspekt pierwowzoru, mimo że humor językowy, który jest bezspornym walorem utworu, został w tłumaczeniu zubożony. Nieuchwytnie dla odbiorcy spoza kręgu kultury oryginału pozostają akcenty humorystyczne kryjące się np. w tytułach piosenek, modyfikowanych przez samego autora. Zamiast *Кад би оне руже мале, за бол срца мога знале* („Gdyby te małe róże wiedziały o bólu mojego serca") Kapor wprowadza trawestację *Кад би оне ружне мале, за бол срца мога знале* (Xej, s. 167), co w przekładzie brzmi: „Gdyby ta **brzydula mała**, ból mojego serca **znała**..." (s. 245). Tytuł *Мућо, мала Мућо, у мензи сам рућо* (Xej, s. 104), żartobliwie nawiązujący brzmieniem wymyślonego żeńskiego imienia do hiszpańskiego przysłowka „mucho" („bardzo") ze słynnego przeboju, odnajdujemy w polskiej wersji powieści: „*Bésame, bésame mucho*" (s. 198). Niejasna dla czytelnika przekładu, lecz zrozumiała dla odbiorcy oryginału zabawa językowa widoczna jest np. w wypowiedzi Anny, która w dniu urodzin postanawia przeprowadzić wywiad ze sobą i zamieścić go w gazecie („Хайде да те интервјуишем! [...]. – За који лист? Мислим [...] да то штампамо на првом јесењем листу који отпадне са [...] булеварске грање" – *Белешке*, s. 32 / „Dalej, jazda, zrobię z tobą wywiad! [...]. – Dla jakiego **pisma**? [...] Co myślisz o tym, żeby to wydrukować na pierwszym jesiennym **liściu**, który spadnie z [...] ulicznej gałęzi?" – s. 22). Żart oparty jest na polisemiczności leksemu „лист" („gazeta"/„liść"). Igranie z rzeczownikiem „сан" („sen") i nazwą stolicy państwa w Ameryce Środkowej („опалим један сан салвадор – *Белешке*, s. 29) nie znajduje odzwierciedlenia w polskiej frazie „odstawiam sobie małe **spanko**" (s. 19). Zabawę słowem „telepatia" („она ће знати шта сам помислила помоћу телепатије, знате оно: теле патиш ти- теле патим ја?" – *Белешке*, s. 96) podjęła tłumaczka, wykorzystując prefiks „tele-" i jego podobieństwo do zaimka „tyle" („tele wizja, tele patia i tele innych rzeczy" – s. 72). Egzemplifikację braku reakcji na żart językowy autora może stanowić przekład wyrażenia „фотеље стила (в)ампир" (Xej, s. 102).

Tłumaczka, mimo że nazwę stylu z czasów Napoleona I („empire”) przejęła wprost z oryginału, przełożyła frazę jako „fotele w stylu **ampir**” (s. 196) itp.

Niektóre żarty i gry słowne znajdują wyjaśnienie zarówno w tekście przekładu, jak i w przypisach. Tłumaczka uczyniła tak m.in. z refleksją na temat społeczeństwa Jugosławii („ту нам је и **џеп-сет** друштво! Пошто се баш не растурамо од џамбо-џетова, него имамо само неке ситније тице, немамо [...] **џет-сет** друштво” – *Хеј*, s. 115 / „mamy tu [...] **džep-set** społeczeństwo, czyli *kieszonkowe!* Ponieważ się [...] nie rozbijamy jumbo-jetami, [...] nie mamy [...] **jet-set** społeczeństwa, czyli *odrzutowego*” – s. 208). W odsyłaczu można przeczytać, że: „«džep» (serb.-chorw.) – kieszeń, brzmi podobnie jak «jet» (ang.) – «odrzutowy»; «jumbo-jet» (ang.) – dosł. latający słoń; popularna nazwa dużych odrzutowców pasażerskich” (s. 208). Autorka przekładu uznała, że wyjaśnienia wymaga reakcja urzędnika na pytanie o zawód sąsiada Anny, który przedstawił się jako biochemik („Ja cię nie pytam, czym byłeś” – s. 221). Odpowiedź sąsiada na pytanie o ten konkretny zawód („**био-хемиچار**” – *Хеј*, s. 129–130) to „nieprzetłumaczalna gra słów: *bio* znaczy [...] byłem” (s. 221). Anna na pytanie zadane przez właściciela chińskiej restauracji w Londynie o to, jak się mówi „dobrze” w jej języku, odpowiada, że nawet „**Индџијане** z **Индџији** też mówią «dobrze»” (s. 122) / „**Индџијанци из Инџије** такође кажу добро” (*Белешке*, s. 180). W odsyłaczu natomiast uzupełniono, że autor „wykorzystuje [...] podobieństwo do słów: Indie i Indjanie”, gdzie „Indjija to miasto położone w połowie drogi między Belgradem a Nowym Sadem [...], ośrodek przemysłu skórzanego i futrzarskiego” (s. 122).

W przekładzie znalazły zastosowanie utrwalone w polszczyźnie konstrukcje, takie jak rymowanki („Entliczek-pentliczek-czerwony-stoliczek-na kogo wypadnie-na tego bęc!” – s. 172 / „еци-пеци-пец-ти си мали зец-ја сам мала препелица-еци-пеци-пец!” – *Хеј*, s. 7; „Skarżypyta bez kopyta / Nie ma ojca ani brata, / Tylko język jak łopata” – s. 207 / „Тужабаба Јеца / За комадић меса, / Месо се кисели, / Баба се весели” – *Хеј*, s. 114), powiedzenia („i tak – dookoła Wojtek!” – s. 43 / „па Јово-наново!” – *Белешке*, s. 64; „przyszła kryska na Matyska” – s. 52 / „дошла маца на вратанца, а цица у колица” – *Белешке*, s. 73), wpisy z pamiętników nastolatek („na górze róże, na dole fiołki, my się kochamy jak dwa aniołki” oraz „leciał orzeł biały przez wysokie skały, kazał mi się wpisać w ten pamiętnik mały” – s. 226, któremu odpowiada w oryginale: „и кад се попнеш на брдашце, метни руку на срдашце, па се сети мене и моје успомене” – *Хеј*, s. 134–135). Anna na zakończenie jednej z opowieści posługuje się przeróbką prowokacyjnego dwuwiersza z *Ferdydurke* („Koniec i bomba, kto słuchał, ten trąba” – s. 277 / „Чича-мича и готова прича” – *Хеј*, s. 287), trawestuje także początek Tuwimowskiego *Abecadła* („skapiradło z pieca spadło” – s. 236 / „циција-полиција – *Хеј*, s. 147) itd.

Autorka przekładu łagodzi lub pomija wulgaryzmy, od których nie stro- ni Kapor („Кад улетим у неко срање” – *Белешке*, s. 29 / „kiedy popadnę w jakąś kabałę” – s. 19; „срање од емисије” – *Хеј*, s. 273 / „zasmarkany pro- gram” – s. 268; „Речи су чисто срање” – *Хеј*, s. 325 / „Słowa to mowa-trawa” – s. 296; „Нека ти она донесе постељину! Курва!” – *Хеј*, s. 289 / „Niech ona ci przyniesie pościel! Dziwka!” – s. 278; „падну на дупе – *Хеј*, s. 95 / „padają plackiem” – s. 194; „показују голи дупингер” – *Белешке*, s. 122 / „pokazu- ją [...] gołe zadki” – s. 98). W niektórych fragmentach, zawierających wulga- ryzmy lub podtekst seksualny, tłumaczka zdecydowała się zastosować cenzurę („Свети Суле Благосериви” – *Хеј*, s. 270, 295 / „Święty Sule” – s. 266; „Бар је боља у кревету од тебе, фригидушо” – *Хеј*, s. 289 / „Przynajmniej jest lepsza od ciebie” – s. 278), pewne partie tekstu zaś postanowiła wyeliminować całkowicie („Како ескивирам такав усрани живот?” – *Хеј*, s. 199; „Педеру импотентни! Манијаче!” – *Хеј*, s. 289).

Okoliczności funkcjonowania przekładu jako przekazu wtórnego w sto- sunku do oryginału sprawiają, że musi on spełniać wymogi komunikacyjne na równi z każdym tekstem napisanym w języku docelowym²⁰. Zdarza się jed- nak, że czytelnik przekładu doświadcza poczucia obcości wywołanego języ- kiem tłumaczenia, co wiąże się z występowaniem w tekście wyrażen, zwrotów i struktur, które kolidują z utrwalonymi w języku docelowym mniej lub bar- dziej stałymi połączeniami wyrazowymi²¹.

Również omawiany przekład zawiera nieadekwatne translaty, stanowiące przykład tłumaczenia dosłownego. Czytelnik znający język pierwowzoru roz- poznaje fragmenty, przez które „prześwitują” struktury oryginału²². Są one wynikiem nadmiernego obciążenia wersją wyjściową, co zakłóca popraw- ność językową i wywołuje niezamierzony efekt obcości (np. „komu jest do chrapania” – s. 27; „proszę i drugim razem!” – s. 8; „starzy Rzymianie jada- li [...] leżąc” – s. 187; „jednego razu [...] nagrywałem” – s. 17; „jestem na to alergiczna” – s. 55; „staje się wam [...] jasne” – s. 163; „nawet mi jest sym- patyczny ten Londyn” – s. 120). W tłumaczeniu nie brakuje przejętych wprost z oryginału wyrażen przyimkowych (np. „stała za kuchnią” – s. 136, zamiast „przy kuchni”; „co przy tym idzie” – s. 197, zamiast „co za tym idzie”; „czu- wał koło jej łóżeczka” – s. 112, zamiast „przy jej łóżeczku”; „zorganizować do sensu” – s. 39–40, zamiast „z sensem”; „pośród tego baru” – s. 68, zamiast „w barze”; „owijając [...] dookoła palca” – s. 83, zamiast „wokół palca” itd.).

20 R. Lewicki: *Starzenie się przekładów: zmiany języka czy norm tłumaczeniowych?*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2019, nr 2 (44), s. 99.

21 R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 54.

22 K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna...*, s. 26.

Obciążenie serbskim oryginałem uwidacznia się również w implementowaniu do przekładu mniej powszechnych w polszczyźnie niż w języku serbskim konstrukcji dzierżawczych (np. „babciuline rodzinne fotografie” – s. 38; „dziadkowa [...] szablą” – s. 38; „Miszelinowa chata” – s. 69; „mamine jędze” – 142; „komplet babcinych zapasów” – s. 178; „ojcowa córka” – s. 186 itd.). Na poczuć obcości w czasie lektury polskiej wersji wpływają nietrafnie dobrane ekwiwalenty czasownikowe (np. „nigdy **nie przestąpiła** granicy” – s. 119; „dziesięć lat życia **przebył** nie opuszczając [...] fotela” (s. 43); „**posunęłam** do budki telefonicznej” – s. 66; „**przepierali [się]** nad racuchami” – s. 67 itd.). Użytkownik polszczyzny znajdzie w tłumaczeniu także inne wyrażenia, zwroty i struktury, które mogą wydawać się zaskakujące, gdyż nie są przełożone jako utrwalone w języku polskim konstrukcje, czyli „specyficzne, a zatem mniej lub bardziej trwałe połączenia wyrazowe”²³, jak np. „kibicować za nikim” (s. 152), zamiast „kibicować komuś” lub „optować/być za kimś”; „wariują za obrazami!” (s. 94), zamiast „szaleją za/wariują na punkcie”; „władowana po uszy” (s. 93), zamiast „wpakowała się/wpadła/zakochała się po uszy”; „miejsce pod niebem” (s. 20), zamiast „pod słońcem”; „zgrywa się na kostkę lodu” (s. 110), zamiast „udaje sopol lodu/udaje zimną jak lód” itd.

(Nad)używane przez Kapora wyrażenie „у великим количинама” w zamierzeniu powinno wzmocnić efekt obecności, podkreślić intensywność występowania jakiegoś zjawiska („forsa [...] odchodziła w ogromnych ilościach, kapala kroplami” – s. 96; „całe miasto popija kawusię w ogromnych ilościach” – s. 39–40; „wlatują do naszego mieszkania w ogromnych ilościach” – s. 143 itd.). Zastosowanie tego wyrażenia wydaje się pomysłem mającym zastąpić neutralne przysłówki: „dużo”, „bardzo”, „szybko”, „często”, „ogromnie” (lub stosowne przymiotniki). Pojawia się ono zarówno w pierwowzorze powieści, jak i w przekładzie, często w zaskakujących kontekstach, wzmacniając efekt humorystyczny (np. „kołyszam mnie w ogromnych ilościach” – s. 27–28); „zamiast żyrandola wisiał pod sufitem dramat w ogromnych ilościach” – s. 55 itd.). Jednak nadużywanie wyrażenia prowadzi do udziwnień stylistycznych (np. „seks by jej pewnego razu obrzydł na zawsze w ogromnych ilościach” – s. 84; „matura zbliżała się ze straszliwą szybkością [...] filmowej lokomotywy, która w ogromnych ilościach pruje [...] na pierwszy rząd parteru” – s. 113 itd.). Niezmiennosc tłumaczenia tej frazy staje się nużąca, zwłaszcza że w innych sytuacjach tłumaczka stara się unikać monotonii, stosując różnorodne ekwiwalenty dla tego samego wyrażenia bądź leksemu, np. „клопијановић” to zarówno „dobre żarło” (s. 51), „strawa” (s. 122), jak i „jedzonko” (s. 122); „џемперишка” to zarówno „gol-fik” (s. 160), jak i „swetrzyna” (s. 106).

23 R. Lewicki: *Obcość w odbiorze...*, s. 54.

Niektóre translaty przyczyniają się do dodatkowej kolokwializacji i tak nasyconego potoczyzmami przekładu powieści (np. „na dworzu było pochmurno” – s. 80 / „напољу облачан дан” – *Белешке*, s. 102; „słyszał [...] chłopina, że modnie jest nosić golfiki, to się ubrał” – s. 160 / „чуо је [...] момак да је модерно носити џемперишке [...] па се маскирао” – *Белешки*, s. 172; Anna próbowała zapomnieć o Miszelinie, żeby nie rozczarować „drogich [...] rodzicieli” – s. 123 / „да не бих разочарала [...] драге родитеље” – *Белешке*, s. 181). Tłumaczka tworzy też własne kolokwializmy (np. Anna z ojcem ochrzciła łódź, uwiązując najpierw na sznurku „butelkę pyfka” – s. 19; na łodzi Anna „nastawia kawkowskiego” – s. 187; bohaterce „aż się chce torsjować” – s. 110; gość bez samochodu jest uważany przez kelnerów z klubu golfowego za syna „szychy czy pieniądźmena” – s. 105–106; chętnych do odwiedzenia klubu czeka „tryndanie się pieszkom” – s. 101; Anna marzy, że pewnego dnia odwiezie do domów własnym samochodem „szczeniaki i szczeniaki-nie” – s. 107 itd.). Kuriozalny feminatyw od rzeczownika „szczeniak”, będący wynikiem pomysłowości tłumaczki, która tworzy żeńską formę rzeczownika za pomocą serbskiego sufiksu „-inja” (Srpkinja, studentkinja, kneginja), można potraktować jako reakcję Kirchner na działania Kapora, który także wykazywał się inwencją w tworzeniu żeńskich antroponimów, np. „клинци и клинцезе (*Белешке*, s. 132); „слатке моје Београђанкице (*Белешке*, s. 74).

Zapiski... zawierają treści zaczerpnięte z dwóch powieści Kapora. Prawdopodobnie chęć ukazania jak najszerzego wachlarza epizodów z życia nastoletniej mieszkanki Belgradu skłoniła tłumaczkę do umieszczenia w przekładzie wydarzeń opisanych w dwóch utworach poświęconych tej bohaterce. Aby to osiągnąć, Kirchner zrezygnowała z jedenastu (z dwudziestu czterech) rozdziałów oryginału oraz włączyła do przekładu dziesięć (z siedemnastu) rozdziałów powieści *Hej, tego ci nie opowiadałam*. Z powodu redukcji treści obu tekstów wyjściowych przekład pozbawiony jest części fabuły oryginału. Przykładowo w tłumaczeniu znacznie ograniczona została rola pana Sule, przyjaciela ojca, a także powiernika Anny. Cieszy się on jej zaufaniem do tego stopnia, że Anna nie waha się wysłać go na wywiadówkę zamiast któregoś z rodziców. Konsekwencją ograniczenia roli tej postaci w przekładzie jest m.in. fragment, w którym tłumaczka zastąpiła tę ważną osobę z najbliższego otoczenia bohaterki postacią wokalisty i pianisty Raya Charlesa (1930–2004). Anna poświęciła mu sporo uwagi, słuchając wykonywanych przez niego utworów. W polskiej wersji opowieści na opustoszałej we wrześniu nadadriatyckiej plaży Anna zwraca uwagę na potrzebę skomponowania hymnu ziemi niczyjej. „Замолили бисмо једног мог френда, неког **госн Сулета**, да нам то искомпоњује [...]. **Госн Суле** би пристао наглавачке” (*Хеј*, s. 325) / „Poprosilibyśmy **Raya Charlesa**, żeby nam to skomponował. [...] **Stary Rayik** to z mety by się zgodził” (s. 296).

Tłumaczka kilkakrotnie dokonuje zamiany obu postaci, pomija wzmianki o przyjacielu, rozbudowuje fragmenty z udziałem muzyka. „Wolałabym, żeby z nami był i Ray Charles – niewidomy krasnoludek, którego błogosławionym głosem żywili się wszyscy ci grubi jazzmani z jego orkiestry i wszyscy menadżerowie, i cała ta publiczność na sali. [...] Właśnie mi brakowało **starego Rayika** – honorowego obywatela ziemi niczyjej” (s. 296) / „Волела бих да је са нама био и **госн Суле** из «Три грозда». Баш ми је недостајао! Госн Суле – почасни грађанин ничије земље” (*Хеј*, s. 326).

Przekład powieści z powodu znacznej redukcji treści wyjściowych pozbawiony jest wielu odniesień literackich, niektórych odwołań do realiów życia codziennego oraz gier słownych wpływających na humorystyczny wydźwięk utworu. W przekładzie nie znajdziemy np. wypowiedzi Anny na temat popularności pewnego belgradzkiego lokalu opartej na zabawie podobieństwem leksemu „наталитет” („dzietność”) i żeńskiego imienia Natalia („Те вечери у «Мадери» [...] био је **страшан наталитет**: видела сам **три Наталије** из моје школе” – *Хеј*, s. 119); zabrakło intrygującego pytania o zakonników i zakonnice oraz odpowiedzi zbudowanej na wieloznaczności leksemu „ћелија” – „cela klasztorna”/„komórka” („Како се **размножавају** фратри и опатице? [...] – **разменом ћелија**” – *Хеј*, s. 201). O poczuciu humoru autora świadczy m.in. trawestacja słynnego zdania otwierającego *Manifest komunistyczny*: „Widmo krąży po Europie – widmo komunizmu”. Kapor wykorzystał te słowa w rozważaniach Anny na temat świętowania sylwestra: „Баук Нове године кружи Аустро-Бугарском” (*Белешке*, s. 284). Dodatkowo żart kryje się w „obszarze oddziaływania” krążącego widma, nawiązujący do dawnego mocarstwa, Austro-Węgier (Аустро-Угарска), zamienionego na „Austro-Bułgarię” (Аустро-Бугарска). Anna przyznaje się mamie do rozmyślań o pewnej dziewczynie, która nie ma odwagi bronić doktoratu, bo w razie powodzenia musiałaby pisać „др испред имена. А зове се Оља (*Др Оља*)” (*Белешке*, s. 189), w języku potocznym zaś „дроља” oznacza przedstawicielkę najstarszego zawodu. Przed zwiedzaniem brytyjskiej stolicy Anna pyta szefa recepcji hotelu („пришла сам **шефу контрацепције**” – *Белешке*, s. 175), w którą stronę ma się udać, a następnie dziękuje mu i robi odwrotnie, do czego autor wykorzystał podobieństwo fonetyczne wyrazów „рецепција”/„контрацепција” („recepca”/„antykoncepca”) oraz frazę imitującą pod względem dźwiękowym angielskie podziękowanie: „Тенк јури велику мачку” (*Белешке*, s. 175) itd.

Przekład, z racji kompresji treści, nie zawiera wielu fragmentów obecnych w oryginale. Anna, rozpoczynając opowieść, zastanawia się nad pomysłem pisania pamiętników, planując uwzględnić w nich pewne fakty sprzed swoich narodzin. Wydarzeniem, któremu ma zamiar poświęcić uwagę jest konferencja,

która odbyła się w 1945 roku w Jałcie („Замислите само један леп дан у тој Јалти [...]. За столом седе три старца. Стари Јосиф Висарионович, стари Черчил и још старији Рузвелт. Стари Черчил не престаје да се укокава вотком и пуши цигарилосе [...]. Стари Рузвелт налива старом Черчилу стару вотку укоченом руком. [...] За то време старци деле свет. Нешто мазне један, нешто други, а нешто остане фифти-фифти” – *Белешке*, s. 37). Bohaterka powieści rozmyślając o wydarzeniu, stwierdza, że podziału świata dokonali wówczas zniedołężniali starcy, niezdolni do zaprowadzenia porządku nawet we własnych rodzinach („Једном од њих ћерка пијандура, другом син локатор, трећи укокао рођену жену и још не сања да ће му чак и рођено дете збрисати у Америку и тамо га [...] изговарати у својој књизи” – *Белешке*, s. 37–38). Niewidoczna dla losów powojennej Europy wydarzenie z rozgrywanym się w tym samym dniu wydarzeniem z życia własnej rodziny. W czasie gdy w krymskim kurorcie odbywał się podział wpływów politycznych, babcia usiłowała rozdzielić pomiędzy członków rodziny „један тврдо печен ражени хлеб” (*Белешке*, s. 38–39), lecz okazało się, że „они старци [...] деле много брже свет, него она пању!” (*Белешке*, s. 38–39). W przekładzie Kirchner Annie wprawdzie przychodzi do głowy „obląkany pomysł, by napisać pamiętniki” (s. 27), jednak stwierdza, że zaczęłyby je pisać „oczywiście od urodzenia” (s. 27). Z perspektywy tłumaczki pominięcie akurat tego fragmentu wydaje się uzasadnione (i wygodne), można się domyślić, dlaczego ten fragment nie został uwzględniony w polskiej wersji powieści.

W odniesieniu do literatury pięknej można mówić o zjawisku starzenia się przekładów. Dotyczy ono głównie tłumaczeń tekstów literackich i wynika z założenia dłuższego horyzontu czasowego ich recepcji, podczas gdy wszystkie inne teksty (tzw. użytkowe) spełniają swoją funkcję przez krótki czas, mniej lub bardziej doraźnie. Za podstawę starzenia się tłumaczeń można uznać procesy ewolucji języka docelowego, co oznacza, że przekłady stają się nieakceptowalne (lub przynajmniej mniej akceptowalne) w wyniku zmian językowych²⁴. Współczesny odbiorca *Zapisków...*, które pojawiły się w polskim obiegu czytelnictwa pod koniec lat 70. XX wieku, odnajdzie w tekście uznawany aktualnie za błędny rozłączny zapis partykuły „nie” z imiesłowami przymiotnikowymi, gdyż pisownia łączna obowiązuje od roku 1998 (np. „nie napisany traktat” – s. 139; „nie malowane drzewo” – s. 285; „nie opublikowany esej” – s. 34; „«Ruski Car» to ostatni nie zlikwidowany ruski car” – s. 67); „nie istniejący świat” – s. 179; „nie oświetlone chodniki” – s. 192 itd.). Od czasu publikacji przekładu w zasobach polszczyzny zdążyły się utrwalić

24 R. Lewicki: *Starzenie się przekładów...*, s. 100–103.

takie leksemy, jak: „butik”, „koledź”, „biznesmen”, zatem w współczesnej wersji tłumaczenia Anna nie byłaby już widywana „w boutique’ach, na rewiach mody” (s. 24), nie musiałaby też obserwować nikogo, kto „wałesał się po [...] boutique’u” (s. 126); córki urzędników państwowych nie chciałyby już dostawać się „do jakichś [...] college’ów” (s. 73), a ciszy w restauracji „Trzy Kapelusze” nie zakłócałoby już „żucie [...] businessmanów i brzęk nakryć” (s. 103).

Współczesny tłumacz musiałby zmierzyć się z zagadnieniem poprawności politycznej. W aktualnie przełożonej frazie „славна **гошћа** нашег малог екрана” (Хеј, s. 273) / „sławna **postać** naszego małego ekranu” (s. 268) znalazłby się najprawdopodobniej feminatyw „gościni”. Obserwowani przez Annę w restauracji cudzoziemcy („Алжирци и покоји Африканер” – Белешке, s. 89) to zgodnie z jej wyjaśnieniem „Угљеше” (Белешке, s. 89). Tłumaczka precyzuje wprawdzie, że jest to „jedno ze swojskich, serbskich imion” (s. 67), nie wspomina jednak o tym, że imię przypomina brzmieniem słowo „угаљ” („węgiel”), stąd najpewniej wybór „swojskiego, serbskiego imienia” na określenie obcokrajowców z Afryki. Całkiem prawdopodobne, że aktualnie inaczej zabrzmiałoby pytanie Anny do komisji maturalnej („Jak [...] możecie wiedzieć, czy nie wynajęłam sobie murzyna, żeby mi skomponował pracę?” – s. 35 / „како уопште можете да знате да нисам изнајмила дублера да ми састави овај рад? – Белешке, s. 52). W odmienny sposób opisano by także styl życia przedstawicieli literacko-artystycznej bohemy, którzy „wycysganiają forszę, od kogo popadnie” (s. 104) / „гребу се о кога стигну” (Белешке, s. 129).

Dokonana analiza przekładu powieści Kapora pozwala stwierdzić, że realia oryginału nie zostały w pełni przeniesione do polskiej wersji utworu. Dotyczy to zwłaszcza szczegółów z przeszłości kraju. Przypisy, mające w założeniu ułatwić czytelnikowi z obcego kręgu kulturowego poznanie przestrzeni oryginału, są zbyt lakoniczne, często pozbawione informacji, mogących rzeczywiście wzbogacić wiedzę polskiego odbiorcy. Jako przykład ilustrujący „utraconą szansę” może posłużyć sposób funkcjonowania w przekładzie jednej z głównych ulic Belgradu. Słynna „улица Кнеза Михаила/Кнез Михаилова” to ulica Kneza Michajla. Tłumaczka z niezrozumiałych względów nie spolszczyła nazwy jednej z reprezentacyjnych ulic stolicy, chociaż w przekładzie powieści *Udawacze* wprowadziła modyfikację, nazywając ją ulicą Księcia Mihaila²⁵. Przypis, który towarzyszy nazwie ulicy w *Zapiskach...* („początek handlowego centrum Belgradu, ulica eleganckich sklepów, a także instytucji kulturalnych, popularny deptak belgradzki” – s. 15), nie daje odbiorcy polskiemu możliwości istotnego poszerzenia wiedzy. Warto byłoby, skoro tłumaczka zdecydowała

25 M. Kapor: *Udawacze...*, s. 5.

się dodać komentarz, uzupełnić go o wzmiankę na temat postaci Michała III Obrenovicia (1823–1868) i jego roli w serbskiej historii. Kolejnym przykładem niemożności przeniesienia tła historycznego jest obecny w utworze tytuł pieśni patriotycznej *Tam daleko*, który został przełożony niewłaściwie, a tłumaczka całkowicie zrezygnowała z komentarza, że chodzi o pieśń, skomponowaną w 1916 roku na greckiej wyspie Korfu, dla uczczenia pamięci o odwrocie armii serbskiej przez góry Albanii podczas I wojny światowej. Okazuje się, że mylne definiowanie kulinariów także może zakłócić odbiorcom przekładu właściwe zrozumienie kultury, historii i tradycji oryginału, co ilustrują m.in. „sklepy z burekami” (s. 50). „Burek” w ujęciu tłumaczki to „tłuste francuskie ciasto przekładane serem, szpinakiem lub też innymi farszami” (s. 49). To „tłuste francuskie ciasto” błędnie sugeruje proveniencję potrawy, która charakterystyczna jest dla krajów znadujących się przez stulecia pod panowaniem Imperium Osmańskiego.

Już te nieliczne przykłady pozwalają stwierdzić, że bardziej niż na próbie pogłębienia u czytelników znajomości kontekstu kulturowego oryginału tłumaczka koncentruje się na języku powieści. Podobnie jak oryginał, również przekład jest nacechowany emocjonalnie, pełen wykrzykników, apostrof, potoczizmów, frazeologizmów, rymowanek, trawestacji, jednak w porównaniu z oryginałem jest o wiele uboższy w zakresie odniesień literackich, kulturowych, odwołań do realiów, choć nie jedynie ze względu na skumulowanie treści dwóch powieści Kapora w jednym przekładzie, lecz także z powodu nieprzekładalności wielu żartów językowych. Analizowany przekład nie jest wolny od pomyłek, np. na jednej stronie znalazły się różne tłumaczenia tej samej frazy: „rosyjska sałatka u «Rosyjskiego Cara»” (s. 67); „dociągnęłam się [...] do «Ruskiego Cara»” (s. 67) czy rozbieżność pomiędzy tytułem XVI rozdziału, gdzie występuje w przypadku zależnym nazwa „do Zidanego Mostu”, a spisem treści, w którym pojawia się forma „do Zielonego Mostu”. Mimo przeniesienia przez tłumaczkę elementów obcej rzeczywistości czytelnikowi polskiemu niedostępne wydają się odniesienia związane z niematerialną sferą opisywanej rzeczywistości, wymiar święta („slava”), pieśni, nawiązania do literatury przez przywoływanie lokalnych pisarzy, jak Karadžić, Jakšić, Kumičić, Nazor, Šantić, Jakovljević, których nazwiska nie stanowią dla czytelnika polskiego nośnika informacji kulturowych, a zamieszczone w tłumaczeniu przypisy są tak oszczędne i powierzchowne, że właściwie nie spełniają swojej funkcji.

Jednak pomimo błędów, nieścisłości i odstępstw od oryginału, niepoprawności językowych wywołanych nadmiernym obciążeniem oryginałem, dodatkową kolokwializacją z inicjatywy tłumaczki – przekład powieści Kapora *Zapiski pewnej Anny*, który trafił do polskiego obiegu czytelniczego przed czterdziestoma sześcioma laty, również dziś okazuje się zajmującą

lekturą. Wpływ na to ma żartobliwy sposób prezentacji treści bliskich odbiorcom, niezależnie od czasu historycznego i szerokości geograficznej. Chociaż niektóre zagadnienia ujęte w utworze, takie jak warunki geopolityczne czy sytuacja społeczno-gospodarcza, zdezaktualizowały się, a pewnych faktów, zjawisk i wydarzeń nie uwzględniono w polskim tłumaczeniu, podjęta przez autora tematyka nie straciła na aktualności. Wszak problemy reprezentowanego przez Annę młodego pokolenia, konflikty młodzieży z rodzicami, nauczycielami i rówieśnikami nieobce są każdej generacji. Zainteresowania i aspiracje młodych ludzi, poszukiwanie przez nich miłości, przyjaźni i podejmowanie prób odnalezienia własnego miejsca w życiu stanowią treści na tyle uniwersalne, że mogą okazać się atrakcyjne w każdej epoce, zarówno jako źródło służące poszerzeniu wiedzy o przeszłości, jak i sprzyjająca okoliczność do odświeżenia wspomnień.

Literatura

- Ćirlić B.: *Pochwała autora (zamiast wstępu)*. W: M. Kapor: *Blokada Belgradu*. Przeł. E. Ćirlić. Wstęp i przypisy B. Ćirlić. Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2001.
- Hejwowski K.: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Kapor M.: *Zapiski pewnej Anny*. Przeł. H. Kirchner. Instytut Wydawniczy Nasza Księgarnia, Warszawa 1979.
- Kapor M.: *Hej, nisam ti to pričala*. Kńiga-komerc, Beograd 2004 [Капор М.: *Хеј, нисам ти то причала*. Књига-комерц, Београд 2004].
- Kapor M.: *Beleške jedne Ane*. Kńiga-komerc, Beograd 2005 [Капор М.: *Белешке једне Ане*. Књига-комерц, Београд 2005].
- Kępiński A.: *O przekładzie znaków i znaczeń nacechowanych kulturowo*. W: *Stereotyp a przekład*. Red. U. Kropiwiec, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. [Między Oryginałem a Przekładem 8]. Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 13–21.
- Kirchner H.: *Posłowie*. W: M. Kapor: *Udawacze*. Przeł. H. Kirchner. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 225–231.
- Lewicki R.: *Starzenie się przekładów: zmiany języka czy norm tłumaczeniowych?*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2019, nr 2 (44), s. 99–116.
- Lewicki R.: *Obcość w odbiorze przekładu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.

- Pisarska A., Tomaszewicz T.: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 1996.
- Podhorodecki L.: *Jugosławia. Dzieje narodów, państw i rozpad federacji*. Wydawnictwo Mada, Warszawa 2000.
- Skibińska E.: *W szkole interkulturowości: problematyka różnic między kulturami w dydaktyce przekładu*. W: *Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?*. Red. U. Kropiwicki, M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa. [Między Oryginałem a Przekładem 9]. Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 79–90.
- Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. M. Szymczak. PWN, Warszawa 1992.

Małgorzata Filipek

Пољски превод романа Моме Капора

Белешке једне Анне према оригиналу

РЕЗИМЕ | Роман *Белешке једне Ане* објављен је на пољском 1979. године у преводу Хане Кирхнер. Пољско издање је избор из два романа – *Белешке једне Ане* и *Хеј, нисам ти то причала*. У роману осамнаестогодишња Београђанка говори о себи и својој породици, описујући животне услове и свакодневицу, укључујући и детаље из прошлости земље и породице, од времена Првог српског устанка 1804. године до средине 1970-их. Посебну пажњу заслужује језик монолога јунакиње. Он је пример урбаног омладинског сленга, који карактерише богатство језичких средстава. Преводитељка покушава да ухвати емоционални стил аутора, уздржавајући се од употребе вулгаризама који су присутни у оригиналу. У преводу видљиви су примери коришћења нетачних еквивалената, што може изазвати осећај отуђености код читаоца. Иако неки аспекти романа (попут политичких и социоекономских прилика) су застарели, ипак авантуре тинејџерке, њени односи са родитељима, као и потрага за љубављу, пријатељством и местом у животу, остају универзалне теме које и даље могу бити привлачне за савременог читаоца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ | Момо Капор, *Белешке једне Ане*, омладински језик, колоквијализми, фразеологизми, страност превода, језичка еквивалентност, универзалне теме

Małgorzata Filipek

The Translation of Momo Kapór's Novel

Notes from an Ane in Comparison with the Original

SUMMARY | The novel *Notes from an Ane* (*Zapiski pewnej Anny*) was published in Polish in 1979, translated by Hanna Kirchner. The Polish edition is a selection of texts from two novels – *Белешке једне Ане* (*Notes from an Ane*) and *Хеј, нисам ти то*

причала (*Hey, I Didn't Tell You That*). In *Notes from an Ane*, an eighteen-year-old girl from Belgrade narrates her life and that of her family, describing their living conditions and daily activities, while intertwining details of her relatives' pasts. The language of the main character's monologues deserves special attention. The translator attempts to capture the vividness and emotional intensity of the style while softening the crude language present in the original text. However, there are instances where incorrect equivalents are used, which may evoke a sense of foreignness in the reader. Since the translation of Kapor's novel was published, some aspects (such as political conditions, socio-economic circumstances and certain phrases) have become outdated. Nevertheless, the teenage character's adventures, the relationships between young people and adults, interactions with parents and the environment, as well as the search for love, friendship and one's place in life remain universal themes that continue to hold appeal for contemporary readers.

KEYWORDS | Momo Kapor, *Notes from an Ane*, youth language, colloquialisms, phraseologisms, foreignness of translation, linguistic equivalence, universal themes

MAŁGORZATA FILIPEK | dr nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Kroatystyki i Serbistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, literaturoznawczyni. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury serbskiej i chorwackiej okresu międzywojennego, serbskiej literatury współczesnej, podróżopisarstwa serbskiego i chorwackiego, związków pisarzy serbskich z literaturą i kulturą hiszpańską oraz związków literackich polsko-serbskich. Autorka licznych artykułów, np.: *Odjeci Drugog svetskog rata u romanu „Estoril” Dejana Tiaga-Stankovića (Njegoševi dani 8. Zbornik radova*, ured. T. Đurišić-Bečanović, Nikšić 2022); *Италија у нумонисима Радована Вучковића (I gigli nel campo. Studi in onore di Ljiljana Banjanin*, a cura di G. Baselica, P. Lazarević Di Giacomo, O. Perišić, Alessandria 2023); *Federico García Lorca en un drama serbio (Estudios: Variación lingüística e ideología*, ed. A. Trojanowski, Wrocław 2023); „Udawacze” према „Фолирантима”. *О пољском преводу романа Моме Капора („Научни састанак слависта у Вукове дане” 2025, 54/2).*



Inwersja, amplifikacja i transakcentacja jako podstawowe operacje adaptatorskie w filmie Vinka Brešana *Svjedoci*

Inversion, Amplification and Transaccentuation as Basic Adaptation Operations in the Film *Witnesses* by Vinko Brešan

Anna Boguska



<https://orcid.org/0000-0001-5307-2241>

INSTITUTE OF SLAVIC STUDIES POLISH ACADEMY OF SCIENCES
anna.boguska@ispan.edu.pl

Data zgłoszenia: 30.01.2025 r. | Data akceptacji: 9.04.2025 r.

ABSTRACT | The article is an attempt to apply the theory of intersemiotic and intercultural translation to film adaptation. The author analyses Vinko Brešan's film *Witnesses* (*Svjedoci*, 2003), based on Jurica Pavičić's novel *Plaster Sheep* (*Ovce od gipsa*, 1997), pointing out and describing three formal and semantic operations (inversion, amplification, transaccentuation), which had a significant impact on the shape of the film.

KEYWORDS | film adaptation, intersemiotic translation, intercultural translation, Vinko Brešan, Jurica Pavičić

Marek Hendrykowski, twórca (niekiedy uznawanej za heretycką) tezy o istnieniu języka filmu w znaczeniu „langue”¹, który nazywa także „językiem kinematograficznym” czy „językiem ruchomych obrazów”, pisze:

Z punktu widzenia translatologii adaptacja filmowa może zostać uznana za nietypowy i intrygujący przypadek **przekładu wielosystemowego** [podkreśl. – A.B.]. Wielosystemowego w podwójnym znaczeniu – primo, ze względu na różnicę systemów semiotycznych (język werbalny – język ruchomych obrazów), secundo, ze względu na multikodowość docelowego języka adaptacji (ponieważ język ruchomych obrazów angażuje i wykorzystuje w procesie komunikowania wiele różnych subkodów)².

W podobnym duchu, tj. ujmując adaptację filmową jako przekład intersemiotyczny, wypowiadają się na polskim gruncie m.in. Maryla Hopfinger i Alicja Helman. Ta pierwsza, autorka książki pt. *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji* (1974), zakładała, że „niezbędnym warunkiem wzajemnej przekładalności między dwoma systemami jest pewien obszar ich zbieżności na poziomie znaczeniowo-kulturowym”⁴. Hendrykowski także kładzie nacisk na homologię struktur semantycznych oraz, dodatkowo, multikodowość jako te elementy z teorii przekładu, które byłyby przydatne w studiach nad adaptowaniem.

- 1 Marek Hendrykowski myśli o rozumieniu języka filmu w znaczeniu „langue” wyraża m.in. w książce pt. *Język ruchomych obrazów*. Już we wstępie do publikacji zaznacza, że to podstawowa herezja zawarta w jego pracy. Co więcej, krytykuje francuskich teoretyków, którzy – jak pisze – ustami Christiana Metza stworzyli w odniesieniu do języka filmu tylko powierzchownie nawiązującą do koncepcji Ferdinanda de Saussure’a formułę „langage sans langue”. Zaznacza, że zjawisko komunikowania („langage”) nie może zachodzić bez pośrednictwa języka („langue”), jakkolwiek byśmy go rozumieli, i że to podstawowy błąd metodologiczny Francuzów. M. Hendrykowski: *Język ruchomych obrazów*. Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 1999, s. 10–12.
- 2 O zagadnieniu subkodów języka filmu Hendrykowski pisał: „W granicach systemu języka kinematograficznego na prawach podsystemów działają rozmaite inne systemy językowe, zwane subkodami języka filmu. W tym sensie może on być rozpatrywany i analizowany w kategoriach kodu kodów. Te ostatnie jednak (przykładowo: subkod ikoniczny, subkod gestyczny, subkod proksemiczny, subkod werbalny, subkod muzyczny, subkod mimiczny itp.) nie funkcjonują w nim z osobna, lecz na jednoczącej je wszystkie zasadzie podporządkowania regułom języka filmu”. Ibidem, s. 25–26.
- 3 M. Hendrykowski: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*. „Przestrzenie Kultury” 2013, nr 20, s. 177–178.
- 4 M. Hopfinger: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1974, s. 22.

Zdaniem Roberta Birkholca, rozpoznania polskich badaczek (o Hendrykowskim nie wspomina) na polu adaptacji, choć inspirujące i stale omawiane na zajęciach akademickich poświęconych problematyce filmoznawczej, nie dostarczają już narzędzi adekwatnych do opisu relacji zachodzących między literaturą a filmem. Autor uzasadnia swoje przekonania zmianami, jakie zaszły w odniesieniu do pejzażu medialnego czy metodologii badawczych, ale także charakterem powstających współcześnie dzieł⁵. Birkholc, posiłkując się teoriami zagranicznych kolegów, postuluje nie tyle odejście w teorii adaptacji od przekładu intersemiotycznego, ile uzupełnienie go o przekład interkulturowy, tj. wprowadzenie obok analizy formalnej także refleksji na temat społecznych determinant powstałego tłumaczenia. Odwołując się do języka Kamilli Elliott, dopomina się on o połączenie ujęć dotychczas uznawanych za przeciwstawne – formalnego/tekstualnego i kulturowego/kontekstualnego.

Paradoksalnie, pominięty w narracji Birkholca Hendrykowski zdaje się tę potrzebę rozumieć, zauważając, że to, co wspólne przekładowi językowemu i adaptacji filmowej, to także czynnik kontekstualny, a dokładniej rzecz ujmując – dwie różniące się między sobą mniej lub bardziej czasoprzestrzenie kulturowe, których istnienie rzutuje na ostateczny rezultat pracy adaptatora zobowiązanego do tego, aby przystosować pierwowzór do odmiennego obiegu i ponownego odczytania w realiach innych niż dotychczasowe. Rozpoznanie Hendrykowskiego są ciekawe także z dwóch innych względów. Po pierwsze, autor, mając świadomość istnienia szeregu różnic między przekładem językowym a adaptacją filmową (odmienność tworzywa, środków wyrazu, odmienność samego medium, z czym wiąże się jego innojęzyczność, ale również transmedialność i transdyscyplinarność procesu adaptacji filmowej), wybiera wariant bezpieczny – decyduje się pisać o występowaniu pewnej analogii funkcjonalnej pomiędzy procesem tłumaczenia z jednego języka werbalnego na drugi (translacja) a procesem adaptowania dla potrzeb filmu (adaptacja)⁶. Po drugie, jego propozycja jest atrakcyjna na planie czyśto pragmatycznym, badacz wskazuje bowiem narzędzia przydatne w trakcie

5 R. Birkholc: *Współczesne teorie „adaptation studies”. Rekonesans badań i nowe kierunki rozwoju*. „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 119, s. 57. <https://doi.org/10.36744/kf.1255>.

6 Ten nurt refleksji wyrasta z taksonomii Romana Jakobsona. Jak zauważa Zbigniew Kloch, rosyjski sławista klasyfikował relacje między tekstami źródłowymi a ich translacją w zależności od tego, czy przekład dokonywany jest w obrębie tego samego języka (przeredagowanie), czy jest interpretacją sensu znaków za pomocą innego języka etnicznego (przekład właściwy), czy też mowa o interpretacji znaków językowych za pomocą innego systemu, np. znaków ikonicznych (transmutacja). Z. Kloch: *Przekład intersemiotyczny. Przypadek znaku drogowego, ekfrazy i adaptacji filmowej*. „Images” 2023, nr 35 (44), s. 157. <https://doi.org/10.14746/i.2023.35.44.9>.

analizy. W procesie adaptacji filmowej wyróżnia siedem podstawowych operacji semantycznych: 1) substytucję (ekwiwalencję, zamianę, transmutację, podstawienie), 2) redukcję (detrakcję, odjęcie, usunięcie), 3) addycję (adiekcję, dodanie, dorzucenie), 4) amplifikację (wzmocnienie, podkreślenie, zaakcentowanie), 5) inwersję (przestawienie), 6) transakcentację (przeniesienie akcentu ważności) i 7) kompresję (kondensację struktury pierwowzoru).

Celem niniejszego artykułu jest wykorzystanie teorii i narzędzi zaproponowanych przede wszystkim przez Hendrykowskiego, ale z zastrzeżeniami, które zgłasza wobec jego koncepcji Seweryna Wysłouch. Badaczka z jednej strony pozytywnie wartościuje wybór operacji semantycznych osadzonych w retoryce⁷, pisząc:

Retoryka wychodzi poza lingwistykę tekstu i umożliwia działania na niejęzykowym tworzywie. Zajmuje się tym, co wykracza poza kompetencje gramatyki: operacjami dokonywanymi na zdaniu i na wyższych figurach semantycznych, konstruowanych ponad zdaniem, jak np. fabuła utworu. Można powiedzieć: likwiduje barierę „budulcową” i otwiera się na przekład intersemiotyczny⁸.

Z drugiej – słusznie zauważa, że kończąca artykuł Hendrykowskiego konstatacja o adaptowaniu jako procesie językowym (przekładzie) o charakterze montażowym jest wewnętrznie sprzeczna. Prymat montażu bowiem marginalizuje operacje na strukturze głębokiej, takiego typu jak transakcentacja, amplifikacja oraz kondensacja, a ponadto – rozumienie adaptacji jako montażu gotowych elementów odcina ją od inspiracji hermeneutycznych i kognitywistycznych⁹. Sięgając zatem po narzędzia Hendrykowskiego, przyjmuję (na potrzeby tego artykułu, nie aspiruję do czynienia rozpoznań teoretycznych o charakterze uniwersalnym) rozumienie adaptacji jako przekładu intersemiotycznego, przy jednoczesnym odrzuceniu „montażowych” wtrętów autora. Niemniej, dostrzegając zasadność postulatów Birkholca o konieczności pro-

7 Seweryna Wysłouch zaznacza, że zaproponowane operacje nie pochodzą z jednego porządku. Cztery z nich – substytucja, redukcja, addycja i inwersja – to wyróżniane w starożytnych retorykach operacje retoryczne, które w latach 60. XX wieku zostały wykorzystane przez Edwarda Balcerzana do opisu mechanizmów przekładu literackiego w artykule *Poetyka przekładu artystycznego*. Trzy pozostałe – transakcentacja, kompresja i amplifikacja – nie dotyczą powierzchni tekstu, są to operacje na strukturze głębokiej, powiązane z przekształcaniem jego sensu. Sama Wysłouch traktuje je jako przekształcenia drugiego stopnia i wynik „właściwych” operacji retorycznych. S. Wysłouch: *Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem?*. „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 224–225. <https://doi.org/10.14746/pt.2014.22.13>.

8 Ibidem, s. 225.

9 Ibidem, s. 227.

wadzenia badań nad adaptacją zarówno tekstualnych, jak i kontekstualnych, próbując powiązać analizę formalną z analizą kulturową, tj. spojrzeć także na inne aniżeli tylko filmowe pola przejawiania się społecznych dyskursów i naświetlić pokrótce dynamikę zmian w chorwackich realiach przełomu XX i XXI wieku.

Proponowana przeze mnie analiza ma charakter idiograficzny i dotyczy nagrodzonego m.in. na festiwalu w Berlinie w 2004 roku filmu *Svjedoci* (Świadkowie, 2003) w reżyserii Vinka Brešana. Pierwowzorem dla tego obrazu była powieść Juricy Pavićicia pt. *Ovce od gipsa* (Gipsowe owce, 1997). Tekst ten był opracowywany w postaci scenariusza przez ponad dwa lata przez trzy osoby – autora książki Juricę Pavićicia¹⁰, reżysera Vinka Brešana oraz operatora filmowego Živka Zalara. Zasadniczym tematem obu dzieł – książki i filmu – jest zabójstwo Serba dokonane przez chorwackich żołnierzy i porwanie przypadkowego świadka zbrodni – córki ofiary. Pavićiciowi przy pisaniu książki za inspirację posłużyło prawdziwe zdarzenie, które miało miejsce 7 grudnia 1991 roku w Zagrzebiu i przez prasę zostało określone mianem „Slučaj Zec” („Przypadek rodziny Zec”). Sprawa dotyczyła zabójstwa trzech członków serbskiej rodziny Zec: zagrzebskiego rzeźnika Mihalja, jego żony

10 W 2002 roku Pavićić zerwał współpracę z Brešanem i Zalarem przy scenariuszu filmu, nie chcąc zaakceptować tłumaczonej względami finansowymi zmiany miejsca akcji z dalmatyńskiego Splitu na obcy jemu kulturowo i językowo północnochorwacki Karlovac. Paradoksalnie ta pozamerytoryczna decyzja (dobitnie ukazująca realia pracy filmowców), która skutkowała koniecznością m.in. zmiany nazwisk bohaterów oraz zapisania dosadnych, soczystych dalmatyńskich z ducha dialogów językiem nieco bardziej neutralnym, w kontekście tematyki dzieła miała pozytywne znaczenie, uwiarygodniające i uniwersalizujące ukazywane zdarzenia. O ile bowiem na terenie Splitu walki w latach 90. XX wieku się nie rozgrywały, o tyle Karlovac został zaatakowany 4 października 1991 roku. Siły serbskie zajęły nawet znaczną część podmiejskiej osady Turanj, zatrzymując się na moście na rzece Koranie, który stanowi wejście do miasta. Ostatecznie Karlovac udało się obronić, sam Turanj zyskał przydomek „małego Vukovaru”, ale miasto do końca wojny było mocno ostrzeliwane i stale zagrożone inwazją. Innym aspektem tej zmiany są kwestie wizualne obu przestrzeni. Wydaje się, że prowincjonalny, nijaki Karlovac z jego szarością i brakiem arkadyjskich elementów kultury śródziemnomorskiej typowych dla Splitu, położony nieopodal linii rozgrywających się walk, łatwiej ukazać jako miejsce odpychające, swoisty *locus horridus*, który, co ważne – mógłby być wszędzie. Nie decyduję się pisać o tej zmianie w dalszej części pracy jako przykładzie transakcentacji głównie ze względu na to, że nie była intencjonalna. Uważam jednak, że znacząco przyczyniła się do odejścia w filmie od powieściowej lokalności na rzecz wyakcentowania wątków uniwersalnych. S. Kovačević: *Jurica Pavićić: »Srnamimo se naše stvarnosti«*. „Hrvatski filmski ljetopis” 2007, br. 50, s. 100; 4. listopada 1991. *Karlovac – početak općeg napada na kritičnu točku obrane Hrvatske*, narod.hr, 4. listopada 2015. <https://narod.hr/hrvatska/4-listopada-1991-karlovac-pocetak-opceg-napada-na-kriticnu-tocku-obrane-hrvatske> [dostęp: 18.12.2024].

Mariji i ich córki, 12-letniej Aleksandry, przez pięciu Chorwatów przynależących do jednostki specjalnej Ministerstwa Spraw Wewnętrznych dowodzonej formalnie przez Tomislava Merčepa. Przyczyną napadu były rzekome związki Mihalja Zeca ze zbuntowanymi Serbami z Krajiny¹¹.

Nadmienię, że interesują mnie trzy poziomy obu dzieł: kompozycyjny, tematyczny i aksjologiczny. W odniesieniu do kompozycji będę pisać o inwersji, w przypadku aksjologii – o transakcentacji. Zabiegi amplifikacyjne dotyczą zasadniczo poziomu tematycznego, ale dotyczą i poziomu kompozycji. W swoim badaniu przyjmuję perspektywę filmocentryczną, tj. pochylam się przede wszystkim nad adaptacją i to rozpoznania jej dotyczące ustawiają porządek mojej wypowiedzi.

Inwersja, czyli od narracji liniowej do cyklicznej

Pierwsza, narzucająca się wręcz myśl przy porównaniu wspomnianych tekstów kultury to odmienny porządek podania treści. W powieści zachowano narrację linearną. Pavičić zaczyna swoją opowieść od scen z frontu, które miały miejsce w czerwcu 1992 roku we wschodniej Hercegowinie, gdzie Krešo, dowódca oddziału, traci nogę wskutek nieuwagi (wchodzi na podłożoną przez siebie minę), a trzech jego kompanów ginie. Autor, chcąc wprowadzić czy-

- 11 Mihaljo Zec był znanym rzeźnikiem, który miał sklepy na zagrzebskim Dolcu. Jego żona prowadziła w okolicy kawiarnię. Zec, zamożny zagrzebski Serb, finansowo wspierał m.in. powstałą w 1989 roku Chorwacką Wspólnotę Demokratyczną (Hrvatska demokratska zajednica), partię o aspiracjach niepodległościowych i nacjonalistycznych. Sprawa zabójstwa jego rodziny (uratowało się dwoje dzieci, które podczas zajścia skryły się w domu) odbiła się szerokim echem w lokalnych mediach, przede wszystkim ze względu na to, że zabójcy, choć zostali pojmani w kilka dni po napadzie i przyznali się do popełnionego czynu (bez obecności adwokatów, co było proceduralnym błędem), ostatecznie nie zostali skazani. Wypuszczono ich na wolność w 1992 roku, jako że nie było świadków mordu. Część z nich w kolejnych latach została ukarana za inne przestępstwa (mieli przeszłość kryminalną), Siniša Rimac zaś, ten, który strzelił do Mihalja Zeca (ale oponował przeciwko zabiciu kolejnych osób), jako chorwacki żołnierz (z czasem – pułkownik) został odznaczony przez prezydenta Franja Tuđmana za bohaterskie czyny podczas ostatniej wojny, a później pełnił funkcję jednego z ochroniarzy Gojka Šuška, ministra obrony Republiki Chorwacji w latach 1991–1998. Vladimir Šeks, ówczesny prokurator państwowy, przyznał po latach w wywiadzie opublikowanym na łamach tygodnika „Globus”, że ma poczucie winy i wstydu z powodu nienależytego przeprowadzenia sprawy. D. Butković: *Hladnokrvno ubojstvo*. „Jutarnji list”, 24.04.2004. <https://web.archive.org/web/20160303210827/http://www.jutarnji.hr/hladnokrvno-ubojstvo/7348/> [dostęp: 23.12.2024].

telnika w sytuację wojenną, przenosi miejsce akcji z rodzinnego Splitu, gdzie rozgrywają się wszystkie późniejsze powieściowe wydarzenia, na hercegowiński front. Jednocześnie zarysowuje realia tamtych dni, obnażając już w pierwszym rozdziale nieheroiczny wymiar wojny, przypadkowość, banalność i bezsensowność losów jej żołnierzy. Zasadnicze z punktu widzenia filmu sceny dotyczące zabójstwa Serba, rozgrywają się już we wschodnim Splicie dopiero w czwartym rozdziale powieści. Utwór kończy informacja o losach głównych bohaterów – Krešo ratuje pojmaną przez zabójców Serba dziewczynkę i wysyła ją do ciotki do Triestu. Sam wraca do domu, gdzie dzieli się przebiegiem zdarzeń ostatnich godzin z zaangażowaną w sprawę siostrą Lidiją. Galjer, dziennikarz pracujący w redakcji gazety z Lidiją, zmuszany przez lekarza chorej żony spowalniać prace nad zabójstwem, budzi się przy samochodzie swojego „ciemieźcy” po tym, jak w akcie zemsty usiłował go porwać. Chorwacki światek jawi się u Pavičića jako niewesoły i wielorako uwikłany w sytuacje graniczne czy wręcz kryminalne.

W filmie – poza przesunięciem miejsca akcji ze Splitu do Karlovca i redukcją liczby bohaterów – mamy do czynienia także ze zmianami w obrębie porządku prezentowanych treści, czyli z inwersją. U Brešana fabuła rozpoczyna się od mocnej ekspozycji – podobnie jak w przypadku powieści wyraźnie zaakcentowana zostaje sytuacja wojenna, przy czym „język ruchomych obrazów” pozwala wprowadzić ją za pomocą jednej sceny. Jest rok 1992, północ Chorwacji, ciemny i mokry Karlovac. Reżyser informuje o sytuacji wojennej, pokazując w pierwszej scenie filmu kordon pojazdów wojskowych¹². Jest to obrazowy ekwiwalent Pavičićowskiego pierwszego rozdziału, stanowiącego – także ze względu na odległość przestrzenną i czasową od opisanych dalej wydarzeń – swoistą przedakcję, moment ustanawiania „sceny” i objaśniania realiów świata, do którego zaprasza się widza. Po nim następują sceny „właściwe”, tj. wyprawa trzech młodych Chorwatów autem pod dom sąsiada jednego z nich, serbskiego handlarza Jovana Vasicia, w celu wysadzenia budynku. Nie spodziewanie jednak w trakcie podkładania ładunków wybuchowych z kamienicy wyłania się właściciel domu. Padają strzały, Joško (w filmowej wersji to brat Kreša) trafia Serba. Młodzi po zabiciu Vasicia odkrywają, że w domu jest jeszcze jego córka, przypadkowy świadek zbrodni. W popłochu zabierają dziewczynkę do domu Joška i ukrywają dziecko w piwnicy na podwórzu.

12 Podążając za Marylą Hopfinger, która sięga do teorii Rolanda Barthes’a, można stwierdzić, że mamy tu do czynienia z literalnym przekazem ikonicznym, tj. opartym na *quasi*-tautologicznej relacji między elementem znaczącym i znaczoną i charakteryzującym się „antropologicznym minimum sensu”, tj. mającym sens przynajmniej na poziomie identyfikacji sceny przedstawionej. M. Hopfinger: *Adaptacje filmowe utworów literackich...*, s. 73.

Informacją o dopiero co dokonanej zbrodni dzielą się z matką Joška. Od tego momentu wspiera ona syna i jego kolegów w utajeniu zabójstwa.

Po tym dynamicznym epilogu wprowadzającym widza w tematykę filmu następuje jego „tekst właściwy”, ułożony w narracji cyklicznej i dotyczący wydarzeń, które rozegrały się w ciągu jednej doby (powieściowa fabuła obejmuje kilka lat). Tę samą scenę – jest to scena zabezpieczania miejsca zbrodni przez policję – widz będzie oglądał trzy razy z perspektywy różnych postaci. Po pierwsze, samych winnych, po drugie, Barbira¹³ – policjanta, który prowadzi sprawę, i po trzecie, Lidiji – dziennikarki, usiłującej dociec prawdy o sprawcach zabójstwa oraz ewentualnie o losach dziecka. W filmie jest ona partnerką brata Joška, Kreša, nie zaś jego siostrą jak w książce, co dodatkowo komplikuje relacje między bohaterami. Sam Krešo zaś to inwalida wojenny, który nie brał udziału w akcji z Serbem, niemniej zostaje wmieszany w sprawę ze względu na rodzinne koligacje i będzie zmuszony wybrać: czy chronić brata zabójcę, czy stanąć po stronie szukającej prawdy partnerki. W prologu, utrzymanym – zdaniem wielu komentatorów – w kiczowatej hollywoodzkiej estetyce, prezentuje się Lidiję i Kreša, a między nimi uratowaną dziewczynkę zwróconych tyłem do kamery, wpatrzonych w słońce.

Gra z porządkiem treści w obrębie ukazywanej historii (jej inwersja w stosunku do fabuły książkowej) nie ma u Brešana wymiaru przygodnego chwytu, lecz urasta, analogicznie jak w dziele Akiry Kurosawy *Rashōmon* (1950), do rangi generalnej strategii kompozycyjnej filmu, przy czym narracje ukazane u Brešana, w odróżnieniu od tego, co prezentuje japoński mistrz, są niesprzeczne, dopełniają się, dając bardziej kompleksowy obraz wydarzeń, także poprzez liczne retrospekcje, które zostały w nie wplecione. Z jednej strony wykorzystana przez Brešana strategia wprowadza w jego dzieło retorykę specyficznie filmową – używając słowa „retoryka”, mam na myśli pewien repertuar praktyk komunikacyjnych typowych dla filmu i związany z nimi uzus. Jak zaznaczają twórcy tomu *Sztuka filmowa*, David Bordwell i Kristin Thompson, po *Pulp Fiction* (1994) zabawy z porządkiem historii stały się mile

13 Postać policjanta Barbira w filmowym świecie Brešana streszcza niejako cechy i losy dwóch powieściowych bohaterów: Galjera, który u Pavičicia pracuje w gazecie razem z Lidiją, ma chorą żonę Verę i przez troskę o nią wchodzi w mętną relację zależności z Maticiem, oraz śledczego Barbira, który prowadzi sprawę zabójstwa i zderza się z niezadowoleniem naciskanego przez Zachód Zagrzebia, że sprawa jest wyciszana. Podążając za myślą Hendrykowskiego, można to rozwiązanie nazwać „podstawieniem substytucyjnym”. Jak wyjaśnia badacz: „Wskazany wymóg substytucyjności oznacza, iż w przypadku adaptacji filmowej operacja zamiany powinna opierać się na podstawieniu umotywowanym znaczeniowo i akceptowalnym, to znaczy opartym na ekwiwalencji semantycznej obu elementów”. M. Hendrykowski: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny...*, s. 179.

widziane¹⁴. Sam Brešan jako inspirację dla tego typu chwytu kompozycyjnego podaje film *Amores perros* z 2000 roku meksykańskiego twórcy Alejandra Gonzáleza Iñárritu. To z tego dzieła *de facto* mógł zaczerpnąć trójdzielną kompozycję filmu oraz ideę, aby poprzez losowe wydarzenie (wypadek samochodowy) powiązać historie niezależnych od siebie postaci.

Z drugiej strony ten typ porządku narracji jest powiązany ze zmianami stopnia poinformowania widza na temat wydarzeń oraz pozwala zorientować fabułę na dociekanie prawdy wraz z bohaterami, na śledztwo, którego celem jest nie tylko rozpoznanie/znalezienie sprawców zbrodni, lecz także uzyskanie informacji o losach dziewczynki. Znacząco zatem wzmagają napięcie w filmie.

Amplifikacja, czyli powiększenie, jako zasadnicza strategia komunikacyjna w filmie

W ujęciu Hendrykowskiego amplifikacja jest zabiegiem bliskim transakcentacji. O ile jednak ta druga dotyczy odmiennego rozłożenia sygnałów ważności w dziele i prowadzi do zmiany jego wydźwięku, o tyle ta pierwsza dotyka niższych warstw stylistyki i mikropoetyki filmu i polega na „wzmocnieniu atrybutów danego elementu filmu prowadzących do wydobywania jego pożądanych z punktu widzenia widowiska cech charakterystycznych”¹⁵. Jako że definicja Hendrykowskiego ma dość enigmatyczny charakter i trudno w oparciu o nią zbudować „aparaturę badawczą”, będę posiłkować się rozumieniem amplifikacji wypracowanym na gruncie badań nad retoryką. Maria Barłowska, podejmując tę tematykę, przypomina:

Termin amplifikacja wywodzi się z łac. *amplifico*, *-are* oznaczającego: rozszerzać, rozprzestrzeniać, a także podwyższać, wzmacniać, podnosić, stawiać w jaśniejszym świetle, wyróżniać. Najkrócej amplifikacja określana jest jako „powiększenie”, ale działać może dwukierunkowo: służy pomniejszaniu, wszelkiej zmianie proporcji, realizującej retoryczne, czyli zawsze stronnicze nastawienie do sprawy¹⁶.

14 D. Bordwell, K. Thompson: *Film art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*. Przeł. B. Rosińska. Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 96.

15 M. Hendrykowski: *Adaptacja jako przykład intersemiotyczny...*, s. 180.

16 M. Barłowska: *Amplifikacja retoryczna*. W: *Retoryka*. Red. M. Barłowska, A. Budzyńska-Dacy, P. Wilczek. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 98–99.

Jak wskazuje Barłowska, posiłkując się klasyfikacją wywodzącą się od Kwintyliana, są cztery sposoby intensyfikacji wypowiedzi¹⁷: *incrementum* (tj. powiększenie, nadanie czemuś największej możliwej ekspresji, często poprzez posłużenie się konstrukcją narastającą lub opadającą); *congeries* (czyli nagromadzenie synonimicznych słów i zdań, względem którego Kwintylianus używał metafory „stos”); *comparatio* (czyli porównanie najczęściej dwóch przykładów, z których jeden wywyższa lub pomniejsza drugi); *rationcinatio* (wnioskowanie, rozumowanie, określające aktywną postawę odbiorcy, który sam powinien dojść do przedmiotu amplifikacji).

Comparatium. W filmie najbardziej oczywistym przykładem amplifikacji o charakterze porównania (*comparatium*) jest wysunięcie przez Breśana jako jednych z głównych bohaterów braci Joška (zabójcy Serba) i Kreša (invalidy wojennego). Ta amplifikacja opierająca się na substytucji¹⁸ daje pole do wyniesienia zalet i cnót jednego z nich (Kreša) poprzez skontrastowanie go z drugim (Joškiem) – infantylnym, działającym pod wpływem niskich pobudek szkodnikiem, który czyni krzywdę innym niecelowo, w trakcie własnych wybryków (tak traci nogę Krešo). Odwołanie się w kontekście tej postaci do formuły „banalności zła” ukutej przez Hannah Arendt nie byłoby błędem¹⁹. W powieści nie ma tak pogłębionych charakterystyk żadnego ze sprawców. Wiadomo, że byli pijani i że kierowała nimi nienawiść do serbskich zabójców ich braci oraz idea „świętej zemsty”.

Filmowy Krešo za to jest bez skazy – ratuje serbskie dzieci podczas akcji na froncie, powstrzymuje brata przed poniżającymi działaniami wobec jeńców

17 Mowa o amplifikacji intencyjnej, którą odróżnia się od amplifikacji elokucyjnej/stylistycznej. Ta pierwsza, zwana jest również myślową lub rzeczową i „zakłada celowe nagromadzenie dowodów, pobudek, okoliczności tworzących «szkło powiększające» retorycznej perswazji i służy [...] dowiedzeniu, że coś jest małe lub duże, dobre lub złe, sprawiedliwe bądź niesprawiedliwe”. L. Polkowska: *Językowe zabiegi amplifikacyjne – próba typologii*. W: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*. Red. B. Pawłowska-Jądrzyk. Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022, s. 14.

18 Przesunięć i podstawień w relacjach bohaterów jest więcej. W powieści Krešo jest bratem Lidiji i nie jest spowinowacony z zabójcami Serba. Co więcej, młodzi chowają dziewczynkę u babki jednego z zabójców, którą w filmowej wersji zastąpiła matka Joška i Kreša. Powiązanie bohaterów bliższymi więzami korzystnie wpływa na uwiarygodnienie motywacji ich działań oraz wzmoczenie dramaturgii filmowej.

19 Hannah Arendt o Adolfie Eichmannie pisze m.in. tak: „Nie był głupcem. To czysta bezmyślność – której bynajmniej nie należy utożsamiać z głupotą – predysponowała go do odegrania roli jednego z największych zbrodniarzy tamtego okresu. Jeśli zaś jest to «banalne», czy wręcz śmieszne, jeśli nawet przy najlepszej woli nie sposób odkryć u Eichmanna żadnej diabelskiej czy demonicznej głębi, daleko tu jeszcze do nazwania tego czymś zwyczajnym”. H. Arendt: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz. Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 373.

(sikanie na pojmanych), bez słowa skargi znosi inwalidztwo, będące rezultatem wygłupów brata, w końcu – decyduje się zaangażować po stronie Lidiji, odcinając się od brata i matki. W powieści ta postać nie jest jednoznaczna – po pierwsze, sam jest winny utraty nogi i, dodatkowo, śmierci kolegów, po drugie, nie potrafi się odnaleźć w sytuacji inwalidztwa, po trzecie, załatwioną mu po znajomości pracę traktuje niepoważnie. Nieszczególnie szlachetne są też pobudki, jakimi się kieruje, usiłując poznać losy dziecka. W filmie drastycznie zatem ulega wzmocnieniu moralna przepaść dzieląca braci, marność jednego wpływa na uwznioślenie drugiego. Powieść Pavičicia nie oferuje tego typu czarno-białego obrazu świata.

Incrementum. Najbardziej efektownym przykładem amplifikacji inwencyjnej, tym razem w modelu *incrementum*, czyli maksymalnego powiększenia i największej możliwej ekspresji, jest uwypuklenie historii książkowego Gojo, który po serii tragicznych wydarzeń trafia do szpitala psychiatrycznego. Przy czym w filmie problem „szaleństwa” dotyczy innego bohatera – Baricia – i nieco inaczej zostaje ukazany. U Brešana drugoplanowy szczegół urasta do rangi jednego z najważniejszych zdarzeń fabularnych, które zostaje oddane w sposób ekstremalny. Brešanowski Barić bowiem, gnębiony poczuciem winy, a jeszcze bardziej myślą, że koledzy zabiją porwaną dziewczynkę, wysadza się w powietrze w lokalnej knajpce na oczach dziennikarki Lidiji. Wyrzuca z siebie uprzednio monolog, dotyczący losów ludzi z jego pokolenia i doświadczeń wojennych, ale także problematyzujący ich rolę jako świadków historii, czym nawiązuje do tytułu filmu:

Misliš da se umire polagano uz muziku kao na filmu? Kurac. Držiš frendu rebra da mu ne ispadnu iz trbuha, on se dere a ti moliš Boga da umre. Ne zbog njega, zbog sebe²⁰.

I dalej:

Što ti misliš, što će bit sa svima nama? Mi smo svjedoci... Koji kurac, tko nas treba? Treba nas sve poubijat. I nas, i žene, i djecu i onu malu i svjedoke u garaži, sve. Čemu mi služimo?!²¹

20 „Myślisz, że umiera się powoli, przy muzyce jak w filmie? Chuj. Trzymasz przyjacielowi żebra, aby mu nie wypadły z brzucha, on się drze, a ty się modlisz do Boga, aby umarł. Nie ze względu na niego, ale na siebie” (tłum. z chor. – A.B.).

21 „Co myślisz, co będzie z nami wszystkimi? Jesteśmy świadkami... Co do cholery, kto nas potrzebuje?! Trzeba nas wszystkich pozabijać. I nas, i kobiety, i dzieci, i tę małą, i świadków w garażu, wszystkich. Jakiej sprawie służymy?!” (tłum. z chor. – A.B.).

Jest to kulminacyjny moment filmu, po nim staje się jasne, kim są zabójcy Serba i jakie losy spotkały dziewczynkę. Jednocześnie jest to scena, która w planie dramaturgicznym podtrzymuje trzecią z powtarzających się nowel, budując napięcie w dobrze już znanej widzowi historii.

Zauważę, że samą trójczłonową konstrukcję dzieła Brešana również można odczytać jako noszącą znamiona *incrementum*, tj. powiększenia o konstrukcji narastającej. Każdą z nowel otwiera ta sama scena, która przez jej powtórzenie urasta do rangi najważniejszej. Trzykrotnie informuje się widza o zajściach ostatniej nocy – o morderstwie dokonanym na jednym z cywili, zabezpieczaniu dowodów zbrodni i rozpoczynającym się śledztwie, które będzie skutecznie sabotowane przez lokalne władze. Przy każdej kolejnej odsłonie widz otrzymuje nowe informacje o bohaterach. Pierwsza z nowel ma na celu wprowadzenie widza w problematykę filmu – ukazuje się w niej młodych zabójców, tło wydarzeń (śmierć ojca rodziny), wplątana w sprawę matkę, jej brata, lekarza i lokalnego polityka – doktora Maticia, który będzie wyciszał sprawę na mieście. W drugiej naświetla się sytuację śledczego Barbira, jego uwikłanie w konszachty z władzą i zgodę na spowalnianie śledztwa, co jest wynikiem chęci ratowania chorej żony. W trzeciej prezentowany jest świat Lidiji i Kreša – niełatwa z jej punktu widzenia sytuacja kalectwa partnera, o czym nie została uprzedzona, ich sprzeczki dotyczące zabójstwa i zawodowego zaangażowania Lidiji w sprawę, sabotowanie jej dziennikarskiego dochodzenia w redakcji. Mamy w tej ostatniej partii do czynienia z nagromadzeniem momentów o najwyższej sile ekspresji, w tym dwóch szczególnie mocnych w wyrazie (wspomniana scena wysadzenia się Baricia, a wcześniej – kłótni Lidiji z dopiero co przybyłym beznogim partnerem). Spełnia się tym samym u Brešana przekonanie wyrażone przez Laurę Polkowską, która pisze o amplifikacji jako „fundamentalnej, wręcz pierwotnej strategii komunikacyjnej o niezwykle szerokim zasięgu i niemal uniwersalnej palecie realizacji”²².

22 Przykład amplifikacji w filmie (ponownie w wersji *incrementum*) można znaleźć także w zakończeniu *Świadków* i to zarówno w treści prezentowanego obrazu, jak i w jego odcinającej się od całości estetyce. Widok kroczących w blasku słońca, trzymających się za ręce Lidiji, Kreša i uratowanej serbskiej dziewczynki ma charakter hipertroficzny względem książkowego rozwiązania (gdzie podano, że Krešo zawiózł małą na dworzec autobusowy). Scenę tę, jeśli odczytać ją literalnie, można by zinterpretować jako chorwacko-serbskie pojednanie i zapowiedź świetlanej przyszłości bratnich narodów. Jednocześnie przyjęta kiczowata konwencja prezentacji postaci (nadmiar elementów idyllicznych), estetycznie niespójna z pozostałymi obrazami, może sugerować autorski dystans do ukazywanej sytuacji. L. Polkowska: *Językowe zabiegi amplifikacyjne...*, s. 15.

Transakcentacja, czyli w stronę przekładu interkulturowego

Opisana konstrukcyjna redundancja wspomaga budowanie napięcia w *Świadkach*, wzmacnia perswazyjny potencjał dzieła, a wskutek tego, wraz z innymi operacjami adaptatorskimi, służy dokonaniu korekty hierarchii sensów w tekście filmowym względem tego, co proponował Pavičić w powieści. Choć Brešanowi udaje się oddać poziom znaczeniowo-kulturowy pierwowzoru, a szereg postaci i wątków bez problemu można zidentyfikować jako zaczerpnięte z literackiego źródła, uważam, że w obu dziełach nieco inaczej zostały rozłożone akcenty, jeśli chodzi o zakres tematyczny i ogólne przesłanie. Mamy zatem do czynienia z zamierzoną przez adaptatora transakcentacją²³, która dotyczy wymowy całości dzieła²⁴. Należy jednak zaznaczyć, że nie wynika ona wyłącznie z „mutacji” w obrębie samych tekstów (w terminologii Hendrykowskiego to dialog wewnątrztekstowy), lecz jest też konsekwencją zmian, jakie zaszły w lokalnym chorwackim świątku między rokiem 1997 a 2003 (byłby to dialog zewnątrztekstowy)²⁵. Z punktu widzenia zwolenników kontekstualnego czytania adaptacji filmowych interesująca jest bowiem żywotność pewnych koncepcji narracyjnych w nowych czy odmiennych realiach instytucjonalnych, społecznych i politycznych. W odniesieniu do tego, co napisałam, użyteczna staje się propozycja Francesca Casettiego, żeby traktować teksty audiowizualne i literaturę jako formacje dyskursywne, które świadczą o sposobie, w jaki

23 Rozumienie transakcentacji jako przeakcentowania wymowy określonych mikro-elementów, a nawet – wielkich figur semantycznych, w tym kompozycji utworu w całości, koresponduje, moim zdaniem, z pojęciem adaptacji po prostu, tak jak się ją interpretuje współcześnie. Hendrykowski, podejmując kwestię wartości powtórzeń, pisze m.in.: „Adaptacja okazuje się powtórzeniem tylko w punkcie wyjścia. W istocie jej celem nie jest powtórzenie, skopiowanie, powielenie czy też replikacja adaptowanego pierwowzoru, lecz – o czym nie należy zapominać i zawsze należy pamiętać – stworzenie nowego dzieła”. W tym sensie transakcentacja jawi się jako nieodłączny element każdej adaptacji, wręcz – jej istota. M. Hendrykowski: *Adaptacja w kulturze współczesnej*. W: idem, *Współczesna adaptacja filmowa*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 168.

24 Świadome i werbalizowane jest w tym przypadku ustawienie jako zasadniczego tematu kwestii chorwackich zbrodni wojennych, nie operowanie pojęciem transakcentacji. Vinko Brešan, jak relacjonuje Jurica Pavičić, od samego początku chciał zrobić film dokładnie na ten temat. Choć Pavičić pierwotnie zaproponował mu dwa inne szkice scenariuszowe – w jednym narracja skoncentrowana była na porwaniu dziewczynki, w drugim – na świątku dziennikarskim, oba zostały odrzucone. S. Kovačević: *Jurica Pavičić...*, s. 98.

25 M. Hendrykowski: *Współczesna adaptacja filmowa...*, s. 173–174.

społeczeństwo organizuje swoje znaczenia i kształtuje swój system relacji, czy inaczej – jako konstrukcje symboliczne, odnoszące się do zbioru znaczeń, które dane społeczeństwo uważa za możliwe do pomyślenia i zasadne do zaistnienia w przestrzeni publicznej²⁶.

Powieść Pavićicia to książka o losach Kreša, inwalidy wojennego, który przez poczucie winy wobec towarzyszy broni, a jednocześnie z uwagi na powinność wobec kolegów, grupy z dzielnicy, usiłuje pomóc im naprawić popełnione błędy (zabicie Serba) i nie doprowadzić do większej tragedii (zabicia dziewczynki). To historia o zobowiązaniach wobec lokalnej wspólnoty. Przez postaci dziennikarki Lidiji czy jej przełożonego Galjera i losy jego chorej żony Very można ją odczytywać także jako powieść środowiskową – o życiu pewnej społeczności w cieniu wojny, o jej zmaganiach z korupcją, z nieuczciwymi politykami, problemami służby zdrowia, ale też jako historię o wątpliwym funkcjonowaniu wymiaru sprawiedliwości, powiązaniu go z aparatem państwowym i jego wpływach na środowisko dziennikarskie. Pavićić, dając szerszą panoramę społeczną i śledząc losy większej liczby postaci, rozmywa – w moim odczuciu – istotność samego zabójstwa.

Film Brešana poprzez inwersję, tj. wysunięcie na pierwszy plan wydarzeń sprzed domu Serba, a następnie prezentację poczynąń dwóch grup Chorwatów: tej, która usiłuje zataić występki, i tej, która chce doprowadzić do prawdziwego śledztwa i ukarania sprawców, staje się przede wszystkim filmem o chorwackich zbrodniach popełnionych w trakcie ostatniej wojny na ludności cywilnej i chorwackim relatywizmie moralnym. Zdaniem samego Pavićicia wcześniej, tj. pod koniec lat 90., nie było stosownej atmosfery w państwie, aby pokazać w filmie tego typu problematykę. W odróżnieniu od literatury, będącej dziełem jednostki, film jawi się jako dzieło kolektywne, wymagające nie tylko wysokich nakładów finansowych, lecz – w związku z tym – także konsensusu całego sztabu ludzi co do jego treści. Przekonanie Pavićicia potwierdza przypadek innego chorwackiego reżysera, Ivana Salaja, twórcy docenianego filmu wojennego z 1995 roku pt. *Vidimo se (Do zobaczenia)*. Jakiś czas po ukazaniu się *Gipsowych owiec* próbował on wy badać w chorwackiej telewizji szansę na ekranizację powieści. Jak przekazał później autorowi – niemal wyrzucono go za drzwi²⁷. Sytuacja między rokiem 1997 a 2003 uległa jednak zmianie. W 1999 roku zmarł prezydent Franjo Tuđman, rok później prawicowa partia Chorwacka Wspólnota Demokratyczna (HDZ) przegrała wybory i choć lewicowa władza utrzymała się tylko do roku 2003, to – zdaniem

26 F. Casetti: *Adaptation and Mis-adaptations*. W: *A Companion to Literature and Film*. Eds. R. Stam, A. Raengo. Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 82.

27 S. Kovačević: *Jurica Pavićić...*, s. 98.

Pavičića – nacjonalizm przestał być dominującą ideologią, mimo że pozostał „masową subkulturą” i „dominującym odczuciem” w społeczeństwie²⁸.

Równolegle dokonywały się pewne przełomy w kulturze. W filmie, zdaniem Pavičića, do czasu śmierci Tuđmana dominującym modelem były produkcje spod znaku samowiktylizacji, choć, jak zaznacza, w większości przypadków trudno uznać je za dobre warsztatowo²⁹, chętnie oglądane czy też najbardziej liczne. Uprzywilejowana pozycja tego paradygmatu wynikała raczej z jego spójności ideowej z narzucaną przez władze ideologią narodową i z konieczności odnoszenia się kolejnych twórców do propagowanego wzorca. Jak odnotowuje Pavičić, strategie radzenia sobie na tym polu były dwie: całkowite zignorowanie dominującego modelu (np. *Mondo Bobo* Gorana Rušinovicia z 1997 roku) lub próby podkopania go za pomocą ironii, satyry czy dekonstrukcji (np. komedie Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku* [Jak zaczęła się wojna na mojej wyspie] z 1996 roku i *Maršal* [Marszałek] z 1999 roku, *Puška za uspavlivanje* [Broń do usypiania/Strzelba Palmera] Hrvoja Hribara z 1996 roku czy *Tri muškarca Melite Žganjer* [Trzech mężczyzn Melity Žganjer] z 1998 roku)³⁰.

Z kolei chorwacka literatura do roku 1997 jawiła się, zdaniem Pavičića, jako całkowicie autystyczna. W wywiadzie opublikowanym na łamach czasopisma „Hrvatski filmski ljetopis” zauważa on, że w latach 90. XX wieku autorzy uciekali od rzeczywistości albo w „szowinistyczny szajs”, albo w eksperymentalny eskapizm spod znaku *quorumašy*³¹. We wspomnianym 1997 roku pojawiło się

28 Interesującą syntezę okresu przełomu w Chorwacji daje w swojej książce pt. *Hrvatska 1990.–2000.* Ivo Goldstein w rozdziale *Prve godine novog tisućljeća: pozitivni trendovi*. I. Goldstein: *Hrvatska 1990.–2000. Godine velikih nada i gorkih razočaranja*. Profil knjiga d.o.o., Zagreb 2021, s. 310–347.

29 Patrycjusz Pająk zaznacza, że wyraźna w tego typu filmach tendencja do ostentacyjnego wskazywania ról, jakie odegrały narody chorwacki (ofiara) i serbski (agresor), a zatem i propagandowy wydźwięk, nie są ich najgorszą wadą. Za taką uznaje warsztatową nieudolność większości z nich, nadmiernie schematyczny i kiczowaty sposób podania treści, przesycenie ich klikiwością i patosem. P. Pająk: *Postjugosłowiański nowy film wojenny (na przykładzie chorwackim)*. W: *Europejskie kino gatunków*. 3. Red. P. Kletowski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 90.

30 J. Pavičić: *Postjugoslawenski film. Stil i ideologija*. Hrvatski filmski savez, Zagreb 2011, s. 114–115.

31 Skrajny wydźwięk tej wypowiedzi można zweryfikować w oparciu o opracowania historycznoliterackie dotyczące lat 90. XX wieku. Krešimir Bagić poza nurtem eskapistycznym i interdyskursywnym (nawiązującym konceptualnie do twórczości pokolenia „Quorum”) wskazuje także prozę spod znaku krytycznego mimetyzmu (sam Pavičić w pracach naukowych sięga w tym kontekście po pojęcie „nowy naturalizm”), wymieniając jako jej przedstawicieli m.in. Miljenka Jergovicia, Roberta Perišića, Zorana Ferića, Viktora Ivančića, Antego Tomicia, Borivoja Radakovicia i Tarika Kulenovicia. K. Bagić: *Wprowadzenie do współczesnej literatury*

natomiast kilka powieści, w których, zdaniem Igora Gajina, osiągnięto literacką jakość w tematyce ostatniej wojny. Badacz wymienia wśród nich: *Krótką wycieczkę* (*Kratki izlet*) Ratka Cvetnicia, *TG 5 Igora Petricia*, 96,1 MHz – *Głosem przeciwko armatom* (91,6 MHz – *Glasom protiv topova*) Alenki Mirković oraz *Gipsowe owce* (*Ovce od gipsa*) Juricy Pavičicia. Gajin docenia choćby to, że *Krótką wycieczkę* i *Gipsowe owce* nie prezentują już monolitycznego punktu widzenia w całości ustrukturyzowanego przez dominującą narrację nacjonalistyczną, lecz przenoszą manichejską opozycję demonizowanego Innego do wnętrza własnego kolektywu poprzez wprowadzenie konfliktu z przestępcami z własnych szeregów, tchórzami, karierowiczami, biurokratami, spekulantami, a nawet cywilami, którzy w trakcie wojny wiedli normalne, spokojne życie³². Choć badacz dostrzega opozycyjny charakter dzieła Pavičicia, które odważa się jako pierwsze podjąć tematykę tabu, jakim były chorwackie zbrodnie wojenne, to uznaje, że nie emancypuje się ono całkowicie od narracji nacjonalistycznych, będąc ich korektą, która integruje ekscesy, aby zneutralizować dyskomfort i przywrócić psychospołeczną stabilność porządku³³. Gajin podkreśla przy tym – w jego odczuciu – wyraźną w powieści relatywizację czynów młodych Chorwatów na planie etycznym. Dokonuje się ona poprzez ukazanie ich zbrodni jako reakcji na straty poniesione na polu walki, a ich samych jako ofiar chwili słabości czy irracjonalności wojny³⁴.

W filmie Brešana motyw zbrodni młodych nie jest oczywisty (sugestie, że to reakcja na śmierć ojca jednego z nich, nie wynikają – moim zdaniem – z żadnych wydarzeń fabularnych czy gestów bohaterów, świadczących o przeżytej traumie). Chorwaci oczerniający ofiarę – Serba nie wydają się wiarygodni. Wystawiają negatywne świadectwo samym sobie, charakterologiczna polaryzacja braci zaś, skutkująca umniejszeniem zabójcy i ukazaniem go jako błazna, nie ma mocy relatywizowania działań Chorwatów. Co więcej, Brešan odchodzi od fikcjonalnego charakteru narracji książkowej w stronę narracji o charakterze dokumentalnym, sięgając po strategię odtwarzania wydarzeń za pomocą, wydawałoby się, „czystego zapisu kamery”, śledzącej poczynania konkretnych bohaterów. Nadaje w ten sposób swojemu dziełu status

chorwackiej 1970–2010. Przeł. i oprac. L. Małczak. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023, s. 149–158.

32 I. Gajin: *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju*. [Doktorska disertacja]. Osijek 2018, s. 121.

33 Pavičić w wywiadzie udzielonym Sanji Kovačević zaznacza, że w 1997 roku nie było możliwości, aby książkę zakończyć śmiercią dziewczynki. Jego celem przy pisaniu powieści była m.in. mobilizacja społeczeństwa do działania. Niemniej w 2003 roku twórcy filmu byli już atakowani za wprowadzenie złagodzonej wersji źródłowego wydarzenia. S. Kovačević: *Jurica Pavičić...*, s. 99.

34 I. Gajin: *Hrvatska književnost...*, s. 146.

świadczenia³⁵. Jeśli wziąć pod uwagę, że dotycząca problematyki wojennej produkcja literacka w latach 90. XX wieku w Chorwacji, często utrzymana w duchu patetycznego patriotyzmu, była zdominowana przez różne gatunki oscylujące wokół dokumentaryzmu oraz autobiografizmu stanowiących zasadniczy lokalny kod kulturowy, będący nośnikiem dla tej konkretnej tematyki, to idea, aby sięgnąć po tę rozpoznawalną i oczywistą formę, ale włożyć w nią treści o odmiennym charakterze, wydaje się w tym kontekście obrazoburcza.

Film Brešana wprowadza zatem mocniej aniżeli książka – ze względu na charakter swojego medium i typowe dla niego środki, ale też dokumentalną formułę, inwersję porządku wydarzeń i szereg zabiegów amplifikacyjnych – jako widzialne i słyszalne to, co nie było wcześniej pokazywane na ekranie (!), ale też, być może, co nie było efektywnie artykułowane w chorwackiej przestrzeni publicznej. Dosadniej aniżeli uczyniono to w powieści, ukazuje straty moralne Chorwatów jako agresorów, uczestników i świadków rzezi, bardziej dobitnie oddaje tragedię „zwycięzców” także jako ludzi zdeptanych, poniżonych, rozdartych, na zawsze skrzywdzonych mentalnie (nieobecna w powieści postać samobójcy). Film ma zatem wymiar polityczny, w duchu myśli Jacques’a Rancière’a, który pisał, że istotą polityki jest niezgoda i konfigurowanie jej własnej przestrzeni, przez co rozumiał wskazywanie luk w tym, co widzialne³⁶. Narracja Brešana zakłóca zastany porządek pamięci wojny w chorwackim kinie, uwypukla istnienie Rancierowskiej luki w lokalnym świecie, poszerza pole faktów, o których można mówić otwarcie, prowadzi do szerszej dystrybucji informacji niewygodnych dla narodu zwycięzcy, a zarazem narodu ofiary. Wpisuje się tym samym w ogólne tendencje dyskursywne początku lat 2000. w Chorwacji, tj. wzmacnia narracje emancypacyjne³⁷. Jest więc przykładem sztuki krytycznej, tak jak ją rozumie Rancière, albowiem ma

35 Więcej na temat strategii prezentacji Brešanowskiej narracji filmowej piszę w artykule *Chorwacki film fabularny jako medium pamięci wojny lat 90. XX w. w krajach byłej Jugosławii*. „Balcanica Posnaniensia” 2024, nr 31, s. 264–268.

36 J. Rancière: *Ten Theses on Politics*. W: idem: *Dissensus on Politics and Aesthetics*. Ed. & Transl. S. Corcoran. Continuum, London 2010, s. 37–38.

37 Krunoslav Lučić oba „wojenne” filmy Brešana – *Jak zaczęła się wojna na mojej wyspie* oraz *Świadków* – odczytuje jako narracje stosunkowo emancypacyjne. Pierwszy – ponieważ wprowadził „zhumanizowaną” postać Serba, prezentował konflikt wojenny na płaszczyźnie prywatnej, a nie narodowej, a ponadto – zerwał z dotychczasowym sposobem reprezentacji wojny w chorwackim kinie, wprowadzając formułę czarnej komedii. Drugi, ponieważ podobnie jak później *Crnci* (Czarni, 2010) Gorana Devicia i Zvonimira Juricia – wprowadził bardziej krytyczny punkt widzenia na kontrowersyjną kwestię chorwackich zbrodni wojennych, stając się częścią nurtu współczesnego kina chorwackiego, którą Pavičić nazwał kinem „normalizacji”. K. Lučić: *The Representation of Minorities in Contemporary Croatian Film*. „Umjetnost riječi” 2016, br. 40, vol. 3–4, s. 256.

na celu wytworzenie nowych sposobów postrzegania świata, a zatem i wywołanie zaangażowania w jego transformację³⁸.

Samo zaś badanie procesu przekładu intersemiotycznego i interkulturowego Brešanowskiej adaptacji uwypukla rekonstruktywność i kontekstualność pamięci zbiorowej, nierówne tempo wprowadzania zmian czy nowych treści w jej ramy na różnych polach przejawiania się społecznych dyskursów oraz ewolucyjny charakter samego procesu.

Literatura

- Arendt H.: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz. Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
- Bagić K.: *Wprowadzenie do współczesnej literatury chorwackiej 1970–2010*. Przeł. i oprac. L. Małczak. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023.
- Barłowska M.: *Amplifikacja retoryczna*. W: *Retoryka*. Red. M. Barłowska, A. Budzyńska-Dacy, P. Wilczek. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 98–115.
- Birkholc R.: *Współczesne teorie „adaptation studies”*. *Rekonesans badań i nowe kierunki rozwoju*. „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 119, s. 56–76. <https://doi.org/10.36744/kf.1255>.
- Boguska A.: *Chorwacki film fabularny jako medium pamięci wojny lat 90. XX w. w krajach byłej Jugosławii*. „Balcanica Posnaniensia” 2024, nr 31, s. 253–276.
- Bordwell D., Thompson K.: *Film art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*. Przeł. B. Rosińska. Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011.
- Butković D.: *Hladnokrvno ubojstvo*. „Jutarnji list”, 24.04.2004. <https://web.archive.org/web/20160303210827/http://www.jutarnji.hr/hladnokrvno-ubojstvo/7348/> [dostęp: 23.12.2024].
- Casetti F.: *Adaptation and Mis-adaptations*. W: *A Companion to Literature and Film*. Eds. R. Stam, A. Raengo. Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 81–91.
- [Četvrti] 4. listopada 1991. Karlovac – početak općeg napada na kritičnu točku obrane Hrvatske, narod.hr, 4. listopada 2015. <https://narod.hr/hrvatska/4-listopada-1991-karlovac-pocetak-opceg-napada-na-kriticnu-tocku-obrane-hrvatske> [dostęp: 18.12.2024].
- Gajin I.: *Hrvatska književnost, kultura i mediji u tranzicijskom razdoblju*. [Doktorska disertacija]. Osijek 2018.

38 J. Rancière: *Dissensus on Politics and Aesthetics...*, s. 142.

- Goldstein I.: *Hrvatska 1990.–2000. Godine velikih nada i gorkih razočaranja*. Profil knjiga d.o.o., Zagreb 2021.
- Hendrykowski M.: *Język ruchomych obrazów*. Ars Nova, Poznań 1999.
- Hendrykowski M.: *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*. „Przestrzenie Kultury” 2013, nr 20, s. 175–184.
- Hendrykowski M.: *Współczesna adaptacja filmowa*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Hopfinger M.: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1974.
- Kloch Z.: *Przekład intersemiotyczny. Przypadek znaku drogowego, ekfrazy i adaptacji filmowej*. „Images” 2023, nr 35 (44), s. 157–166. <https://doi.org/10.14746/i.2023.35.44.9>.
- Kovačević S.: *Jurica Pavičić: »Sramimo se naše stvarnosti«*. „Hrvatski filmski ljetopis” 2007, br. 50, s. 96–106.
- Lučić K.: *The Representation of Minorities in Contemporary Croatian Film*. „Umjetnost riječi” 2016, br. 40, vol. 3–4, s. 231–260.
- Pająk P.: *Postjugosłowiański nowy film wojenny (na przykładzie chorwackim)*. W: *Europejskie kino gatunków*. 3. Red. P. Kletowski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 81–102.
- Pavičić J.: *Postjugoslawenski film. Stil i ideologija*. Hrvatski filmski savez, Zagreb 2011.
- Pavičić J.: *Ovce od gipsa*. Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb 2017.
- Polkowska L.: *Językowe zabiegi amplifikacyjne – próba typologii*. W: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*. Red. B. Pawłowska-Jądryk. Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022, s. 13–38.
- Rancière J.: *Dissensus on Politics and Aesthetics*. Ed. & Transl. S. Corcoran. Continuum, London 2010.
- Wysłouch S.: *Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem?*. „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 223–227. <https://doi.org/10.14746/pt.2014.22.13>.

Filmografia

- Brešan V.: *Kako je počeo rat na mom otoku*. Hrvatska radiotelevizija, 1996.
- Brešan V.: *Maršal*. Interfilm, Hrvatska radiotelevizija, 1999.
- Brešan V.: *Svjedoci*. Interfilm, 2003.
- Dević G. & Jurić Z.: *Crnci*. Kinorama, Hrvatska radiotelevizija, 2010.
- Hribar H.: *Puška za uspavlivanje*. Hrvatska radiotelevizija, FIZ d.o.o., 1996.
- Iñárritu A.G.: *Amores perros*. Altavista Films, Zeta Film, 2000.

- Kurosawa A.: *Rashōmon*. Daiei Film, 1950.
 Rušinović G.: *Mondo Bobo*. DSL film, N.G. Prom-Diesel t.t. Petrač, 1997.
 Salaj I.: *Vidimo se*. Jadran Film, Hrvatska radiotelevizija, ADU, 1995.
 Tarantino Q.: *Pulp Fiction*. Miramax, Sigma Pictures, 1994.
 Tribuson S.: *Tri muškarca Melite Žganjer*. Kvađar d.o.o., Hrvatska radiotelevizija, 1998.

Anna Boguska

Inverzija, amplifikacija i transakcentuacija kao osnovne adaptacijske operacije u filmu *Svjedoci* Vinka Brešana

SAŽETAK | Članak je pokušaj primjene teorije intersemiotičkog i interkulturalnog prevođenja na filmsku adaptaciju. Autorica analizira film Vinka Brešana *Svjedoci* (2003.), nastao prema romanu Jurice Pavičića *Ovce od gipsa* (1997.), ističući i opisujući tri formalno-semantičke operacije (inverzija, amplifikacija, transakcentuacija) koje su značajno utjecale na oblik filma. Provedena analiza navodi je na zaključak da adaptacija, iako čuva značenja romana, ispravlja njihovu hijerarhiju. Brešanov film snažnije od knjige – snažnije prirodom svog medija i tipičnih sredstava, ali i svojom dokumentarnom formulom, inverzijom redoslijeda događaja i nizom amplifikacijskih postupaka – predstavlja kao vidljivo i čujno ono što nije već prikazano na ekranu, naime hrvatski ratni zločini.

KLJUČNE RIJEČI | filmska adaptacija, intersemiotički prijevod, interkulturalni prijevod, Vinko Brešan, Jurica Pavičić

Anna Boguska

Inversion, Amplification and Transaccentuation as Basic Adaptation Operations in the Film *Witnesses* by Vinko Brešan

SUMMARY | The article is an attempt to apply the theory of intersemiotic and intercultural translation to film adaptation. The authoress analyses Vinko Brešan's film *Witnesses* (*Svjedoci*, 2003), based on Jurica Pavičić's novel *Plaster sheep* (*Ovce od gipsa*, 1997), pointing out and describing three formal and semantic operations (inversion, amplification, transaccentuation), which had a significant impact on the shape of the film. The study leads her to the conclusion that the adaptation, although it preserves the meanings of the novel, corrects their hierarchy. Brešan's film introduces more strongly than the book – more strongly through the nature of its medium and its typical tools, but also through its documentary formula, inversion of the order of events and a number of amplification procedures – as visible and audible what has not been shown on screen before, namely Croatian war crimes.

KEYWORDS | film adaptation, intersemiotic translation, intercultural translation, Vinko Brešan, Jurica Pavičić

ANNA BOGUSKA | dr, adiunkt w Instytucie Sławistyki PAN, kroatystka, absolwentka sławistyki na Uniwersytecie Warszawskim oraz podyplomowych studiów filmoznawczych w Instytucie Sztuki PAN. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problematyki wyspiarskości (literatura i film), utopii i dystopii, historii idei (zwłaszcza na słowiańskich Bałkanach) oraz filozofii. Autorka książki *Życie na wyspach. Chorwacka współczesna proza insularna* (2020). W ostatnich latach publikuje prace poświęcone filmom. Aktualnie przygotowuje książkę na temat kategorii strachu w chorwackim filmie po roku 1990.



Przekład jako zdarzenie hermeneutyczne i wydarzenie publiczne *Kodeks suprascki* w polskim obiegu kulturowo-społecznym

Translation as a Hermeneutic Event
and a Public Event

The *Codex Suprasliensis* in the Polish Cultural
and Social Circulation

Izabela Lis-Wielgosz



<https://orcid.org/0000-0001-8612-1118>

ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY POZNAŃ
liswielg@amu.edu.pl

Data zgłoszenia: 15.03.2025 r. | Data akceptacji: 13.05.2025 r.

ABSTRACT | The article discusses the translation of the *Codex Suprasliensis* into the Polish language in terms of a hermeneutic event and a public event. The article recalls the most important information about the *Codex Suprasliensis*, also known as the *Retkov Miscellany*, recalls the fate of the Cyrillic book and describes the Polish translation. The *Codex Suprasliensis* is a Cyrillic manuscript from the end of the 10th or beginning of the 11th century, which was written in the eastern areas of the First Bulgarian State, most likely in an environment called the Preslav Literary School.

KEYWORDS | *Codex Suprasliensis*, Cyrillic manuscript, First Bulgarian State, menaia, Monastery of Supraśl, translation, hermeneutic event, public event

W przestrzeni akademickiej, medialnej i kulturowo-społecznej niekiedy pojawiają się przekłady arcydzieł, których premiera dla jednych jest okolicznością niezaskakującą, choć wielce pożądaną, dla innych zaś nieoczekiwaną i niepowседневną. Dla obu grup odbiorców – specjalistów i zwykłych pasjonatów – ukazanie się słynnego dzieła w ich macierzystym języku to jednak sytuacja nadzwyczajna, wywołująca wielkie zainteresowanie i budząca żywe emocje. Wprawdzie translacja każdego tekstu jest zawsze, w tej czy innej skali, zdarzeniem hermeneutycznym na poziomie praktyki, a bywa wydarzeniem publicznym w sferze promocji i recepcji, to nieliczne są wszak tłumaczenia, których edycja urasta do rangi unikalnego zjawiska, któremu towarzyszy ogólna celebrowanie, jednakowoż wyjątkowego dla wielu różnych środowisk.

Takim właśnie świętem było wydanie w 2023 roku, nakładem Fundacji Oikonomos w partnerstwie z Książnicą Podlaską w Białymstoku, przekładu na język nowożytny – język polski – bezcennego, jednego z najważniejszych dla słowiańskiej i niesłowiańskiej Europy, wpisanego na listę Pamięci Świata UNESCO, zbioru pt. *Codex Suprasliensis. Kodeks supraski, czyli Cyrylicka księga supraska*¹. Najbardziej wstępny czy pobieżny wgląd w to dzieło rodzi nawet w słabiej zorientowanym czytelniku domniemanie jego wielkiej ważności i wartości w kontekście dziedzictwa, a przede wszystkim w aspekcie jego pełnej obecności (w języku polskim), szerokiego zaistnienia w obiegu czytelniczym, a szerzej kulturowo-społecznym. Już na pierwszych stronicach wydania znajdują się swoiste poświadczenia jego wysokiego statusu w formie ogłoszenia patronatu honorowego Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, słowa Prawosławnego Arcybiskupa Białostockiego i Gdańskiego oraz Marszałka Województwa Podlaskiego. Tego rodzaju instytucjonalna protekcja występuje niezmiernie rzadko i dotyczy nadzwyczajnych przedsięwzięć i wydarzeń, co w tym przypadku nie jest rzeczą zaskakującą, lecz raczej oczywistą.

Przekład tego znaczącego pomnika słowiańskiego piśmiennictwa ukazał się w niezwykle krótkim czasie, a mianowicie w ogłoszonym wcześniej Roku Kodeksu Supraskiego w Województwie Podlaskim, w tysięczną rocznicę powstania rękopisu w Bułgarii, w pięćsetlecie jego obecności w monasterze supraskim i dwusetną rocznicę jego odnalezienia przez Michała Bobrowskiego w monasterskiej bibliotece. Czasoprzestrzeń, w jakiej pojawił się przekład, nie pozostawia wątpliwości co do wagi wydarzenia, czyli zaistnienia dzieła w języku polskim, a przez to jego obecności w szerszym obiegu naukowym, medialnym i kulturowo-społecznym. Nie miałoby to wszystko miejsca, gdyby nie inicjatywa i konkretnie pomyślany projekt, do którego zostali zaproszeni wybrani

1 *Codex Suprasliensis. Kodeks supraski, czyli Cyrylicka księga supraska*. Red. H. Paprocki. Fundacja Oikonomos, Białystok 2023.

specjaliści i tłumacze, a także eksperci od szeroko pojętej promocji. Przekładu *Kodeksu supraskiego* dokonał zespół uznanych filologów i duchownych, reprezentujących wiele krajowych ośrodków naukowych i cerkiewnych. Zespołowy wysiłek przyniósł dojrzwały owoc w postaci pierwszej translacji tego unikatowego zabytku piśmienniczego na język nowożytny, w tym przypadku polski. Jego beneficjentami stali się nie tylko sławiści czy badacze innych dziedzin naukowych, lecz także liczni zwyczajni pasjonaci dawnego piśmiennictwa i tradycji kulturowej. Polski przekład wzbudził również wielkie zainteresowanie ogólnopolskich i lokalnych mediów, jego edycja ogłaszana była w radio, telewizji, na platformach internetowych, forach społecznościowych i w innych środkach przekazu.

Zespół tłumaczy i redaktorów stanął przed arcytrudnym i odpowiedzialnym zadaniem, wszak na jego warsztacie znalazło się dzieło wiekopomne w skali europejskiej i światowej, zabytek niełatwy i wymagający wszechstronnych kompetencji lingwistycznych, kulturowych, naukowych, a jednocześnie głębokiej świadomości i umiejętności przekładoznawczej. Przedsięwzięciu temu musiały zatem towarzyszyć jednocześnie poczucie misji i nieustrasżoność wobec dzieła najwyższej rangi piśmienniczej, kulturowej i naukowej. Dlatego też pokrótce warto przypomnieć, z czym dokładnie mieli do czynienia tłumacze, główny redaktor i jego współpracownicy.

Kodeks supraski (zwany też *Kodeksem Retki*) to cyrylicki rękopis z końca X lub początku XI wieku. Powstał na wschodnich terenach pierwszego państwa bułgarskiego, najprawdopodobniej w środowisku nazywanym presławską szkołą piśmienniczą. To pergaminowa księga liturgiczna – mineja czytana (lekcyjna) na miesiąc marzec, zawierająca teksty żywotów świętych oraz homilie na Wielki Tydzień i Wielkanoc. Zbiór jest najobszerniejszym zachowanym zabytkiem cyrylickim (składa się z 285 kart i liczy aż 48 tekstów), zaliczany jest do ścisłego kanonu zabytków piśmiennictwa staro-cerkiewno-słowiańskiego. Zawarte w nim teksty hagiograficzne są poświęcone męczennikom i świętym pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa, np. Pawłowi i Juliannie, Bazyliszkowi, Kononowi z Izaurii, czterdziestu dwóm męczennikom z Amorium, czterdziestu męczennikom z Sebasty, Grzegorzowi Wielkiemu, Izaakowi, Trofimowi i Eukarpionowi, Janowi Klimakowi i innym. Natomiast część homiletyczną kodeksu stanowią mowy wybitnych ojców Kościoła i hierarchów – Jana Chryzostoma, Bazylego Wielkiego, Epifaniasza z Cypru, Focjusza z Konstantynopola.

Jako taki jest ów kodeks drogocenny ze względów językowych, historycznych i kulturowych, nade wszystko zaś jest pomnikiem słowiańskiej tradycji rękopiśmiennej, uznawany za jeden z najstarszych na świecie tekstów cyrylickich – zapisanych alfabetem słowiańskim. Z tego względu toczyły się nad nim

długie i burzliwe dyskusje, wciąż zresztą wywołuje on naukowe emocje i rodzi hipotezy, niemniej wszyscy badacze są zgodni co do jego wysokiej wartości. Niejednokrotnie mowa jest o tym, że

Kodeks Supraski jest jednym z najcenniejszych dokumentów historii ludzkości oraz jedynym na świecie tak obszernym zabytkiem wczesnego piśmiennictwa słowiańskiego, który stanowi podstawę do badań nad historią i rozwojem języków Słowiańszczyzny. Stanowi zatem swoistą słowiańską *Iliadę* [...]. Z pewnością wartość naukowa Kodeksu Supraskiego dla slawistyki jest ogromna. Polega ona głównie na tym, że jest on najobszerniejszym spośród wszystkich zabytków języka staro-cerkiewno-słowiańskiego, a także jednym z najwcześniejszych i najważniejszych źródeł tego języka. Można go nazwać „matką dyscypliny naukowej” i porównać znaczeniowo z *Iliadą* dla języków klasycznych, czy *Srebrnymi Ewangeliami* dla języków germańskich².

Niezwykłe i burzliwe są również losy tego zabytku na przestrzeni dziejów, które odzwierciedlają się w jego obecnym stanie (w niezachowanych kartach, w ubytkach i lukach, w zachowanych kartach w trzech lokalizacjach), ale przede wszystkim dowodzą wielkiej wartości i oddziaływania dzieła na poziomie słowiańskim, europejskim i światowym. Jak wspomniano, kodeks powstał na terenie bułgarskim pod koniec X lub na początku XI wieku, a być może już w pierwszej połowie XVI wieku trafił do supraskiego monasteru, przy czym wciąż pewną niewiadomą pozostaje kwestia, jaką drogą tam dotarł³. W monasterskiej bibliotece niepostrzeżenie przeleżał aż do XIX wieku, kiedy to został odkryty przez profesora Michała Bobrowskiego. Na skutek wielkiego zainteresowania naukowców z wielu ówczesnych ośrodków naukowych zabytek w częściach trafił ostatecznie do różnych miejsc. Obecnie rękopis pozostaje podzielony na trzy części – 16 kart znajduje się w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej w Sankt Petersburgu, 118 kart przechowuje Biblioteka Uniwersytecka w Lublanie (pod nazwą Kodeksu Kopitara), a 151 kart zdeponowanych jest w Bibliotece Narodowej w Warszawie (wcześniej w zbiorach Biblioteki Ordynacji Zamojskiej). Podczas II wojny światowej tzw. polskie karty kodeksu wywieziono z Warszawy do Niemiec, a w czasach powojennych odnalazły się w Stanach Zjednoczonych, skąd w 1968 roku do Polski powróciły na słynnym statku „Batory”.

2 A. Borkowski: *Wpływy bizantyńsko-bałkańskie na ziemiach polskich na przykładzie Kodeksu Supraskiego*. „Elpis” 2013, R. 15 (26), z. 27 (40), s. 63, 67; zob. też: <https://monaster-suprasl.pl/kodeks-supraski> [dostęp: 16.01.2025].

3 Zob. A. Kaszlej: *Dzieje Kodeksu Supraskiego*. Współczesna Oficyna Supraska, Supraśl 1997; A. Borkowski: *Wpływy bizantyńsko-bałkańskie...*, s. 65.

Długotrwała obecność *Kodeksu supraskiego* w całości i części⁴ najpierw na terenach polsko-litewskich, a potem polskich oraz nieustanne od czasów jego odnalezienia funkcjonowanie w refleksji krajowych i zagranicznych badaczy tym bardziej wzmacniają wagę przekładu dzieła na język polski. Translacja ta ma znaczenie fundamentalne, nie tylko bowiem poszerza krąg odbiorców, lecz także istotnie pogłębia świadomość przynależności Polski do dziedzictwa cywilizacji bizantyńsko-słowiańskiej i udziału w tym dziedzictwie⁵. W przypadku tego zabytku piśmienniczego należy więc polski przekład omawiać na różne sposoby i na wielu poziomach, traktować zarówno jako szeroko pojęte zdarzenie (i doświadczenie) hermeneutyczne w aspekcie przekładoznawczym, jak i wielkiej wagi wydarzenie publiczne w perspektywie kulturowo-społecznej.

Podkreślić wypada, że każde działanie przekładowe winno być rozpatrywane w oczywistym kontekście relacyjnym i dialogicznym, w wymiarze komunikacyjnym i interakcyjnym. Zawsze taki akt jest przeniesieniem tekstu z przestrzeni wyjściowej do docelowej za pomocą konkretnych narzędzi i strategii językowych oraz kompetencji kulturowo-społecznych, a tym samym jego definicję poszerza pośrednictwo – obecność/widzialność – tłumacza występującego w kilku rolach: nadawcy, odbiorcy, nadawcy-prezentera i krytyka⁶. Stanowi więc przekład plon określonej, nierzadko subiektywnej praktyki komunikacyjnej, operacji transferowo-interpretacyjnej, a w ten sposób jawi się jako zdarzenie (i doświadczenie) hermeneutyczne⁷. Powstaje on przecież w procesie poznania/pojęcia, transpozycji i interpretacji, stając się „językowym wyrażeniem rozumienia tekstu”⁸. Rzecz tu m.in. o decyzyjności/kreatywności tłumacza i zrozumieniu tekstu wyjściowego, które wyraża się w tekście docelowym; rzecz tu też o bliskości oryginału i tłumaczenia⁹. „Zdarzeniowość” przekładu polega wszak na rozumieniu, które odzwierciedlają pewne proceduralne założenia i decyzje o charakterze intencjonalnym, projektującym, prospektywnym, mające doprowadzić do prawidłowego odczytania dzieła przez odbiorcę, a tym samym umożliwiające trwałe osadzenie tegoż w kulturze docelowej. Wybory

4 Zob. *Rękopisy supraskie w zbiorach krajowych i obcych*. Oprac. A. Mironowicz. Wydawnictwo i Drukarnia Libra, Białystok 2014 (tam też podstawowa bibliografia naukowych omówień zabytku).

5 A. Borkowski: *Wpływy bizantyńsko-bałkańskie...*, s. 63.

6 Zob. B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 172.

7 Zob. np. J. Kozak: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 9.

8 P. De Bończa Bukowski: *Krytyka przekładu literackiego jako dialog. Model hermeneutyczny. „Przekładaniec”* 2021, nr 42, s. 17.

9 Zob. np. R. Stolze: *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1992, s. 68.

i cele tłumacza są ściśle związane z jego własną obecnością – widzialnością, która już dawno została zaliczona do podstawowego zbioru kategorii translologicznych. W perspektywie hermeneutycznej mowa jest bowiem o dwóch domenach dialogu – domenie tłumacza i domenie odbiorcy tłumaczenia – które wzajemnie się przenikają, a płaszczyzną komunikacji w tym układzie stają się wszelkie poza- i paratekstowe formy i akty, takie jak wstępy, przypisy, komentarze, opracowania, ale też rozmaite wypowiedzi pisemne i medialne translatora dzieła¹⁰. Warto przypomnieć, że niegdyś wszystkie one były niedoceniane, traktowane w kategoriach bezradności i rezygnacji wobec problemu nieprzekładalności tekstu z jednego języka na drugi, niemożności dokładnego przeniesienia treści (znaczenia) z jednej tradycji do drugiej. Dzisiaj zaś są uznawane za użyteczne i wspomagające zrozumienie dzieła wyjściowego przez odbiorcę docelowego, za rodzaj dialogicznej przestrzeni owych dwóch domen, sprzyjającej swoistemu udomowieniu tekstu pochodzącego z innego/odmiennego obszaru językowego i kulturowo-społecznego.

Wszelkie strategie i wybory tłumacza składają się zatem na akt hermeneutyczny – „transpozycję w inne medium”¹¹, a on sam posiada status czytelnika-pośrednika-interpretatora i/lub czytelnika-pośrednika-interpretatora-przewodnika. Jednocześnie w perspektywie hermeneutycznej stawiać go można na tej samej pozycji, co każdego odbiorcę dzieła, widzieć w roli rozumiejącego treści czytelnika-interpretatora¹². Zgodnie z tą koncepcją każda lektura może być przekładem, a każdy czytelnik tłumaczem, gdyż

tajemnica czytania jest niczym most rozpięty między językami. Na całkiem różnych poziomach wydaje się tym samym aktem hermeneutycznym. Już czytanie tekstów we własnym, ojczystym języku jest poniekąd przekładem, prawie jak przekład na obcy język, jest transpozycją w inne medium – medium dźwięków i strumienia mowy. Czytanie jest nie tylko rozumieniem, ale i wykładnią – przy zwykłym czytaniu tekstów oryginalnych albo tłumaczeń wykładnią, która zawiera się w tonacji i tempie, modulacji i artykulacji „wewnętrznego głosu” kierowanego do „wewnętrznego ucha”, przy faktycznym tłumaczeniu z obcego języka ponadto wykładnią składającą sens i brzmienie w nową całość tekstu. W obu wypadkach jest transpozycją graniczącą z aktem twórczym¹³.

10 Zob. P. De Bończa Bukowski: *Krytyka przekładu...*, s. 31.

11 *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 29.

12 H.-G. Gadamer: *Lektura jest przekładem*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 324.

13 Ibidem.

Istotną kwestią, którą w tym miejscu należy postawić, jest również pewna subtelna różnica pomiędzy tłumaczem dzieła z innego/obcego języka w roli czytelnika – tłumacza/pośrednika i interpretatora a czytelnikiem dzieła w języku rodzimym w roli tłumacza-interpretatora. Wciąż atrakcyjna i wysoce przekonująca jest bowiem, klasyczna już, hermeneutyczna optyka, w której status obu z osobna może być tożsamy, lecz sytuacja wydaje się nieco bardziej skomplikowana, kiedy obaj wchodzą ze sobą w relację komunikacyjną poprzez dzieło nadane – przełożone przez jednego, a odebrane – odczytane przez drugiego. Rzecz można, że wówczas ich pozycje, na skutek określonych strategii, mogą, ale nie muszą być jednakowe. Kiedy pierwszy dokonuje językowo-interpretacyjnego przeniesienia tekstu, a dodatkowo obudowuje go naukowymi lub popularnonaukowymi formami i aktami – rozmaitymi poza- i paratekstualnymi wypowiedziami, wówczas jego status zdaje się jednak nieco odmienny od statusu drugiego, bo przyjmuje na siebie zwielokrotnioną rolę, występując jako nadawca: czytelnik-interpretator, pośrednik-interpretator i przewodnik/edukator. Natomiast gdy wspomniane formy i akty redukuje on do minimum, tudzież z nich rezygnuje, wówczas staje się czytelnikiem-interpretatorem i pośrednikiem-interpretatorem, zbliżając się do pozycji odbiorcy jako czytelnika-interpretatora, oddając głos samemu dziełu, poszerzając pole transpozycji dokonywanej przez odbiorcę, co oczywiście może mieć i pozytywne, i negatywne skutki. Podstawową kwestią dotyczącą przekładu jest bowiem szeroka recepcja poprzez jak najszerzej projektowaną publiczność, choć nie zawsze jest i musi to być strategicznym celem tłumacza, ponieważ jego wybory i cele mogą być nieco inne, skoncentrowane nie na egalitarnym rezonansie dzieła, lecz na jego elitarnym uobecnieniu w przestrzeni docelowej, choć w efekcie zawsze kulturowo-społecznej, najczęściej zaś jednak środowiskowej.

W hermeneutycznym gąszczu ujęć i znaczeń transpozycji tekstu, w aspekcie „stapiania się horyzontów” nadawcy i odbiorcy, należy więc sytuować przekład jako taki, lecz potwierdzenia trzeba szukać w konkretnych realizacjach, a jedną z nich jest właśnie nowożytnie (polskie) tłumaczenie *Kodeksu spraskiego*, które godzi się uznać za zdarzenie hermeneutyczne i wydarzenie publiczne.

Rozpatrując przekład słowiańskiego (cyrylickiego) zabytku piśmienniczego w perspektywie hermeneutycznej, należy zwrócić uwagę przynajmniej na dwie kwestie, a mianowicie na rolę tłumacza (w tym przypadku zespołu tłumaczy) – strategię i widzialność, a także na skalę trudności samego zadania (przełożenia jednego z najdawniejszych tekstów słowiańskich), czyli na problem przekładalności i nieprzekładalności, ekwiwalencji i twórczej interpretacji. Ten ostatni wydaje się nadrzędny, pamiętając, że przekład to transpozycja tekstu, tj. przeniesienie przez nadawcę zrozumianej treści w taki sposób, aby ta mogła zostać przyjęta – zrozumiana przez odbiorcę. Kluczowe staje się tu

zagadnienie nieprzekładalności i swoście twórczego wytwarzania, rzecz więc o rozważaniach

nie nad stopniem przekładalności, lecz nad stopniem nieprzekładalności, nad tym, co tracimy, a może i nad tym, co zyskujemy w przekładzie – to temat hermeneutyczny. Nawet jeżeli przekład wydaje się przedsięwzięciem beznadziejnie deficytowym, w grę wchodzi nie tylko większa czy mniejsza strata, ale także pewien zysk, przynajmniej zysk interpretacyjny, przyrost wyrazistości i jednoznaczności¹⁴.

Przekład jest zatem niejako „nowym” tekstem, gdyż

tłumaczyć znaczy formułować na nowo zrozumiane przez nas wypowiedzenie, przy czym podstawowe znaczenie ma tu nieskrępowana strukturami syntaktycznymi językowa wolność. W opozycji do niej stoją ograniczenia wynikające choćby z utrwalonych ekwiwalencji terminologicznych, standardowych formuł, norm obowiązujących w wypadku określonych rodzajów tekstu itp. Zakładająca kreatywność swoboda poszukiwania odpowiednich sformułowań w języku docelowym zyskuje na znaczeniu zwłaszcza wtedy, gdy ze względu na różnice kulturowe mamy do czynienia z odmiennym tłem rozumienia tekstu wyjściowego, co sprawia, że tekst ten w procesie tłumaczeniowym musi ulec przekształceniu¹⁵.

Zaiste przekład słowiańskiego kodeksu stanowi rodzaj nowego tekstu w tym sensie, że zyskał nową odsłonę językową i ekwiwalentną treść, przez co stał się przystępny – zrozumiały dla szerszego grona odbiorców, bądź co bądź, z nieco innego kręgu kulturowego. W ten sposób w polskim obiegu czytelnictwym zaistniał ów zabytek, zawierający 48 tekstów – hagiograficznych i homiletycznych, opowiadających o dawnych chrześcijańskich świętych i postaciach biblijnych, poruszających istotne kwestie duchowe, a także kulturowo-społeczne. Co więcej, dawny kodeks w nowożytnym języku jawi się jako spójny pod względem językowym, pomimo zróżnicowanego zespołu tłumaczy, odmienności ich warsztatu, podejścia, wrażliwości, kompetencji. Z pewnością uzyskaną jednorodność należy uznać za efekt ścisłego współdziałania zespołu filologów i duchownych, a także starannej pieczy głównego redaktora i jego współpracowników. Podkreślić trzeba wyjątkowe kompetencje tłumaczy, bez

14 Ibidem, s. 321.

15 R. Stolze: *Tłumaczenie jako proces ewolucyjny*. W: *Współczesne teorie przekładu...*, s. 354–355.

których nie byłoby możliwe zaistnienie w nowożytnym języku tekstów niezwykle trudnych pod względem językowym, terminologicznym, metaznaczeniowym; odległych czasowo i odmiennych w wielu innych aspektach. Rzecz tu o głębokim zrozumieniu treści wyjściowej i jej ekwiwalentnej „transpozycji w inne medium”, a więc o zdarzeniu (i doświadczeniu) hermeneutycznym – spotkaniu domeny tłumacza występującego w roli czytelnika-pośrednika-interpretatora i/lub czytelnika-pośrednika-interpretatora-przewodnika oraz odbiorcy – czytelnika i interpretatora. W tym miejscu wypada zadać pytanie o zakres roli tłumacza (zespołu tłumaczy), proporcję pośrednictwa i przewodnictwa, strategię widzialności, a mówiąc wprost o obudowę paratekstualną przekładu cyrylickiej księgi.

Praktyka omówienia przekładu zwykle wynika z podstawowego dążenia do uzyskania czytelności tekstu, a tym samym szerokiej recepcji – projektowanego przez tłumacza odbioru. Jej źródłem jest specyficzna misja tłumacza ujawniającego się nie tylko na pozycji pośrednika, lecz także przewodnika/edukatora. Kluczowa jest tu więc strategia oddziaływania, tj. kształtowania odbiorcy, aby ten w pełni zrozumiał przełożony tekst, a jednocześnie w grę wchodzi status samego autora przekładu, którego

prestż zawodowy jest obecnie bardzo wysoki i dość powszechnie uznaje się twórczy charakter procesów tłumaczeniowych, w których rezultacie powstaje tekst przekładu, będący bytem o charakterze wtórnym, związanym intertekstualnie z oryginałem. To uprzedmiotowienie lub subiektywizacja tłumacza są szczególnie widoczne w tekstach „naokólnych” towarzyszących przekładowi, takich jak wstęp, posłowie, wszelkie komentarze do tłumaczenia, w tym artykuły pisane przez tłumaczy¹⁶.

Obudowa paratekstualna jest zatem płaszczyzną uwidocznienia autora przekładu, nade wszystko zaś poszerzeniem dialogicznej przestrzeni – relacji domeny tłumacza dzieła i domeny odbiorcy tłumaczenia, co można wręcz nazwać połączeniem „dwóch kultur i dwóch osobowości uwikłanych w odmienne ciągi biograficzne, emocjonalne, historyczne, artystyczne, estetyczne, etyczne, mentalne itp.”¹⁷. Są więc wszelkie parateksty, takie jak wstępy, posłowania, komentarze, przypisy i inne, swoiście pojętymi mediami

16 D. Urbanek: *Egzystencjalne problemy tłumaczenia a ideologizacja postawy tłumaczy*. W: *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice–Warszawa–Częstochowa 2006, s. 24.

17 B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń...*, s. 229.

komunikacji, służąc prawidłowemu odczytaniu – zrozumieniu tekstu wyjściowego w obszarze docelowym, bo zwykle

konieczność uwzględnienia „horyzontu oczekiwań” odbiorcy oraz jego wiedzy wynika z przynależności do odmiennej wspólnoty językowo-kulturowej nadawcy wyjściowego (autora) i odbiorcy docelowego. Jeśli doświadczenia kulturowe oraz posiadana wiedza kulturowa są zbyt odmienne, wówczas tłumacz za pomocą odpowiedniej strategii może przybliżyć odbiorcy kulturę wyjściową¹⁸.

Jak wygląda owa dialogiczna i relacyjna sfera w przypadku tłumaczenia słowiańskiego kodeksu: czy zespół translatorów został szeroko uwidoczniiony/jest widzialny, czy przekładowi towarzyszą tzw. teksty naokółne, wreszcie w jakiej skali projektowany jest odbiorca dzieła? Na tych kilka podstawowych pytań warto pokrótce odpowiedzieć, aby scharakteryzować strategię zespołu tłumaczy, ocenić skalę przystępności dzieła w przekładzie, a przy tym nakreślić profil adresata.

Poza oficjalnymi, tzw. honorowymi przedmowami, przekład *Kodeksu supraskiego* nie został poprzedzony słowem od jego autorów ani też wstępem naukowym; nie wieńczy go też jakiegokolwiek posłowie czy podsumowanie. Spośród wszystkich możliwych form paratekstualnych zespół tłumaczy i redaktorów zdecydował się na opatrzenie docelowego dzieła licznymi przypisami, w których znalazły się głównie sigła biblijne, czyli konkretne lokalizacje, do których nawiązują poszczególne fragmenty tekstów. W przypisach zawarto ponadto wyjaśnienia i uzupełnienia nazw, pojęć, zjawisk; wskazania postaci czy też informacje techniczne na temat rękopisu i pozostałych źródeł. Wybór tego nieco ograniczonego medium komunikacyjnego – formy oddziaływania na odbiorcę – uznać można za świadomą strategię pozostawienia odbiorcy szerszego niż zazwyczaj pola recepcyjnego, a w perspektywie hermeneutycznej zakresu interpretacyjnego; traktować jako intencjonalną taktykę „oddania głosu” samemu dziełu. W żaden sposób nie umniejsza to widzialności autorów przekładu, gdyż starannie skonstruowane i wypełnione czytelnymi danymi przypisy nie tylko odzwierciedlają wysokie kompetencje tłumaczy, lecz także odsłaniają trudną i żmudną ścieżkę transpozycji samego tekstu, a jednocześnie stanowią użyteczne narzędzia w procesie udomowienia odległego czasowo i odmiennego kulturowo zabytku piśmienniczego. Rzecz tu więc o przemy-

18 A. Majkiewicz: *Wybrane zagadnienia przekładu i ich użyteczność w glottodydaktyce*. W: *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*. Red. A. Achtełik, J. Tambor. Wydawnictwo Gnome, Katowice 2007, s. 258.

ślany działaniu, w które wpisuje się przede wszystkim wysiłek zachowania odpowiednich proporcji, choćby właśnie poprzez

zabieg amplifikacji (rozszerzenie tekstu o nowe elementy) lub tłumaczenie wyjaśniające (jako sposób uzupełnienia brakującego ekwiwalentu) w formie objaśnienia w tekście lub przypisu. W ten sposób w przekładzie zachowane zostaną elementy obce względem kultury docelowej, a język „opisze” nową rzeczywistość¹⁹.

Wykorzystanie przypisu²⁰ zarówno więc ujawnia tu troskę o tekst wyjściowy i tekst docelowy, o odbiorcę, który otrzymuje narzędzia ułatwiające/umożliwiające zrozumienie odmienności i niuansów, jak i wskazuje na obecność tzw. autorów sekundarnych (tłumaczy), odsłaniając ich swoistą grę z czytelnikiem.

Przynajmniej od początku ubiegłego wieku pisarze i poeci wykorzystują przypis jako pole gry z czytelnikiem. Tendencja ta – zmuszająca odbiorcę do dzielenia uwagi pomiędzy tekst główny i poboczny – ułatwiła rozwój tzw. literatury protohipertekstowej, a następnie hipertekstowej, bazującej na komputerowej sieci łączy, pomiędzy którymi przenosi się czytelnik. Dowartościowanie przypisu to nie tylko domena literatury pięknej – podobną tendencję można zauważyć w ostatnich latach w przekładach literackich (i nie tylko takich), w których uwagi tłumacza przypominają o jego obecności lub zapraszają czytelnika do gry. Można uznać, że twórcy przekładu nie dbają o pozostanie niewidocznymi, ale wchodzą w rolę jawnych współautorów²¹.

Zastosowanie takiej a nie innej strategii komunikacyjno-edukacyjnej zdaje się zatem wynikać z głębokiej świadomości zespołu tłumaczy i redaktorów – przekonania o wyjątkowej trudności percepcyjnej i recepcyjnej dzieła. A także z dużej odpowiedzialności za jakość i zrozumiałość przekładu gwarantujące właściwy odbiór na gruncie docelowym, a tym samym umożliwiające

19 Ibidem.

20 Zob. np. H. Markiewicz: *O cytatach i przypisach*. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004; idem: *Światłość i zmierzch przypisów historycznoliterackich*. W: *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociczek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 481–492; B. Witosz: *Przypis w tekście literackim jako jeszcze jeden sposób gry z konwencją*. W: *Konteksty*. Red. E. Jędrzejko, R. Piętkowa. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995, s. 87–97.

21 W. Sztorc: *Przypisy tłumacza w świetle teorii literatury hipertekstowej*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2016, R. 22, nr 2 (32), s. 122.

zbliżenie dwóch domen – nadawczej i odbiorczej. Mowa tu o funkcjonalnej bliskości przypisu do paratektu alograficznego, bo jego prymarnym zadaniem jest odtworzenie oryginału w nowym, odmiennym kontekście kulturowym, historycznym, literackim, historycznoliterackim, językowym²². Towarzyszące przekładowi cyrylicznego zabytku przypisy są równocześnie mediami komunikacyjnymi i nośnikami znaczeń – komentarzy, objaśnień, uzupełnień; drogowskazami projektowanego rozumienia dzieła, bo przecież

wybory tłumacza literatury zależą zawsze od jego wiedzy, wrażliwości, kompetencji, ciekawości poznawczej i doznaniowej, jak również od jego zdolności kreatywnych. Dostarcza czytelnikowi rodzimemu przedmiot estetyczny, zdolny – jego zdaniem – poruszyć wyobraźnię i emocje²³.

Zaiste przekład jednego z najstarszych kodeksów słowiańskich wzbudził emocje, zwłaszcza w środowisku specjalistycznym, do którego zdaje się w pierwszej kolejności adresowany, ale poruszył też wyobraźnię znacznie szerszego grona odbiorców. Dowodzi tego wielki rezonans publiczny, jaki wywołało jego ogłoszenie drukiem.

Rzec można, że przekład na język nowożytny – polski – niejako dał temu cennemu zabytkowi tzw. drugie życie, bo po długim czasie ten nie tylko ukazał się w przystępnej (zrozumiałej) formie językowej, lecz także symbolicznie wyłonił się z odmętów powszechnego zapomnienia, z bibliotecznych zbiorów dostępnych dla wąskiego grona specjalistów. Co więcej, jego pojawienie się w szerokim – publicznym – obiegu uświadomiło polskiej wspólnotie udział Polski w dziedzictwie staro-cerkiewno-słowiańskim, przy okazji potwierdzając jej stan posiadania, wszak w kraju przechowywanych jest niewiele zabytków tak wysokiej klasy. W tym miejscu przypomnieć wypada nie tylko o długiej i do dzisiaj niepotwierdzonej drodze cyrylicznego kodeksu do monasteru w Supraślu *via* Góra Athos lub Ruś Kijowska, okolicznościach jego znalezienia się na ziemiach polsko-litewskich²⁴, lecz przede wszystkim o jego dalszych losach po odnalezieniu w supraskiej bibliotece w 1823 roku. Odkrycie najstarszej księgi cyrylicznej przez księdza profesora Michała Bobrowskiego wywołało wielkie poruszenie w ówczesnym świecie naukowym, co zresztą stało się za pośrednictwem rosyjskich uczonych – Piotra Keppena i Aleksandra

22 E. Skibińska: *O przypisach tłumacza. Wprowadzenie do lektury*. W: *Przypisy tłumacza*. Red. E. Skibińska. Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Wrocław-Kraków 2009, s. 8.

23 B. Tokarz: *Spotkania. Czasoprzestrzeń...*, s. 165.

24 Zob. A. Kaszlej: *Dzieje Kodeksu...*; zob. też A. Borkowski: *Wpływy bizantyńsko-bałkańskie...*, s. 65.

Wostokowa. Dzięki temu ostatniemu wieść rozniosła się jeszcze dalej, trafiając m.in. do uznanego słoweńskiego slawisty Jerneja Kopitara, wraz z kopiami rękopisu wykonanymi przez samego Bobrowskiego. Kilka lat później odkrywca zabytku, być może w nadziei krytyczno-naukowego wydania rękopisu drukiem, posłał słoweńskiemu uczonemu do badań partię oryginalnych kart, które już nigdy nie powróciły na ziemię polskie, a ostatecznie znalazły się, po części za sprawą innego wybitnego słoweńskiego slawisty Franca Miklošicia, w lublańskiej bibliotece licealnej, dzisiejszej Narodowej i Uniwersyteckiej Bibliotece Lublany (w sumie 118 kart pod sygnaturą Cod.Kop.2). Po śmierci Bobrowskiego pozostałe karty rękopisu drogą kupna trafiły w różne ręce: Władysława Trębickiego, Tomasza Franciszka Zamoyskiego, Afanasija Byczkowa. Finalnie, jak zostało wcześniej powiedziane, tzw. rosyjska część kodeksu znalazła się w Cesarskiej Bibliotece Publicznej, dzisiejszej Rosyjskiej Bibliotece Narodowej w Sankt Petersburgu (16 kart pod sygnaturą Q.perg.1.72). Natomiast tzw. polska część najpierw zaginęła w czasie II wojny światowej, potem odnalazła się w Stanach Zjednoczonych, skąd powróciła do Polski i umieszczona została w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie (151 kart pod sygnaturą BOZ201).

Losy *Kodeksu supraskiego* są zatem skomplikowane, a jego przekład na język polski tym bardziej wydaje się znaczący, bo w namacalny i symboliczny sposób przywraca ten bezcenny zabytek polskiej (słowiańskiej i europejskiej) wspólnocie, jednocześnie odświeżając jej pamięć o różnorodności, pięknej i skomplikowanej przynależności, zróżnicowanym i zaszczytnym spadkobierstwie nie tylko tradycji łacińskiej, lecz także greckiej/bizantyńskiej/prawosławnej/staro-cerkiewno-słowiańskiej. Co więcej, tłumaczenie tego średniowiecznego zabytku piśmienniczego przywraca także pamięć o nim samym, bo wprawdzie był on obecny w refleksji naukowej i dydaktyce akademickiej, ale dość mgliście istniał w świadomości szerszego grremium, jawiąc się jako jeden z dawnych, ważnych, lecz dla większości odbiorców niedostępnych dzieł. Nie dziwi zatem wielkie poruszenie medialne i publiczne, jakie wywołało ogłoszenie drukiem przekładu tego bezcennego zabytku cyrylicznego.

Oficjalną prezentację księgi, w ramach obchodów Roku Kodeksu Supraskiego w Województwie Podlaskim (2023 rok), zorganizowaną w Książnicy Podlaskiej w Białymstoku oraz Ambasadzie Republiki Bułgarii w Polsce, poprzedziło i zwieńczyło wiele wydarzeń, takich jak międzynarodowa konferencja naukowa nt. *Kodeks Supraski 1000–500–200*, nagranie filmu dokumentalnego z udziałem polskich slawistów i historyka sztuki, odsłonięcie trzech pomników: w Supraślu, Wólce Wygonowskiej (miejscu pochodzenia Michała Bobrowskiego) i Białymstoku, o czym informowały ogólnopolskie i lokalne

media, prasa i portale internetowe²⁵. Wszystkie uroczystości były szczegółowo i na bieżąco relacjonowane, a w tradycyjnych i internetowych serwisach informacyjnych podkreślano ogromne znaczenie samego zabytku, ogłaszając doniosłość sporządzenia jego przekładu na język polski, co znalazło odbicie już w nagłówkach relacji medialnych i prasowych. Oprócz pełnych patosu i ekscytacji tytułów oraz podniosłych opowieści i przypomnień media, prasa oraz portale internetowe przytaczały również szereg wypowiedzi nie tylko przedstawicieli władz państwowych, samorządowych i cerkiewnych, lecz także tłumaczy, redaktorów i współpracowników. Te pierwsze zwykle stanowiły ogólne powtórzenia o ważności i wyjątkowości zabytku piśmienniczego i jego przekładu, te drugie zaś miały charakter naukowy i popularnonaukowy, choć wiele z tych ostatnich wypowiedzi można zaliczyć także do werbalnie/medialnie skonstruowanej obudowy paratekstualnej. W przestrzeni medialnej utrwaliły się zatem cytaty typu ceremonialnego, fragmenty oficjalnych przemów władz, jak na przykład:

Zarząd Województwa Podlaskiego z ogromną satysfakcją uczestniczy we wszelkich wydarzeniach promujących i ukazujących wartość oraz znaczenie Kodeksu Supraskiego. Do szczególnie ważnych z nich należała możliwość udostępnienia Polakom zapoznania się z niezwykłym bogactwem treści Kodeksu Supraskiego w ojczystym języku – podkreślała Wiesława Burnos. Dodała, że odkryty 200 lat temu w bibliotece Monasteru Supraskiego Kodeks Supraski, należy do największych skarbów chrześcijańskiego i słowiańskiego piśmiennictwa; Abp Jakub z satysfakcją zaznaczył, że dzień premiery polskiego wydania Kodeksu to wielkie święto dla całego Podlaskiego, dla polskich slawistów i dla całego kraju. My jako pierwsi przetłumaczyliśmy Kodeks na język nowożytny i to przetłumaczyliśmy na język polski. Nie bułgarski, nie angielski, tylko

25 Zob. np. <https://prawoslawie.uwb.edu.pl/miedzynarodowa-konferencja-naukowa-kodeks-supraski-1000-500-200/>; <https://vod.tvp.pl/programy/88/programy-redakcji-audycji-ekumenicznych-odcinki,274871/odcinek-359,S04E359,897479>; <https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/230956>; <https://bialystok.tvp.pl/72927883/pomnik-i-tablica-upamietniajace-rok-kodeksu-supraskiego-w-regionie>; <https://tvn24.pl/bialystok/w-wolce-wygonowskiej-stanal-pomnik-kodeksu-supraskiego-za-bytku-posmiennica-slowianskiego-st7451793>; <https://wspolczesna.pl/w-wolce-wygonowskiej-odslonieto-pomnik-upamietniajacy-rok-kodeksu-supraskiego-w-regionie/ar/c1-18092345>; <https://bialystok.tvp.pl/74275410/nowy-pomnik-upamietniajacy-kodeks-supraski>; <https://www.radio.bialystok.pl/dumka/index/id/233126>; <https://bialystok.tvp.pl/77083167/odslonieto-pomnik-kodeksu-supraskiego>; <https://www.wnp.pl/polityka-i-sondaze/wydarzenia/bialystok-przy-muzeum-podlaskim-stanal-pomnik-upamietniajacy-kodeks-supraski,826971.html> [dostęp: 16.01.2025].

właśnie polski. Dlatego to tak ważny dzień – mówił arcybiskup, który był też w zespole tłumaczy tekstów Kodeksu²⁶.

Wśród przytaczanych głosów znalazły się także te o zabarwieniu naukowym i popularnonaukowym, które dotyczyły zarówno translatorskiego przedsięwzięcia, jak i jego kolejnych owoców:

[...] warto przypomnieć słowa prof. Naumowa z czerwca br., który podkreślał:
– To jest naprawdę bardzo dobra literatura, to są bardzo stare teksty, powstałe w III, IV i V wieku. Pisane bardzo pięknym językiem. Spodobają się w normalnej lekturze, nie tylko obrzędowej.

Powstała też publikacja dla dzieci i młodzieży autorstwa Anety Prymaki-Oniszk z ilustracjami Małgorzaty Dmitruk, opowiadająca w przystępny sposób o losach starodawnej księgi. Fundacja Oikonomos wydała też książkę *Święta i święci Kodeksu Supraskiego* oraz płytę *Muzyczny Kodeks Supraski*.

To wszystko, jak podkreślał ks. Jarosław Józwik, sprawiło, że wiedza o Kodeksie Supraskim, o jego losach trafiła do wielu ludzi w województwie podlaskim, w całym kraju i poza jego granicami. A taki właśnie był cel inicjatorów Roku Kodeksu Supraskiego – wyjątkowego zabytku z supraską historią, o którym dotąd tak niewielu wiedziało²⁷.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na wspomniany już film dokumentalny, w którym wzięli udział tłumacze – polscy slawiści i historycy sztuki, opowiadający o samym zabytku piśmienniczym w kontekście dawności tradycji słowiańskiej, wielokulturowości, wielojęzyczności i wielowyznaniowości ziem polsko-litewskich. W dokumencie mowa także o sukcesie, jakim przed laty było wpisanie kodeksu na listę Pamięci Świata UNESCO, a przy tym o wprowadzeniu do obiegu zupełnie nowego, suplementacyjnego podtytułu kodeksu – *Cyrylicka księga supraska*²⁸.

W przestrzeni medialnej i publicznej, poza wypowiedziami etykietalnymi i promującymi przekład bezcennego kodeksu, pojawiły się również opinie na temat znaczenia projektu dla dalszych działań tego typu – tłumaczenia na inne języki nowożytny, procesu translacji oraz trudności w realizacji całego przedsięwzięcia translatorskiego:

26 <https://podlaskie.eu/kultura/premiera-pierwszego-tlumaczenia-kodeksu-supraskiego.html> [dostęp: 16.01.2025].

27 Ibidem.

28 <https://vod.tvp.pl/programy,88/programy-redakcji-audycji-ekumenicznych-odcinki,274871/odcinek-359,S04E359,897479> [dostęp: 16.01.2025].

– Coraz więcej instytucji z różnych krajów zgłasza się do nas, żebyśmy im przesłali nasze tłumaczenie, które im pomoże w tłumaczeniu tego kodeksu na inne języki nowożytne – mówił ks. Jarosław Józwik. Pytany o trudności, z którymi mierzyli się tłumacze poszczególnych fragmentów (w tym on sam), zwrócił uwagę, że najtrudniejszy był dobór odpowiednich polskich słów i odpowiedniej terminologii. Tam jest kilkaset słów, które występują tylko w tym kodeksie, w żadnej innej księdze ich nie ma. Więc trzeba było, można tak powiedzieć, wymyślić czy dojść do tego, jakie to jest słowo i w jakim sensie go użyć, jak zrozumieć, co oznacza – dodał²⁹.

Warto uwypuklić fakt, że rozgłos medialny i rezonans publiczny wokół przekładu bezcennej księgi cyrylickiej był i jest niezwykle trwały, nie ograniczył się li tylko do obchodów Roku Kodeksu Supraskiego w Województwie Podlaskim. Przykładowo istotnym wydarzeniem w ostatnim czasie – w 2024 roku – było spotkanie w znaczącym miejscu, jakim jest Pałac Krasińskich (Pałac Rzeczypospolitej), o czym można przeczytać na stronach Biblioteki Narodowej w Warszawie:

We wtorek 3 września w Pałacu Rzeczypospolitej odbyło się spotkanie poświęcone przekładowi Kodeksu supraskiego na język polski. Rękopis z X wieku znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej, a od niedawna można oglądać go na eksponowanej w Pałacu wystawie stałej. W spotkaniu uczestniczyli ambasador Republiki Bułgarii Margarita Ganeva, Witold Karczewski – Konsul Honorowy Republiki Bułgarii w Białymstoku, ks. Łukasz Koleda – Dyrektor Muzeum Metropolitalnego w Warszawie i wielu innych znakomitych gości, których powitali dr Tomasz Makowski – dyrektor Biblioteki Narodowej oraz o. Jarosław Józwik z Fundacji Oikonomos współorganizującej wydarzenie. Ambasador Margarita Ganeva podziękowała za niezwykle owocną współpracę kulturalną łączącą Bułgarię i Polskę, odczytano również list od Marszałka Województwa Podlaskiego Łukasza Prokoryma, życzącego wszystkim, którzy zagłębią się w lekturę Kodeksu supraskiego, wielu duchowych wrażeń.

– Dzisiaj mamy zwieńczenie roku wydarzeń związanych z promocją polskiego tłumaczenia Kodeksu supraskiego. W miejscu najważniejszym dla wszystkich wydawców i autorów, Bibliotece Narodowej, dzięki zaproszeniu dyrektora Tomasza Makowskiego możemy zaprezentować wynik naszej ciężkiej pracy – tłumaczenie, opracowanie i wydanie tłumaczenia na język polski niezwyklego zabytku światowego i słowiańskiego dziedzictwa kulturowego, rękopisu

29 <https://polskieradio24.pl/arttykul/3297694,bezcenny-kodeks-supraski-przetluma-czony-i-wydany-w-jezyku-polskim> [dostęp: 16.01.2025].

widniejącego na Liście Pamięci Świata UNESCO – powiedział o. Jarosław Józwik³⁰.

Trzeba dodać, że niemalże wszystkie doniesienia medialne zawierają również komunikat o wysokim nakładzie przełożonego na język polski *Kodeksu supraskiego*, sięgającym tysiąca egzemplarzy – specjalnych i komercyjnych:

Nakładem Książnicy Podlaskiej ukazały się dwa wydania książki. Pierwsze 200 egzemplarzy to seria wyjątkowa, oprawiona w skórę i przeznaczona dla osób szczególnie zaangażowanych w obchody Roku Kodeksu Supraskiego. Jeden z egzemplarzy zostanie подарowany prezydentowi Andrzejowi Dudzie, który wydanie polskiej wersji Kodeksu objął honorowym patronatem. Natomiast drugie wydanie już od 7 grudnia będzie dostępne w sprzedaży³¹.

Przytoczone komunikaty medialne stanowią potwierdzenie wysokiej rangi wszystkich wydarzeń prezentujących i promujących przekład cyrylickiego zabytku piśmienniczego, które złożyły się na długotrwałe wydarzenie publiczne określane dzisiaj mianem eventu przynależnego kulturze wysokiej³². Przekład stał się centralnym elementem obchodów Roku Kodeksu Supraskiego w Województwie Podlaskim, jego ogłoszenie przybrało formę wydarzenia specjalnego, bliskiego właśnie eventowi, o którym wszak „można mówić tam, gdzie mamy do czynienia z organizatorem, który w świadomy i niecodzienny sposób dostarcza uczestnikom doświadczenia w fizyczne lub symbolicznie zaaranżowanej przestrzeni i czyni to w określonym wcześniej celu, a także w określonym czasie”³³. Co więcej, ów *event* można uznać za wyjątkowo udany – szeroko rezonujący, dzięki sprawnej organizacji, zaangażowaniu nie tylko władz, lecz także całego zespołu tłumaczy i redaktorów, biorących czynny udział w spotkaniach, wywiadach, nagraniach. Przypomnieć należy, że „warunkami koniecznymi w organizacji eventu udanego jest jasno postawiony cel, dostosowanie programu do zainteresowań

30 <https://bn.org.pl/aktualnosci/5385-spotkanie-o-przekladzie-kodeksu-supraskiego-w-palacu-rzeczypospolitej.html> [dostęp: 16.01.2025].

31 <https://podlaskie24.pl/artukul/wydarzenia/premiera-pierwszego-tlumaczenia-kodeksu-supraskiego/> [dostęp: 16.01.2025].

32 Zob. podział wydarzeń publicznych, zwanych eventami, na przynależne kulturze wysokiej, kulturze powszechnej i inne – A.M. von Rohrscheidt: *Turystyka kulturowa. Fenomen, potencjał, perspektywy*. Wyd. 3. KulTour.pl, Poznań 2016, s. 74–76.

33 P. Jaworowicz, M. Jaworowicz: *Event marketing w zintegrowanej komunikacji marketingowej*. Wydawnictwo Difin, Warszawa 2016, s. 83; zob. też J. Goldblatt: *Global Event Special Events: Twenty First Century Management*. John Wiley & Sons, New York 2002, s. 459.

uczestników, dobór odpowiednich, skutecznych partnerów, zaangażowanie uczestników”³⁴.

Na końcu niniejszych rozważań podkreślić trzeba intencjonalne ich uogólnienie, wszak celem nie było drobiazgowo omówienie polskiego przekładu *Kodeksu supraskiego*, lecz uwypuklenie jego potencjału komunikacyjnego, dialogicznego i interkulturowego; wyeksponowanie jego zaistnienia w optyce zdarzenia hermeneutycznego (praktyki przekładowawczej) i wydarzenia publicznego (rezonansu kulturowo-społecznego). Przy okazji zaś rozważania o polskim przekładzie cyrylickiej księgi przypomniały najważniejsze informacje na temat samego zabytku i jego wartości, której nie sposób wycenić. Tym bardziej należy docenić przełomowe – pierwsze nowożytnie (polskie) tłumaczenie owego arcydzieła, nazywanego „matką dyscypliny naukowej”, porównywanego z *Iliadą* czy *Srebrnymi Ewangeliąmi*³⁵.

Literatura

- Borkowski A.: *Wpływy bizantyńsko-bałkańskie na ziemiach polskich na przykładzie Kodeksu Supraskiego*. „Elpis” 2013, R. 15 (26), z. 27 (40), s. 63–68.
- Brzozowski J.: *Czytelnik projektowany w przekładzie: problem paratektu*. W: *Ślady obecności. Traces d'une présence*. Red. I. Piechnik, M. Świątkowska. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 61–69.
- Charkiewicz W.: *Bobrowski Michał*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 2. Wydawnictwo PAU, Kraków 1936, s. 160–161.
- Chrzęścik M.: *Wydarzenia promocyjne jako sposób komunikacji marketingowej jednostki terytorialnej*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach” 2012, nr 95, s. 515–525.
- Codex Suprasliensis. Kodeks supraski, czyli Cyrylicka księga supraska*. Red. H. Paprocki. Fundacja Oikonomos, Białystok 2023.
- De Bończa Bukowski P.: *Krytyka przekładu literackiego jako dialog. Model hermeneutyczny*. „Przekładaniec” 2021, nr 42, s. 14–39.
- Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*. Red. P. Fast, P. Janikowski. Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice–Warszawa–Częstochowa 2006.

34 M. Chrzęścik: *Wydarzenia promocyjne jako sposób komunikacji marketingowej jednostki terytorialnej*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach” 2012, nr 95, s. 515–525.

35 A. Borkowski: *Wpływy bizantyńsko-bałkańskie...*, s. 63, 67.

- Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej.* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Gadamer H.-G.: *Prawda i metoda*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków 2003.
- Goldblatt J.: *Global Event Special Events: Twenty First Century Management*. John Wiley & Sons, New York 2002.
- Jaworowicz P., Jaworowicz M.: *Event marketing w zintegrowanej komunikacji marketingowej*. Wydawnictwo Difin, Warszawa 2016.
- Kaszlej A.: *Dzieje Kodeksu Supraskiego*. Współczesna Oficyna Supraska, Supraśl 1997.
- Konteksty*. Red. E. Jędrzejko, R. Piętkowa. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995.
- Kozak J.: *Przekład literacki jako metafora. Między „logos” a „lexis”*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.
- Markiewicz H.: *O cytatach i przypisach*. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004.
- Naumow A.: *Monaster supraski jako jeden z głównych ośrodków kulturalnych Rzeczypospolitej*. W: *Z dziejów monasteru supraskiego*. Red. J. Charkiewicz. Fundacja Oikonomos, Supraśl 2005, s. 105–116.
- Przypisy tłumacza*. Red. E. Skibińska. Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Wrocław–Kraków 2009.
- Rękopisy supraskie w zbiorach krajowych i obcych*. Oprac. A. Mironowicz. Wydawnictwo i Drukarnia Libra, Białystok 2014.
- Stolze R.: *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1992.
- Sztorc W.: *Przypisy tłumacza w świetle teorii literatury hipertekstowej*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2016, R. 22, nr 2 (32), s. 121–134.
- Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*. Red. A. Achtełik, J. Tambor. Wydawnictwo Gnome, Katowice 2007.
- Tokarz B.: *Spotkania. Czasoprzestrzeń przekładu artystycznego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Von Rohrscheidt A.M.: *Turystyka kulturowa. Fenomen, potencjał, perspektywy*. Wyd. 3. KulTour.pl, Poznań 2016, s. 74–76.
- Witosz B.: *Przypis w tekście literackim jako jeszcze jeden sposób gry z konwencją*. W: *Konteksty*. Red. E. Jędrzejko, R. Piętkowa. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995, s. 87–97.
- Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Red. P. Bukowski, M. Heydel. Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

Netografia

- <https://bialystok.tvp.pl/72927883/pomnik-i-tablica-upamietniajace-rok-ko-deksu-supraskiego-w-regionie> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://bialystok.tvp.pl/74275410/nowy-pomnik-upamietniajacy-kodeks-su-praski> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://bialystok.tvp.pl/77083167/odslonieto-pomnik-kodeksu-supraskiego> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://bn.org.pl/aktualnosci/5385-spotkanie-o-przekladzie-kodeksu-supras-kiego-w-palacu-rzeczypospolitej.html> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://monaster-suprasl.pl/kodeks-supraski> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://podlaskie.eu/kultura/premiera-pierwszego-tlumaczenia-kodeksu-su-praskiego.html> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://podlaskie24.pl/artukul/wydarzenia/premiera-pierwszego-tlumaczenia-kodeksu-supraskiego/> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://polskieradio24.pl/artukul/3297694,bezcenny-kodeks-supraski-przet-lumaczony-i-wydany-w-jezyku-polskim> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://prawoslawie.uwb.edu.pl/miedzynarodowa-konferencja-naukowa-kodeks-supraski-1000-500-200/> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://tvn24.pl/bialystok/w-wolce-wygonowskiej-stanal-pomnik-kodek-su-supraskiego-zabytku-posmiennica-slowianskiego-st7451793> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://vod.tvp.pl/programy,88/programy-redakcji-audycji-ekumenicznych-odcinki,274871/odcinek-359,S04E359,897479> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://wspolczesna.pl/w-wolce-wygonowskiej-odslonieto-pomnik-upamietniajacy-rok-kodeksu-supraskiego-w-regionie/ar/c1-18092345> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://www.radio.bialystok.pl/dumka/index/id/233126> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/230956> [dostęp: 16.01.2025].
- <https://www.wnp.pl/polityka-i-sondaze/wydarzenia/bialystok-przy-muzeum-podlaskim-stanal-pomnik-upamietniajacy-kodeks-supraski,826971.html> [dostęp: 16.01.2025].

Izabela Lis-Wielgosz

Przekład jako zdarzenie hermeneutyczne i wydarzenie publiczne *Kodeks supraski w polskim obiegu kulturowo-społecznym*

STRESZCZENIE | W artykule omówiono przekład *Kodeksu supraskiego* na język polski w kategoriach zdarzenia hermeneutycznego i wydarzenia publicznego. Przywołano najważniejsze informacje o tym zabytku, zwanym także *Kodeksem Retki*, przypomniano o losach księgi i opisano polski przekład kodeksu. Warto wspomnieć, że *Kodeks supraski* to cyrylicki rękopis z końca X lub początku XI wieku, który powstał na północno-wschodnich terenach pierwszego państwa bułgarskiego, najprawdopodobniej w środowisku nazwanym presławską szkołą piśmienniczą. To pergaminowa księga liturgiczna – mineja czytana (lekcyjna) na miesiąc marzec, zawierająca teksty żywotów świętych oraz homilie na Wielki Tydzień i Wielkanoc. *Kodeks supraski* jest cyrylickim zabytkiem piśmienniczym, największym zachowanym rękopisem staro-cerkiewno-słowiańskim i najstarszym dziełem literackim znajdującym się na terenie Polski. Został odnaleziony w 1823 roku w monasterze w Supraślu przez Michała Bobrowskiego. W 2007 roku został wpisany na listę Pamięci Świata UNESCO w 2007 roku. Celem rozważań nie jest drobiazgowe omówienie polskiego przekładu tego zabytku, lecz uwypuklenie jego potencjału komunikacyjnego, dialogicznego i interkulturowego; wyeksponowanie jego zaistnienia w optyce zdarzenia hermeneutycznego i wydarzenia publicznego.

SŁOWA KLUCZOWE | *Kodeks supraski*, cyrylicki rękopis, pierwsze państwo bułgarskie, mineja, monaster supraski, przekład, zdarzenie hermeneutyczne, wydarzenie publiczne

Izabela Lis-Wielgosz

Translation as a Hermeneutic Event and a Public Event *The Codex Suprasliensis in The Polish Cultural and Social Circulation*

SUMMARY | The article discusses the translation of the *Codex Suprasliensis* into the Polish language in terms of a hermeneutic event and a public event. The article recalls the most important information about the *Codex Suprasliensis*, also known as the *Retkov Miscellany*, recalls the fate of the Cyrillic book and describes the Polish translation. It is worth mentioning that the *Codex Suprasliensis* is a Cyrillic manuscript from the end of the 10th or beginning of the 11th century, which was written in the north-eastern areas of the First Bulgarian State, most likely in an environment called the Preslav Literary School. It is a parchment liturgical book – menaia for the month of March, containing texts of the lives of the saints and homilies for Holy Week and Easter. *Codex Suprasliensis* is a Cyrillic writing monument, the largest extant Old Church Slavonic canon manuscript and the oldest Slavic literary work located in Poland. It was discovered in 1823 in the Monastery of Supraśl by Michał Bobrowski. The *Codex Suprasliensis* has been listed in the UNESCO's Memory of the World Register since 2007. However, the aim of the considerations is not to provide a detailed discussion of the Polish translation of the *Codex Suprasliensis*, but to highlight its communicative, dialogical and intercultural potential; to expose its existence in the perspective of a hermeneutic event and a public event.

KEYWORDS | *Codex Suprasliensis*, Cyrillic manuscript, First Bulgarian State, menaia, Monastery of Supraśl, translation, hermeneutic event, public event

IZABELA LIS-WIELGOSZ | profesor nadzwyczajna w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; serbistka, paleoslawistka, mediewistka, badaczka literatury i kultury cerkiewnosłowiańskiej; autorka książek i artykułów naukowych poświęconych średniowiecznemu piśmiennictwu kręgu *Slaviae Orthodoxae*. Opublikowała m.in. *Śmierć w literaturze staroserbskiej (XII–XIV w.)* (Poznań 2003); *Święci w kulturze duchowej i ideologii Słowian prawosławnych w średniowieczu do XV w.* (Kraków 2005); *O trwałości znaczeń. Siedemnastowieczna literatura serbska w służbie tradycji* (Poznań 2013). Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół przekładu literackiego, zwłaszcza przekładu dzieł cerkiewnosłowiańskich na język polski, ale też przekładu słowiańskich tekstów nowożytnych.

Varia



Przekłady
Literatur
Słowiańskich



Doprinosa Leszeka Małczaka hrvatskoj teatrologiji

The Contribution of Leszek Małczak to Croatian Theatre Studies

Ana Lederer



<https://orcid.org/0009-0001-5803-1163>

HRVATSKA AKADEMIJA ZNANOSTI I UMJETNOSTI, HRVATSKA
ledererana@gmail.com

Datum podnošenja: 26.02.2025 | Datum prihvatanja: 03.03.2025

ABSTRACT | As an outstanding expert on the history of Croatian-Polish cultural relations from the 20th century to the present – who consistently highlights and emphasizes theatre as their most important aspect – literary scholar and translator Leszek Małczak is undoubtedly particularly interested in dramatic and theatrical themes. This is confirmed by his works, in which he explores specific periods of theatrical connections and the reception of drama and theatre or analyses individual translations of Croatian dramas into Polish. Having achieved an impressive scientific output both in scope and significance, and having been continuously present in Croatian humanities for the past twenty years while actively participating in the most important theatre studies conferences in Croatia, the Polish Croatist has made a significant contribution to theatre studies through his scholarly work.

KEYWORDS | Leszek Małczak; theatre studies; Croatian drama; Croatian-Polish relations; drama translation; theatre translation

Književni znanstvenik i prevoditelj, istraživač južnoslavenskih književnosti koji se napose bavi hrvatskom književnošću i kulturom te hrvatsko-poljskim i poljsko-hrvatskim kulturnim vezama – ostvarujući do danas i opsegom i važnošću zavidan znanstveni opus, uz već gotovo dvadeset godina kontinuirane prisutnosti u prostoru hrvatske humanistike – Leszek Małczak 2006. godine na međunarodnom znanstvenom skupu *Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija* izlagao je prvi put u Hrvatskoj *O poljskim prijevodima hrvatske književnosti u razdoblju od 1990. do 2006.* Taj rad može se čitati i kao nacrt njegova metodološkoga i interpretativnoga pristupa istraživanju povijesti prijevoda i prevoditeljskih strategija, utemeljenih na proučavanju goleme arhivske građe, pokazujući da se tek nakon detaljnoga uvida u političke i društvene okolnosti mogu rasvijetliti događanja što su određivala recepciju jedne kulture u drugoj, hrvatske u Poljskoj odnosno „poetike i politike prevođenja te hrvatsko-poljske književne i kulturne veze“¹. Na početku toga izlaganja Małczak citira poljskog kroatista Włodzimierza Kota koji je davne 1981. u članku *Problemi recepcije hrvatske književnosti u Poljskoj* utvrdio da je njegov rad samo skica problematike, jer u tom trenutku nema iscrpne bibliografije izvora i prevedenih knjiga kao ni detaljnih istraživanja, složivši se s Kotom da takvu situaciju ne mogu promijeniti ni dvije bibliografije koje potom u osamdesetima izlaze, pa je toga trenutka sveukupno obrađeno razdoblje objavljivanja hrvatskih publikacija u Poljskoj od 1800. do 1939. godine. Nadalje, Małczak iste 2006. godine naglašava i da „za razdoblje od 1940. do danas ne postoji nikakva opća bibliografija takvog tipa, osim pojedinih studija koje se bave uskom problematikom“², sam se potom posvetivši istraživanju druge polovine 20. stoljeća – hrvatsko-poljskim kulturnim vezama od 1944. do 1989. godine, ali i od 1990. do danas – a time ujedno i bitno nadopunivši bibliografije i literaturu: u prilogu istoga rada slijede *Bibliografija prijevoda hrvatske književnosti na poljski jezik za godine 1990.-2006.* kao i *Pojedini tekstovi koji su izašli u časopisima*. U pravilu kao prilog svim autorovim knjigama i radovima, Małczakove bibliografije prijevoda i članaka o hrvatskoj kulturi i književnosti u Poljskoj omogućavaju nam uvid u sveukupnost naše prisutnosti u poljskom kulturnom bazenu, dostupne danas i na mrežnoj stranici koju je sam uobličio (<https://croatica.us.edu.pl/pl/>).

1 L. Małczak: *Od ideološkoga do subverzivnoga prijevoda. Hrvatsko-poljske kulturne veze od 1944. do 1989.* Alfa, Zagreb 2019, s. 12.

2 L. Małczak: *O poljskim prijevodima hrvatske književnosti u razdoblju od 1990. do 2006.* U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti*, Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija. Zbornik radova IX. sa znanstvenog skupa održanog 21. i 22. rujna 2006. godine u Splitu. Uredile Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug, Split 2007, s. 75.

U istom radu izloženom 2006. godine Małczak je povijest prijevoda hrvatske književnosti na poljski jezik podijelio na četiri razdoblja – prvo započinje u 19. stoljeću i traje do 1917. godine, drugo traje od 1918. do 1939., treće od 1945. do 1989.³ i četvrto od 1990. do 2006. – a kriterij takve podjele proizlazi iz složenih okolnosti odlučivanja o tomu koje će se knjige prevoditi, jer uvijek „izdavačka politika ovisi o društvenom, političkom, ideološkom, kulturnom, a danas i marketinškom kontekstu.“⁴ Držeći da je za analizu prijevoda prijeko potrebna vremenska distanca, 2006. godina dopušta mu pogled unatrag do 1990. – godine pada komunizma u Europi, promjene političke karte nastankom novih država kao i tranzicije gospodarskog sustava – kad izdavačka djelatnost iz vlasništva država izlazi na tržište, cenzura nestaje, ali se u kontekstu redefiniranja rada institucija pojavljuju ograničenja financijske naravi. U tom prvom izlaganju u hrvatskom znanstvenom kontekstu, Małczak ocrtava sliku četvrtoga razdoblja kojim se do tada nitko nije bavio, a koje po broju prijevoda statistički nije oskudno, iako razlozi sporadičnoga interesa za hrvatsku književnost ostaju i nakon 1990. Autor analizira okolnosti izbora i objavljivanja pojedinoga djela te recepciju prevedenih knjiga, a naposljetku postavlja i pitanja pozicije prevoditeljske profesije kao i kvalitete prijevoda, što može utjecati na slabu recepciju djela. Usto se bavi razlozima izbora pojedinih djela i pitanjima strategije promoviranja hrvatske kulture i književnosti u Poljskoj, naglašavajući na kraju razliku između slike hrvatske književnosti u Hrvatskoj i Poljskoj gdje prevedeni hrvatski autori nisu uvijek istodobno i najcjenjeniji u Hrvatskoj. U prikazu poljskih prijevoda hrvatske književnosti nezaobilazno je i hrvatsko dramsko stvaralaštvo, za koje utvrđuje da je „inače najzanemareni-ji književni rod u prevodilačkoj književnosti“⁵, od 1990. do 2006. zastupljeno

- 3 Małczak u svojim najnovijim radovima pomiče granicu između trećega i četvrtoga razdoblja, a odluku argumentira na sljedeći način: „Iz analize istraživanja recepcije hrvatske kulture u Poljskoj proizlazi da prve predstave koje se izvode u devedesetima treba uvrstiti u prethodno razdoblje, odnosno osamdesete, slično kao i prve književne prijevode koji izlaze početkom osamdesetih u sedamdesete. Kazališni prijevodi (predstave) Mire Gavrana *Ljubavi Georgea Washingtona*, Fadila Hadžića *Državni lopov*, Miroslava Krleža *Blitwo, ojczyzna moja (Blitvo, moja domovino)*, adaptacija romana *Banket u Blitvi* dogovoreni su još u osamdesetim i prije svega to nisu tekstovi koji bi bili odabrani u novoj stvarnosti. Zato možemo tvrditi da osamdesete traju do 1992., kad uzmemo u obzir što i koga se prevodi.“ L. Małczak: *Hrvatsko-poljske kazališne veze u proteklih pola stoljeća (1970. – 2020.)*. U: *Dani hvarskog kazališta. Hvarsko komunalno kazalište u kontekstu mediteranskih komunalnih kazališta. Promjene očista: hrvatska književnost i hrvatsko kazalište te znanost o njima u proteklih pola stoljeća*. Urednik Boris Senker, urednice Lucija Ljubić, Vinka Glunčić-Bužančić. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split, Split 2024, s. 427.

4 Ibidem, s. 76.

5 Ibidem, s. 82.

objavljenim prijevodima pet autora (Ivo Brešan, *Ledeno sjeme*; Slobodan Šnajder, *Zmijin svlak*; Lada Kaštelan, *Posljednja karika*; Filip Šovagović, *Cigla* i Miro Gavran s knjigom *Kreontova Antigona i druge drame*).

Tri godine nakon prvoga traduktološkog rada objavljenog u Hrvatskoj, Małczak odlučuje temeljito se pozabaviti hrvatsko-poljskim kulturnim vezama te na natječaju poljskoga Ministarstva znanosti dobiva sredstva za znanstveni projekt. Istražujući razdoblje komunizma u obje zemlje, objavio je u Katowicama 2013. monografiju *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944 – 1989 / Croatica. Hrvatska književnost i kultura u Poljskoj u razdoblju 1944. – 1989.*, pa potom u Zagrebu 2019. godine hrvatsku verziju *Od ideološkoga do subverzivnoga prijevoda. Hrvatsko-poljske kulturne veze od 1944. do 1989.*, a njihovu različitost precizno opisuje u *Predgovoru* hrvatske knjige. Iako je hrvatsku verziju isprva zamislio kao skraćeni prijevod poljske monografije, ona se pretvorila „u novu, drukčije koncipiranu knjigu o istom razdoblju“: „U poljskom sam se izdanju usredotočio na kontekst odnosno ograničio do istraživanja konteksta, ne ulazeći u analizu samoga teksta.“⁶ U istraživanju institucionalnoga konteksta suradnje – u političko-ideološki kontroliranoj situaciji što određuje izbor autora i djela koji će se plasirati u inozemstvu, do u detalje razjasnivši put hrvatskoga autora do poljskoga recipijenta – Małczak je u poljskim, hrvatskim i jugoslavenskim arhivima proučio fascinantnu količinu dokumenata, kako bi iscrpno objasnio sustav odlučivanja, sve mehanizme kulturne suradnje te okolnosti i razloge mnogih događaja, stvorivši kalendar kulturnih veza što obuhvaća sva umjetnička područja. U hrvatskoj monografiji kreće od rezultata dotadašnjih istraživanja, nadopunjuje neistražena mjesta i literaturu te ponešto i izostavlja, a poljsku koncepciju u kojoj je naglasak na poljskim posredničkim institucijama mijenja za hrvatskom čitatelju zanimljiviju perspektivu o poljskoj recepciji hrvatskih autora i djela. Također, posve su nova poglavlja analize izabranih prijevoda, „po jedno književno djelo u svakom od pet izdvojenih podrazdoblja, te skraćena povijest hrvatsko-poljskih kulturnih i književnih veza“⁷.

Nakon poglavlja u kojima sažima povijest hrvatsko-poljskih veza te opisuje metodu koja polazi od teorijski elaboriranih pretpostavki o prevođenju

6 L. Małczak: *Od ideološkoga do subverzivnoga prijevoda...*, s. 11.

7 Ibidem, s. 13. Poljska verzija monografije sastoji se od dva dijela. U drugom dijelu koji nije ušao u hrvatsko izdanje nalaze se sljedeće detaljne bibliografije: Bibliografija prijevoda knjiga (s. 581–612), Bibliografija prijevoda objavljenih u časopisima (s. 617–652), Bibliografije tekstova o hrvatskoj književnosti i kulturi (s. 657–727) i Kalendar hrvatsko-poljskih kulturnih veza od 1944. – 1989. Film-književnost-glazba-likovne umjetnosti-kazalište (s. 731–789). Na dvije stotine stranica zabilježen je svaki trag prisutnosti hrvatske kulture u Poljskoj u analiziranom razdoblju.

kao interpretaciji, odnosno o prevoditelju kao pregovaraču između dva-ju svjetova, kao i utjecaju politike na strategije prevođenja, što pokazuje na pomnim analizama samih prijevoda, Małczak hrvatsko-poljske kulturne odnose u doba komunizma dijeli na pet podrazdoblja – poglavlja: *U sjeni Agit-propa* (1944. – 1948.), *Vrijeme sukoba* (1949. – 1955.), *Normalizacija i novo otvaranje* (1956. – 1962.), *Decentralizacija i emancipacija narodnih kultura* (1963. – 1973.), *Sve manje Jugoslavije, sve više Hrvatske* (1974. – 1989.). U svakom pojedinom podrazdoblju detaljno opisuje sve hrvatsko-poljske kulturne suradnje, pa tako i one dramske i kazališne: objavljene prijevode hrvatskih drama te sve izvedbe hrvatskih drama u poljskim kazalištima (način na koji su tekstovi došli do pozornica, recepciju kod kritike i uspjeh kod publike, s podacima o broju gledatelja). Sukladno određenim kulturnim politikama i međudržavnim sporazumima, u razdoblju političke normalizacije državnih odnosa polovinom pedesetih godina 20. stoljeća dobro se razvijaju i oni kazališni, pa posebno poglavlje posvećuje tada najvažnijem prevedenom djelu, Držićevu *Dundu Maroju* izvedenom 1958. godine. No i ovo cijelo razdoblje komunizma, inače najplodnije u kazališnim suradnjama, svejedno zasjenjuje objavljivanje i izvedba Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja* u petom podrazdoblju: „Od svih kulturnih događaja najveću, općedržavnu pozornost privukli su nastupi Ive Pogorelića na Chopinovu natjecanju 1980., a najvažnija od svih, u cijeloj recepciji hrvatske kulture ikad, recepcija je Brešanove *Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja*.“⁸ Svakako, od 1944. do 1989. godine najistaknutije su i najveći odjek imale kazališne veze, pa i zauzimaju važno mjesto u sveukupnoj slici tih odnosa.

Tijekom šest godina između objavljivanja poljske i hrvatske verzije monografije, Małczak je svojim znanstvenim priložima na kazališno-teatrološkoj manifestaciji *Krležini dani u Osijeku* prvi put sudjelovao 2015. u okviru teme savjetovanja *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu* izlažući rad *Nemreš pobjeć od politike ili hrvatska drama i kazalište u Poljskoj od 1944. do 1989.*, potom 2016. s radom *Kazališna recepcija Miroslava Krleže u Poljskoj*, dok je 2018. na skupu *Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta* izlagao o *Hrvatskim redateljima u Poljskoj u razdoblju od 1944. do 1989.*

Nemreš pobjeć od politike ili hrvatska drama i kazalište u Poljskoj od 1944. do 1989., prikaz je toga razdoblja hrvatsko-poljskih kazališnih veza, uključujući i televizijske i radijske izvedbe, kao rezultat tadašnjih istraživanja koja su znanstveniku „omogućila pogled odozgo te opis uvjeta i mehanizama hrvatsko-poljske kazališne suradnje, razloga koji su determinirali suradnju

8 Ibidem, s. 314.

i način na koji je ostvarena“⁹. U tom smislu, fenomen velikoga uspjeha Brešanove *Predstave Hamleta*, najpoznatijega hrvatskog djela u Poljskoj, ujedno je i „najbolji primjer djela za čiju je recepciju politika napisala scenarij, teksta u čijoj je recepciji politika odigrala glavnu ulogu“¹⁰. Za okolnosti hrvatskih kazališnih suradnji s Poljskom u osamdesetima – kad je politika isključiv čimbenik regulacije svih, pa i kulturnih suradnji koje su se u komunizmu smatrale dijelom vanjske politike – jednako su tako važni i okviri financijske naravi vezani uz rijetke realizacije gostovanja. Pritom Małczak razjašnjava sve aspekte i nijanse izvankazališnih odrednica te ujedno i artikulira svoj istraživački pristup:

„Rekonstrukcija i razumijevanje dinamike hrvatsko-poljskih kazališnih i kulturnih veza zahtijeva empirijski i kontekstualni pristup u istraživanjima, bez kojih nije moguće odgovoriti na osnovna pitanja koja se tiču izbora autora i teksta za prevođenje, kronologije prijevoda, strategije prevođenja, postavljanja na scenu, fenomena njihove popularnosti, ocjene kritike i prijma kod anonimnih gledatelja, cjelokupne recepcije predstava koja uključuje sve spomenute aspekte.“¹¹

Istovjetna je matrica metodološkoga i interpretacijskoga pristupa dosljedna i prepoznatljiva i u radu *Kazališna recepcija Miroslava Krležu u Poljskoj* koji je izlagao na *Krležinim danima u Osijeku 2016*. U tridesetim godinama 20. stoljeća, u Benešićevu razdoblju, Krleža se u Poljskoj pojavljuje kao dramatičar, a nakon Drugoga svjetskog rata prisutan je prije svega kao prozaik, kad redovito izlaze prijevodi njegovih djela, kad postaje najprevođeniji hrvatski pisac nakon 1945. godine. Međutim izvedbe Krležu u poljskom kazalištu (uz čak četiri televizijske izvedbe kulturnog Teatra Telewizji) tada nisu imale „nimalo uspješnu kritičku recepciju“¹² – za razliku od gostujućih predstava iz Hrvatske koje su pratile i bolje kritike – a glede nesklada između emisije i recepcije Małczak zaključuje da velik broj prijevoda „nije popraćen dovoljno dobrim

9 L. Małczak: *Nemreš pobjeć od politike ili hrvatska drama i kazalište u Poljskoj od 1944. do 1989*. U: *Krležini dani u Osijeku 2015*. – *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*. Prvi dio. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb-Osijek 2016, s. 106.

10 Ibidem, s. 108.

11 Ibidem, s. 113.

12 L. Małczak: *Kazališna recepcija Miroslava Krležu u Poljskoj*. U: *Krležini dani u Osijeku 2016*. – *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu*. Drugi dio. Priredio Branko Hećimović. Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek. Zagreb-Osijek 2017, s. 118.

ocjenama koje bi potvrdile i obrazložile velik interes za tog pisca¹³. Krleža je tada, dakle, bio prijedlog politike, a ne izbor poljske kazališne sredine te se kao jedan od razloga neprihvatanja poljske publike može navesti estetske razloge, odnosno „nedovoljno osuvremenjivanje tekstovnog predloška u poljskim kazališnim produkcijama“¹⁴. U skoroj budućnosti, kako je 2024. Małczak boravio u Zagrebu na tromjesečnoj stipendiji Fonda „Miroslav Krleža“, može-mo očekivati nove publikacije povezane s poljskom recepcijom Krležinog opusa i njegovim boravkom u Poljskoj 1932. godine. Za rad *Hrvatski redatelji u Poljskoj u razdoblju od 1944. do 1989.* (Marko Fotez, Lojze Štandeker, Bogdan Jerković, Ante Jelaska, Pero Mioč i Ivan Balog), kao i gostovanjima hrvatskih kazališta, sam autor naglašava da je informativnoga karaktera, jer su suradnje hrvatskih redatelja u inozemstvu, po njegovu mišljenju, „složeno i kompleksno područje istraživanja komparatističke naravi“¹⁵:

„Zanimljiv je ali i težak za otkrivanje, analizu i interpretaciju, utjecaj izvedenog djela u inozemstvu na kulturu originala te kulturu prijevoda. Redatelji u intervjuima ponekad govore o svom iskustvu rada u stranim kazalištima. Kad govorimo o hrvatskim redateljima, zasigurno su važan segment istraživanja upravo odlasci hrvatskih redatelja i iskustva stečena u stranoj sredini. Rekonstrukcija svih tih elemenata s obzirom na kontekst dviju kultura vrlo je zahtjevan zadatak i sastoji se od prikupljanja raspršenih informacija po kazališnim arhivima te kazališnoj periodici.“¹⁶

Sudjelujući na znanstvenim skupovima u Hrvatskoj Małczak izdvaja, proširuje, nadopunjuje ili razrađuje pojedine dramsko-kazališne teme iz istraživanja sintetiziranih u monografijama 2013. i 2019., ujedno nastavljajući istraživanja recepcije hrvatske književnosti u Poljskoj od 1970. do 2010., pa dakle i prijevoda hrvatskih drama te izvedbe hrvatske drame u poljskom kazalištu i njihovu recepciju, ugrađujući ih i u narativ monografije *Wprowadzenie do literatury chorwackiej i jej polskiej recepcji* objavljene 2023. godine.¹⁷ Uz Małczakov prijevod *Uvoda u suvremenu književnost 1970. – 2010.* Krešimira

13 Ibidem, s. 119.

14 Ibidem, s. 120.

15 L. Małczak: *Hrvatski redatelji u Poljskoj u razdoblju od 1944. do 1989.* U: *Krležini dani u Osijeku 2018. Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta*. Drugi dio. Priredila Ana Lederer. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb – Osijek 2019, s. 263.

16 Ibidem, s. 263.

17 *Wprowadzenie do literatury chorwackiej i jej polskiej recepcji*. Część II. *Recepcja literatury chorwackiej w Polsce w latach 1970–2010*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023.

Bagića¹⁸ na poljski jezik zaokružuje se tako dvotomna monografija kao cjelina u kojoj se kroz četiri desetljeća rasvjetljava uloga društveno-političkoga konteksta književnosti i kulture, što utječe na značenja i interpretaciju književnosti iz obje perspektive, i Hrvatske i Poljske. Zanimanje za hrvatsku dramu i kazalište Małczak potvrđuje i kao suurednik dvaju dvosveščanih izbora suvremene hrvatske drame u koje je uvršteno dvadeset pet prijevoda drama koje do tada nisu objavljene u Poljskoj.¹⁹

Tema recentno objavljene monografije istovjetna je izlaganju na Zagrebačkoj slavističkoj školi objavljenom 2023. godine pod naslovom *Hrvatski odjeci u Poljskoj – recepcija hrvatske književnosti i kulture u Poljskoj u razdoblju od 1970. do 2010.*, a koje se „metodološki oslanja na deskriptivnu znanost o prevođenju, polisistemska teoriju i postkolonijalnu kritiku“²⁰, prikazujući hrvatske prijevode u širem kontekstu poljskih prijevoda strane književnosti, broj kojih posljednjih desetljeća neprekidno raste, te u njemu prikaz statusa hrvatske književnosti i kulture, a kojima su to po broju prijevoda nakon 1990. ujedno i najbolje godine u poljskoj recepciji. I u izlaganju na *Danima Hvarskog kazališta 2024. o Hrvatsko-poljskim kazališnim vezama u proteklih pola stoljeća (1970. – 2020.)*, znanstvenik i dalje slijedi dijakronijski pristup – sukladno Bagićevo u *Uvodu u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010.* – promatrajući veze u pet cjelina, po desetljećima, iako bi ih se moglo razdijeliti na vrijeme druge Jugoslavije i Republike Hrvatske: Brešanova *Predstava Hamleta* u sedamdesetima i njegov povratak na scene u osamdesetima nakon ukidanja ratnoga stanja u Poljskoj²¹, kad se još izvodi i pet tekstova Fadila Hadžića, potom devedesete kao najskromnije recepcijsko razdoblje (s izuzetkom *Zmijina svlaka* Slobodana Šnajdera), od 1990. najpopularniji je dramatičar Miro Gavran, a u dvama desetljećima 21. stoljeća u poljskoj recepciji afirmira se

18 *Wprowadzenie do literatury chorwackiej i jej polskiej recepcji. Część I.* Krešimir Bagić: *Wprowadzenie do współczesnej literatury chorwackiej 1970–2010.* prev. Leszek Małczak. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023.

19 *Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów / Kroativni. Hrvatska drama poslije 1990. Izbor tekstova.* T. 1–2. Uvod Leo Rafolt. Pogovor Leszek Małczak. Ur. K. Majdzik, L. Małczak, A. Ruttar. Ur. sur. M. Stanisiz. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012 i *(Nietylko) fragmenty. Wybór nowych dramatów chorwackich.* Ur. G. Abrasowicz, L. Małczak. T. 1 i 2. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.

20 L. Małczak: *Hrvatski odjeci u Poljskoj – recepcija hrvatske književnosti i kulture u Poljskoj u razdoblju od 1970. do 2010.* U: *Pedeset godina hrvatskih odjeka – ishodišta i dosezi.* Urednica Zrinka Jelaska. Zbornik radova obljetničkoga 50. seminara Zagrebačke slavističke škole, Zagreb 2023, s. 52.

21 Izvode se *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* 1985., *Hidrocentrala u Suhom dolu* 1986. i *Arheološka iskapanja u selu Dilj* 1989.

žensko dramsko pismo te veliku pažnju izaziva redateljski pristup Olivera Frlića poljskim dramskim klasicima.

O Ivi Brešanu kao najizvođenijem hrvatskom dramatičaru u Poljskoj (do ere Mire Gavrana, dakle do 2000.) izlagao je u Hrvatskoj tri zasebna rada: *Poljska recepcija Brešanove „Predstave Hamleta u selu“ Mrduša Donja* (2014., obj. 2018.), *Poljski Brešan ili O fenomenu poljske recepcije dramskog opusa Ive Brešana* (na Prvom Brešanovu svibnju 2018., obj. 2020.) i recentno na 2. Brešanovu svibnju 2023. rad *Slika zapadne civilizacije i prosvjetiteljstva u Brešanovu „Ledenom sjemenu“ i njegovim poljskim prijevodima*. Autoru koji svoj status u Poljskoj zahvaljuje iznimnom dramskom pismu, ali i ništa manje važnoj ulozi recepcijskog konteksta u koji se uklopio sedamdesetih i osamdesetih, Brešanu je u Poljskoj 1999. prevedena, a 2000. i praižvedena drama *Ledeno sjeme* u lublinskom Kazalištu „Juliusz Osterwa“, uprizorena potom i u Teatru televizije 2001. – nastala početkom devedesetih, nikada izvedena u hrvatskom kazalištu – a kojoj je za poljsku izvedbu dramatičar pripremio novu verziju drame. Małczak uspoređuje četiri verzije drame te sukladno svojem detalističkom pristupu ponajprije razjašnjava za interpretacije verzija važan geopolitički i društveno-politički kontekst vremena, i hrvatski i poljski, u kojemu je *Ledeno sjeme* nastalo, ali tijekom kojeg je i mijenjano u prijevodu, te gdje je po tim promjenama očit pomak, pa se „vidi da je interpretacija teksta drukčija od onih koje se nameću prve“.²² U većini interpretacija drame naglašava se Brešanov prikaz vlasti i ljudske naravi, ali Małczak drži da je puno važnije autorovo problematiziranje odnosa prema zapadnoj civilizaciji, prosvjetiteljstvu i racionalizmu. U poredbenoj analizi Małczak pokazuje da se transformacije u prijevodu odnose upravo na taj problemski aspekt drame, gdje se u poljskim prijevodima ublažava kritika zapadne civilizacije, a time i mijenja način predstavljanja protagonista drame.

Iz *pogleda odozgo*, zaokružujući istraživanje svih desetljeća od polovine 20. stoljeća do danas, Małczak je sve zaokupljeniji poredbenim analizama prijevoda pojedinih hrvatskih drama, pa nakon *Ledenoga sjemena*, na Šoljanovim danima u okviru teme *Teatrološki aspekti Šoljanova djela* sudjeluje radom *Tri prijevoda Šoljanove radiodrame pod naslovom „Lice“ ili o reduciranju emocija i nestajanju obiteljske drame* (2024.). Naime, pronalazi snimku radiodrame *Lice*, jedine sačuvane s Festivala jugoslavenske radiodrame održanoga na poljskom radiju ujesen 1964. godine. Smatrajući da je taj prijevod *Lica* započeo

22 L. Małczak: *Slika zapadne civilizacije i prosvjetiteljstva u Brešanovu Ledenom sjemenu i njegovim poljskim prijevodima*. U: *Drugi Brešanov svibanj: kultura i politika*. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Zadru i Šibeniku od 26. do 27. svibnja 2023. godine. Uredile Ana Gospić Županović, Miranda Levnat-Perić i Ivana Petešić Šušak. Sveučilište u Zadru, Zadar 2025.

uspješnu recepciju Šoljanova djela u Poljskoj, analizira „proporcije, intenzitet i naglašavanje određenih elemenata“²³ u različitim verzijama *Lica*, odnosno modifikacije idejnih problema u svakoj od njih. Naglasivši da se analizom korpusa hrvatskih radiodrama izvedenih u Poljskoj do sada nitko nije bavio, možemo pretpostaviti kako će i to biti jedna od budućih tema istaknutoga poljskog kroatista.

U uvodu analize pet različitih verzija drame *Fragile!* Tene Štivičić na *Krležinim danima u Osijeku 2023. – Pet verzija Fragile! Tene Štivičić ili o smanjivanju značenja lika Erika te o hrvatskome ženskom dramskom pismu u poljskom kazalištu u nultima (2001. – 2010.)* – utvrđuje da to desetljeće karakterizira veća povezanost književnog i kazališnog prijevoda te da se izvedeni dramski tekst objavljuje kao književni prijevod. Prije svega, žensko dramsko pismo u poljskoj je recepciji „nesumnjivo najzanimljiviji kazališni fenomen u nultima i koje je – kad uzmemo u obzir odjek u javnosti te kazališnu i kritičku recepciju – odigralo značajniju ulogu od Mire Gavrana“²⁴; adaptacije romana (Dubravka Ugrešić, Vedrana Rudan, Rujana Jeger) i dvije drame (*Fragile!* Tene Štivičić i *Žena-bomba* Ivane Sajko). Małczak analizira razlike između pet verzija koje utječu na smisao teksta – hrvatske (2006., 2008., 2014.), engleske (2007.) i poljske (2009.) – uočavajući da su najvažnije u modifikacijama lika Erika, a što uz interpretaciju razlikovnih nijansi oprimjeruje i fragmentima dijaloga iz svih verzija u usporednim tablicama. Prevedena i objavljena u časopisu *Dialog*, drama *Fragile!* nije odjeknula u poljskom kontekstu i nije igrana u poljskom kazalištu: „Zaključujem da postoje dva glavna razloga zašto *Fragile!* nije zaživio u Poljskoj. Prvi je taj što migranti o kojima govori drama nisu Poljaci, drugi je ratna pozadina migracije. Književna djela s ratnom tematikom imala su slabu recepciju u Poljskoj.“²⁵ Naime u slici hrvatsko-poljskih kazališnih veza nultoga desetljeća 21. stoljeća veći su odjek imale adaptacije romana Dubravke Ugrešić i Vedrane Rudan, nego drame dviju hrvatskih autorica.

U predgovoru svoje monografije *Od ideološkoga do subverzivnoga prijevoda: Hrvatsko-poljske kulturne veze od 1944. do 1989.* Małczak naglašava kako su u kontekstu kulturnih veza najvažnije od svih književne i kazališne, „a i naj-

23 L. Małczak: *Tri prijevoda Šoljanove radiodrame pod naslovom 'Lice' ili o reduciranju emocija i nestajanju obiteljske drame*. „Nova Istra“, br. 1, Pula, 2024, s. 4

24 L. Małczak: *Pet verzija drame Fragile! Tene Štivičić ili o smanjivanju značenja lika Erika te o hrvatskome ženskom dramskom pismu u poljskom kazalištu u nultima (2001. – 2010.)*. U: *Krležini dani u Osijeku 2023. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu*. Drugi dio. Priredila Martina Petranović. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek 2024, s.143.

25 Ibidem, s. 158.

bliže jedne drugima, zbog toga što je drama književno i kazališno djelo (riječ je o jednom od elemenata građe kazališnoga djela koje je višeslojno i koje se sastoji od riječi, glume, scenografije, glazbe... itd.), djelo koje doživljava dvije vrste tumačenja, međujezični i međuznakovni prijevod (prema Jakobsonovoj podjeli na tri osnovne vrste prijevoda: međujezični, unutarjezični i međuznakovni)²⁶, pa i u fusnoti pojašnjava svoje stajalište: „U sporu između pristasa takozvane književne teorije drame i kazališne teorije drame, najbliže mi je stajalište da je riječ od dvjema vrstama autonomne umjetnosti – književnosti i kazalištu.“²⁷ Drugom prigodom naglašava i da nije moguće izvedbu vrednovati temeljem prijevoda drame, jer: „U kazališnoj realizaciji on podliježe mnogim mijenama: od transformacija samoga teksta do uporabe estetskih i izražajnih sredstava samoga kazališta koja čine od kazališnoga djela umjetnost u kojoj je riječ tek jedan od tvoriva.“²⁸

Vrsnoga poznavatelja povijesti hrvatsko-poljskih kulturnih relacija od 20. stoljeća pa sve do suvremenosti koji kontinuirano ističe i izdvaja upravo kazalište kao najistaknutije, Małczak nedvojbeno posebno zanimaju dramske i kazališne teme, što potvrđuju radovi u kojima zasebno istražuje određena razdoblja kazališnih veza i recepcije drame i kazališta ili pak analizira pojedine prijevode hrvatskih drama na poljski. Dosljedan u svojem pristupu razlikovanja dviju autonomnih umjetnosti, pa bilo da je riječ o sintetskim prikazima određenih razdoblja ili analizama prijevoda drama, Małczak ne ulazi u interpretaciju samoga dramskog teksta, nego prijevoda kao interpretacije kojom djelo u prijevodu doživljava svoju drugu egzistenciju, ali jednako tako i onu treću, u kazališnoj izvedbi, pa kroz njega i oko njega rekonstruira recepcijski kontekst: društveno-politički kontekst kao faktor utjecaja na izbor autora i teksta za prevođenje, kao i prevoditeljske strategije. K tome uspoređuje prijevode te potom i cjelokupnu recepciju objavljene drame i njezine izvedbe (ocjene kritike, broj gledatelja te reakciju publike). Istražujući recepcijski kontekst i teksta i izvedbe Małczak se povezuje sa sveobuhvatnim i neovisnim poljem znanstvene discipline teatrologije na kojemu se presijecaju mnogi putovi, odnosno koja svojom imanentnom interdisciplinarnom i transdisciplinarnom otvorenosti dodiruje mnoga druga različita područja, podrazumijevajući da kazalište kao predmet proučavanja teatrologije živi u složenim korelacijama i interakcijama sa svojim društvenim, gospodarskim i gledateljskim okruženjima – upravo tako glasi podnaslov studije Darka Lukića *Kazalište u svom okruženju* (2010.).

26 L. Małczak: *Od ideološkoga do subverzivnoga prijevoda...*, s. 11–12.

27 Ibidem, s. 11.

28 Ibidem, s. 120.

I u svojim simpozijskim programskim koncepcijama teatrologija podrazumijeva interdisciplinarno otvaranje različitih poveznica prema drugim znanstveno-istraživačkim područjima, pa je moguće da jedna od poveznica vodi i prema traduktologiji, u kojoj se – pokazuje to i Małczak svojim znanstveno-istraživačkim modelom tumačenja hrvatsko-poljskih veza – minucioznim analizama prijevoda može rasvijetliti složeni kontekst recepcije strane drame i kazališta u drugoj kulturi. U tom smislu, i hrvatski teatrološki simpoziji – *Dani Hvarskog kazališta* i *Krležini dani u Osijeku* – u desetljećima svojega trajanja podrazumijevaju suradnje sa znanstvenicima drugih humanističkih područja što iz različitih optika i rakursa tako donose drukčije interpretacije i poglede na hrvatsku dramu i kazalište u stranim okruženjima. Upravo o toj važnosti pozivanja stranih kroatista da nama govore o našoj prisutnosti u njihovoj/drugoj kulturi Małczak je govorio i na Zagrebačkoj slavističkoj školi, naglašavajući koliko je važan taj „pogled na sebe očima drugoga“²⁹ i sam nam napokon otkrivajući koliko su od naših domaćih različite recepcije naših autora, djela, izvedbi i predstava kao i gostujućih hrvatskih predstava u poljskom kontekstu. Iako su hrvatska drama i kazalište vidljivi u Poljskoj, prema mišljenju poljskog kroatista s kojim se moramo složiti, angažman je hrvatskoga kazališta, a posebice institucija zaduženih za kulturnu suradnju s naše strane, daleko od onoga kakav bi mogao biti.

Rekonstruirajući povijest hrvatsko-poljskih kazališnih veza, odnosno prijevode kao palimpsest kulturnih transfera te razotkrivajući strategije prevoditelja kao medijatora između dviju kultura, svoju metodu rekonstrukcije i razumijevanja veza u uspostavljanju kojih su, kako pokazuje, upravo presudni izvanknjiževni i izvankazališni čimbenici – u razdoblju izravnoga državnog i političkog utjecaja na kazalište s obje strane, i hrvatske i poljske, do 1990., te potom razdoblja kada se državni, društveni i politički kontekst mijenja u tržišni ali i kada umjetnici sami stvaraju kulturne i književne/kazališne veze – često naglašava i kako se u kazalištu kao instituciji pritisak politike osjeća intenzivnije nego u književnosti. Svako je kazalište neizbježno uvijek i političko ili kako bi rekao autor kojega Małczak u više navrata spominje – Zygmunt Hübner – da u naslov njegove knjige eseja *Politika i kazalište* (2009.) stane gotovo cijela povijest kazališta. Tako je između ostaloga složenost pozicije kazališta u političkom okruženju jedno od zanimljivijih aspekata Małczakova pristupa trajno otvorenoj teatrološkoj temi inozemne recepcije naše drame i kazališta, a kojoj će i dalje posve sigurno pridonositi svojim istraživanjima i interpretacijama.

29 L. Małczak: *Hrvatski odjeci u Poljskoj...*, s.53.

Literatura

- Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów.* T. 1. Wstęp Leo Rafolt. Posłowie Leszek Małczak. Red. Katarzyna Majdzik, Leszek Małczak, Anna Ruttar. Współpraca redakcyjna Małgorzata Stanis. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.
- Kroatywni. Dramat chorwacki po 1990 roku. Wybór tekstów.* T. 2. Wstęp Leo Rafolt. Posłowie Leszek Małczak. Red. Katarzyna Majdzik, Leszek Małczak, Anna Ruttar. Współpraca redakcyjna Małgorzata Stanis. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012.
- L. Małczak: *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944–1989.* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023.
- L. Małczak: *Kazališna recepcija Miroslava Krležu u Poljskoj.* U: *Krležini dani u Osijeku 2016.* Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu, drugi dio. Priredio Branko Hećimović. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek 2017, s. 113–124.
- L. Małczak: *Hrvatski odjeci u Poljskoj – recepcija hrvatske književnosti i kulture u Poljskoj u razdoblju od 1970. do 2010.* U: *Pedeset godina hrvatskih odjeka – ishodišta i dosezi.* Urednica Zrinka Jelaska. Zbornik radova obljetničkoga 50. seminara Zagrebačke slavističke škole, Zagreb 2023, s. 52–78.
- L. Małczak: *Hrvatski redatelji u Poljskoj u razdoblju od 1944. do 1989.* U: *Krležini dani u Osijeku 2018.* Redatelji i glumci hrvatskoga kazališta. Drugi dio. Priredila Ana Lederer. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek 2019, s. 256–266.
- L. Małczak: *Hrvatsko-poljske kazališne veze u proteklih pola stoljeća (1970. – 2020.).* U: *Dani hvarskog kazališta. Hvarsko komunalno kazalište u kontekstu mediteranskih komunalnih kazališta. Promjene očista: hrvatska književnost i hrvatsko kazalište te znanost o njima u proteklih pola stoljeća.* Urednik Boris Senker, urednice Lucija Ljubić, Vinka Glunčić-Bužančić. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split, Split 2024, s. 424–464.
- L. Małczak: *Nemreš pobjeć od politike ili hrvatska drama i kazalište u Poljskoj od 1944. do 1989.* U: *Krležini dani u Osijeku 2015.* Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu. Prvi dio. Priredio Branko Hećimović. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek 2016, s. 106–121.
- L. Małczak: *Od ideološkoga do subverzivnoga prijevoda. Hrvatsko-poljske kulturne veze od 1944. do 1989.* Alfa, Zagreb 2019.

- L. Małczak: *O polskim prijevodima hrvatske književnosti u razdoblju od 1990. do 2006.* U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Hrvatska književnost XX. stoljeća u prijevodima: emisija i recepcija.* Zbornik radova IX. sa znanstvenog skupa održanog 21. i 22. rujna 2006. godine u Splitu. Uredile Cvijeta Pavlović i Vinka Glunčić-Bužančić. Književni krug, Split 2007, s. 75–104.
- L. Małczak: *Pet verzija drame Fragile! Tene Štivičić ili o smanjivanju značenja lika Erika te o hrvatskome ženskom dramskom pismu u poljskom kazalištu u nultima (2001. – 2010.).* U: *Krležini dani u Osijeku 2023. Prvo desetljeće 21. stoljeća u hrvatskoj dramskoj književnosti i kazalištu.* Drugi dio. Priredila Martina Petranović. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet, Osijek, Zagreb-Osijek 2024, s. 139–159.
- L. Małczak: *Poljska recepcija Brešanove* Predstave Hamleta u selu Mrduša Donja. U: *Šesti hrvatski slavistički kongres.* Zbornik radova sa znanstvenoga skupa s međunarodnim sudjelovanjem održanoga u Vukovaru i Vinkovcima od 10. do 13. rujna 2014. Sv. 2. Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2018, s. 1129–1141.
- L. Małczak: *Slika zapadne civilizacije i prosvjetiteljstva u Brešanovu* Ledenom sjemenu i njegovim poljskim prijevodima. U: *Drugi Brešanov svibanj: kultura i politika.* Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog u Zadru i Šibeniku od 26. do 27. svibnja 2023. godine. Uredila Ana Gospić Županović, Miranda Levanat-Peričić i Ivana Petešić Šušak. Sveučilište u Zadru, Zadar 2025.
- L. Małczak: *Tri prijevoda Šoljanove radiodrame pod naslovom Lice ili o reduciranju emocija i nestajanju obiteljske drame.* „Nova Istra“, Pula, br. 1, 2024, str. 119–128.
- (*Nie tylko*) *fragmenty. Wybór nowych dramatów chorwackich.* Wybór, redakcja i opracowanie Gabriela Abrasowicz, Leszek Małczak. T. 1. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.
- (*Nie tylko*) *fragmenty. Wybór nowych dramatów chorwackich.* Wybór, redakcja i opracowanie Gabriela Abrasowicz, Leszek Małczak. T. 2. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.
- Wprowadzenie do literatury chorwackiej i jej polskiej recepcji.* Część I. Krešimir Bagić: *Wprowadzenie do współczesnej literatury chorwackiej 1970–2010.* Tłum. Leszek Małczak. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023.
- Wprowadzenie do literatury chorwackiej i jej polskiej recepcji.* Część II. Leszek Małczak: *Recepcja literatury chorwackiej w Polsce w latach 1970–2010.* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2023.

Ana Lederer

Doprinos Leszeka Małczaka hrvatskoj teatrologiji

SAŽETAK | Kao vrsnoga poznavatelja povijesti hrvatsko-poljskih kulturnih veza od 20. stoljeća pa sve do suvremenosti – a koji kontinuirano ističe i izdvaja kazališne veze kao najistaknutije – književnoga znanstvenika i prevoditelja Leszeka Małczaka nedvojbeno posebno zanimaju dramske i kazališne teme, što potvrđuju radovi u kojima zasebno istražuje određena razdoblja kazališnih veza i recepcije drame i kazališta ili pak analizira pojedine prijevode hrvatskih drama na poljski. Ostvarujući do danas i opsegom i važnošću zavidan znanstveni opus i već dvadeset godina kontinuirano prisutan u prostoru hrvatske humanistike, kontinuirano sudjelujući na najvažnijim teatrološkim znanstvenim skupovima u Hrvatskoj, poljski kroatist svojim znanstvenim radovima dao je važan doprinos i teatrologiji.

KLJUČNE RIJEČI | Leszek Małczak; teatrologija; hrvatska drama; hrvatsko-poljske veze, književni prijevod; kazališni prijevod

Ana Lederer

Wkład Leszka Małczaka w chorwacką teatrologię

STRESZCZENIE | Leszek Małczak, literaturoznawca i tłumacz, wybitny znawca historii chorwacko-polskich relacji kulturalnych od XX wieku po współczesność, który konsekwentnie podkreśla i wskazuje na teatr jako ich najistotniejszy aspekt, w swoich badaniach niewątpliwie dużo uwagi poświęca chorwacko-polskim związkom teatralnym. Potwierdzają to jego liczne prace, w których bada poszczególne okresy polskiej recepcji twórczości dramatycznej i teatralnej, a także analizuje wybrane tłumaczenia chorwackich dramatów na język polski. Osiągając do dziś imponujący dorobek naukowy zarówno pod względem zakresu, jak i znaczenia, a także będąc nieprzerwanie obecnym w chorwackiej humanistyce od dwudziestu lat i regularnie uczestnicząc w najważniejszych konferencjach teatrologicznych w Chorwacji, polski kroatysta wniósł istotny wkład do chorwackich badań teatrologicznych.

SŁOWA KLUCZOWE | Leszek Małczak; teatrologia; dramat chorwacki; relacje chorwacko-polskie; przekład literacki; przekład teatralny

ANA LEDERER | Dr. sc. Ana Lederer, znanstvena savjetnica. Diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Radila je kao urednica kazališne rubrike nove serije novina za kulturu "OKO" (1990), znanstvena novakinja u Zavodu za književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (1991. – 1999.) te na Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU (1999. – 2005.; 2013. do danas). U dva mandata bila je intendantica Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu (2005. – 2013.).

Objavila je brojne prikaze, književne i kazališne kritike, eseje i znanstvene radove u časopisima i novinama, na radiju i televiziji, kao i pogovore i predgovore knjigama suvremenih hrvatskih dramatičara i prozaika. Bila je stručna urednica za noviju dramu u *Leksikonu hrvatske književnosti – Djela* (2008), stručna suradnica za područje kazališta na izložbama te koordinatorica znanstvenih savjetovanja. Uređivala je Biblioteku ITD i niz posebnih izdanja u nakladničkoj kući „Znanje“ (1997. – 2006.), bila je scenaristica i voditeljica u Obrazovno-znanstvenom programu HRT-a (1993. – 2003.), pročelnica Odjela za kazalište i film Matice hrvatske (2004. – 2011.), članica niza prosudbenih povjerenstava strukovnih nagrada, izbornica 15. Marulićevih dana u Splitu (2005). Autorica je akreditiranoga stručnog studijskog programa *Menadžment i produkcija u kulturi* (PVZG, 2016).

Članica je Hrvatskoga društva kazališnih kritičara i teatrologa. Dobitnica je Godišnje državne nagrade za znanost (1999.), Nagrade Petar Brečić (2004.), Nagrade Matice hrvatske A. G. Matoš za kritiku i esej (2005.), te Nagrade ULUPUH-a (2010.).

Objavila je šest autorskih (*Dobre slučajnosti*, 1994; *Ivan Raos*, 1998; *Redatelj Tito Strozzi*, 2003; *Vrijeme osobne povijesti*, 2004; *Ključ za kazalište* 2004; *Zakulisje – Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu* 2005. – 2013.) i dvije koautorske knjige (Ana Lederer – Martina Petranović – Ivana Bakal, *Sto godina hrvatske scenografije i kostimografije 1909. – 2009.*, 2010; Ana Lederer – Martina Petranović, *Ideja sinteze: oblikovanje scene i kostima pedesetih godina 20. stoljeća*, 2019).

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 | IGOR DVORŠČAK, ANNA PIWOWARCZYK,
GABRIELA WILK, BARBARA ZWIERZYŃSKA

Korektor | MARZENA MARCZYK

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. Jordana 18, 40-043 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Liczba arkuszy drukarskich 15,0 + wklejka
Liczba arkuszy wydawniczych 16,0
Do składu użyto kroju pisma Minion Pro

Przekłady Literatur Słowiańskich

15



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9763



9

7723531976509

5 5



Więcej informacji

